

OMA AMO

CASA DE LA MÚSICA DE OPORTO



CTA-ETSAM

Colección de Textos Académicos ETSAM-UPM
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

MPAA 10/11

Universidad Politécnica de Madrid U.P.M.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid E.T.S.A.M.
Luis Maldonado Ramos Director E.T.S.A.M.

Departamento de Proyectos Arquitectónicos D.P.A.
Darío I. Gazapo de Aguilera Director D.P.A.

Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados M.P.A.A.
Darío I. Gazapo de Aguilera Director M.P.A.A.
Alberto Pieltaín Álvarez-Arenas Subdirección M.P.A.A.
Lucía Jalón Oyarzun Coordinación
Esperanza Campaña Baquero Coordinación Teoría y Crítica

ARKRIT LAB

Laboratorio 4: Teoría y Crítica Arquitectónica

Antonio Miranda Regojo Catedrático y Profesor del laboratorio de Teoría y Crítica
Rafael Pina Lupiañez Profesor del laboratorio de Teoría y Crítica
Nicolás Maruri González de Mendoza Profesor del laboratorio de Teoría y Crítica
Alejandro Jesús González Cruz Profesor Ayudante (Mentor) del lab. de Teoría y Crítica

web

<http://arkrit.dpa-etsam.com/>

blog

<http://arkrit.blogspot.com/es/>

e-mail

gi.arkrit@upm.es

Edición al cuidado de

Antonio Miranda Regojo
Rafael Pina Lupiañez
Nicolás Maruri González de Mendoza
Alejandro Jesús González Cruz

Maquetación

Alejandro Jesús González Cruz

Fotografías

Alumnos y Profesores

- © de los textos, sus autores
- © de las fotos, sus autores
- © de los ejercicios, sus autores
- © de esta edición, Marea Libros

Marea Libros

Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Avenida Juan de Herrera, 4, 28040 Madrid
info@marea-libros.com
www.marea-libros.com

ISBN 978-84-940893-1-2
Depósito Legal M-41283-2012

Impresión StockCeroDayton

INDICE

INTRODUCCIÓN:	
LO INESPERADO DE LA CASA DE LA MÚSICA	13
Nicolás Maruri	
TRABAJO ALUMNOS:	
[01] CIUDAD ADENTRO	18
Davide Tommaso Ferrando	
[02] CONEXIONES, CIRCULACIONES Y RECORRIDOS	26
Patricia Pérez	
[03] CORTINAS COMO ARQUITECTURA	38
Rodrigo Riero Díaz	
[04] DEBAJO, DENTRO, DELANTE	42
Daniel Gómez-Valcarcel Gómez	
[05] EMBARQUE Y DESEMBARQUE	52
David Bravo Salvá	
[06] EL ESPACIO PÚBLICO INTERIOR	56
Raquel González Vera	
[07] EL ORNAMENTO COMO ESTRATEGIA DE PROYECTO	60
Blanco Leal	
[08] EL SUELO CONTEMPORÁNEO	62
David Bravo Salvá	
[09] LA CASA DE PETRI	68
Raúl Yago Domingo	
[10] LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO SEGÚN OMA	80
Esaú Acosta Pérez	
[11] NO-FICCIÓN CONTEMPORÁNEA PARA LA ARQUITECTURA	90
Ramiro Losada Amor	
[12] OMA/PRINCIPIOS DIAGRAMÁTICOS	96
Carlos Soria Sánchez	
[13] OPERATIVIDAD Y PROGRAMA	106
Paula García-Masedo Fernández	
[14] OTRA MODERNIDAD	108
María Aroca Hernández-Ros	
[15] UN HITO	110
Beatriz Villanueva Cajide	
[16] YES , I CAN!	122
Andrés Ugarte Miota	
BIBLIOGRAFÍA	134









— |

| —

— |

| —

INTRODUCCIÓN

CASA DE LA MÚSICA EN OPORTO

— |

| —

— |

| —

LO INESPERADO DE LA CASA DE LA MÚSICA

Nicolás Maruri

Durante el curso 2010-2011, que tuvo como tema central el estudio de los Instrumentos y Estrategias de Proyecto, además de los diversos experimentos - Diccionario Mutante, Patentes y Pech-Arkrit- se procedió a trabajar sobre un edificio en cuya génesis se habían empleado nuevas acciones y estrategias sorprendentes.

La investigación de un "objeto arquitectónico" enlaza con los principios teóricos desde los que en ARKRIT-LAB se entiende la crítica la arquitectura: la obra antes que el autor¹ y su descripción antes que su interpretación². Consecuentemente, se propuso estudiar un edificio relevante y considerado de gran impacto teórico y mediático, entrando primero de manera precisa en su respuesta al medio, al material, a la medida, a la morfología y a la misión -metodo M³- y proponiendo después, entre los investigadores del laboratorio diversas actividades: reflexionar de manera abierta sobre las condiciones de su "arquitectura", experimentar el edificio, rastrear sus antecedentes e investigar en la materia concreta y en las formas utilizadas; actividades que buscaban nuevas realidades que pudieran mostrar otras visiones. En el laboratorio consideramos que como arquitectos y como críticos, no resulta superfluo aprender a ver más, a oír más, a sentir más y a pensar más⁴.

El edificio elegido para el curso 2010-2011 fue la "Casa da Musica" de Oporto, proyecto de OMA-Rem Koolhaas, siendo el texto que se convirtió en referencia para la primera aproximación el titulado "Otra Modernidad" de Rafael Moneo. Texto en el que se describe el proyecto como encarnación de los nuevos atributos de la arquitectura contemporánea⁵. "Otra Modernidad" entendida desde la Modernidad, como frontera considerada por Antonio Miranda como referente de progreso y faro de toda acción arquitectónica. Modernidad como anhelo de una sociedad nueva más justa.

¹ "la obra literaria es el objeto último y único... se trata de la fidelidad al objeto, al otro, y por consiguiente la desaparición del sujeto." TODOROV, Tzvetan. *Poética estructuralista*. Pag.14

² SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. pag.39

³ Modelo de crítica 17. MIRANDA, Antonio. *Ni robot ni bufón*, pag. 79

⁴ Aunque sea contradictorio con el texto de referencia añadimos "pensar" junto a sentir. SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. pag.39

⁵ De los cuales cabría destacar la condición de espacio encontrado como condición contemporánea frente a espacio buscado como condición moderna. MONEO, Rafael. *Otra modernidad*. AA. VV. *Arquitectura y Ciudad*. Pag. 53

Para poder valorar en profundidad el edificio, además del estudio pormenorizado de la documentación gráfica, la “Casa da Musica” se visitó durante dos días. Los investigadores la recorrieron y observaron, en los más diversos momentos, de manera libre y concienzudamente, y tuvieron ocasión de asistir a una de las actuaciones que se celebran en la gran sala -un concierto de música angoleña- en el que terminaron bailando entre las bancadas. La visita finalizó cenando en el restaurante de la cubierta. Así, se pudo experimentar el edificio, no solo como objeto arquitectónico ensimismado, sino desde sus propias condiciones de utilización.

Cada investigador abordó su interés en el proyecto desde un enfoque específico: silueta, circulaciones, materiales, espacio público, ornamento, patentes, imagen, etc., buscando cada uno de ellos desvelar, desde los datos que construyen el objeto, las razones internas de las decisiones de proyecto y pudiendo establecer así una nueva reflexión sobre la obra. De la observación de la documentación disponible y de la necesaria construcción del discurso crítico, aparece “la crítica comparada” como instrumento de medida y aclaración, capaz de establecer un pensamiento dialéctico con otras obras y una genealogía evolutiva sobre cada tema – el registro polivalente-.

Al indagar en la obra necesariamente se descubre al autor, la importancia de su taller⁶, de las referencias, de lo experimentado y de todas las múltiples entradas que están presentes en la producción de un proyecto. Aparece así una necesaria relación genealógica con otras obras del mismo taller, entre las cuales, la “Casa da Musica”, representa un momento dentro de un trabajo en proceso. El edificio, se convierte en un palimpsesto a descifrar desde el que se intenta entender los porqués que llevan a una obra a convertirse en modelo y a representar ciertas características de una sociedad en transformación.

Pero, frente al estudio objetivo de la construcción en todas sus dimensiones, se plantea también el deseo de entrar en el escondite del demiurgo y de ser capaces de entender las razones del proyecto o, incluso, ser capaces de reproducir como se proyecta de “manera contemporánea”. Un asunto que el arquitecto describe en su conferencia “Transformaciones”, impartida en Antwerpen en 1999, sobre el proceso de proyecto de la “Casa da Musica”, como el resultado de una acción oportunista: el cambio de escala de un proyecto de vivienda unifamiliar, ampliándola, y la introducción en la nueva forma generada del programa de un auditorio⁷.

El procedimiento de proyecto empleado es una acción carente de ética arquitectónica, impropio de un constructor y se sitúa alejado de los intentos de racionalizar la generación de la forma, encaminándonos hacia procesos incontrolables y, en cierto modo, aleatorios. El propio autor califica su acción como cínica y oportunista.

Quizás, la pérdida de control racional y de credibilidad técnica que suponen los actos fortuitos, actos que se acercan al ámbito de lo inefable y lo artístico, configuran el entorno oscuro de esta obra. Sin embargo, es el origen de la obra, precisamente, uno de los

⁶ “...la génesis es inseparable de la estructura, la historia de la creación del libro, de su sentido...” TODOROV, Tzvetan. *Poética estructuralista*. Pag.152

⁷ “Y lo que parecía estar hecho específicamente para un fin, de repente, podía ser transformado de manera oportunista en algo completamente diferente”. KOOLHAAS, Rem. *Transformations*. may 1999.

momentos que más puede interesar como experimento de laboratorio: ser capaces de reproducir la formación de la vida, ser capaces de reproducir los procesos inherentes a la acción de proyectar y obtener resultados solventes.

Si consideramos que para proyectar se puede aplicar cualquier método, la consecuencia es la ausencia de criterio y esto hace que se desmorone la estructura que permite resolver problemas con cierta racionalidad y, por lo tanto, deja de ser reproducible, controlable, científico. Si la forma manda⁸, si se puede libremente ampliar, reducir o deformar cualquier contenedor y, al final, el ojo decide en función del gusto, entonces la capacidad de control racional va a verse limitada y la crítica puede encontrarse sin parámetros desde los que valorar o desde los que señalar caminos saludables al proyecto.

Incluso se puede llegar a pensar que para poder resolver un problema basta con manejar adecuadamente la fotocopidora y las tijeras, o que quizás baste con tener un almacén de maquetas y utilizarlas de manera aleatoria. Indudablemente, después asimilar este inesperado proceso declarado por el autor, es necesario volver a comprobar la solidez del proyecto con el conocimiento previo de que el interior del taller es un mundo oscuro, lleno de elementos incontrolados que conviven con los procedimientos más racionales.

Rem Koolhaas, en la conferencia de Antwerp, declara que “apremiados por la necesidad de ofrecer una solución rápida” se deciden a utilizar el concepto de la vivienda YK2 para desarrollar la propuesta de auditorio. Está utilizando la estrategia formal del objeto pequeño y encajando, dentro de esta forma prestada, el programa del auditorio y comprobando si el auditorio funciona de manera razonable. No es directamente un cambio de dimensión del objeto, lo que se utiliza es una estrategia formal y ni las estrategias ni las formas tienen escala en sí mismas. Los caminos conocidos se convierten, a veces, en caminos pautados y sólo forzándolos, en situaciones límite en las que resulta necesario recurrir a soluciones no previstas, puede llegar a suceder el encuentro feliz con lo inesperado.

La formación crítica, nos dota de herramientas útiles, capaces de analizar y describir los objetos de manera fiable, pero debemos ser conscientes de que, en el proceso del proyecto, en determinados momentos, presionados generalmente por circunstancias adversas que imponen soluciones rápidas, hay que poder abandonar los caminos racionales y actuar de manera transgresora. Sólo en esos momentos se producen errores en el sistema, que leídos adecuadamente, pueden abrir nuevos caminos. En el entendimiento, en cualquier caso, de que todo proceso de proyecto encuentra su objeto de validación en la realidad construida.

⁸ “Porque, llegados a este punto, lo visual se convierte en la fuerza dominante”. KOOLHAAS, Rem. *Transformations*. mayo 1999

— |

| —

— |

| —

TRABAJOS ALUMNOS

CASA DE LA MÚSICA EN OPORTO



[01] CIUDAD ADENTRO

La imagen de la ciudad en la arquitectura de OMA

Delirious views:

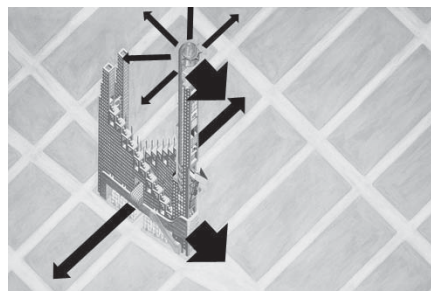
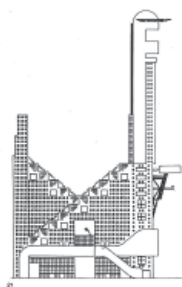
El interés por el tema de la ciudad, como es bien sabido, se desarrolla desde el principio de la trayectoria profesional de Koolhaas a través de su “manifiesto retroactivo” *Delirious New York*¹. «Piedra de Rosetta del siglo XX», la península de Manhattan interesa a Rem Koolhaas principalmente por su condición de laboratorio en el que, entre el 1890 y el 1940, se inventaron y ensayaron «el estilo de vida metropolitano y la arquitectura producida a partir de él»: un experimento colectivo que hizo que la ciudad entera se transformara en «una factoría de experiencias artificiales donde lo real y lo natural dejaron de existir»². Según el autor, la configuración física actual de Manhattan se puede leer como el producto del *Manhattanismo*: una teoría urbanística nunca formulada explícitamente, cuyo programa era el de «existir en un mundo enteramente fabricado por el hombre, entonces vivir dentro de la fantasía»³. Las propuestas teóricas formuladas por Koolhaas en *Delirious New York*, que derivan de una lectura cínica de los fenómenos arquitectónicos y urbanos que han caracterizado el crecimiento de la península de Manhattan desde finales del siglo XIX, se pueden resumir sumariamente en los conceptos de «congestión» e «indiferencia», cuya aplicación a la arquitectura y a la forma de la ciudad se declina en una serie de observaciones específicas tan transcendentales que siguen acompañando las propuestas proyectuales de OMA.

En el marco de esta relevante y densa producción teórica, que aparentemente dedica poco espacio a la percepción de la ciudad, es posible aislar algunas ideas que sí están relacionadas con dicho tema, buscándolas no tanto en el baricentro del cuerpo teórico de *Delirious New York*, sino en sus límites, es decir, dentro del apéndice en el

¹ KOOLHAAS R., *Delirious New York*, Electa, Milano 2006.

² *Ibid.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 8.

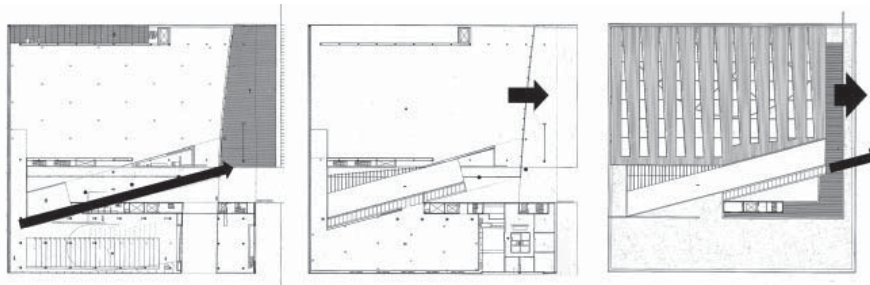


que Koolhaas presenta una serie de propuestas proyectuales. Los proyectos para el Hotel Sphinx (1975-1976), la New Welfare Island (1975-1976) y el Welfare Palace Hotel (1976) nos introducen sutilmente en el mundo de la mirada koolhaasiana hacia la ciudad, proporcionándonos una primera serie de herramientas para entender el contenido de algunos de sus proyectos sucesivos.

El Hotel Sphinx se sitúa en uno de los lugares más simbólicos de Manhattan: la esquina norte de Times Square, ocupando el espacio definido por la intersección de Broadway, la 7th Avenue y las calles 48th y 47th - que atraviesa el edificio cortando el basamento en dos partes. Este corte estratégico permite a Koolhaas situar, arriba de la estructura-puente que conecta las dos partes del edificio, y entonces justo en coincidencia del eje central de la calle 47th, un prisma de cristal conteniente un restaurante, que perfora el bloque en dirección este-oeste, consintiendo disfrutar por un lado (hacia este) «de la vista de una típica calle urbana [y hacia oeste] de la Naturaleza, o cuanto menos del New Jersey». Conforme la descripción del proyecto continúe, podemos encontrar otras referencias a las vistas urbanas proporcionadas por algunos de los ambientes del Hotel Sphinx: al lado de la piscina interna/externa situada en la “cabeza” del edificio (el punto más alto y más panorámico) se encuentra una pequeña playa desde la que «se puede gozar de una vista espectacular de la ciudad». En la planta más baja de la “cabeza” del hotel se sitúa el salón de belleza para los residentes, donde, delante de las sillas direccionadas hacia el muro perimetral, debajo de una banda de cristales a espejo se encuentra una pequeña portilla que permite «una vista de la ciudad abajo». Finalmente, unos mecanismos situados bajo la “cabeza” del Hotel Sphinx permiten su elevación y rotación para «fijar» diferentes partes de la ciudad en relación a determinados eventos.

El proyecto para New Welfare Island está concebido como una extensión de la red de Manhattan hacia el East River, para crear ocho manzanas nuevas que servirán como «aparcamiento para arquitecturas formalmente, programáticamente y ideológicamente en competición entre sí – que se enfrentaran desde sus áreas de aparcamiento todas idénticas»⁴. Al extremo sur de la isla se sitúa el Welfare Palace Hotel, formado por siete torres y dos pastillas de diez pisos. La altura de las torres aumenta conforme se vayan alejando de la península, y sus coronamientos están diseñados de manera que puntean hacia Manhattan y, más precisamente, hacia el RCA Building (el rascacielos principal del Rockefeller Center), a su vez declinado hacia el hotel.

⁴ *Ibid.*, p. 280.



A partir de estos (pocos) datos podemos intentar reconstruir en qué dirección se estuviesen orientando las ideas de Rem Koolhaas en el tema del tratamiento de la imagen de la ciudad como herramienta para el proyecto. En primer lugar, el posicionamiento del restaurante del Hotel Sphinx en el eje de la calle 47th rompe a través de una acción provocadora – la invasión de la omnipresente red – una de las condiciones típicas de los edificios de Manhattan, abriendo nuevos escenarios perceptivos que, sin embargo, Koolhaas etiqueta genéricamente, como en el caso de la vista hacia «una típica calle urbana», o como en el caso de la vista hacia «la Naturaleza» (como si en vez del New Jersey – siempre que se pudiera ver correctamente desde aquella posición – el restaurante mirase hacia un conjunto natural parecido a lo de Central Park). Y si una «pequeña portilla» hacia – nada menos – Times Square parece ser suficiente para los clientes del salón de belleza, cuyo interés principal (la propia imagen, evidentemente) Koolhaas expresa por medio de la grande pared de cristal a espejo, un imposible sistema mecánico permite orientar la cabeza del hotel (la referencia a la mirada de sus habitantes es, no casualmente, implícita) hacia los acontecimientos principales de la ciudad.

La impresión es que Koolhaas rechaze, conscientemente, cualquiera relación perceptiva con los lugares específicos, construyendo su arquitectura en una realidad simbólica en la que son más bien los edificios, y no las personas, los sujetos de la mirada: se miran a sí mismos, como en el caso del enfrentamiento entre el Welfare Palace Hotel y el RCA Building; miran las personas y sus acontecimientos, como en el caso de la cabeza del Hotel Sphinx; miran los arquetipos de «Ciudad» y «Naturaleza», como en el caso del restaurante sobre la calle 47th. En el Koolhaas de *Delirious New York* la ciudad en su realidad material se ve sustituida por una versión fragmentada y idealizada de ella, cuyas arquitecturas no dialogan para construir un espacio urbano común, sino se enfrentan en una superposición de monólogos protagonistas del delirio de la Metrópoli koolhaasiana, bien representado en el dibujo axonométrico de la Ciudad del Globo Prisionero.

La promenade como estrategia:

Más de quince años después de *Delirious New York*, Rem Koolhaas publica *S,M,L,XL*⁵, un «libro-mamut» de 1376 páginas en el que recoge 20 años de textos teóricos y proyectos creados por su Office for Metropolitan Architecture, ordenándolos por tamaño. A lo largo del volumen se encuentra también un elenco de términos, ordenados alfabética-

⁵ KOOLHAAS R., *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York 1998.



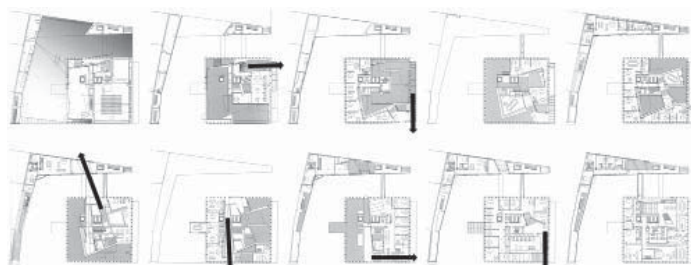
mente, seguidos por breves citas: a la voz «view» leemos:

I like a view but I like to sit with my back turned to it. The time for reflection is also the chance for turning back on the very conditions of reflection in all senses of that word, as if with the help of a new optical device one could finally see sight, one could not only view the natural landscape, the city, the bridge and the abyss, but could view viewing. The spectacular view always made. Laing aware of his ambivalent feelings for this concrete landscape. Part of its appeal lay all too clearly in the fact that this was an environment built, not for man, but for man's absence.⁶

En esta segunda fase de su trabajo, Koolhaas parece haber afinado su pensamiento sobre el papel de la mirada en arquitectura, hasta transformarla en una de las herramientas principales para la definición de la estrategia proyectual del Kunsthall de Rotterdam (1992), edificio que desarrolla una reflexión aguda sobre el tema corbuseriano de la *promenade architecturale*. La situación del contexto está bien explicada en la memoria del proyecto: «El solar en que se presenta el Kunsthall tiene una doble condición: la fachada sur que queda limitada por el Maasboulevard, y que supone en realidad una autopista urbana, en este caso levantada sobre un dique; y la fachada norte, a un nivel más bajo, que mira hacia el Museum Park, es decir, un paisaje contemplativo de carácter convencional». La doble condición, natural y urbana, de las dos fachadas principales del Kunsthall me parece sugerir algún tipo de relación con el ya citado restaurante del Sphinx Hotel, aunque en este caso – obviamente – la lectura de la situación física sea más detallada, más vinculada a las características del espacio real. La solución adoptada para el proyecto surge de la partición del solar según dos ejes, el primero paralelo al Maasboulevard y el segundo ortogonal a ello (creando una nueva conexión con el cercano Museum Park), que dividen la planta cuadrada del museo en cuatro partes autónomas, finalmente juntadas a través de un recorrido continuo: una *promenade architecturale* en forma de espiral que acompaña al visitante desde el ingreso del museo hacia la cubierta-terrace, desde donde se puede contemplar el Maasboulevard y, sobre todo, el parque. Esta «especie de banda de Möbius inclinada»⁷, que evidentemente nos recuerda las secuencias lineares de ambientes entrelazados por Le Corbusier en algunas de sus villas, proporciona una serie de vistas, también de la ciudad, a lo largo de su desarrollo, a través de un proceso de montaje cinematográfico de los diferentes *frames* que componen la experiencia total del museo y que empiezan ya desde fuera del proyecto, es decir, desde aquel Maasboulevard cuyos edificios aparecen improvisa-

⁶ La primera frase es una cita de Gertrude Stein, la segunda de Jacques Derrida en *Eyes of the University. Right to Philosophy 2* (traducción de Du Droit à la Philosophie, 1990), mientras la tercera es una frase tomada de la novela *High Rise* (1975) por James Graham Ballard.

⁷ FRAMPTON, K., Rem Koolhaas. Kunsthall a Rotterdam, en "Casabella", n. 610, 1994.



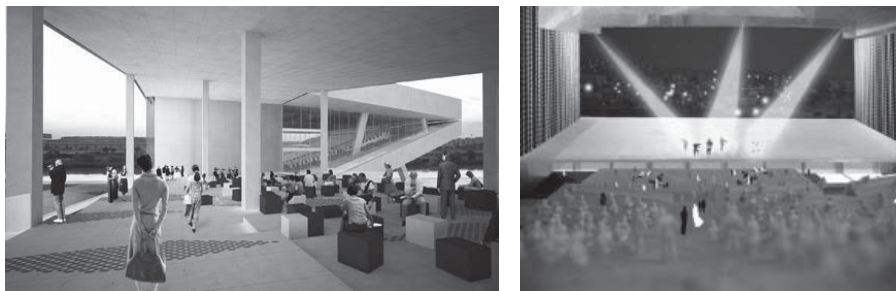
mente – quizás recordándonos *La callejuela* de Vermeer – detrás del cristal de la pared de la galería expositiva.

La relación entre la *promenade architecturale* y la arquitectura de OMA ha sido investigada por Juan Antonio Cortés en el segundo de los tres ensayos de la serie *Delirio y Más*⁸, en el que el autor contextualiza el uso del recorrido arquitectónico por parte de Koolhaas dentro de la más amplia categoría de las estrategias proyectuales definidas por OMA (las “patentes”) derivadas del montaje cinematográfico (fragmentación, colisión, discontinuidad y continuidad). El artículo pone en evidencia como el uso de la *promenade* hecho por Rem Koolhaas tenga una directa relación con las técnicas de la cinematografía, subrayando sin embargo como en cierta ocasión el arquitecto holandés haya declarado su identificación con el sistema de rupturas en que se basa el cine más que con la continuidad que se busca en arquitectura: «Son más bien los sistemas y las técnicas internas del cine y, sobre todo, las del montaje, las que han jugado el papel clave. Hay siempre en arquitectura una voluntad de continuidad mientras que, por el contrario, el cine está fundado en un sistema de rupturas sistemáticas e inteligentes. Mi afinidad con este sistema de la ruptura más que con el imaginario de la continuidad es lo que constituye lo esencial de mi vinculación con el cine». El proyecto ganador del concurso para la Embajada de los Países Bajos en Berlín (2003) es la obra de OMA que mejor traduce y desarrolla la relación de reciprocidad entre técnica cinematográfica y estrategia arquitectónica, conseguida en este caso a través de una verdadera «exasperación del tema del paseo arquitectónico».

El edificio está formado por dos partes separadas: un “cubo aislado” dentro del que se sitúan todos los servicios y las oficinas de la embajada, y un “muro residencial” en forma de “L” que encierra el perímetro del solar alrededor del “cubo”, abriendo entre los dos un espacio vacío espiral que sirve de rampa de acceso para las automóviles y que penetra dinámicamente en el “cubo” al nivel del foyer principal, canalizándose en un recorrido ascensional: «una *enfilade* de cavidades que parecen talladas con pico, un encadenamiento de sombras, luces, reflejos y colores»⁹. Esta *promenade cinematographique*, que se transforma en el elemento principal de todo el proyecto – invirtiendo la distinción kantiana entre espacio servido y servidor – atraviesa con una geometría irrequieta las diez plantas del sobrio cubo de cristal, desmiembra su rígida estructura prismática, desfondando sus paredes perimetrales desde dentro hacia fuera para ofrecer a los visitantes

⁸ CORTÉS J. A., *Delirio y Mas. II. Estrategia frente a Arquitectura*, en “El Croquis”, n. 131-132, 2006, pp. 54-56.

⁹ CHASLIN F., *El laberinto y el cubo. Una fantasía espacial de Koolhaas en Berlín*, en “Arquitectura Viva”, n. 92, 2003, p. 81.



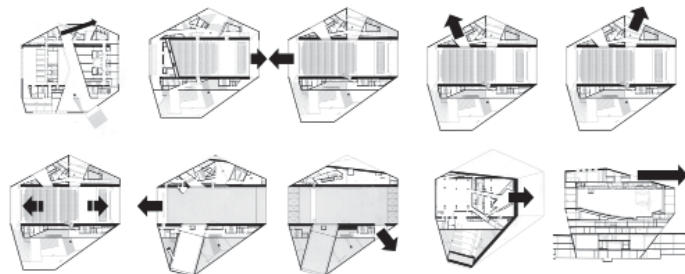
una serie de vistas de Berlín, y termina finalmente en una cubierta-terrazza desde la que se puede asistir al espectáculo panorámico de la ciudad.

Según Juan Antonio Cortes, el recorrido interno de la Embajada de los Países Bajos reinterpreta tanto el *Raumplan* loosiano como la *promenade architecturale* lecorbusieriana: «en el introvertido y entrecortado *Raumplan*, las escaleras describen un recorrido perimetral y se abren a los espacios de estar, de modo que desde los descansillos se accede a los distintos niveles. En las extrovertidas casas de Le Corbusier, los espacios están atravesados por las escaleras y rampas, que se contraponen a la extensión horizontal de los pisos. En la Embajada de Berlín, en cambio, el recorrido ascendente se emancipa del resto y se convierte en el espacio por antonomasia, un espacio canalizado que toma el protagonismo y al que quedan supeditadas todas las áreas de uso»¹⁰. Al obtener su autonomía espacial, la *promenade* de Koolhaas proporciona una experiencia estética en movimiento a través de la superposición de imágenes de los espacios interiores y exteriores: «el pasaje del recorrido establece una discontinuidad respecto a la mayoría de los espacios interiores: no se abre a ellos [...] pero se abre ampliamente al paisaje exterior, algunos de cuyos elementos más señalados resultan enmarcados por las cristalerías de cerramiento y, sobre todo, por el gran hueco abierto en uno de los lados de la L que envuelve parcialmente el edificio»¹¹. El “gran hueco” de que habla Cortés es un corte diagonal aplicado al “muro residencial” que proporciona, desde el descansillo del recorrido interior a la sexta planta, y a través de otra grande ventana, una vista extraordinaria de la bola dorada de la torre de la televisión de Alexanderplatz, situada a unos setecientos metros de la Embajada. El “doble marco” hacia el emblema del Berlín comunista ha de leerse como una lectura a la vez crítica y simbólica de la atormentada historia política de la ciudad, a través de la que el proyecto consigue relacionarse tanto topológicamente, como simbólicamente, a su contexto urbano.

A través del uso de la *promenade architecturale* Koolhaas introduce nuevas modalidades de la mirada hacia la ciudad en su arquitectura, haciendo de esas, como en el caso de Berlín, el elemento principal del proyecto. Si el Kunsthal utiliza las vistas exteriores, urbanas y naturales, como fondo de la experiencia del recorrido expositivo, la Embajada de los Países Bajos busca relaciones a la vez más directas y más simbólicas con el contexto, cuyos fragmentos paisajísticos generan la forma de la *promenade*, estableciendo entre ellos una relación de reciprocidad e interdependencia. Los proyectos de

¹⁰ CORTÉS, *Delirio y Mas. II. Estrategia frente a Arquitectura cit.*, p. 54.

¹¹ *Ibid.*



Rotterdam y Berlín interpretan entonces la mirada como un acontecimiento dinámico, elemento constituyente de la experiencia paraláctica de un recorrido interno culminante en una terraza panorámica que finalmente, como en la villa en Garche, permite al ojo descansar y parar para contemplar el paisaje (urbano) circunstante.

Una mirada inédita:

En 2002 OMA gana el concurso para el Centro Congresual en Córdoba con un proyecto que propone una localización alternativa del edificio, respecto a la establecida por el documento preliminar, para disfrutar al máximo de las potencialidades del lugar en que se sitúa. El largo volumen lineal que alberga todas las funciones del centro se organiza en dos bandas superpuestas verticalmente y separadas entre ellas por un corte transparente horizontal: un recorrido panorámico que se desarrolla a lo largo de los trescientos sesenta metros de largura del proyecto, permitiendo el acceso a los diferentes programas y proporcionando una secuencia coherente de vistas hacia el casco histórico de la ciudad y la península de Miraflores. Si por un lado el proyecto de Córdoba utiliza las mismas estrategias analizadas en los párrafos precedentes – la promenade con vistas hacia la ciudad (interpretada esta vez en un sistema lineal y continuo) y la cubierta-terraza panorámica – por el otro, aquí Koolhaas introduce un elemento inédito en la configuración de la pared de fondo del auditorio: una grande pared transparente que, coherentemente con el resto del edificio, enmarca una vista panorámica de la ciudad de Córdoba. Para comprender el significado de esta solución dentro de la trayectoria proyectual de OMA, volvemos a la propuesta ganadora del concurso para la Casa da Música de Oporto.

El proyecto para la Casa da Música (1999-2005) debe su configuración a la relación contrastante entre, por un lado, la respuesta estricta y rigurosa a las necesidades acústicas de una sala para conciertos contemporánea y, por el otro, la exigencia de caracterizar formalmente un edificio simbólico para los habitantes de Oporto. Escribe Koolhaas en la memoria del proyecto: «en este siglo hemos asistido a un desesperado intento arquitectónico por escapar del modelo “caja de zapatos”, canónico para los auditorios. Sin embargo, tras constatar la calidad acústica de salas existentes, tanto por parte de OMA como de nuestros especialistas en acústica se llegó a la conclusión de que las mejores del mundo tienen precisamente esa configuración». De aquí la dialéctica, invertida respecto a la Embajada de los Países Bajos, entre un espacio interior riguroso

¹² KOOLHAAS R., *Casa da Música*, en “El Croquis”, n. 134-135, pp. 202-257.



y una forma exterior irregular, resuelta en el tratamiento del espacio “residual”, otra vez atravesado por un recorrido ascensional periférico que permite el acceso a todas las partes del programa.

La promenade de la Casa da Música se caracteriza por una mayor interiorización de la experiencia visual del recorrido, que ya no está puntuado sistemáticamente por una serie de aberturas hacia el exterior como en el caso de Berlín: sin embargo, a lo largo de su desarrollo, el itinerario conecta una serie de “paradas acristaladas”, ambientes adosados a la envolvente del edificio que se enfrentan directamente al espacio de la ciudad a través de grandes aberturas y, obviamente, culmina en una pequeña terraza panorámica. Un análisis de las diferentes “paradas acristaladas” nos permite diferenciarlas en dos tipologías, según el tratamiento material de la superficie transparente. En el caso de la sala de música electrónica, de la sala Renacimiento y de la sala VIP, las superficies planas utilizadas permiten una visión nítida y escenográfica del espacio exterior desde el interior (y del interior desde el exterior), enmarcando una serie de vistas paisajísticas de la ciudad desde arriba. En cambio, las paredes acristaladas del auditorio grande, y la pared acristalada del frente del auditorio pequeño, están resueltas con un doble sistema de cristal ondulado (utilizado justo un año después también por Neutelings Riedijk en la propuesta ganadora del concurso para el City Museum de Anversa, recién completado) que, aunque consienta una visión distinta de la ciudad a los visitantes que se hayan introducido en los espacios que separan las paredes, no la permite desde el interior del auditorio, a causa de la deformación producida por la sección ondulada de los cristales, único sistema que consentía realizar superficies transparentes de tan grande dimensión.

El uso de las paredes onduladas asigna un nuevo papel a la imagen de la ciudad, cuyos borrosos contornos proporcionan un inédito fondo escenográfico a las representaciones musicales, instaurando una relación topológica inédita entre el espacio exterior e interior del edificio: en el momento en que la imagen de la ciudad se descompone en sus matices cromáticos, perdiendo entonces los caracteres de profundidad y territorialidad que informan las demás ventanas de la obra, las grandes paredes acristaladas se transforman en lienzos impresionistas que evocan el recuerdo de la ciudad gracias a una, quizás involuntaria, elipsis atmosférica.

Bibliografía:

- CHASLIN, François, *El laberinto y el cubo. Una fantasía espacial de Koolhaas en Berlín*, en “Arquitectura Viva”, n. 92, 2003.
- CORTÉS, Juan Antonio, *Delirio y Mas. II. Estrategia frente a Arquitectura*, en “El Croquis”, n. 131-132, 2006.
- KOOLHAAS, Rem, *Delirious New York*, Thames & Hudson, London, 1978.
- KOOLHAAS, Rem., *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York 1998.



[02] CONEXIONES, CIRCULACIONES Y RECORRIDOS

Rem Koolhaas. Estrategias de proyecto de asociadas al movimiento

1. El movimiento en el edificio

Las estrategias relacionadas con el movimiento entendido como libertad de acción en el edificio son fundamentales para lograr una estructura de eventos que supere a la arquitectura. Para ello la arquitectura debe constituirse en una infraestructura urbana que permita dotar a la ciudad de un espacio público que está desapareciendo, “*vinculando la nueva esfera pública con la ciudad existente e influyendo en ella con carácter retroactivo*”¹. La arquitectura de Rem Koolhaas busca crear una máxima estructura de eventos, que en la mayoría de los casos supere al programa establecido. Las estrategias de proyecto que dan mayor protagonismo a la libre circulación del usuario en el edificio, basadas en una libertad de asignación del programa permiten que esta estructura de eventos se multiplique. En toda la obra de Rem Koolhaas, la enunciación de una cualidad viene enfrentada a la búsqueda de su contrario, y si tenemos discontinuidad, Koolhaas se encarga siempre de enfrentarla a la continuidad, mediante la ejecución de diferentes estrategias en las que conviva esta dualidad continuo-discontinuo, convirtiendo su solución en el motivo generador del proyecto, o más bien del tipo de espacio que se genera en el edificio.

Frente a la elección de un recorrido peatonal arquitectónico que enlace las partes del edificio en un espacio, Koolhaas utilizará una estrategia opuesta en otra serie de obras en la que la solución consiste en establecer conexiones mecánicas entre espacios discontinuos, rompiendo la independencia del espacio vertical con la utilización de ascensores, plataformas elevadoras e ingenios mecánicos, que en la mayoría de los casos

¹ RUBY, Andreas, RUBY, Ilka. “Groundscapes. El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005. Pág. 27



Fig.2a



Fig.2b

no alteran la configuración arquitectónica del edificio. Estos artefactos exentos de la dimensión espacio-temporal no son propiamente arquitectura, tal y como afirma Koolhaas, pero son esenciales para establecer una estructura de eventos en el edificio, permitiendo que sea el programa el que configure conexiones entre las diferentes partes del edificio. En un lugar intermedio se encuentran las escaleras mecánicas, rampas móviles que comparten características con las dos estrategias anteriores, pero se sitúan en una ambigüedad en la que se potencia su capacidad conectora de espacios con unas características singulares que permiten unir diferencias de cota mayores en menor recorrido que una rampa convencional y a la vez significan el espacio que recorren, relacionando los espacios entre sí y potenciando la estructura de eventos. El punto en común de estas estrategias es el modo de entender el movimiento dentro del espacio arquitectónico, proponiendo cada una de ellas soluciones opuestas en planteamiento y resultado, pero compartiendo objetivos básicos que tienen que ver en el modo de entender la arquitectura por parte Koolhaas.

2. El principio infraestructural. El movimiento asociado a la estruc. de eventos.

Jeffrey Kipnis define el principio infraestructural como *"la proposición de que un edificio debe estar determinada por su resultado a pleno rendimiento"*² y sitúa a Koolhaas como su máximo representante, en un esfuerzo *"por conseguir un máximo de estructura de eventos en la arquitectura"*² que en la mayoría de los casos supera al programa establecido. Para Koolhaas el programa es importante, pero no cómo algo concreto que pueda ser estudiado y asignado inamoviblemente. El programa debe ocurrir en el edificio, debe poder cambiar, variar en función del uso real que tenga el edificio. Incluso en los casos en que se encuentre claramente definido por su uso Koolhaas no se esfuerza en crear una tipología concreta en la que este pueda ser desarrollado, sino en el modo en que los usuarios del edificio puedan hacer uso de él, un uso que está abierto a variaciones y diferentes posibilidades. La estructura de sucesos que Koolhaas busca en sus edificios, se asemeja más a la que ocurre en un espacio público, estructura que como bien nos advertía Kipnis *"supera ampliamente su programa- incluso peligrosamente"*²

En el texto *"Imagining Nothingness"*³, Koolhaas afirma que existe una contradicción

² KIPNIS, Jeffrey. *"El último Koolhaas"*. *El croquis* 79. PágS. 30,36.

³ KOOLHAAS, Rem. *"Imagining nothingness"*, texto de 1985, en KOOLHAAS, Rem, OMA y MAO Bruce. *"S.M.L.XL."* Monacelli Press, 1995. Pág. 198,199,202



Fig.3

entre programa y arquitectura y aboga por *“un máximo de programa y un mínimo de arquitectura”* *“Donde no hay nada todo es posible, donde hay arquitectura nada más es posible”* ³. Esta apología del vacío como posibilitador del todo, que encarna el Muro de Berlín antes de ser completamente destruido o Central Park *“demuestran que el vacío en la metrópolis no está vacío, que cada hueco puede ser usado por programas cuya inserción en la trama existente es un esfuerzo arbitrario que lleva a la mutilación de actividad y trama urbana.”* ³. Donde no hay nada puede ocurrir todo, sin necesidad de insertar complejidades arquitectónicas que rompan con la continuidad urbana del espacio público con la trama compleja y densa de la ciudad. Se trata de crear espacio público urbano, en contenedores cerrados que son arquitectura, pero que dentro de ella son algo más. *“Koolhaas parece querer decirnos que el arquitecto, en este final de siglo, tiene que construir edificios que no restrinjan la libertad de acción, el movimiento que caracteriza la cultura de estos años.”* ⁴. Esta libertad de acción de la que nos habla Moneo, es la misma en la que se basa el principio infraestructural y la estructura de eventos que enuncia Kipnis. Para conseguirlo no se puede restringir el movimiento en el edificio, este debe ser fluido, como en los vacíos en la ciudad congestionada. El movimiento en Koolhaas, *“es un concepto menos literal que en último Gehry. Koolhaas entiende que la arquitectura termina con la libertad, la agota. De ahí que su propuesta para construir sea la no arquitectura y él quiere que en sus edificios sea así. Por eso hace falta una estructura capaz de absorber una serie de significados.”* ⁴. La definición que el propio Koolhaas hace del edificio de Karlsruhe nos orienta hacia lo que está buscando *“un edificio capaz de generar densidad, explotar la proximidad, provocar tensión, maximizar la ficción, organizar los espacios intersticiales, promover los filtros, alentar la identidad y estimular lo impreciso, todo dentro de un contenedor”* ⁵.

Esta intencionalidad, aparentemente directa, tiene una segunda lectura arquitectónica subyacente, que es la importancia y publicidad que quiere dar el autor al hecho de que sus edificios están creando realmente una estructura de sucesos que trasciende al programa establecido, y que esto se debe a la concepción arquitectónica de los espacios, que crea las bases para que de esta ocurra. Existe intencionalidad en la ideación, pensamiento y difusión de de esta postura, y el hecho de documentarlo en un libro, ⁶ es algo más que una anécdota publicitaria, es un modo de presentación y de posicionamiento frente a otro tipo de arquitecturas. Koolhaas nos está hablando de lo

⁴ MONEO, Rafael. *“Rem Koolhaas”*. En *“Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos”*. ACTAR, 2004. Pág.314

⁵ KOOLHAAS, Rem, en KOOLHAAS, Rem, OMA y MAO Bruce. *“S.M.L.XL.”* Monacelli Press, 1995. Pág. 692

⁶ AAVV *“Post occupancy”*. Domus d'autore. Domus, Milano 2006.

que quiere que se vea de sus edificios, que no es una bella imagen fija y perfectamente iluminada, sin gente que muestre el uso que realmente tiene el edificio, sino el uso que se ha hecho realmente del mismo, y el punto de vista que los usuarios tienen de él, en definitiva, la estructura de eventos que su arquitectura ha generado y para representarlo, crea una serie de juegos visuales y de imágenes inusuales en las que lo que se ve, es al usuario utilizando el edificio, al usuario desplazándose por el edificio, o recreaciones virtuales que permitan al lector desplazarse por el edificio.

Los edificios de Rem Koolhaas buscan romper con el programa establecido, creando espacios de arquitectura en la que ésta sea la que provoque una estructura de sucesos incontrolable. Para que esto ocurra, es importante el movimiento en el edificio, no un movimiento literal y mimético, que simplemente congele un instante de movimiento ilusorio como ocurre en la arquitectura de Gehry, sino un movimiento real del usuario en el edificio, que posibilite la acción máxima en la mínima arquitectura. Koolhaas utilizará diversas estrategias para lograrlo, siendo muy importante el modo en el que se puede recorrer el edificio. El edificio se habita, se utiliza y para ello ha de poder recorrerse, para apropiarse de él.

3. Conexiones mecánicas entre espacios discontinuos. De la conexión mecánica a la congestión programática.

3.1. Mecanismos de comunicación espacial. La sección libre y los recorridos y circulaciones.

En “Delirious New York”, toda su reflexión fundamentada en la arquitectura del rascacielos, tiene como punto de partida la invención de un aparato, el ascensor, que combinado con la estructura de acero, son el origen de la creación de un nuevo paradigma en la arquitectura que definirá la ciudad del rascacielos. El ascensor es el nexo de unión entre mundos inconexos e independientes que se apilan nivel a nivel, es la causa de la existencia de una nueva arquitectura que se genera verticalmente y cuya calidad deriva, según Koolhaas, de la cantidad de libertades apiladas repetidas. A mayor número de plantas mejor será la forma resultante, una forma que no ha sido preconcebida, sino

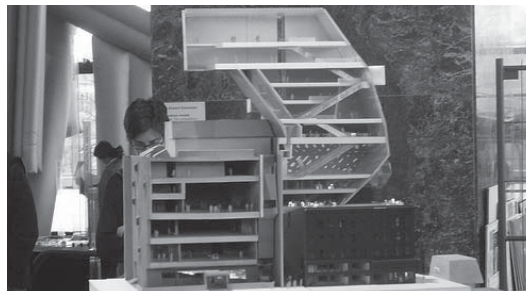


Fig.4

que se genera “espontáneamente”⁷ al “solidificarse”⁷ en vertical un espacio repetido. El resultante de la formula es la forma y esta se basa en una “estética basada en la ausencia de circulación”⁷.

Moneo considera que una de las grandes aportaciones de Koolhaas a la arquitectura contemporánea ha sido el concepto de “sección libre”⁸ y este concepto deriva del estudio del rascacielos. La sección libre implica que la forma no se genera ni a partir de la repetición sucesiva de plantas, ni desde la misma sección. La forma aparece libremente, asociada a la escala, es decir a la cantidad de plantas que se han de repetir en función de la colocación del núcleo de comunicaciones. Cabría preguntarse entonces qué hay detrás de la forma, pues parece que esta alusión a la escala y a la posición del núcleo de comunicaciones en realidad tiene que ver con el programa del edificio, entendiendo el programa no como la acumulación de funciones en un determinado número de metros cuadrados, sino como el papel que el edificio juega en la ciudad. Las consecuencias espaciales de este tipo de estrategia indagan acerca de las ventajas que la desconexión permite, cada nivel o sección de un nivel se desarrolla independiente del resto en función de sus necesidades. Define su altura, su tamaño, su uso, sin fijarse en los demás niveles y todos quedan articulados por un medio mecánico, el ascensor, que se convierte en el único nexo de unión. En esta investigación acerca de la sección libre Koolhaas adopta en múltiples proyectos una decisión de partida que tiene que ver con el modo en que este nexo vertical (ascensores, escaleras mecánicas, rampas y núcleos de escaleras) ensambla la desconexión que se produce al concebir el edificio en secciones parciales. Como plantea Juan Antonio Cortés,⁹ la sección libre es un imposible físico, ya que el espacio aplado en vertical, necesita de forjados (horizontales o inclinados) para definirse. Koolhaas explota estas contradicciones y las incorpora a la generación del proyecto, reflexionando acerca de la concepción y valor real de los elementos predefinidos y dando un nuevo significado a los mismos. Podemos encontrar en su obra una línea que investiga sobre las posibilidades que la sección libre aporta en relación a la existencia o no existencia de un vínculo real entre los diferentes niveles. El modo de articular o desarticular los espacios son las comunicaciones verticales o/y oblicuas. En cada proyecto o serie de proyectos de esta línea aísla un elemento que configura el espacio vertical y le da un nuevo significado. El resultado es diferente en función del elemento elegido y la es-

⁷ KOOLHAAS, Rem. “DELIRIO EN NUEVA YORK”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2004. Traducción del original “Delirious New York”, Thames & Hudson, 1978. Pág. 82

⁸ MONEO, Rafael. “Rem Koolhaas”. En “Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos”. ACTAR. 2004. Pág. 318

⁹ CORTÉS, Juan Antonio. “Delirio y más I. Las lecciones del rascacielos”. El Croquis 131/132. Pág. 18.

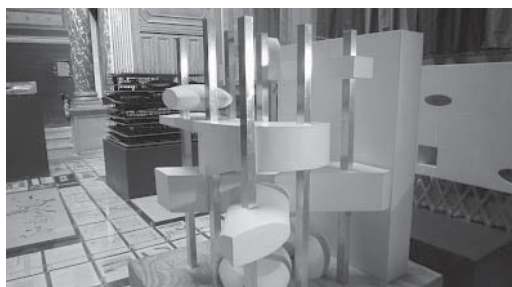


Fig.5

trategia adoptada, reforzando la idea de que la forma no está determinada. El elemento común a todas ellas (conexión y desconexión) es al final una manera de organizar el espacio en función de ese nexo vertical, que pasará a ser el espacio en sí mismo en algunas, o la unión entre los diferentes espacios en otras, todo con diferentes matices y caracterizaciones dependiendo del proyecto.

3.2. Mecanismo de comunicación espacial. Los sistemas de comunicación mecánicos como elementos que configuran la sección libre.

En el Concurso de la Biblioteca de Francia, TRÈS GRANDE BIBLIOTHEQUE (1989), el conjunto arquitectónico planteado por OMA es un sólido complejo y compacto de información y programa alternativo al impuesto, un almacenamiento continuo y fluido de información, en el que las partes públicas se excavan en este magma, dando lugar a vacíos, en los que se producen intercambios. La maqueta del proyecto representaba, en lugar del sólido excavado, los vacíos resultantes de la excavación, así como la batería de nueve ascensores dispersa que comunicaba todo el entramado del continuo informativo y los vacíos. Los núcleos de ascensores también aparecen, pues discurren los mismos por unos vacíos verticales. El único elemento referente a una estructura en el proyecto, además de la envolvente reconocible que es el cubo exterior son las estructuras paralelepípedicas de los ascensores. El modo de articular los vacíos que definen la forma interior, y que unen los programas de almacenaje con los vacíos son los núcleos de ascensores.

Sin embargo, la potencia de la idea de la horadación del volumen por los ascensores reside más bien en su capacidad de unir los diversos espacios del programa ¹⁰. Para Koolhaas la idea generadora de la biblioteca es construible y viable si existen unos elementos mecánicos que unan todas las partes; y esta conexión, en lugar de esconderse o camuflarse se convertirá en el elemento que permite entender el programa como un todo. Una vez más, está negando a la arquitectura el papel de nexo de unión de los espacios y lo confía ciegamente y sin rubor a los medios mecánicos, que catalogará años más tarde como peligrosos para la arquitectura, refiriéndose a otras arquitecturas, ya superadas por él, pues la suya incorpora esos peligros conscientemente

¹⁰ KOOLHAAS, Rem, OMA/AMO. *Memoria del Proyecto "Très grande bibliothèque"* en AAVV "Rem Koolhaas-OMA 1987-1992". *El Croquis* nº 53



Fig.6

y los explota.

En un proyecto posterior, la CASA EN BURDEOS (1994) el medio mecánico utilizado para unir los espacios es una plataforma elevadora de 3x3,5 metros, que a modo de gran ascensor une los diferentes niveles de la vivienda y permite a su dueño, una persona usuaria de silla de ruedas, recorrerla libremente. Una vez más Koolhaas evita la arquitectura para resolver el problema. Unir los diferentes niveles, que además son tres casas superpuestas con usos diferenciados a través de rampas convencionales habría conllevado *"hacer uso de gestos increíblemente complicados para llevar a cabo las conexiones, gestos que el ascensor ridiculiza porque al establecer las conexiones de forma mecánica pasa por encima de nuestros conocimientos"*¹¹, por lo que decide utilizar un medio mecánico y evitar el problema.

La vivienda en Burdeos, concebida como *"tres piezas o casas superpuestas"*¹² se encuentra atravesada por una plataforma elevadora que se convierte en una verdadera habitación que cambia la configuración de la arquitectura de la vivienda en función de la altura a la que se encuentre. Nos dice Koolhaas que *"El movimiento del ascensor transforma a su paso la arquitectura de la vivienda."*¹² ¿Nos encontramos entonces con una contradicción? ¿La plataforma elevadora de la casa de Burdeos está variando el espacio arquitectónico que la envuelve? ¿Es este un caso contradictorio dentro de la estrategia que hemos definido? La clave para definir lo que realmente está consiguiendo este medio mecánico la expone Koolhaas claramente: *"El movimiento del ascensor varía la arquitectura de la vivienda"* *"El ascensor cambia cada planta y su función según el ascensor flote o repose encima de ellas"*¹². Aunque es dudable la afirmación de que la plataforma da lugar a una sección variable, sí que daría lugar a una sección libre tal y como la hemos definido en el apartado anterior. Permite que el espacio cambie de significado y programa en función de dónde se sitúe, conecta programas independientes y varía su significado y sobre todo, si pensamos en el espacio que es la plataforma en sí, éste es el que queda totalmente transformado en función de la altura en la que se encuentre. Es su ausencia o su presencia la que configura la sección libre.

3.3. Mecanismo de integración funcional. De la cultura del consumo al consumo de la cultura

¹¹ KOOLHAAS, Rem, en "Conferencia 21 Enero 1991" en KOOLHAAS, Rem "Rem Koolhaas: Conversaciones con estudiantes", Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002. Págs. 14 y 15.

¹² KOOLHAAS, Rem, OMA/AMO. Memoria del Proyecto en "El Croquis 131/132. Págs.



Fig.7



Fig.7

La posición anti-intelectualista que expone Moneo acerca de la defensa y utilización de la cultura de masas por parte de Rem Koolhaas, tiene que ver con un populismo que se aleja de la imagen y se acerca a la acción. Sus estudios sobre el rascacielos, producto de la economía y la tecnología, sin una forma apriorista, fruto de la definida anteriormente sección libre, le llevan a concluir que *“Todo el potencial latente en el rascacielos como tipo está explotado en el “condensador social constructivista”, como si se tratara de la pieza maestra de la cultura de la congestión, tal y como se ha materializado en Manhattan”*¹³. Las virtudes de los condensadores sociales constructivistas, *“edificios capaces de provocar en las gentes una reacción intensa y positiva”*¹³ propugnados por Moisei Ginzburg en la conferencia inaugural del primer grupo de la OSA en 1928, se materializan en el rascacielos norteamericano y esto ocurre porque ambos vienen impulsados por la cultura de las masas, presente en sociedades a priori contrapuestas, pero que basan su avance en la aceptación de la fuerza de las personas como colectivo para impulsar el progreso. Lo que para los constructivistas rusos se trataba de la exposición de unos ideales utópicos expresados previamente, en el rascacielos es consecuencia no programada de no imponerse a la fuerza del progreso capitalista.

No hay mayor exponente de la cultura de masas contemporánea que el estudio de los centros comerciales. En el libro *“The Harvard Design School Guide to Shopping”*¹⁴, se estudia el fenómeno de los mismos. En él subyace la idea del centro comercial como condensador social contemporáneo, una arquitectura en la que trasciende el programa y en la que lo importante son las reacciones que se provocan en la gente. Las escaleras mecánicas constituyen dentro del centro comercial, lo mismo que el ascensor en el rascacielos. Son inherentes a su funcionamiento e imprescindibles para que el programa sea de máxima eficiencia. El paralelismo entre escalera mecánica- ascensor y centro comercial-rascacielos está fundamentado en la intención de constituir lugares en los que el programa trascienda a la arquitectura, concepto asociado al principio infraestructural, pero además existe un paralelismo en el que adquiere un protagonismo fundamental el modo en el que los usuarios se desplazan dentro del edificio.

Koolhaas no desaprovecha esta cualidad de las escaleras mecánicas, pues si funcionan en un centro comercial, también funcionarán con máxima eficiencia dentro de cualquier

¹³ MONEO, Rafael. “Rem Koolhaas”. En *“Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos”*. ACTAR. 2004. Págs.310,312.

¹⁴ LEONG, Sze Tsung y JOVANOVIC WEISS, Srdjan; en KOOLHAAS, Rem ; JUDY CHUNG, Chuihua; INABA,77, 84. Jeffrey; LEONG, Sze Tsung; *“ The Harvard Design School Guide to Shopping”*, Harvard Design School Project in the City 2. Taschen, Colonia, 2002. Página 337

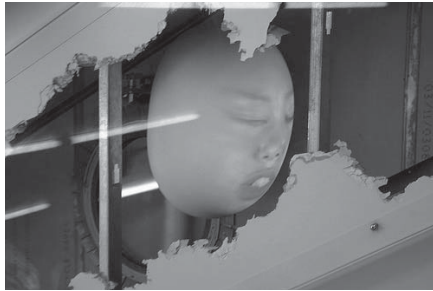


Fig.8a



Fig.8b

otro contenedor en el que sea necesario un rápido transporte, un flujo continuo de usuarios y una visión global del edificio, sin compartimentaciones. Las escaleras mecánicas, icono de la cultura de consumo del centro comercial, son trasladadas al proyecto contemporáneo de espacio público, buscando crear una fluidez que rompa los límites espaciales que los programas imponen. A través de una mayor velocidad, ya sea por medio de una escalera mecánica, o de un mecanismo más complejo, Koolhaas persigue trasladar las “bondades”, que éstas permiten en la cultura del consumo (flujo continuo, direccionalidad de los usuarios en el edificio, recorridos alternativos más o menos rápidos) directamente a programas contemporáneos, ya sea culturales o de edificios públicos de grandes dimensiones.

Estos elementos mecánicos lo que consiguen en todos los casos es trasladar al usuario por el espacio, un espacio que se torna sorpresivo e intencionado, pero que no resulta alterado por el mecanismo. Lo que se consigue es la variación de los itinerarios y la alteración de los tiempos y modos de realizarlos, tornándose “atractivos” y “novedosos”, a la vez que dirigidos y previsible en última instancia. Aunque la primera percepción del usuario sea la confusión, al presentarse todos desnudos, visibles y superpuestos, al final no queda el espacio definido por estos, sino que son meros comunicadores verticales (u oblicuos). Lo verdaderamente provocador no es la aparición de vestíbulos rasgados por escaleras mecánicas de varias alturas y direcciones, de un modo piranesiano (Concurso para Tate Modern), sino la crudeza con la cual Koolhaas expone las verdades de una cultura de consumo que se convertirá en consumo de cultura a través de sus propios mecanismos, de un modo premonitorio y demasiado obvio, tal vez destapando sin vergüenza lo que se sabe y se trata de esconder bajo halos de “romanticismo” y que le llevan a perder concursos como el de la Tate Modern en Londres.

Si se trata de hacer un supermercado del Arte, él lo hace, sin tapujos. Da valor a la cultura de masas, la explota y la potencia, hace de la debilidad virtud. Aprovecha las características espaciales y funcionales de un icono comercial, la escalera mecánica, para lograr un objetivo para él más importante, provocar que el edificio sea un condensador social. No huye de la ironía, la utiliza, pone de manifiesto lo obvio y facilita la transición hacia nuevas posiciones. El arte es un mercado, por lo tanto Koolhaas hace un mercado del arte, porque para qué luchar contra el progreso que se impone,

contra la contemporaneidad que pide que sea así, si además él ha comprobado en Manhattan que dejándose llevar se llega a resultados que hacen posible las utopías modernas, porqué no posibilitar esta transición introduciendo los elementos necesarios para que ocurra. La escalera mecánica, los transportadores espaciales y demás ingenios introducen en el edificio contemporáneo la acción, el progreso; un progreso que a día de hoy resulta un tanto utópico y naif en Koolhaas, un anti utópico, las imágenes de movimiento artificial dentro de un edificio 001:Odisea en el Espacio o Blade Runner, que nada tienen que ver con el verdadero movimiento del siglo XXI, que es el de la información a través de redes ocultas a la visión como son internet y las nuevas tecnologías, pero que resultan premonitorias en su contenido, que es el de conseguir que los sucesos que ocurren en el edificio trasciendan a la arquitectura.

3.4. Mecanismos de integración funcional. Los sistemas de comunicación mecánicos como instrumentos de definición programática contemporánea.

En el CONCURSO PARA EL MOMA EN NUEVA YORK (1997) (MOMA CHARETTE), Koolhaas vuelve a retomar la patente ("En todas partes y en ninguna parte"), que utilizó en la casa en Burdeos. La estancia de 3 x 3,5 metros pasa a ser un mecanismo de movimiento horizontal, oblicuo y vertical, del tamaño de una habitación, que recorre el museo antiguo y culmina en la coronación del nuevo edificio planteado para la ampliación. Nos encontramos aquí con el aumento de escala que necesitamos para comprobar su influencia sobre la geometría construida. Esta operación permite comprobar la hipótesis lanzada sobre el significado de la plataforma en la Casa en Burdeos, en la cual se afirmaba que permitía que el espacio cambiase de significado y programa en función de dónde se sitúe, conectando programas independientes y variando su significado y sobre todo, si pensamos en el espacio que es la plataforma en sí, éste es el que queda totalmente transformado en función de la altura en la que se encuentre.

La idea geométrica es semejante, pero no igual, el factor de oblicuidad no estaba presente en Burdeos y sí lo está en Odiseo. El uso de la plataforma también es diferente, pero la característica de cambiar su función de acuerdo al lugar en el que se encuentre es la misma. De estancia que varía su significado en función de la planta en la que se encuentre en la vivienda, a transportador que recorre el museo en el que pueden

¹⁹ KOOLHAAS, Rem, OMA/AMO. Memoria del Proyecto en "El Croquis 79. Pág. 184 Acerca de la Tate Modern.

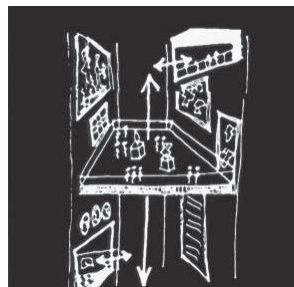


Fig.9

ocurrir eventos. Sobre el aparato, llamado Odiseo, Koolhaas nos dice *"Una trayectoria desarrollaba la idea del potencial liberador y de las conexiones arbitrarias a las que el ascensor puede dar lugar"*¹⁵ La radicalidad de la idea reside esta vez en el concepto. La escala de Odiseo dentro del edificio hace que no se pueda hablar de un *"cambio de la arquitectura de la estructura"* o de un edificio *"cambiante"*¹⁶ lo que se transforma en realidad es la idea de un museo estático. Invierte la idea de museo como lugar casi sagrado para la contemplación y atiende aquí a la nueva realidad de los museos. Koolhaas lo está enunciando en la memoria del concurso.¹⁷ Nos encontramos con una transformación programática de una institución tradicionalmente concebida como culta, para dar paso a la cultura que la Masa demanda, y esa transformación viene ofrecida por un elemento mecánico. La estrategia es más clara cuando el medio mecánico no es un invento particular como lo era Odiseo, sino que directamente se utilizan las escaleras mecánicas, paradigma de la *"cultura del centro comercial"*. Aunque si se analiza la plataforma con uso incorporado encontramos muchas similitudes con las escaleras mecánicas, solamente que radicalizadas por el concepto y la particularización.

En un proyecto anterior, el CONCURSO TATE MODERN GALLERY (1995), EN LONDRES, Koolhaas había convertido esta estrategia en Patente, *"Museo de velocidad variable"*, definiéndola así: *"Uso del transporte mecánico para multiplicar, diversificar e individualizar el movimiento a través de un edificio museo.(...) La simultánea aplicación de muchas tecnologías de transporte mecánico, extiende vastamente el repertorio de potenciales movimientos, multiplica las circunstancias del atávico encuentro en el museo, y trasciende las limitaciones de la tipología de hace un siglo."*¹⁸

Koolhaas, permeable y utilizador de la cultura de Masas, la incorpora a la definición del programa del museo. No se trata de lo que alberga, sino del modo en que va a ser consumido el arte y nos facilita ese rápido consumo, convirtiéndolo en la estrategia de proyecto. Diferentes velocidades para distintos tipos de visitantes. El transporte mecánico, escaleras mecánicas, ascensores o ingenios (Odiseo) nos permiten visitas rápidas o súper rápidas. Al mismo tiempo permiten apilar diferentes espacios museísticos, que no tienen que tener igual definición espacial y que quedan así unidos por un hilo conductor que es la circulación. Se trata, una vez más, de lograr conseguir un máximo de estructura de sucesos, lograr que esta trascienda a la arquitectura y a la forma impuesta.

¹⁵ KOOLHAAS, Rem. En *"Changeament de dimensions"* Entrevista con Rem Koolhaas de Jean François Chevrier. *"L'Architecture d'aujourd'hui"* n 361. Citado por CORTÉS, Juan Antonio. *"Delirio y más I. Las lecciones del rascacielos"*. El Croquis 131/132. Pág. 22.

¹⁶ KOOLHAAS, Rem, OMA/AMO. *"Content."* Taschen 2004. Pág 81. Casa en Burdeos

¹⁷ KOOLHAAS, Rem, OMA/AMO. Memoria del Proyecto *"MOMA CHARENTE"* en <http://www.oma.eu>

¹⁸ KOOLHAAS, Rem, OMA/AMO. *"Content."* Taschen 2004. TATE MODERN



Fig.10

Esta intención es citada por Koolhaas en la memoria del proyecto, *"Un inventario de sus transformaciones potenciales sugiere una congestión programática similar a los dibujos de 'Piranesi' del campus maximus: una proliferación interminable de actividades urbanas- ocasionalmente contenidas en un edificio público importante, pero en su mayor parte habitando el campo residencial del proyecto"*¹⁹ La virtud de la congestión programática es asociada con el espacio piranesiano. Pero estos espacios en realidad ofrecen variedades programáticas infinitas, que es lo que Koolhaas está proponiendo para el Museo contemporáneo, y en el edificio público como espacio interior en el que se desarrolla el principio infraestructural.

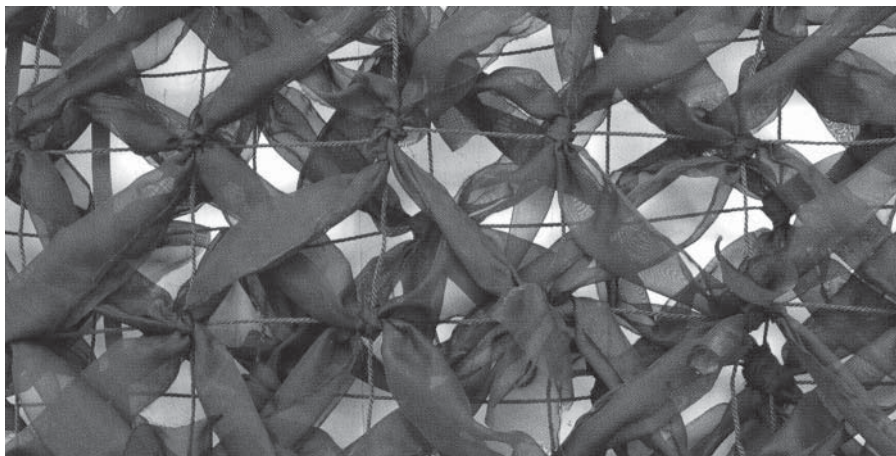
¹⁹ KOOLHAAS, Rem, OMA/AMO. *Memoria del Proyecto en "El Croquis 79. Pág. 184 Acerca de la Tate Modern. IMAGEN 10, Carceri Piranesi.*

Imágenes:

- Fig.1_ Escaleras Casa da Musica.
 Fig.2_ Muro de Berlín <http://www.flickr.com/photos/24736216@N07/3341403306/sizes/m/in/photostream/>
 Central Park <http://www.flickr.com/photos/pleeker/462979436/sizes/m/in/photostream/>
 Fig.3_ Casa da Musica.
 Fig.4_ Museo Whitney, <http://www.flickr.com/photos/roryrory/2442033471/sizes/m/in/photostream/>
 Fig.5_ Très grande bibliotheque. <http://cobagonzo.blogspot.com.es/2012/04/budi-pradono-visited-oma-exposition.html>
 Fig.6_ Casa en Burdeos <http://www.oma.eu>
 Fig.7_ Escaleras mecánicas en Casa da Musica
 Fig.8_ Instalación multimedia en escalera mecánica de la Biblioteca central de Seattle, <http://www.flickr.com/photos/illianbennett/2064068891/sizes/m/in/photostream/>. Escaleras mecánicas Biblioteca central de Seattle, <http://www.flickr.com/photos/dzeibin/1781295679/sizes/m/in/photostream/>
 Fig.9_ Odiseo, concurso MOMA, Nueva York. <http://www.oma.eu>
 Fig.10_ Carceri Piranesi.

Bibliografía:

- KOOLHAAS, Rem. "DELIRIO EN NUEVA YORK". Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2004. Traducción del original "Delirious New York", Thames & Hudson, 1978.
- KOOLHAAS, Rem, OMA y MAO Bruce. "S.M.L.XL." Monacelli Press, 1995
- KOOLHAAS, Rem, OMA/AMO. "Content." Taschen 2004
- CORTÉS, Juan Antonio. "Delirio y más I, II y III". El Croquis 131/132. El Croquis 134/135.
- KIPNIS, Jeffrey. "El último Koolhaas". El croquis 79.
- MONEO, Rafael. "Rem Koolhaas". En "Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos". ACTAR. 2004.
- KOOLHAAS, Rem y OBRIST, Hans Ulrich. "Rem Koolhaas. Conversaciones con." Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2009.
- AAVV "Post occupancy". Domus d'autore. Domus, Milano 2006.
- VALLE GONZÁLEZ, Raúl. "La herencia de Le Corbusier en la arquitectura de Rem Koolhaas: composición y adición de la arquitectura lecorbusierana en la arquitectura contemporánea ". Tesis. ETSAM 2006



[03] CORTINAS COMO ARQUITECTURA

Connotación de la Casa de la Música de OMA por InsideOutside

El método de trabajo de OMA se caracteriza por la colaboración con especialistas en diferentes ámbitos relacionados con la arquitectura. Bien conocida es la larga colaboración establecida con el ingeniero de estructuras Cecil Balmond. No menos importante, según este último afirma¹, es la que se viene produciendo desde los años 80 con el estudio InsideOutside, liderado por Petra Blaisse y dedicado tanto al diseño de interiores como de jardines.

La intervención del estudio afincado en Amsterdam en la Casa da Música parte del diseño de las cortinas para extenderse al acabado de los paramentos de la sala principal, así como una indefinida labor de asesoramiento en el resto del interiorismo.

InsideOutside diseña un total de 11 cortinas para Casa da Música para regular sus condiciones acústicas, de iluminación, visuales y espaciales. En la sala principal del edificio hay dos grupos de cortinas, relacionados con los dos grandes ventanales a la ciudad, uno tras orquesta y escenario y otro tras el público. Tras la orquesta, hay una doble cortina blanca que apantalla la luz solar de 13,5 x 15 m de Verosol, para la parte superior de la pantalla solar, y otra de gasa negra de 9,5 x 15 m, para la parte inferior. El doble cortinaje de apantallamiento solar tras el público se diferencia en que es algo menos alto (12 m) y en que la gasa no está coloreada. Estas cortinas se retiran por los laterales, quedando ocultas tras los paramentos verticales de la sala.

A algunos metros del cristal corrugado se sitúan dos cortinas triples de 22 x 15 m. Éstas caen desde el falso techo. Desde el interior, la primera cortina tiene una función de "filtro

¹ "I think we are very similar. The commonalities are both structures. It is curious that she is dealing with an almost intangible world whereas I deal with a completely concrete world. And yet, we are perhaps achieving the same kind of effects."

Dialectics of the tangible and the intangible. Cecil Balmond. InsideOutside. Birkhäuser Publishers, 2005



visual”; ornamental y de conformación espacial. Está hecha de punto de gran tamaño de gasa, sobre una red de pescar. La gasa es negra tras el escenario y blanca tras el público. Esta cortina alcanza los 30 cm de grosor, lo que habla a las claras de su condición intensamente matérica. La segunda capa, de acondicionamiento acústico, está formada por sarga de lana, negra tras el público y blanca tras la orquesta. Unida a ella, la última capa oculta el interior del exterior. Está estampada al exterior con el mismo motivo de la cortina de filtro visual a una escala mayor.

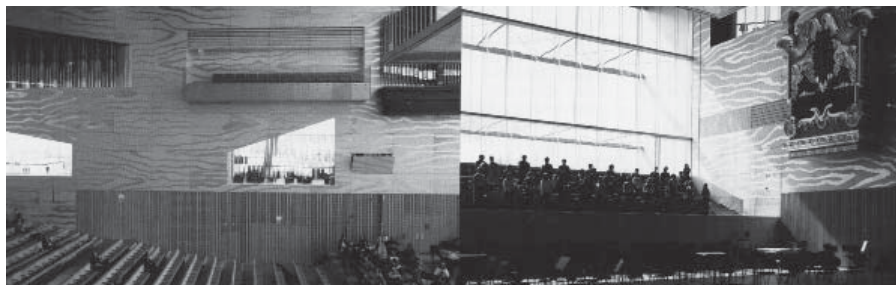
Para la segunda sala, Blaisse diseña tres cortinas. Dado que el ventanal aquí abre a sur, primero ubica una cortina oscurecedora y de acondicionamiento acústico de 14 x 12 m (21 x 12 m extendido) de terciopelo gris con anillos de acero inoxidable de 6 cm de diámetro, con una cobertura de satén blanco al exterior. Al interior, hay otra cortina de las mismas dimensiones de apantallamiento solar al exterior, y Contra-H embebido en gasa blanca. Su uso es normalmente alternativo y juega con el contraluz que se produce en esta ventana. InsideOutside diseñó también una bambalina entre ambas salas de 14 x 7 m, también de Contra-H embebido en gasa blanca.

Para las salas de ensayo, crean una cortina de 27,5 x 7,7 m de sarga de lana blanca y otra de negra de 65 x 7,7 m, ambas de estricta funcionalidad acústica.

En la conformación del espacio de la gran sala es clave el ornamento introducido con un motivo de veta de madera en pan de oro, que afecta a la percepción de la escala y a la connotación del espacio de la gran sala de la Casa da Música. El motivo orgánico sufre una pixelización que le aporta un cierto grado de abstracción.

Ya desde el nombre de su estudio, Petra Blaisse apunta que el objetivo de su interés se sitúa en la condición fronteriza entre el interior y el exterior, en lo liviano, lo matérico, lo decorativo. En la superficie no como un mero borde, sino como un elemento que verdaderamente caracteriza el espacio y responde a solicitudes cambiantes. En el borde activado. Sus cortinas han sido calificadas de “paredes vivas”², de muros inteligentes. No es ésta sin embargo una idea muy original. La atención en la conexión interior-exterior es una constante del movimiento Moderno, sin ir más lejos.

² *Interiores a gran escala. Miguel Barahona. Diseño Interior, nº 158, p.82*



John Wiley afirma que haríamos mejor en entender la obra de InsideOutside dentro del rol que el diseñador juega en la redefinición contemporánea de nuestra profesión³. Profesionales cuya misión es hacer accesible la arquitectura al público, facilitando su digestión. En este contexto se enmarca la crítica de Moneo a la intervención de Blaisse en la Casa da Música, según la cual ésta “diluye y enmascara”⁴ la puritana condición espacial de los interiores de Koolhaas con unos añadidos táctiles y sensoriales, incorporados de un modo figurativo y artificial. El puritanismo holandés diluido en la sensual ritualidad del catolicismo. Ésta es, además, una interpretación en la que la propia interiorista parece sentirse muy cómoda, ya que dedica una buena parte de la memoria de su proyecto a la descripción de las misas de su infancia⁵.

Resulta problemática la sugerida adjudicación de la maternidad de esta condición a Blaisse, dado que donde más claramente se expresa es en la secuencia de espacios lúdicos que envuelve la caja principal, que no están firmados por la británica sino por el multiétnico estudio OMA. Quizás sea más sencillo ver en esta orgía cromática y sensorial, tal como hace como Nuno Grande⁶, un ejercicio en el que Koolhaas revisita el imaginario del teatro decimonónico. Como sintetizó con humor Mendes da Rocha: “Aquí estamos siempre a la espera de encontrar, repentinamente, al fantasma de la Ópera”.

Las actuaciones de mayor importancia en la definición de acabados de la Casa da Música son las que se dan en la gran sala -y, excepto la elección del cristal corrugado para los ventanales, son los que sí firma Inside Outside-. Lo principal es el tratamiento del espacio de la caja por la cortina de “filtro visual” -estrictamente ornamental- y las vetas doradas. Éstas últimas juegan con la escala de la gran sala y connotan la shoebox de Koolhaas con las condiciones de monumentalidad, lujo y sensualidad⁷ asociadas en el imaginario colectivo a los grandes auditorios. Ambas operaciones son aún más patentes en la cortina de -enorme- punto de gasa sobre red de pescar que, pese a la afirmación de Blaisse de estar inspirado en los velos de punto que llevaban las portuguesas a la iglesia, es en realidad fruto de un scaling del tejido desarrollado en 2001 para los -lujosos y sensuales- probadores móviles de la tienda de Prada de OMA en NY. La importancia de esta cortina es remarcada por Blaisse en una pirueta autorreferencial

³The instinctive sense of space and boundary. John Wiley. *Architectural Design*, vol. 78, nº3 (2008), p 64-71

⁴Otra modernidad. Rafael Moneo. 2005

⁵Inside Outside. Petra Blaisse. 2004. Birkhäuser Publishers

⁶El fantasma de la Ópera. Nuno Grande. *AV* nº 96. 2004. p. 77-83



muy del estilo de OMA, estampando el mismo motivo en la cortina que mira a la ciudad. Junto a la escala y la monumentalización, otro aportación de estas cortinas es la incorporación del carácter artesanal -más de 700 horas de trabajo especializado⁷- a la sala principal de la ópera de un país al que la modernidad no ha alcanzado de pleno, según el propio Koolhaas⁸.

⁷ "Architectural language managed its way into this one organic form; the only voluptuous decoration in the building! Actually, the digitalizing made me think of censored porn: sexual organs as blobs of beige, pink, white and black."

Inside Outside. Petra Blaisse. 2004. Birkhäuser Publishers

⁸ Este juego con el carácter premoderno de la tradición lusa y la artesanía parece que también se da en uno de los espacios más característicos de la Casa da Música, la sala VIP, alicatada literalmente hasta el techo.

Bibliografía:

- BALMOND, Cecil. *Dialectics of the tangible and the intangible*. InsideOutside. Birkhäuser Publishers, 2004.
- BARAHONA, Miguel. *Interiores a gran escala*, Diseño Interior, nº 158, p.82
- BLAISSE, Petra. *Inside Outside*. Birkhäuser Publishers, 2004.
- GRANDE, Nuno. *El fantasma de la Ópera*. AV nº 96. 2004. p. 77-83
- MARTÍNEZ ABASCAL, Paula. *InsideOutside*. Pasajes, nº 59.
- MONEO, Rafael, *La otra modernidad, revista de Arquitectura y ciudad*, Madrid, Ediciones del Círculo de Bellas Artes, 2007.
- WILEY, John. *The instinctive sense of space and boundary*, Architectural Design, vol. 78, nº3 (2008), p 64-71
- Architectural Record, oct. 2003, p 201
- Arquitectura Viva, nº 101 (2005), p. 23-83, 100-111
- Petra Blaisse. *La diseñadora estrella de los arquitectos*. El País Semanal
- Architectural Design, vol. 79, nº 3 (2009), p.84-87
- Diseño Interior, nº 156, p. 68
- Domus, nº 908 (2007), p. 124-127
- Domus, nº 902 (2007), p.71
- Domus, nº 894 (2006), p.42
- GA Houses, nº 89 (2005), p. 120
- Lotus Internacional, nº 128 (2006), p. 111
- Lotus Internacional, nº 120 (2008), p. 104
- Lotus Internacional, nº 135 (2008), p. 95-97
- Ottagono, feb. 2005, p. 86
- Ottagono, abril 2001, p. 84



[04] DEBAJO, DENTRO, DELANTE

MTCC

1. Debajo, dentro, delante

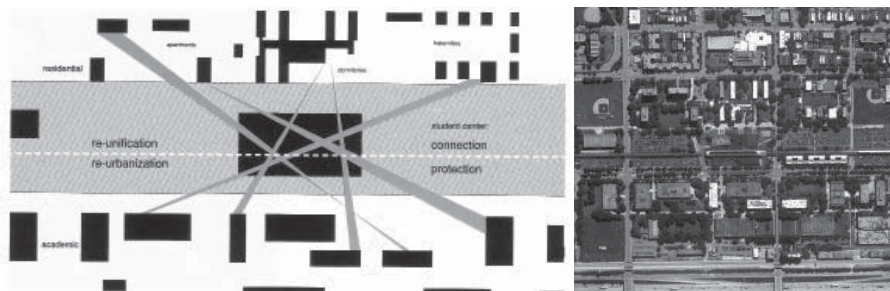
En la fotografía, que reproduce la imagen más reconocible del McCormick Tribune Campus Center (MTCC, Illinois Institute of Technology, Chicago. OMA, 2003), la espectacularidad de la solución que Rem Koolhaas utiliza para instalar su edificio bajo la vía del “L” de Chicago enmascara el logro más importante de su proyecto, una deslumbrante operación de creación de orden urbano que consigue suturar las dos mitades en que -de facto- el tren divide el campus del IIT.

Además de envolver el paso del tren y encapsular en su interior la confluencia de un haz de caminos peatonales, el proyecto incorpora por adosamiento, colocándose por delante de él, otro elemento preexistente: un comedor universitario de Mies.

Koolhaas plantea, así, su proyecto debajo del tren envuelto e introduce el cruce de caminos dentro del espacio acotado, que sitúa por delante de Mies: debajo, dentro, delante.

Es éste un proyecto americano de Koolhaas que se distancia en su carácter narrativo de su obra europea e incorpora una buena parte de las estrategias del manhattanismo que identificó en *Delirious New York*, desplegándolas -forzado por la decisión primordial de proyecto- en una planta cuasi única. La topología inherente a las estrategias inducidas de los edificios de Manhattan descritos por Koolhaas es utilizada en el MTCC de forma consciente, e incorporada a los procesos paranoico-críticos que Koolhaas elogia y con

McCORMICK TRIBUNE CAMPUS CENTER EN CHICAGO (OMA)



los que parece alimentar su ambición de indeterminación arquitectónica.

Por otra parte, el sorprendente resultado final en el McCormick Tribune Campus Center responde a buena parte de los rasgos que Rafael Moneo identifica como definitorios de la arquitectura contemporánea en oposición a la arquitectura moderna (Otra modernidad, 2007): notablemente, la pérdida de protagonismo del espacio como vector generador del proyecto y la sustitución del lenguaje arquitectónico por la expresividad de los materiales.

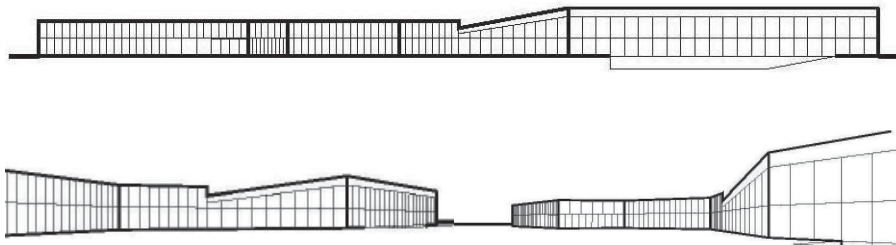
Los conceptos topológicos (perceptivos, Piaget) de proximidad, separación, envolvimiento, continuidad y orden, imperceptibles por lo general pese a su importancia fundamental, son utilizados y manipulados aquí con profusión como sustrato de operaciones más coyunturales o accesorias. Y lo mismo cabría decir de los fundamentos de la geometría topológica (geometría de posición, independiente del tamaño), que traslada el foco de atención a los sistemas de relaciones entre los elementos.

2.Debajo

Koolhaas ubica su edificio bajo el tren. El concurso que dio origen al encargo del edificio planteaba la necesidad de un nuevo centro para estudiantes, que debería levantarse entre la calle 33 y State, con tres o cuatro plantas de altura para mitigar el efecto del tren elevado, comúnmente apodado el L en Chicago. Y debía incluir un museo virtual de Mies que explicaría su legado en un entorno experimental.

Sin renunciar a ello, Koolhaas abre el foco de su análisis e identifica la línea elevada del tren, que constituye una barrera visual y acústica que segrega el campus en dos mitades, como el problema a resolver. Desplazando la atención hacia una escala mayor, plantea la urgente necesidad de creación de tejido urbano denso (tapiz pompeyano, en términos OMA) para suturar la herida producida por el L.

La propuesta de concurso desborda el emplazamiento previsto, en una operación de gran alcance topológico. OMA traza entre ambas mitades, a través de la tierra de nadie existente, una serie de manzanas atravesadas por itinerarios diagonales (líneas de



deseo, en términos OMA) que corresponden a los itinerarios peatonales utilizados por los estudiantes para ir de la zona residencial a la docente.

El tapiz pompeyano abarca, en la propuesta de concurso, cinco manzanas entre State y Wabash, a lo largo de la vía del tren. De ellas, sólo fue desarrollada por OMA la correspondiente al Commons Hall (prescindiendo de los tres edificios auxiliares que complementaban hacia el S al MTCC para cerrar la manzana en la propuesta de concurso).

Las fachadas longitudinales del nuevo edificio, paralelas a ella, desplazan la vía elevada a un segundo plano visual, y el cuerpo del edificio, situado bajo la vía, conjuga la posibilidad de degeneración espacial inducida por su presencia.

En suma, el edificio terminado se concibe como un fragmento urbano encapsulado que se introduce por debajo de la vía elevada, integrando y diluyendo esta barrera urbana; crea un lugar donde una barrera lineal física y psicológica producía una tierra de nadie desolada.

En términos topológicos, crea continuidad sobre una situación de separación previa modificando la relación entre los elementos preexistentes.

Es éste el vector principal de proyecto, que limita el despliegue vertical del edificio y condiciona por completo su desarrollo.

Sin embargo, y a pesar de situarse por debajo, el edificio -tanto su volumen exterior como su espacio interior- acusa la existencia del tren, aplastándose bajo el peso del tubo estriado en que Koolhaas envuelve la vía y, en ocasiones, exhibiendo su pulida panza en los espacios de circulación como manifestación de la naturaleza del/los proceso/s proyectual/es, en que la configuración espacial se somete a los sistemas de relaciones entre elementos (ya sean preexistentes o generados por el propio proceso).

Por otra parte, la exedra practicada en la fachada sur por eliminación de una de las islas formadas por la intersección de las líneas de deseo (dispuesta, según los autores,

McCORMICK TRIBUNE CAMPUS CENTER EN CHICAGO (OMA)



para evidenciar exteriormente esas direcciones) ha sido diseñada para distorsionar la percepción topológica de proximidad del edificio desde el campus, enmascarando bajo una ilusión perceptiva la alineación realmente existente entre los cuerpos N y S de la fachada O hacia State Street, arteria principal del campus.

Este efecto, que ya se percibe en el alzado, se pone de manifiesto claramente en la visión perspectiva y contribuye a desdibujar la presencia del tubo que contiene la vía del tren desde este emplazamiento.

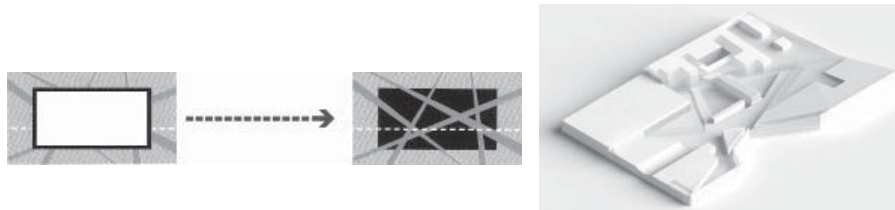
3. Delante

Recordemos ahora una de las prescripciones de las bases del concurso: la que estipulaba que el proyecto debía incluir un museo virtual de Mies que explicaría su legado en un entorno experimental.

Koolhaas descarta el emplazamiento previsto en el concurso para integrar su propuesta con un edificio preexistente, obra menor de Mies destinada a dar servicio como comedor universitario: el Commons Hall, cuya situación califica como surrealista: El encuentro entre la solitaria caja de Mies y el paso de los trenes elevados como cohetes es tan absurdo como el encuentro de Lautréamont entre el paraguas y la máquina de coser. Pero ¿lo integra, o lo diluye, al colocarse delante de él?

De hecho, lo que hace Koolhaas es, por manipulación de la relación topológica con el Commons producida tras el adosamiento, disponer un encapsulamiento virtual de la esquina de sus fachadas sur y oeste, en el que resuenan los estudios de Kandinsky (Punto y línea sobre el plano) por el acercamiento dramático de la esquina suroeste del Commons Hall a la fachada acristalada del Patio Mies), para introducir simbólicamente el edificio en una gran vitrina: el Patio Mies, que abre en el interior del MTCC.

Con este gesto, hace cumplir una frase de Mies (Lo visible sólo es el último estadio de una forma histórica. Su revelación. Su verdadera consumación. Después se derrumba. [...] Y surge un nuevo mundo): traslada el edificio del maestro a la urna del taxidermista. Extraña manera de aplicar, al pie de la letra, pero dándole vuelta, las bases del concurso.



O, ¿cumple el Commons Hall, en esta pretendida presentación como objeto pretérito, una función añadida de representación de una estructura de conocimiento -episteme, en términos foucaultianos- caduca? ¿Ambiciona representar el MTCC, en su conjunto, el cambio de episteme experimentado por la arquitectura moderna desde la esencialidad miesiana ostentada por el Crown Hall, en el mismísimo santuario fundacional de la carrera americana de Mies?

4.Dentro

Porque, por ejemplo ¿qué justificaría la ubicación de los aseos, función auxiliar donde las haya, en un lugar central en la planta del MTCC? En esta posición parecen adoptar una abierta representación: es el único recinto del edificio que identifica claramente al hombre (en su doble naturaleza sexual)... aludiendo a sus servidumbres fisiológicas: ¿trata de evocar la aparición de Edna Cowen, la chica lavabo en el 12º baile de disfraces de la Asociación de licenciados en Bellas Artes de Nueva York, 1931, que está en el escenario para simbolizar las entrañas de la arquitectura; o, más concretamente, se presenta como la continua vergüenza causada por las funciones biológicas del cuerpo humano (Delirious New York), en una provocativa manera de responder a la esencia (... los valores están arraigados en la vocación espiritual del hombre... nuestra escala de valores [determinará] la altura de nuestra cultura...) miesiana?.

Pero, al margen de las referencias (cuya forma refiere OMA, mediante su inclusión en el envoltorio Mies, a la planta de los rascacielos curvos de vidrio que Mies nunca construyó, y cuya formulación encuentra precedentes en otra de las referencias que Koolhaas reconoce apreciar: la de Alison & Peter Smithson), la materialización de los aseos ameba se soporta en una manipulación topológica: un espacio que está, de ordinario, separado del espacio principal se encuentra, aquí, dentro; doblemente dentro, podríamos decir: por el doble envolvimiento a que los somete, y por la posición de centralidad forzada. La tectónica del volumen que aloja los aseos del MTCC es una traslación literal del concepto topológico de envolvimiento: se trata de un cerramiento traslúcido de dos hojas, en el que la exterior tiene una planta triangular rectilínea y, la interior, ameboide y curvilínea.

McCORMICK TRIBUNE CAMPUS CENTER EN CHICAGO (OMA)



Volvamos a la estrategia general del proyecto. En clara oposición a la estrategia de Mies, que planteó su vecino Crown Hall como una respuesta al caos de direcciones del mundo exterior, Koolhaas hace de la incertidumbre geométrica la pauta de composición de su proyecto.

La planta del MTCC es reconocida por su esquema generador, que manifiesta un enfoque topológico (muy directo, ya que se trata de un grafo de comunicaciones peatonales trasladado textualmente a la planta del edificio) en la estrategia de proyecto. El diagrama (un cruce múltiple de líneas acéntricas) generador del MTCC parece sugerir un dinamismo que arrastra una dimensión temporal; pero el tiempo del McCormick está congelado en una explosión endógena. El vaciado del plano central de intersección de las “líneas de deseo” para la creación del núcleo central articulador de la red de calles, plazas e islas urbanas que forman barrios (en términos de OMA) desactiva, salvo en el caso concreto de los aseos-ameba, las intersecciones agudas, creando una centralidad ineludible que la presencia del Commons Hall contribuye a fijar. Parecería que el esquema inicial de concurso se hubiera convertido en otro de centralidad desplazada en la que se subsumen los itinerarios que siguen las líneas de deseo, desactivándolas en favor de otro tipo de activación producida por las relaciones espaciales entre los diferentes tipos de usos: la producida por congestión, asociada a la densidad buscada en la propuesta de concurso.

En geometría topológica, un conjunto es denso en el espacio si está cerca de todos los puntos de ese espacio. La densidad se produce en el MTCC por la simultaneidad visual de los diafragmas o delimitadores -materiales o no- que separan o señalan los diferentes usos en el espacio central acéntrico cuya superficie constituye el 50% de la planta del edificio. Este espacio fluido aloja, con una acotación ambigua, zonas de estancia y relación (en número de 11), la cafetería, la zona de juegos, zonas de trabajo, taquillas y casilleros, el Broadband café, la librería y la tienda 7-Eleven. A su vez, este recinto está delimitado por los cerramientos de las dependencias del tapiz pompeyano (entre las cuales se señalan el University club, la emisora de radio y la librería por su marcada interconexión visual y espacial con el espacio de circulación ambiguo) y por la envolvente del edificio. Los usos que acoge están delimitados entre sí, y con los espacios de circulación, por recursos de muy diverso tipo, que producen entre ellos un



conjunto complejo de relaciones.

Sustenta todo ello el enjambre de conexiones topológicas: Koolhaas tiene la voluntad de combinar la indeterminación con la especificidad arquitectónica, eliminar la certidumbre sustituyéndola por secuencias absolutamente impredecibles, o la exploración de un urbanismo basado en la disociación, la desconexión, la complementariedad, el contraste, la ruptura. Parece desprenderse de la mera y fatigosa enumeración de la casuística -y, como consecuencia, de la combinatoria reflejada en el diagrama resultante, conjunto potencia de los sistemas de relaciones- que el autor confía a la multiplicidad de interacciones entre los elementos, y a la hibridación producida entre diferentes tipos de relación superpuestos en un mismo espacio, la generación de los mecanismos de disociación, desconexión, complementariedad, contraste o ruptura que señalan como territorio de investigación. Porque no podemos ignorar que la respuesta es -debe ser- específica: los recursos son precisos y son aplicados en un amplio rango de matices, pese a que la congestión buscada y producida produzca también excesos fenomenológicos y situaciones pintorescas.

Entre los efectos producidos por esta congestión es apreciable su dimensión temporal: cabría establecer una analogía entre la formalización del edificio y la congelación de un instante temporal al menos desde dos puntos de vista:

-Frente al grandioso estatismo del Crown Hall, que formaliza la cristalización de un largo proceso inequívoco de depuración sintética con un punto de inevitable, el MTCC representa un estado temporal del desarrollo de proyecto que podría haber continuado ad infinitum, dado que lo importante no es la naturaleza objetual del edificio terminado (como manifiestan abiertamente las superficies inacabadas), sino la potencialidad que abre la disponibilidad de los usos propuestos y sus interacciones mutuas.

-La pauta principal de ordenación espacial, exógena, basada en el cruce de los caminos peatonales que trazan las líneas de deseo de los estudiantes en el campus, puede ser leída como una explosión congelada de origen endógeno que expulsa en su violencia el espacio cóncavo de la exedra de la fachada O, produce las deformaciones del suelo en el espacio interior (la trinchera del Broadband café, la concavidad del espacio donde se ubica la cafetería) y deforma la losa de cubierta con la única limitación física de

McCORMICK TRIBUNE CAMPUS CENTER EN CHICAGO (OMA)



la presencia del Tubo, que produce la deformación plástica de la losa por curvatura, y, en ocasiones, su fractura frágil: sobre el Broadband café o en el jardín suspendido (alterando el orden natural de las cosas mediante la suspensión del orden vegetal sobre las cabezas de los comensales: las tensiones hacia el cielo y la tierra se ven alternadas por el apilamiento, sobre el suelo del comedor, de vacío > tierra (jardín) > vacío > cielo).

Así, Koolhaas encapsula dentro de su edificio el haz de caminos que materializan las líneas de deseo y crea, en ese interior, una red de interrelaciones que, por congestión y subversión del sustrato topológico, procuran la indeterminación buscada.

5.A través

Descendamos sobre uno de los elementos utilizados como diafragma de separación entre usos: los paramentos acristalados de Panelite, ya sea incoloro, ya anaranjado.

La utilización, en la fachada O, de un acristalamiento que sólo permite la visión frontal es argumentado por OMA como un recurso de puesta en valor del legado de Mies, en cumplimiento de un requerimiento de concurso. Produce una visión filtrada del campus histórico, que contrarrestaría la banalización que inevitablemente produce la continua visión de lo conocido.

El Panelite (denominado por OMA poché Rayos X) es un acristalamiento de doble hoja que incorpora en la cámara un alma de panel transparente en nido de abeja con perforaciones circulares. Éstas restringen la visión directa a un punto de vista perpendicular a su plano. A la inversa, produce desde el campus una visión polarizada del interior. Las figuras se desvanecen en función del ángulo producido entre la perpendicular al plano acristalado y la visual producida por la posición -variable- relativa del observador y el observado. Pero, ¿por qué se tiñe de color naranja? Preguntado al respecto, Koolhaas dice que, aunque la escala de su edificio es muy modesta comparada con el Crown Hall, el color naranja de su edificio de alguna manera realza el color en el edificio de Mies también -no sólo por contraste, sino también destapando la cuestión del color. De repente, ves mucho color en Mies.



Con la utilización del Panelite, el tiempo solar se congela de forma surreal, ligado al perenne atardecer producido en el Mies wrap (envoltorio Mies, sucesión de elementos propuestos por OMA en respuesta a uno de los requerimientos del concurso, el museo virtual de Mies, generados a partir de alusiones a su persona y obra) por el cerramiento coloreado de naranja (que nos señala la posición del O, favoreciendo el concepto euclídeo de la orientación en un interior espacialmente complejo y carente de ejes de referencia claros). Al modo en que Saul Steinberg mostraba en su portada del New Yorker (1976), donde el dibujo reflejaba únicamente elementos de naturaleza heterogénea significativos para el autor (subjetivos), y ordenados únicamente por su posición relativa (visión topológica), OMA parece poner a disposición una extensa oferta de usos laberínticamente dispuestos, pero señala una referencia geográfica para orientar de forma clara el edificio en el entorno geográfico: el color naranja está al oeste.

Así, un único diafragma produce diversas formas de relación entre los espacios que relaciona e introduce una variedad de conceptos espacio-temporales que enriquecen, confunden o potencian su relación; es decir, sus cualidades topológicas.

6. Conclusión

El estudio del MTCC, analizado a la luz de las declaraciones de los autores, revela procesos lógicos interrumpidos, autonegados en continuas excepciones o entrelazados con otros en hibridaciones fértiles. Esas discontinuidades son las que centran el foco en los procesos y los hacen visibles, y siempre parecen tener como objeto volver a una condición primaria del espacio, que se ve paulatinamente alterada por el desarrollo de proyecto (o por la imposición de pautas racionales o de orden geométrico).

Koolhaas devuelve preguntas complejas a requerimientos simples. Y responde a esas preguntas con la superposición de sistemas: los recursos utilizados para resolver los problemas planteados no suelen estar anclados a un único sistema de relaciones o ejes conceptuales.

Ello da lugar a una multiplicidad de lecturas: las correspondientes a los sistemas a que pertenece, y las generadas por interrelación entre ellos; es decir, en términos matemáticos, el conjunto potencia (...estos tipos de artificialidad desafían finalmente

McCORMICK TRIBUNE CAMPUS CENTER EN CHICAGO (OMA)

la interpretación de la arquitectura basada en la composición clásica. Eliminan lo que entendemos por composición; eliminan las conexiones dentro-afuera, eliminan la certidumbre, sustituyéndola por secuencias absolutamente impredecibles; eliminan la coherencia de las oposiciones arquitectónicas para reemplazarlas por el azar).

Para Koolhaas, la ambigüedad creada por el cruce de relaciones entre elementos produce asociaciones fértiles que trasladan a lenguaje arquitectónico los beneficios que produce sociológicamente la congestión urbana que valora.

Frente a los argumentos negativos (ruido interior producido por el tren y por la interacción de actividades coexistentes, rincones inutilizables, cacofonía estructural, pintoresquismo fenomenológico producido por el exceso de estímulos perceptivos, ocultación y manipulación simbólica del Commons Hall de Mies...), se puede afirmar que el edificio trasciende su mera escala y provee al campus del IIT de la continuidad urbana que su autor asumió como objetivo.

Y, por último, el principio. El objetivo primordial de sutura urbana entre las dos partes de campus del IIT (la eliminación de la tierra de nadie preexistente mediante la domesticación del monstruo, el tren elevado, por integración con su edificio) no hubiera sido posible sin una formalización que convirtiese el MTCC en un foco de atracción. No persigue esto meditante la utilización de formas extravagantes o materiales exteriores llamativos, sino mediante la superposición de los recursos paradójicos y/o contradictorios que dotan al edificio de un "inexplicable refinamiento y misterio" y que identificó en el estudio de la arquitectura de Manhattan que constituye el cuerpo teórico de Delirious New York.

El análisis detallado del edificio revela la fuerte presencia de propiedades topológicas -en su definición original o, a menudo, subvertidas por los recursos de proyecto- en muy diversos ámbitos y escalas. Lo que permite suponer que estas propiedades subyacen -cuando no son directamente invocadas- en el método de trabajo de OMA, y contribuyen a la percepción final de los objetivos que el autor plantea en los escritos relativos a su práctica profesional. No sería extraño: el carácter primario de la razón topológica, ahogada en general por los mecanismos de sistematización del espacio basados en la geometría cartesiana, la sitúa en un terreno subliminal afín al activado por las técnicas del surrealismo. Ello abre la posibilidad de que una aproximación de este tipo condicione y guíe la/s estrategia/s de proyecto de Koolhaas, quien aprecia manifiestamente los métodos surrealistas para activar asociaciones fructíferas en búsqueda de una respuesta arquitectónica eficaz -o, al menos, capaz de dar respuesta- a la complejidad, muchas veces contradictoria, que considera un rasgo fundamental de la cultura contemporánea. ¿Ambiguo y paradójico? Quizá; pero, rememorando a Niels Bohr, la paradoja puede abrir la esperanza de hacer progresos.



[05] EMBARQUE Y DESEMBARQUE

La escalera en la “Casa da Música” de Oporto de OMA.

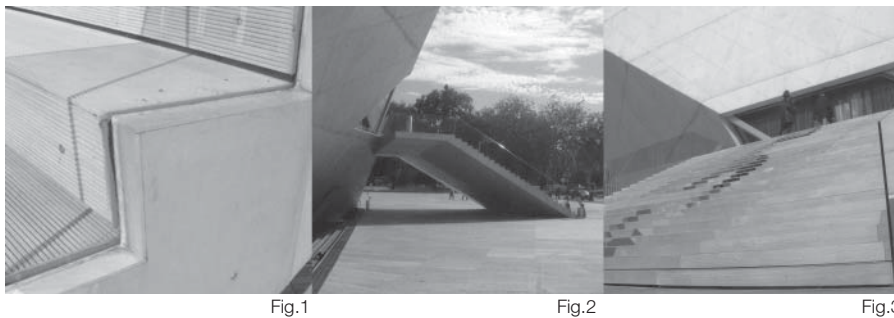
Analisis descriptivo

La escalera de la Casa da Música se presenta como un elemento peculiar dentro del proyecto del auditorio, enigmática y sencilla e impecablemente ejecutada se plantea como el único acceso para el público. Situada perpendicular a la fachada paralela a la Rua da Boavista y con una dirección en su eje de Norte-Sur la escalera da acceso a los espectadores al hall de entrada del edificio desde donde se inicia la promenade por la escalera principal o se accede al espacio de taquillas y recepción.

La escalera posee 26 peldaños formados por una huella de 33 cm, los últimos 2,5 de los cuales se hallan bajo la proyección horizontal de la tabica inclinada de la contrahuella de 15,5 cm con lo que en proyección la huella de la escalera es de 30,5 cm.[Fig.1]

Posee al final de su desarrollo un rellano de unos 3m previos a la entrada en el edificio. Estas dimensiones dan como resultado que la escalera, con un desarrollo de unos 11m en planta, salve un desnivel real desde la cota del pavimento de travertino que rodea al edificio de 4,03m, frente a los 3,96m que señala la planimetría publicada.

El paladar de la escalera, de hormigón visto al igual que el edificio, posee una sección en “V” que le confiere resistencia para poder aparentar esbeltez y reducir el canto de la losa en sus extremos a unos 25 cm pese a sus casi 8,8m de ancho y a la capacidad de carga que se le presupone, ya que en esa escalera se pueden llegar a acumular más de cien personas. [Fig.2]



Partiendo de una estructura y un peldaño de hormigón los escalones presentan un acabado mediante un forro de aluminio ranurado que les confiere una alta capacidad antideslizante y a su vez permite incorporar el detalle de la iluminación de la escalera. Por partes, el forro de aluminio posee unas acanaladuras de unos 2mm de profundidad con un intervalo de 5 mm.

El forro de la contrahuella deja libre el último centímetro para permitir que la iluminación (posiblemente LED) situada detrás del forro ilumine de manera rasante la huella, evitando deslumbramientos en el momento de la subida e iluminado muy efectivamente el momento de la bajada. Todos los forros de aluminio están fijados a la estructura del peldaño mediante una tornillería Allen. [Fig.3]

Las barandillas laterales (remarquemos que pese a sus casi 8,80m sólo posee barandillas en sus laterales, estando desprovista de cualquier barandilla/as centrales) son de vidrio de seguridad de 2cm de grosor con sus cantos redondeados e inexistencia de pasamanos. [Fig.4-5]

Están colocadas por tramos y en el punto de unión de los tramos se deja un espacio de un centímetro para absorber las posibles contracciones y dilataciones de la escalera y que de esta manera no afecte al vidrio. Están fijadas directamente al canto de la losa de la escalera y se rematan mediante una tapa de aluminio que reproduce la sección de la escalera, quedando el vidrio aparentemente encastrado. El contacto entre el vidrio y los forros de aluminio se produce mediante unos cordones de silicona. El forro es de aluminio liso y su fijación al igual que los forros de los escalones se realiza mediante tornillería Allen. La existencia del forro y el hecho de que la barandilla sea de cristal sin ningún tipo de pasamanos y la inexistencia de barandillas intermedias que la subdividan hacen que la escalera tenga un perfil muy nítido y sintético. [Fig.6]

Entre la escalinata ¹ y la metáfora moderna.

Uno de los elementos que nos llama poderosamente la atención cuando llegamos a la "Casa da música" es su escalera de acceso al vestíbulo. La desproporción entre la

¹ Escalinata. (Del it. *scalinata*). f. Escalera amplia y generalmente artística, en el exterior o en el vestíbulo de un edificio

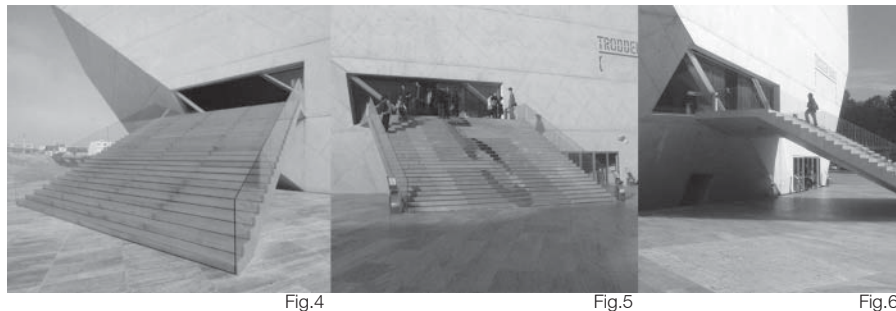


Fig.4

Fig.5

Fig.6

levedad de la escalera y la masa compacta y gigante del edificio, su posición lateral, escorada y no axial, nos sugiere que la escalera no forma parte del edificio sino que es algo asociado a él.

Cuando analizamos la escalera más en detalle, hay ciertos aspectos que nos indican que la escalera es una pieza independiente, el reflejo pétreo de una escalera metálica, funcional y de servicio que da acceso al edificio. Si nos fijamos en la fotografía, el rellano de entrada que está adosado al edificio en su mayor parte, llega un momento que se separa hasta que llega a su extremo, dejando ver que no se adapta a la geometría de los pliegues del edificio sino que es independiente a ellos.

Por lo tanto las características de la escalera: levedad frente a masa, independencia geométrica, posicionamiento lateral... hace que nos sea inevitable pensar en las escaleras de los aviones [Fig.7] y los barcos [Fig.8], en mecanismos funcionales de acceso que no tienen otra finalidad más allá de su función. Pese a la contemporaneidad del edificio, aquí se nos presenta una idea moderna, la “estética de la máquina” que tanto cautivó a Le Corbusier en *Vers une Architecture*, lo funcional propio de la ingeniería. Si esta funcionalidad las definiera por completo serían entonces, reflejos directos de una metáfora y por ello demasiado evidentes y hasta simplones, algo impropio de la práctica arquitectónica de OMA, basada en la complejidad.

Por eso si dejamos por un momento de fijarnos en ellas analíticamente, como parte de un edificio al que le sirve mediante una función y “miramos más”,² como decía Susan Sontag, y las vemos en uso antes y después de un concierto, de día y de noche nos damos cuenta que a la metáfora de lo moderno, de la máquina como inspiración (aviones, barcos, etc.) se le superpone la idea clásica de la escalinata, de una escalera con tintes monumentales que en su recorrido proporciona solemnidad al acceso y prepara al espectador para el mundo mágico de la música. Al elevar al espectador para acceder le separa inconscientemente de su rutina, de su entorno, deja atrás la ciudad en un proceso visible y lo introduce en “otra cosa”. Esto no sería posible con una entrada a nivel o con una escalera interior.

² Sontag, S., 1966. *Against interpretation, and other essays.*, New York: Farrar, Straus & Giroux.



Fig.7



Fig.8

Famosa es la analogía mediática del edificio como meteorito caído del cielo, o como OVNI aterrizado en medio de Oporto. Pero volviendo a la relación moderna de la escalera con el edificio, a esa que lo relaciona con los aviones y los barcos, tal vez Koolhaas nos esté enviado un mensaje, en el que nos dice que al igual que aviones y barcos la Casa da Música no pertenece a un sitio en concreto sino que es un exponente de la contemporaneidad, que es autónomo y que puede existir en cualquier lado. Hoy esta atracada o ha aterrizado en Oporto pero mañana podría moverse y estar en París, en Berlín o en Nueva York, porque los principios que la rigen son contemporáneos y universales. No pertenece al lugar, no depende de él, sólo necesita de gente y de una escalera que los suba a bordo. Lo que si podemos asegurar es que si algún día el edificio se traslada volando la escalera se quedará anclada al suelo esperando su regreso.

Bibliografía:

- AA.VV. AMOMA Rem Koolhaas (II) 1996-2007, n.º 134-135, El Croquis, Madrid, 2007.
- AA.VV. AMOMA Rem Koolhaas (I) 1996-2007, n.º 131-132, El Croquis, Madrid, 2007.
- AA.VV. OMA Rem Koolhaas 1987-1998, no. 53+79, El Croquis, Madrid, 2000.
- BASAR, Shumon. "Learning to love the alien [Casa da Música, Porto, Portugal]." *Architecture today*, Junio 2005.
- BOUDET, Dominique. "OMA - Rem Koolhaas: Casa da Musica, Porto, Portugal." *Moniteur architecture AMC*, Mayo 2005.
- CAPITEL, Antón (2007) *La casa de la música en Oporto, o el formalismo de la arquitectura de OMA*. Arquitectura (Madrid. 1959) (348). pp. 102-109
- MIRANDA, Antonio. *Ni Robot ni Bufón. Manual para la crítica de Arquitectura*. 1º ed. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1999.
- MONEO, Rafael, *La otra modernidad, revista de Arquitectura y ciudad*, Madrid, Ediciones del Círculo de Bellas Artes, 2007.
- RUBY, Ilka, y Andreas Ruby. *Groundscapes : el reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*. Traducido por Marí Balos y James O'Donovan. 2º ed. Land&ScapeSeries. Barcelona:Ed. Gustavo Gili, S.A., 2005.



[06] EL ORNAMENTO COMO ESTRATEGIA DE PROYECTO

Casa de la Música

Def.Coating: beauty is made up, on the one hand of an element that is eternal and invariable... and, on the other, of a relative, circumstantial element, which we may like to call...contemporaneity, fashion, morality, passion. Without this second element, which is like the amusing... the first element would be indigestible, tasteless, unadapted and inappropriate to human nature¹.

En el proyecto de la Casa da Musica de OMA, la estructura portante, el revestimiento interior y la envolvente exterior se desvinculan permitiendo nuevos experimentos de definición formal. Relacionado con la teoría textil de Gottfried Semper, esta separación entre revestimiento y estructura se explora para potenciar las estrategias del proyecto, donde la cubrición funciona como un mecanismo que produce la división entre interior y exterior, y establece una dialéctica en movimiento entre el dentro y el fuera, entre el ideal y la apariencia, entre estructura y ornamento. Es decir, el revestimiento no es una cubrición pasiva, permite definir y modificar el espacio, e incluso cambiar su materialidad e interactuar con el usuario. Como define Rafael Moneo, "conceptos como consistencia o coherencia, o la capacidad de mantener un registro lógico en términos formales, carecen de importancia; lo que cuenta es la condición abstracta del material, que ocupa todo el espacio, incluso los techos. Los materiales utilizados suponen una inversión de los mecanismos de producción de la forma²."

Rem Koolhaas concibe el color o el acabado de las piezas que integran sus proyectos, como si cada objeto pudiera multiplicar sus cualidades según como sea construido y revestido. Por ejemplo, el hormigón estructural visto que se emplea al natural en los espacios de acceso de la Casa da Musica para mostrar al usuario, que se encuentra en un espacio intersticial, el contraste de como un mismo material puede servir para

¹ Koolhaas, Rem, S,M,L,XL, Monacelli Press, New York, 1995, p. 182.

² Moneo, Rafael. "Otra modernidad". Arquitectura y ciudad. Ediciones Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2004, p.56.



Fig.6

definir la verdadera estructura portante y la fina capa de envolvente, evidenciando que en el proyecto la materialidad y la masividad se producen mediante finas capas de revestimiento. Otro ejemplo serían los tratamientos de los espacios de servicio, donde no existe conexión visual con el exterior, y en los que mediante una malla metálica sobre un trasdosado retroiluminado, se produce una superficie cambiante que genera una atmósfera variable. Según este mecanismo si en vez de concebir los revestimientos del interior como un material de un color plano, se conciben como un atributo, sus posibilidades de proyecto se multiplican, se puede conseguir que una lámina plana sugiera tridimensionalidad y otra serie de efectos como fluidez o ingravidez.

El interior del auditorio principal (Fig1), se realiza con paneles fono-absorbentes de madera, sobre los cuales se imprime la veta dorada de la madera pixelizada y escalada. Debido a la geometría prismática de la sala y a que el acabado recorre paredes y techo de forma continua se produce una sensación de ingravidez. Al no distinguirse los límites entre cada superficie parece que se flota en el espacio como si éste fuera un fluido. La abstracción del motivo dorado impreso y su repetición otorga al panel una condición ornamental con la que se juega para transformar su materialidad mediante los reflejos que produce al incidir la luz en su superficie cambiando radicalmente el color del paramento en cada zona de la sala. El dibujo desaparece y junto con las sombras producidas por el vidrio ondulado producen un efecto acuático que transforma la atmósfera del auditorio (Fig 6).

En esta transposición que se hace del estampado, propio del mundo del tejido, sobre los acabados y revestimientos de la Casa da Musica, no se puede obviar la influencia en el proyecto de la investigación textil de Petra Blaisse, quién actuó como consultora de los acabados interiores y diseñó los tejidos acústicos para construir las cortinas de las diferentes salas durante la realización del proyecto.

Múltiples pruebas y fotomontajes muestran el proceso de depuración hasta llegar a conseguir que un gráfico como es la veta de la madera y el color dorado, asociado generalmente a algo clásico, se convierta en un revestimiento súper moderno. La condición textil de la envolvente hace que Petra Blaisse la trabaje de forma semejante a



Fig.4



Fig.5

sus tejidos empleando un estampado para transformar su auténtica materialidad. Como dice Rafael Moneo, “ [...] La distorsión de lo natural al superponer sobre la superficie de los paneles el nuevo orden gigante de la veta artificial dorada podría-no ajeno a los experimentos de algunos artistas conceptuales- entenderse como un intento de rescatar la noción de ornamento, manejado aquí como mecanismo artístico global de inevitable importancia visual.”³ La repetición infinita de un patrón, supone una uniformidad de respuesta, una distribución equitativa sobre toda la superficie. De ésta forma la atención no se centra en un solo motivo. A través de los estampados se generan efectos ópticos, pueden difuminar los límites entre paramentos, y pueden enfatizar la continuidad espacial mediante la continuidad del patrón o revestimiento.

El resto de las salas que se vacían en la envoltura de hormigón de la Casa da Música tienen un tratamiento de los acabados diferente, cada espacio se asocia a un material, un color y una textura (Fig 4 y 5). Se produce una doble relación, por un lado se asocia cada material al uso, condicionado principalmente por cuestiones acústicas, que evidencia el programa que contiene cada sala y por otro lado la variedad material refuerza la fragmentación en la secuencia continua del recorrido.

La diferenciación material entre las estancias ya era empleada por Adolf Loos cuando proyectaba los espacios que podríamos llamar “psico-funcionales”⁴ en los que caracterizaba los interiores de la vivienda según el habitante de la casa que lo ocupaba. Buscaba que el usuario se identificara con la arquitectura y para ello exageraba los revestimientos y los empleaba de una forma exuberante, por ejemplo, repitiendo la veta de la piedra en un continuo de muro-escalera en el estar de la Villa Muller (Fig2) o amplificando la textura de la alfombra de pelo blanca en la habitación de su mujer en su propia casa (Fig3). En los interiores de Casa da Musica los acabados se inspiran la imaginería textil doméstica. Escalándolos transforman su significado pero manteniendo a su vez la teatralidad de la inversión conceptual. Este cambio de escala amplifica el efecto con el que asociamos cada elemento, por ejemplo un cojín es algo blando, mullido, capaz de amortiguar el sonido y trabajar como un absorbente acústico. Al escalarse su función queda en evidencia y su relación con el usuario amplificada.

³ *Ibidem.*

⁴ *Concepto definido*

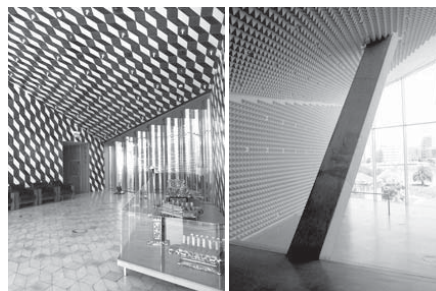


Fig.2

Fig.3

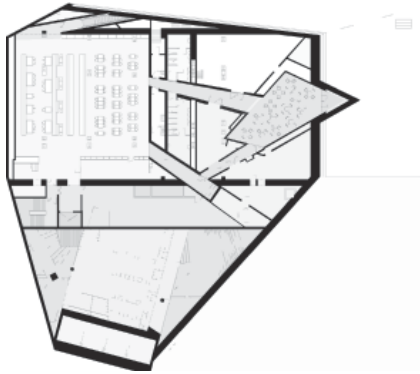
La relación con Adolf Loos también se repite al analizar lo ambiguo de la conexión entre el dentro y el fuera, no solo por el contraste de la piel exterior blanca y los interiores excavados que muestran coloridos acabados, sino por el rol que tiene el usuario de su arquitectura y la interferencia entre la privacidad y la publicidad. Los proyectos de OMA y las intervenciones de Petra Blaisse juegan con la relación entre lo público y lo privado, implicando al usuario y cambiando su rol. Por eso las perforaciones de la Casa da Musica tienen acabados diferentes, ya que representan la variedad de los distintos fragmentos de la ciudad hacia la que se abren. "But they also hint at Mr. Koolhaas's love of the forbidden corners and social frictions that animate all cities. As you ascend the various foyer levels, you pass through a series of rooms that could well have been culled from the surrounding cityscape... these rooms evoke pieces of the city that have broken off and embedded themselves in the building's skin."

Como señala la cita de Ouroussoff, la variación entre los acabados de cada perforación parece mostrar el material real del que está hecho el volumen exterior de hormigón blanco y abstracto. Por lo que la secuencia a través del espacio intersticial de hormigón y el contraste con las salas, parece un circuito de iniciación en el que a través del énfasis en los acabados de cada sala, se llega a conocer la auténtica realidad del proyecto. La Casa da Musica quiere ser un condensador urbano con voluntad de contener y volcarse al mismo tiempo hacia la ciudad que le da sentido.

La oposición de lo artificial y lo natural, provoca la ruptura de la separación entre interior y exterior, la disuelve, cambiando las convenciones y explorando nuevas formas de transformar el concepto límite. Estas intervenciones ligeras, asociadas a lo ornamental, refuerzan la transmisión del discurso arquitectónico, incrementan la relación con el usuario, sirviéndole de guía a través del edificio y potencian la forma en que éste puede "realmente" apropiarse de la arquitectura.

Bibliografía:

- Blaisse, Petra, Inside-Outside: Petra Blaisse, The Monacelli Press, New York, 2006.
- Cortés, Juan Antonio, "Delirio y más 1,2 y 3"; El Croquis, vol.134-135, 2005.
- Koolhaas, Rem, S,M,L,XL, Monacelli Press, New York, 1995
- Loos, Adolf, "Architecture" EscritosII, El croquis, Madrid, 1993.
- Moneo, Rafael. "Otra modernidad". Arquitectura y ciudad. Ediciones Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2004
- Tournikiotis, Panayotis, Adolf Loos, Princeton Architectural Press, 1994
- Rasmussen, S.Eiler, Experiencing architecture, The MIT press, 1962.
- Wigley, Mark, White walls, designer dresses: The fashioning of modern architecture, The MIT press, Cambridge Massachusetts, 2001.
- Zaera Polo, Alejandro "Libertades encontradas: conversación con Rem Koolhaas"; El Croquis, vol.53, 1992.



[07] EL ESPACIO PÚBLICO INTERIOR

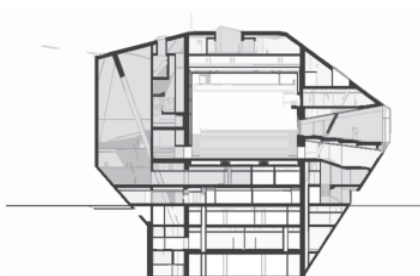
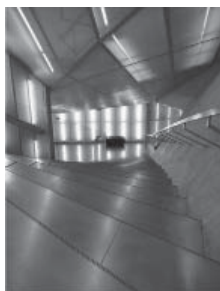
La estructura de sucesos del espacio interior

Una de las premisas más importantes dentro de la arquitectura contemporánea es el cambio de la organización programática hacia la organización social. Dentro de las particularidades de lo que es un teatro, puede decirse que constituye la infraestructura para la representación, tanto de la obra por parte de una compañía como el lugar donde se da otra representación protagonizada por el público, que con sus pasos y agrupaciones crean una coreografía social. Esta dialéctica entre los propios espectadores y también entre intérprete y espectador representa uno de los grandes rituales del teatro, y es también tema de experimentación arquitectónica. El espacio donde sucede todo este "baile" tiene una estructura arquitectónica pero también una "estructura de sucesos" sociales, término que acuña Kipnis *"para indicar todas las actividades sociales y eventos casuales, deseados o no, que se representan y que están condicionados por un entorno arquitectónico. Entre ellas se encuentran, aunque no son las únicas, las actividades expresadas en el programa. Una estructura de eventos es congruente con el programa cuando en el entorno no hay situaciones significativas que sean animadas por la arquitectura excepto las que vienen ya descritas en el programa, aunque la congruencia absoluta nunca se pueda conseguir"*¹.

Rem Koolhaas afirma en la memoria del proyecto de Casa da Música, que los elementos principales son excavados en el volumen total del edificio. Sin embargo, al estudiar las plantas y secciones estos elementos se perciben como sólidos rígidamente colocados (cubos de aire que se comportan como sólidos) dentro de una piel facetada imperturbable. Son los recorridos y las escaleras los que realmente se excavan en el espacio que queda libre entre las salas, y en su necesidad de adaptarse a las paredes crecen de modo irregular, retorcidos y duplicándose en cada nueva necesidad de conexión entre las partes del edificio. La duplicidad de conexiones lleva a una estructura

¹ KIPNIS, J. "El Último Koolhaas", *El Croquis* n° 79, 1996.

² *Ibid.*



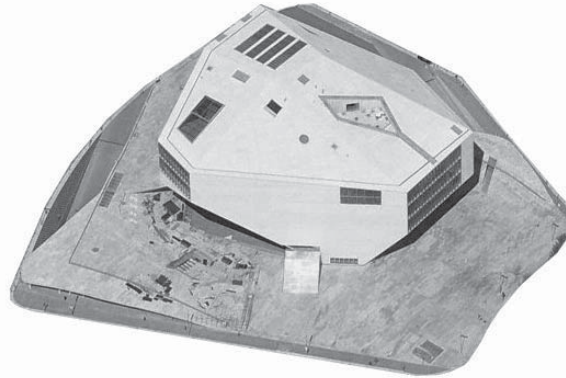
interna incoherente con el programa principal (ya que se hace difícil de leer), y sirve para conseguir libertades parciales según Koolhaas. Estas libertades parciales, que podrían buscarse en cada vestíbulo, no se dan. Un ejemplo de ello es el pasillo que genera como acceso a la sala principal. Este espacio es el resultado que queda entre la sala y el muro de fachada, no tiene libertad (ni dimensiones) para ser un vestíbulo recogida y distribución del público. *"En términos políticos, intensificar una estructura de sucesos se asocia con un activismo no comprometido, una operación sin beneficio alguno, que más que liberar de forma selectiva lo que hace es disminuir las restricciones"*². Esta estructura interna, en lugar de ofrecer libertades al usuario o al espacio, le otorga libertades a él mismo como arquitecto, libertad a situar donde quiere las salas sin atender al funcionamiento interno del edificio.

Con la reducción del programa a los elementos principales como método de eliminación de las restricciones jerárquicas, lo que consigue es que todos los espacios queden relegados a una subcategoría. Los vestíbulos y corredores son tan irregulares y con las dimensiones tan restringidas que no ponen en valor el elemento al que sirven. Koolhaas consigue la desjerarquización espacial a consta de dar espacios públicos interiores de poco valor, con dimensiones irregulares y de difícil conexión. Koolhaas plantea unos puntos de partida de proyecto a los que es fiel a lo largo del mismo. Podríamos discutir sobre la validez de esos planteamientos, por ejemplo, la creación de espacios complicados y la duplicidad de recorridos. Al otorgar importancia únicamente a los espacios del programa principal, los espacios de distribución y vestíbulos quedan relegados a ser algo simplemente obtenido o encontrado, haciendo del edificio que no se entienda y sea de difícil uso. Retomando la definición inicial de teatro, en este caso el arquitecto ha optado por negar la representación social. No existen visuales entre diferentes espacios públicos, hace que la gente recorra las escaleras en grupos muy reducidos como si de una expedición se tratase. No crea espacios para reuniones, solo importa la "actuación oficial".

Otro de los puntos importantes es el concepto de libertad, ya que según su arquitectura se proyecta hacia una libertad del arquitecto a hacer lo que quiere, y no a las libertades de los usuarios o de la propia arquitectura, que acaba por doblegarse a las imposiciones. A priori parece algo positivo, el arquitecto decide qué y cómo, sin embargo entra en conflicto cuando entran en juego el resto de componentes y sus libertades. ¿Quién debería ser más libre? ¿Quién debería doblegarse, el usuario,

Bibliografía:

- CAPITEL, Antón, *La casa de la música en Oporto o el formalismo de la arquitectura en OMA*, revista de Arquitectura, 348, Madrid, editada por C.O.A.M., 2007.
- OMA, KOOLHAAS, Rem. *Casa da Música*. Ed. Casa da M. Oporto
- KIPNIS, J. *El Último Koolhaas*, El Croquis nº 79, 1996.



[08] EL “SUELO” CONTEMPORÁNEO

Topografía construida de la Casa de la Música de OMA

Concepto de topografía construida o “suelo” contemporáneo. Ambigüedad teórica

El concepto de “topografía construida” es una revisión del concepto “suelo” desde una óptica contemporánea ¹. Su todavía reciente formulación¹ hace que el cuerpo teórico que versa sobre ello sea todavía hoy un tanto ambiguo y desestructurado. Pese a esta falta de claridad estructural en el discurso, se han construido obras y se han realizado proyectos que representan grandes ejemplos de lo que la teoría no ha sabido todavía sintetizar completamente en palabras.

Una muestra de ello es la obra del estudio londinense FOA, con Farshid Moussavi y Alejandro Zaera a la cabeza, autores del proyecto de la estación marítima de Yokohama ² [Fig.1] que representa el máximo exponente de lo que es una “topografía construida”. Suyas son algunas de las hasta ahora mejores aproximaciones teóricas al tema. En este sentido su obra se enmarca en la búsqueda de un nuevo suelo, un suelo contemporáneo.

El enorme interés de FOA y de otros muchos arquitectos en múltiples discusiones arquitectónicas contemporáneas por el paisajismo es “un signo inequívoco de que ya no confiamos en las relaciones clásicas entre el edificio y el suelo, ni en la definición convencional del suelo como algo delimitado, estable, horizontal, determinado y homogéneo” ³. Entendemos pues, en palabras de Zaera, la urgente necesidad de una reconfiguración del suelo: “Si una figura sólo se perfila sobre un fondo, la arquitectura siempre se enmarca en el suelo que ocupa: es el suelo en su sentido más amplio el que nos permite reconocer los rasgos de la arquitectura como una figura. ¿Qué ocurre

¹ La reformulación del suelo desde el punto de vista contemporáneo, en arquitectura, se inicia principalmente a finales de la década de los ochenta y principio de los noventa del siglo pasado.

² Ver el proyecto en: Zaera, Alejandro-Moussavi, Farshid. “Foreign Office Architects”. 2G. 2000.

³ Ver: Zaera, Alejandro. “La reformulación del suelo”. CIRCO, 50 1998

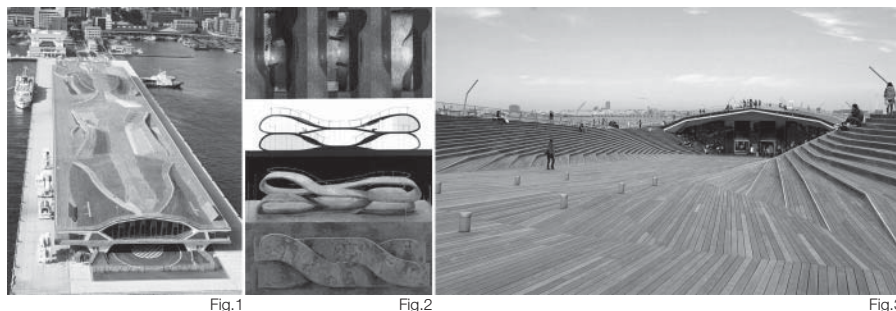


Fig.1

Fig.2

Fig.3

cuando el suelo -geográfico, geológico, cultural, económico- se deforma por el efecto de los desplazamientos temporales y espaciales que caracterizan los “regímenes económicos de acumulación flexible”⁴

¿Como puede enmarcarse la arquitectura en un suelo cada vez más inestable, tanto en su naturaleza como en su delimitación? (...) Una alternativa posible a esta inestabilidad del suelo es la realización de una arquitectura “sin suelo”. A falta de un suelo estable, podemos tratar de crear figuras arquitectónicas totalmente independientes del suelo. La composición se convertirá en la relación entre una figura y otra, en vez de entre la figura y el suelo.”⁵ Aclaremos que cuando Zaera se refiere a la ausencia de suelo, se refiere al “suelo” concebido de una manera clásica y apuesta por un nuevo “suelo”, sobre su redefinición y sobre la creación de una serie de técnicas: una nueva disciplina del suelo.

En esta búsqueda de la reformulación de un nuevo concepto de suelo “concebir arquitecturas como “paisajes” sería, pues, romper las fronteras entre territorio y ciudad, escenario y escena, observación y acción. Entre figura y fondo. Ese compromiso (recurrente en la crítica contemporánea y presente en el podio de la Casa de Música) entre “arquitectura” y “paisaje” cobraría, entonces, especiales connotaciones.

Si el proyecto habría asumido, hasta ahora, un doble papel (como objeto-dispositivo y como símbolo icono) también podría entenderse, ahora, como un “campo de relaciones” (asumiendo esa capacidad “relacional” del paisaje como “espacio abierto” pero también como “escenario narrativo”, “panorama o espectáculo” de/en un territorio). Paisaje entonces, como “escenario de movimientos” pero también como “territorio de notaciones” de la propia realidad”⁶

La manipulación de la superficie del suelo ha sido una constante en la obra de OMA y en la de FOA, transformando un elemento que normalmente lleva un código fijo, en un campo activo, complejo y mutante. Del encasillamiento, la “domesticación” del suelo que caracteriza la arquitectura moderna, a la recuperación de intensidades diferenciales potencialmente salvajes en la contemporaneidad[Fig.2]

⁴ Los nuevos rostros del imperialismo. David Harvey. Entrevistado por Araceli Varela Sánchez y Marcos Mariño Beiras. (www.archivochile.com)

⁵ Ver: Zaera, Alejandro. “La reformulación del suelo”. CIRCO, 50 1998

⁶ Ver artículo “Lands in lands” de Gausa, Manuel, en *Topografías operativas - Topographies operatives. Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 220, Barcelona: Actar Editorial (Font i Prat Associats, S. L.), 1998.



Fig.4



Fig.5

Del análisis de la obra de FOA y de las palabras de Zaera, diseminadas en múltiples artículos, podríamos extraer cuales son las características de estos nuevos suelos, recorriendo un camino de lo particular a lo general, es decir, formulando características generales de los suelos contemporáneos a través de las características específicas de ciertos proyectos ⁷:

La ambigüedad entre la superficie y el espacio, entre la bidimensión y la tridimensión, es quizá una de las constantes de los proyectos de FOA, como alternativa a la contraposición entre el suelo y la figura arquitectónica. La superficie ya no es la envolvente del espacio, sino también su determinante, ya que entre ambos surge una estrecha relación. [Fig.2]

Una segunda estrategia que tiende a aparecer en estos proyectos es la *ambigüedad entre el suelo y la envolvente*. En vez de contraponer ambos elementos a la manera clásica los proyectos (de FOA) indagan sobre la indeterminación entre ellos. [Fig.1]

La arquitectura ya no se presenta como una entidad vertical y activa construida sobre la superficie plana del suelo, horizontal y pasiva. Aquí *el suelo se convierte en una superficie activa*, un plano construido donde la arquitectura emerge como una figura improbable y fluctuante. [Fig.3-4].

En todos estos proyectos (y en el podio de la Casa da Música) se explora la posibilidad de una *geología del hueco*, en la que el suelo ya no se apoya en sólidas capas de materia perpendiculares a la fuerza de gravedad. [Fig.5]

El suelo pasa a ser estructuralmente estable en virtud de una estructura geométrica que conduce las tensiones en paralelo a la superficie del suelo. La calidad estructural de los cortes y pliegues de esta superficie es crucial en la determinación de este suelo nuevo. [Fig.6]

La coincidencia *sistemática de las penetraciones de luz*, aire y flujos de vehículos y peatones es otra constante en estos proyectos [Fig.7]

⁷ Ver: Zaera, Alejandro. "Topografías operativas". *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 220, 1998.

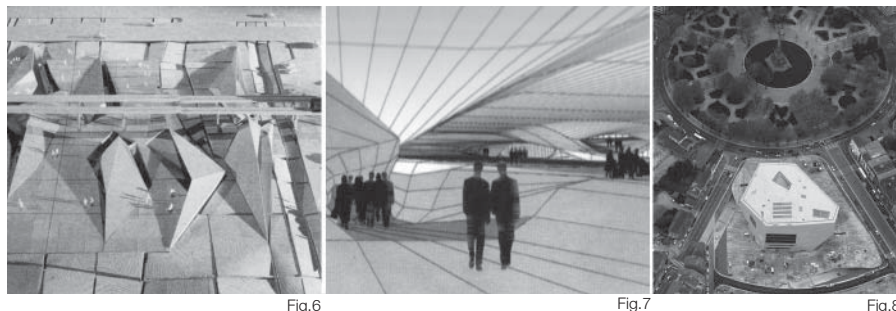


Fig.6

Fig.7

Fig.8

Finalmente, la cuestión del enmarque, los *límites del suelo* han surgido como una de las técnicas más características en la redefinición del suelo como un problema arquitectónico por parte de FOA.[Fig.8]

Para resumir las *características de estos nuevos suelos* ⁸ habría que hacer referencia a su naturaleza fundamentalmente activa. Podemos definirlos recurriendo en este sentido al término contemporáneo de “*plataforma*” que tiene más que ver con el concepto de *sistema operativo* que con la acepción clásica de “base”. [Fig.9] Para ello destilemos cuales son las características propias de estos “suelos nuevos” respecto a las de los suelos tradicionales:

- 1.- Son una construcción artificial y no un espacio natural desde el punto de vista físico y cultural.
- 2.- No son ni abstractos ni neutros ni homogéneos, sino concretos y diferenciados -es decir, no son figuras ni fondos, sino sistemas operativos.
- 3.- No tienen un marco determinado, ya que el campo donde existen no es ningún fragmento, sino un ámbito diferenciado y afectado por procesos externos -dicho de otro modo, son inseparables de nuestra intervención-.
- 4.- No constituyen un dato ni tampoco una referencia
- 5.- No son macizos sino vacíos
- 6.- Presentan estructura diagonal en vez de una estructura determinada por la gravedad

El caso de OMA.

Rem Koolhaas y su oficina OMA, se sitúan en los orígenes de la concepción de este “nuevo suelo”, no tanto desde un punto de vista teórico (ya que la teoría sufre un desfase) sino desde la práctica y el proyecto [Fig.10], siendo germen para que profesionales que se formaron en esta concepción del “suelo contemporáneo” dentro de OMA, como

⁸Ver: Zaera, Alejandro. “La reformulación del suelo”. CIRCO, 50 1998

⁹Zaera, Alejandro. “Notas para un levantamiento topográfico”. El Croquis, #53+79, 2000. p. 51.



Fig.9

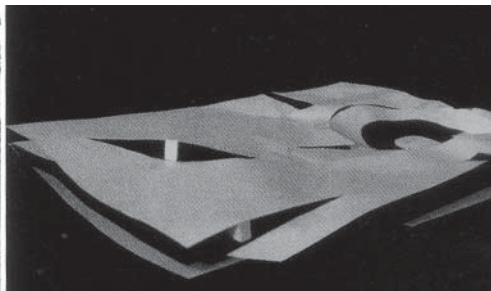


Fig.10

es el caso de Alejandro Zaera y Farshid Moussavi (FOA) hayan podido a posteriori teorizar al respecto y realizar proyectos bajo esas premisas que aprendieron en la práctica profesional de OMA. “La arquitectura de OMA es y ha sido fundamentalmente performativa, en el sentido que su validación como construcción no se produce en función de la representación o reproducción de un modelo, sino en su exactitud, adecuación o eficiencia operativa”⁹.

Lejos de las cuestiones ideológicas o semánticas, los esfuerzos de OMA se concentran en la organización material, topológica y espacial del proyecto,(...) la base no es la experimentación lingüística o textual, sino la proposición de una serie de geográficas o topografías cuyo sentido es totalmente operativo, más que significativo¹⁰.

“Koolhaas trabaja con las geometrías topológicas, o proyectivas, que vienen a sustituir las geometrías euclidianas o métricas en esta ruptura epistemológica; la Biblioteca de París o el Centro de Congresos de Agadir [Fig.11] son topografías donde la medida y la proporción, los instrumentos básicos de la arquitectura clásica, son reemplazados por relaciones fundamentalmente topológicas, geometrías de conexiones, contigüidades o distancias, más que de medidas, magnitudes o propiedades.”¹¹.

En la Casa da Música sucede algo parecido, si bien en menor medida o intensidad. Como el mismo Zaera nos explica, OMA opera con una geometría de lo anexacto, con una protogeometría: ciencias de lo eventual, más que de lo esencial, problemáticas, más que teorematizadas, geometrías de la deformación y la distorsión, más que de la conservación. Los proyectos se constituyen así en cuerpos más que en objetos. Cuerpo en el sentido de materia sin sobredefinición lingüística; ni formas puras ni fragmentadas, sino esencias vagas: lo redondo, lo alargado, lo oblongo,...

OMA siempre ha trabajado y trabaja con la manipulación del suelo en todas sus variantes, experimentando sus límites y reformulando sus principios, claro ejemplo de ello son los proyectos de las dos bibliotecas para el campus de Jussieu en París en 1992 [Fig.12-13], el propio proyecto y obra de la Casa da Música (1999-2005) y la reciente propuesta ganadora para el campus universitario de Chu-hai en Hong Kong, en 2001.

⁹ Zaera, Alejandro. “Notas para un levantamiento topográfico”. *El Croquis*, #53+79, 2000. p. 51.

¹⁰ Zaera, Alejandro. “Notas para un levantamiento topográfico”. *El Croquis*, #53+79, 2000. p. 35.

¹¹ Ver e 13 Zaera, Alejandro. “Notas para un levantamiento topográfico”. *El Croquis*, #53+79, 2000. p.40.

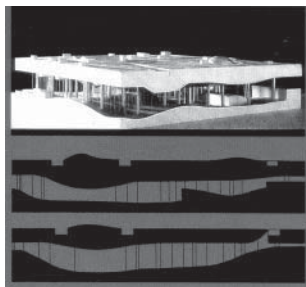


Fig.11



Fig.12



Fig.13

Imágenes:

Fig.1. Estación marítima de Yokohama. FOA (ForeignOffice Architects) 1995-2002. El suelo y la envolvente son la misma cosa en este proyecto, no existe una separación.

Fig.2.Virtual house. FOA. En este experimento Zaera investiga las relaciones entre suelo y envolvente dentro de su teoría de reformulación del suelo

Fig.3. Estación marítima de Yokohama.FOA 1995-2002. El suelo pasa a ser una superficie activa. Ya no hay una distinción entre suelo y arquitectura, sino que el suelo es la arquitectura.

Fig.4. Casa da Música (CdM) de Oporto. Suelo activo.

Fig.5. CdM de Oporto. Muestra de la 'geología del 'hueco'.

Fig.6. Propuesta para el centro de estudiantes de IIT de Chicago. Peter Eisenman.1997. En este proyecto Eisenman experimenta con los conceptos de 'pliegue' y de 'topografía operativa'

Fig.7. Imagen de la propuesta de concurso para la Estación marítima de Yokohama.FOA 1995.Sistemas de penetración de flujos de luz y personas.

Fig.8. CdM de Oporto. Muestra los límites del suelo, en este caso determinados por el solar.

Fig.9. Maritime Youth House. PLOT. 2004. Vemos como el suelo como "sistema operativo" permite múltiples funciones.

Fig.10. Urban design forum Yokohama.Japon. OMA .1992. En este proyecto OMA trabaja con las superposiciones de actividades y suelos. Ver memoria concurso en www.oma.eu

Fig.12.Biblioteca de Francia. OMA .Paris 1989.

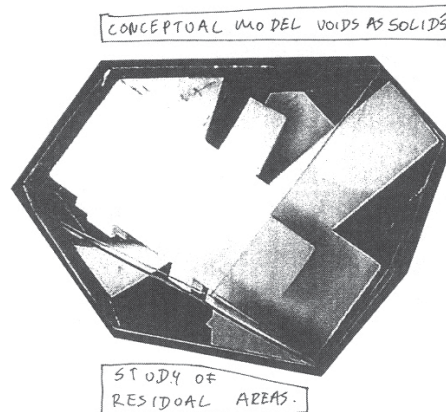
Fig.11.Centro de congresos de Agadir, Marruecos.OMA . 1990.

Fig.12.Biblioteca Jussieu,Paris,Francia. OMA 1992 Maqueta del proyecto.

Fig.13.Biblioteca Jussieu.Paris,Francia OMA 1992 Maqueta de concepto

Bibliografía:

- AA.VV. AMOMA Rem Koolhaas (II) 1996-2007, n.o 134-135, El Croquis, Madrid, 2007.
- AA.VV. AMOMA Rem Koolhaas (I) 1996-2007, n.o 131-132, El Croquis, Madrid, 2007.
- AA.VV. OMA Rem Koolhaas 1987-1998, no. 53+79, El Croquis, Madrid, 2000.
- GAUSA, Manuel, Vicente Guallart, y Willy Müller. Diccionario Metápolis de arquitectura avanzada. 1ªed. Barcelona: Actar Editorial, 2002.
- GAUSA, Manuel, y COAC. Topografías operativas - Topographies operatives. Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, 220, Barcelona: Actar Editorial (Font i Prat Associats, S. L.), 1998.
- MIRANDA, Antonio. Ni Robot ni Bufón.Manual para la crítica de Architect.1º ed. Madrid: Ed.Cátedra, S.A., 1999.
- MONEO,Rafael, *La otra modernidad, revista de Arquitectura y ciudad*, Madrid, Ediciones del Círculo de Bellas Artes, 2007.
- MOUSSAVI, Farshid, Cache, Bernard, Manuel De Landa, Sandra Knapp, Sanford Kwinter, Detlef Mertins y Mark Wigley. *Filogénesis. Las especies de FOA*. Foreign Office Architects. Illustrated edition. Barcelona: Actar, 2003.
- RUBY, Ilka, y Andreas Ruby. *Groundscapes : el reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*. Traducido por Mari Balos y James O'Donovan. 2º ed. Land&ScapeSeries. Barcelona:Ed. Gustavo Gili, S.A., 2005.
- ZAERA,Alejandro. "La reformulación del suelo" .CIRCO, 50 1998
- ZAERA,Alejandro. "Topografías operativas" .Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, 220, 1998.
- ZAERA,Alejandro. "Notas para un levantamiento topográfico" .El Croquis , #53+79, 2000.
- ZAERA,Alejandro-Moussavi ,Farshid. "Foreign Office Architects" .2G , #16, 2000.



[09] LA CASA DE PETRI

Estrategias del proyecto y su proceso

Unos meses después de la finalización de la *Casa da Música* de Oporto (CdM en adelante), concretamente el 30 de enero del año 2006 durante un encuentro con Peter Eisenman en la AA de Londres, Koolhaas reconoce que su forma de trabajar tiene la herencia de sus comienzos como reportero en cuanto a que el periodismo es una profesión sin disciplina¹. Seis años y medio antes, concretamente el mes de mayo de 1999 y en la presentación del proyecto ante el jurado que debía decidir la oficina encargada de llevar a cabo la CdM, Rem Koolhaas definía un episodio en el proceso de concepción de su propuesta de la siguiente manera:

"It is a very strange process that combines psychology with a kind of scientific investigation and of course a lot of what I can only describe as opportunism" (Wigley, 2008, p. 155.)

El episodio al que se refiere el arquitecto es el momento en que se tienen en paralelo la búsqueda de una forma y cómo un determinado programa encaja en ella. Momento que combina una objetividad científica y otra azarosa que recuerdan al método paranoico-crítico de Dalí estudiado por el propio Koolhaas en su primer libro, *Delirious New York*². Oportunismo, científicismo, curiosidad, son elementos externos a la disciplina clásica del arquitecto que son manejados constantemente por Koolhaas en todos sus proyectos. En el caso concreto de la CdM se dio una circunstancia excepcional que modificó puntualmente el proceso de proyecto: la escasez de tiempo.

Habitual en los concursos de arquitectura, esta falta de tiempo para madurar, analizar o estudiar los programas fue la espoleta que convirtió el proyecto de CdM en algo especial

¹ STEEL, Brett. *Supercritical: Peter Eisenman & Rem Koolhaas*, AA Publication, London 2010, pp. 11.

² KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*, Thames & Hudson, London 1978

dentro de la producción del arquitecto. En una entrevista realizada entre Rotterdam y Londres los días nueve y diez de septiembre del año 2007, y concedida al arquitecto neozelandés Mark Wigley, Rem Koolhaas definía así esta situación:

"Strangely, we worked on Porto at the same time as the Seattle Central Library, which is in every sense its opposite. The Casa da Música is the kind of work that you can only do for a competition. Seattle, on the other hand, is the outcome of a very long negotiation process. (...) Porto is the result of an irrational process, while Seattle evolved through a totally rational, linear process"(Wigley, 2008, p. 188.)

En efecto, la CdM se puede encuadrar dentro de una serie de edificios de Koolhaas caracterizados por poseer una envolvente irregular exterior que alberga volúmenes regulares. Pero en contra de edificios como la CTTV en China, la ampliación del Museo Whitney en Nueva York o la propia Biblioteca de Seattle, donde ese prisma irregular es consecuencia de empaquetar los volúmenes interiores, en la CdM ocurre todo al mismo tiempo, envolvente y prismas se realizan de un solo golpe.

Con una capacidad propositiva e inventiva sobradamente contrastada, veamos ahora qué estrategias utilizó Koolhaas para gestionar el salto al vacío que exigió la realización de la CdM.

I. El resultado como punto de partida

"Todo vino junto en un cegador rayo de luz: eché al cliente y aumentamos el tamaño de la casa siete veces para crear un proyecto completamente nuevo para la Casa da Música" (Koolhaas, 2009, pp. 91)

Cuatro años después de la finalización de la CdM, en una entrevista al comisario y editor de arte Hans Ulrich, Koolhaas reconoce con cierta vehemencia el momento clave en la concepción del edificio de Oporto: la elección de un proyecto (la casa Y2K), que estaba en las últimas fases de elaboración en ese momento, para establecerlo como el resultado final al que la CdM debería tender. Esta estrategia poco racional es el origen y la clave para entender el proceso seguido durante la elaboración del proyecto de la



Fig. 1

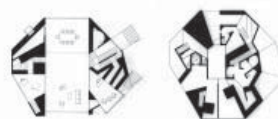


Fig. 2

CdM. El propio Koolhaas reconoce que en su oficina se quedaron perplejos ante lo que parecía un alarde de cinismo sin precedentes por lo azaroso de la decisión (Wigley, 2008, pp.160). Efectivamente, a priori no parece una buena idea debido a la diferencia de escala entre los dos proyectos. Sin embargo, son estas mismas diferencias las que enriquecen el concepto inicial utilizado en la casa cuando se ajustan a las nuevas circunstancias del auditorio

Para comprender en qué grado afecta al proyecto de la CdM su singular comienzo, tenemos que empezar por rastrear la elaboración del concepto de la casa original. En la página web de OMA viene reflejado las tres exigencias del cliente de la casa: no le gustaba el desorden, la construcción debía empezar después del año 2000, y por último, quería un espacio de relación y otros de intimidad. Con las tres premisas se empezó a trabajar en un concepto de casa que respondiera a la primera y a la tercera cuestiones (la segunda se resolvería simplemente dejando pasar el tiempo). A la semana de estar trabajando con esta propuesta, y en palabras del propio Koolhaas, la casa había evolucionado a partir de usar el lenguaje de los “sólidos”, las “cuevas”, las “excavaciones” y el “vacío” (Wigley, 2008, pp. 267). Se trabajaba en paralelo buscando una forma que respondiese a las tres (dos) premisas que pedía el cliente y, mediante la técnica del *collage*³, se buscaba la mejor organización para esta (Sec. 1).

El resultado fue un poliedro irregular surgido de adosar a un gran vacío interior público (la zona de relación de todos sus habitantes) las estancias privadas de la casa. De esta manera, la cuestión de la privacidad quedaba resuelta. El desorden se “escondía” en el espacio existente entre los volúmenes vacíos y la envolvente irregular. En este momento el concepto de la casa ya estaba definido (Fig. 2). Según Cortés, el trabajar con conceptos (que él relaciona con los diagramas) permite operar en situaciones de continuo cambio, pues estos se constituyen en mecanismos abiertos que median entre el programa y la forma (Cortés, 2006, pp.32). De hecho, a partir de este momento la casa va evolucionando en su materialidad y distribución según los cambios del cliente y la voluntad del estudio sin que se modifique el concepto original. Así, la vivienda puede pasar por tener acabados plateados, plásticos, opacos o transparentes (Wigley, 2008, pp.183)

A mediados de marzo del año 1999, cuando la relación con el cliente empieza a dete-

³ Para una aproximación al concepto ver: EISENSTEIN, M. Sergei. *Teoría y técnica cinematográfica*, Rialp, Madrid 2002. (recopilación de textos originales de Eisentstein realizado por María de Quadras)



Fig. 3

riorarse y los cambios en la vivienda empiezan a ser excesivos, es el momento en el que llega la invitación a participar en el concurso de CdM. Durante cinco semanas, éste y la vivienda conviven en el estudio hasta que el viernes 16 de abril, se recibe en el estudio la confirmación de que ha pasado el último corte del concurso. Finalmente, una semana más tarde, OMA decide no atender a la petición del cliente de la casa de rediseñarla por completo, cesando así su relación (Wigley, 2008, pp. 270).

A pesar del desarrollo en paralelo de los dos proyectos, y de las palabras de Koolhaas transcritas al principio (Koolhaas, 2009, pp. 91), en primera instancia la CdM no contemplaba el espacio pasante de la casa Y2K como elemento central del proyecto (Fig. 3). Es en un momento posterior del proceso cuando se opta por colocar la sala grande del auditorio de forma pasante en el edificio, momento en el cual, la CdM adquiere, a la vez, la vinculación más directa con la casa Y2K y su mayor diferencia (Fig. 4). De hecho, a pesar de que se comparte un mismo concepto, en la Fig. 5 se puede ver que, si colocamos la casa Y2K y la CdM a la misma escala, la casa cabe en la sala de conciertos pequeña. Un cambio tan desproporcionado implica que, lo que en la casa son muros gruesos de almacenaje donde queda escondido a los ojos del dueño el “desorden”, en la CdM se convierten en estancia, en circulación o, como lo definió Perek, espacios inútiles:

“Un espacio sin función. No sin función precisa, sino precisamente sin función; no pluri-funcional (esto todo el mundo lo sabe hacer), sino a-funcional. Evidentemente no habría sido un espacio destinado únicamente a liberar los otros (cuarto trastero, armario empotrado, guardarropa, estanterías, etc.) sino un espacio, repito, que no habría servido para nada”⁴

Esta situación es sin duda transitoria, pero al resolverse separan a la CdM del concepto inicial de la casa Y2K. Por un lado, parte de los espacios adyacentes al gran túnel interior dejan de ser estancias para convertirse en espacios de paso, en circulación (Fig. 6), y por otro, surgen nuevos espacios inéditos en el proyecto original de la casa. El más evidente es el que tiene que ver con la liturgia de un auditorio. En uno de los dos lados en que la sala principal de conciertos divide el gran poliedro, aparece un gran vacío que contiene la escalera de acceso principal al edificio (Fig. 7). Este está generado

⁴ PEREC, Georges, *Especies de espacios*, Ediciones de Intervención Cultural, Mataró, 2007, pp.60. (Original: *Espèces d'espaces*, Éditions Gallilée, 1974)



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

por la ubicación del segundo auditorio, más pequeño que el primero y mayor elemento distorsionador del concepto original de la casa. Además de este vacío, el aumento de tamaño permite la utilización de los espacios residuales originados al encontrarse los volúmenes interiores con la envolvente del edificio (Fig. 7), incluso, se pueden habitar los suelos inclinados generando nuevas estancias.

Si bien, en un primer momento parece que la vivienda Y2K y la CdM son partícipes del mismo concepto arquitectónico, un estudio más detenido demuestra que se puede implementar a un concepto dado más cualidades si existe, como en este caso, un cambio de escala y uso.

II. Empapelando el vacío, o la masa como volumen

En el salto de una pequeña casa a un auditorio, el concepto arquitectónico, como hemos visto, ha sufrido variaciones. Dejando de lado las contingencias referentes a la organización de las estancias, su forma o la generación de nuevos tipos de espacio, el proceso de proyecto de la casa Y2K todavía irradia claves para entender la CdM. En el momento en el que se dejó el proyecto de la casa existían dudas en OMA sobre si el edificio debía tener aspecto de un sólido totalmente opaco, con el correspondiente trabajo de definición del lleno y el vacío, o si en cambio, la casa debía ser un sólido transparente/translúcido, con la diferente relación entre el lleno y el vacío que esto conlleva:

Esta duda se trasladó casi de forma literal al desarrollo del concepto arquitectónico de la CdM, teniendo el equipo que lidiar además con el agravante que suponía la diferencia de tamaño respecto a la casa Y2K. De hecho, en los primeros estadios, Rem Koolhaas estaba preocupado por la dificultad de encontrar el suficiente programa como para poder crear el volumen sólido completo, por lo que estuvo barajando la posibilidad de que la mitad inferior del edificio fuese sólida y el resto estuviese construido mediante una envolvente transparente (Fig. 8) (Wigley, 2008, pp. 272). Poco a poco, la envolvente cristalina fue cogiendo más fuerza (Fig. 9) hasta que por fin, dejó el proyecto a las puertas de convertirse, paradójicamente, en un sólido excavado (Fig. 10). Esta ambigüedad estaba incentivada por el propio Koolhaas, que no acababa de decidirse entre las dos opciones

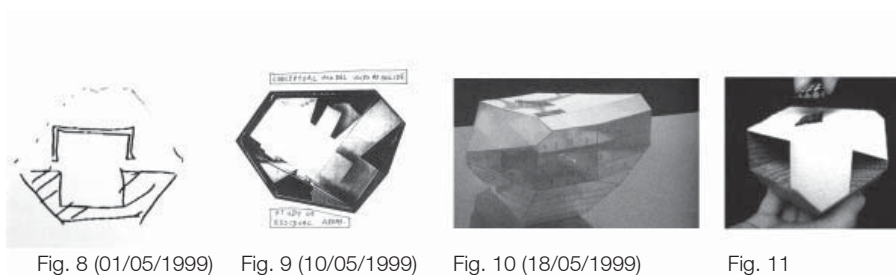


Fig. 8 (01/05/1999)

Fig. 9 (10/05/1999)

Fig. 10 (18/05/1999)

Fig. 11

posibles⁵, se llegó incluso a presentar el proyecto delante del jurado del concurso con tres maquetas diferentes que representaban las tres posibilidades que se barajaban: un volumen sólido excavado, una caja dentro de un volumen transparente y una solución mixta formada por las dos anteriores (Wigley, 2008, pp. 273). Un proyecto y un mes después de dejar la casa Y2K, no solo no se había avanzado en la materialización del concepto, sino que este se había complicado aun más.

Después de una segunda presentación técnica delante del jurado, el día seis de julio la propuesta de OMA fue declarada vencedora del concurso. Tres semanas después se realizó una presentación pública donde se mostró una maqueta conceptual del edificio que consistía en un sólido compacto al que se le extraían pedazos de materia para crear vacíos (Fig. 11). Nada sabemos del porqué se tomó la decisión de que, en ese momento, la opción buena fuese la del sólido excavado. Con posterioridad, llevados por la urgencia de decidir la materialidad del edificio, finalmente se decidió que este se construiría en hormigón. En cualquier caso, las dudas germinales entre la transparencia o no del edificio quedarán latentes en el edificio terminado. Dejaremos aparcado momentáneamente el estudio de la transparencia presente en la CdM para centrarnos en la relación entre el sólido (la masa) y el vacío que genera.

Juan Antonio Cortés nos ofrece una primera aproximación a cómo se ha trabajado el vacío en la CdM cuando relaciona la manera con la que éstos están distribuidos con el *Poché*⁶ de la *École des Beaux-Arts*. De forma inversa respecto a cómo se hizo, por ejemplo, en el palacio Massimi alle Collone (Fig. 12) y en el Hotel de Beauvais (Fig. 13) donde los patios regulares dan sentido a una organización perimetral de los edificios necesariamente irregulares debido a su situación dentro de la trama urbana de la ciudad, Cortés nos recuerda:

"Como un prestidigitador hábil y perverso, Koolhaas invierte el sentido de este procedimiento, al utilizarlo para conferir un contorno irregular a un edificio que por su situación exenta y sin condicionantes exteriores podría haber sido regular. De este modo, obtiene una envolvente irregular a partir de unas series de espacios regulares, empezando por la gran sala prismática" (Fig. 14) (Cortés, 2006, pp. 40)

⁵ "Now it seems to hesitate between box in a box and carved from a box. I still think we should aim for the second... please develop a diagram about what you consider solid and void in the project" (Wigley, 2008, pp. 272)

⁶ "Se refería (el *poché*) a lo dibujado de negro en una planta, las áreas que eran residuales respecto a los espacios, generalmente la masa muraria sólida de la cual estos parecían haber sido excavados" (Cortés, 2006, pp. 40).



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

Aunque ingenioso, lo que nos propone Cortés como estrategia de generación de vacío solo explica parcialmente lo que sucede en la CdM, pues en el *Poché* nunca existen vacíos que envuelvan completamente otros vacíos. Nos referimos al espacio de aire que circunda la sala de conciertos pequeña, que contiene a la escalera principal y que nos recuerda que la CdM es un edificio concebido de manera volumétrica, no por superposición de estratos. De hecho, el referente directo de esta manera de trabajar el vacío estaría en la propia obra de Koolhaas, en concreto, en el proyecto para la biblioteca de Francia de 1989 (Fig. 15). Allí, los espacios públicos se concebían como ausencia de edificio (Fig. 16), y son el origen del espacio intersticial que existe entre la envolvente general y la sala de concierto principal y secundaria. Esta condición de volumen contenedor de volúmenes (Fig. 9) se materializa en la construcción real del edificio a través sus revestimientos. Como una trasposición casi literal de las maquetas de trabajo (Fig. 9,11), aquí los vacíos se constituyen desde la decoración de un papel pintado.

Esta manera de configurar los vacíos, nos aproxima a la dislocación entre masa y volumen presentes en el constructivismo, vanguardia que recordemos, es referente para Koolhaas:

*"Pero vosotros, escultores de toda clase y condición, todavía aceptáis el viejísimo prejuicio de que no es posible liberar el volumen de la masa. Aquí (en esta exposición) tomamos cuatro planos y construimos con ellos el mismo volumen que si se tratase de una masa de cuatro toneladas (Fig. 17). Devolvemos así a la escultura la línea como una dirección, con lo que afirmamos que la profundidad es la forma del espacio"*⁷

Rem Koolhaas no hace referencia a cómo entiende él la masa en su edificio desde un punto de vista conceptual. Pero, viendo la configuración final del volumen exterior en la CdM, ¿no existe esa voluntad de dislocación de la masa y el volumen que ya encontramos en los cubos que realizaron en el año 1937 los hermanos Pevsner y Gabo? Es más, ¿no encontramos esta construcción de la masa a través de la configuración de su volumen (Fig. 18)? Y a la vez, las "cavidades" de este volumen ¿no son el espacio en el que la masa existe como hecho visible (Fig. 19)? (Maderuelo, 2008, pp. 47). Mark Wigley, incide en esta idea de vacío como correlato de la masa ausente:

⁷ GABO, Naum; PEVSNER, Antoine. "Manifiesto realista" en CHIPP, Herchel, 1937, *Teoría del arte contemporáneo*, Akal, Madrid 1995, cit., pp. 350-355.

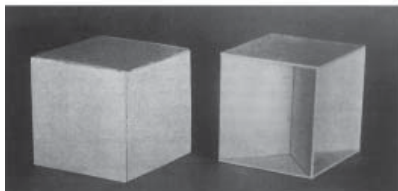


Fig. 17



Fig. 18

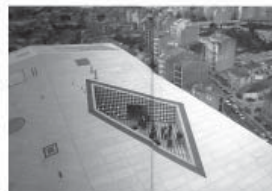


Fig. 19

"This pattern of the roof patio, like those of the other spaces, is carefully detailed so that it doesn't read as a thin decorative layer added to the solid but as the inner quality of the solid itself (...) Decoration here is associated with depth rather than surface. The sense of solidity is reinforced by the decoration rather than softened by it, like a cut stone that reveals the hidden inner complex patterns of colored seams that are the source of its strength" (Fig. 17) (Wigley, 2008, pp. 243)

Como no podía ser de otra manera las lecturas que nos ofrece la obra de Koolhaas son múltiples. En este caso hemos mirado a través de los ojos del constructivismo, pero la CdM aún nos depara más sorpresas.

Si damos un salto en el tiempo y el espacio aún mayor, a la época inmediatamente anterior al surgimiento del Expresionismo, encontramos que en Alemania existía una corriente que desde la década de los setenta del siglo XIX con Vischer, pasando por otros historiadores como Hildebrand o Wölfflin, y hasta 1908 con Worringer, había estado debatiendo alrededor de un concepto que parece dominar la vida anímica del hombre: *el terror al espacio*⁸. Un terror que se manifiesta, según Van de Ven a través de: 1, el impulso hacia lo gigantesco, personificado en la maciza columna egipcia, en las pirámides o en las estructuras megalíticas. Es decir, tendencia a lo masivo, a llenar el espacio; 2, la lectura artificial de una realidad cúbica como plana, por el horror al espacio que rodea los objetos; 3, la visión cósmica del universo como algo finito; 4, el miedo a los grandes espacios; Y 5, la tendencia a llenar las paredes vacías de objetos.

A partir de este caldo de cultivo se desarrolló la arquitectura expresionista, la cual, según Van de Ven se esforzó en líneas generales por realizar una compleja mezcla de ideales caracterizados por lo irracional, mesiánico, emocional, antropomórfico, cristiano, utópico, romántico y monumental. La vinculación de la concepción de la masa de este movimiento artístico con la CdM la encontramos a través de la arquitectura industrial del alemán Hanz Poelzig, y más concretamente, a través del depósito de agua que realizó en Posen (Fig. 20, 21), obra construida en 1910, y uno de los momentos cumbre de su arquitectura expresionista. Como en el edificio de Porto aquí aparece la dualidad, aunque en este caso en lo exótico del encargo, pues en un principio debía albergar en la planta baja la exposición de la industria minero-metalúrgica de la región y

⁸ VAN DE VEN, Cornelis, *El espacio en arquitectura*, Ediciones Cátedra, Madrid 1981, pp.132. (Original: *Space in architecture*, Assen 1977).

⁹ HEUSS, Theodor, *Hans Poelzig 1869-1936*. Electa, Milán 1991, pp. 27. (Original: *Hans Poelzig 1869-1936*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1985).

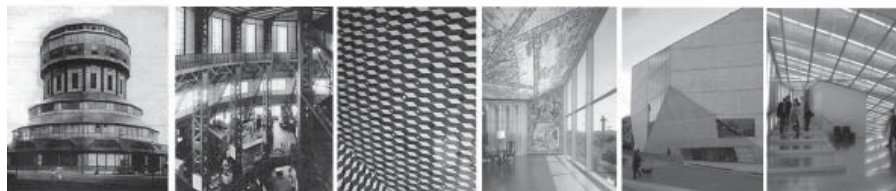


Fig. 20

Fig. 21

Fig. 22

Fig. 23

Fig. 24

Fig. 25

un observatorio panorámico en la parte superior, para convertirse después en mercado y depósito de agua⁹. Esta dualidad, aparece también entre un exterior con una piel muy ligera y un interior lleno de estructura, siendo esta la imagen más sorprendente del edificio. Respecto a otros proyectos anteriores del arquitecto, la idea de solidez presente en estos se sustituye en Posen por una constitución volumétrica del edificio. Visto desde el exterior adquiere una presencia casi cristalográfica, antecedente clarísimo de la arquitectura utópica descrita cuatro años después en el ensayo de 1914 de Scheerbart *“La arquitectura de Cristal”*, y siendo además, un referente clarísimo para la CdM. Aquí, la eliminación del grosor de los cerramientos para convertirlos en superficies, los aleja de las tesis semperianas que relacionaban las formas con respecto a los materiales y las técnicas que las producen. Una eliminación del grosor que en la CdM se consigue con el revestimiento sistemático de todos los espacios con azulejos o papel pintado (Fig. 22, 23). Se llega a transformar un material tan pesado como el hormigón prácticamente en una superficie sin espesor (Fig. 24), e incluso, se llegan a utilizar mallas metálicas para configurar espacios (Fig. 25)

Así entendida, la CdM presenta una relación compleja con su masa. Como en el corte de una piedra, las diferentes superficies de las cavidades “excavadas” en el edificio nos recuerdan la masa que una vez fue y, al mismo tiempo, estas mismas superficies son las envolventes extremadamente finas con las que están contruidos los volúmenes contenidos en el interior del gran poliedro. Una envolvente sin espesor de volúmenes de masa ingrátida.

III. La transparencia opaca

Es momento ahora de regresar sobre nuestros pasos y retomar el camino que dejamos abierto cuando señalamos las dudas que surgieron en OMA en el momento en que tuvieron que decidirse entre las opciones, en principio antagónicas, de crear un edificio sólido o transparente. En ningún apartado de la memoria del proyecto se explica por qué se decantaron por la primera, pero el hecho de que dedicaran mucho tiempo a resolver este dilema nos obliga a intentar dilucidar qué pasó con el proyecto descartado, si desapareció definitivamente del proyecto final, o en el caso de que esta transparencia

⁹ HEUSS, Theodor, Hans Poelzig 1869-1936. *Electa*, Milán 1991, pp. 27. (Original: Hans Poelzig 1869-1936, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1985).



Fig. 26

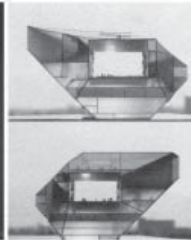


Fig. 27

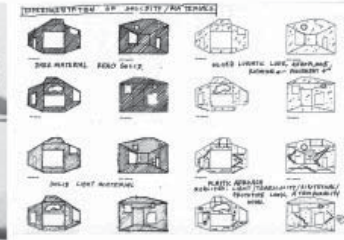


Fig. 28

este todavía presente, cosa que en principio parece improbable, cuál es su naturaleza. El propio Koolhaas, una vez finalizado el proyecto reconoce que la idea de que la CdM fuese de vidrio no le atraía especialmente:

"There was no analogy in Porto. That's what killed the trajectory of the laundry bag. The house was more pure, because although it was made of glass the dirtiness of the content would have made it ok (Fig.26). We experimented with a model for Porto made of etched glass (Fig.27), with steel floors that would have created beautiful shadows, but I wasn't confident that it would have been interesting (Fig.28)" (Wigley, 2008, pp. 179)

A pesar de que a Koolhaas no le interesase ir por ese camino, en la delicadeza con la que está tratado el cerramiento de hormigón armado finalmente construido -una envoltura que gracias al tratamiento de los encofrados parece de papel- los ecos de este proyecto abortado están presentes. Estas cuestiones de analogías de percepción sensible entre la finura de una envoltura cuasi-papirofléxica de hormigón y la inmaterialidad del vidrio nos hacen sospechar que existen mayores vínculos entre este proyecto abortado y el finalmente construido. Viendo la maqueta (Fig. 27), por ejemplo, y su constitución cristalográfica, las arquitecturas alpinas dibujadas por el expresionista Bruno Taut y las soñadas por Paul Scheerbaart¹⁰ aparecen como referentes claros. Sin embargo, estas analogías tienen más que ver con la condición de sólido cristalino que con la transparencia. Para encontrar un soporte teórico al respecto tenemos que acudir a un capítulo del libro *The Architectural Uncanny* titulado "Transparency" que Anthony Vidler publicó el año 1992.

El texto empieza situando el tema de la transparencia dentro de la historia de la arquitectura moderna, señalándola como una de sus banderas e introduciendo características de ésta más allá de las contingentes al vidrio:

"Modernity has been haunted, as we know very well, by a myth of transparency: transparency of the self to nature, of the self to the other, of all selves to society, and all this represented, if not constructed, by a universal transparency of building materials, spatial penetration, and the ubiquitous flow of air, light, and physical movement." (Vidler, 1992, pp. 217)

De la mano de Breton, Benjamin y George Bataille repasa las características de la trans-

¹⁰ SCHEERBAART, Paul, *La arquitectura de cristal*. COAAM, Murcia 1998. (Original: *Glasarchitektur*, Assen 1914.)

parencia en el siglo XX, para acabar infiriendo que a finales de los años 70 la transparencia se había vuelto opaca. Un fenómeno que empezó, según Vidler, con el artículo firmado conjuntamente por Rowe y Slutzky: "Transparency: Literal and Phenomenal":

"In its place [el de la transparencia], opacity, both literal and phenomenal, became the watchword of the postmodern appeal to roots, to tradition, to local and regional specificity, to a renewed search for domestic security" (Vidler, 1992, pp. 219)

Lo que la postmodernidad aniquiló del discurso arquitectónico, Vidler nos recuerda que estaba empezando a resurgir (recordemos que el libro lo publica en el año 1992). Este fenómeno lo centra en Francia, donde se construyó un *foyer* de vidrio en forma de pirámide en el Louvre, pero sobre todo, por la biblioteca nacional de Francia, concurso en el que participaría OMA y que finalmente ganó y construyó Dominique Perrault. Llegados a este punto, Vidler propone que en ciertos casos, la arquitectura contemporánea (la de 1992) establece una relación compleja con el concepto de transparencia. Pone como ejemplo el concurso de la biblioteca de Francia de Koolhaas que hemos mencionado y que es, al mismo tiempo, un edificio que se posiciona con la transparencia como un valor significativo, y, al mismo tiempo, se yergue como una crítica a esta:

"Transparency is thus converted into translucency, and this into darkness and obscurity. The inherent quality of absolute transparency to turn into its opposite, reflectivity, is thrown into doubt; the subject can no longer lose itself in l'espace indicible of infinite reason or find itself in the narcissism of its own reflection. Rather, it is suspended in a difficult moment between knowledge and blockage, thrust into an experience of density and amorphism, even as it is left before an external surface that is, to all intents and purposes, nothing more than a two-dimensional simulacrum or interior space." (Vidler, 1992, pp. 221)

Con su habitual lenguaje complejo Vidler nos está haciendo hincapié en la génesis de lo que será después el espacio de la *Distracción*¹¹ y el soporte del espacio *Basura*¹². La transparencia literal de las primeras maquetas se ha derramado por todo el edificio construyéndose a través de los reflejos y las veladuras. Así, en un proceso que intuimos inconsciente la transparencia que tuvo en un momento la CdM no ha desaparecido del

¹¹ Ver VIDLER, Anthony. *Warped space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, MIT press, Cambridge, EEUU 2000

¹² Ver KOOLHAAS, Rem, *Espacio basura*, Gustavo Gili, Barcelona 2008. (Original: "Junkspace", en *October* nº100, MIT Press, Cambridge, EE.UU 2002, pp. 175-190.)

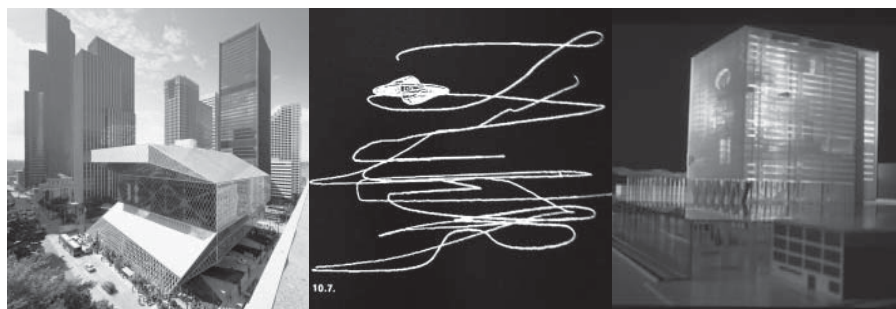


todo, se ha convertido en una transparencia opaca henchida de reflejos y sombras, que además, impregna todo el proceso del proyecto partiendo de la concepción espacial del edificio y acabando por transmitir un estado de ansiedad al que lo recorre:

"The architect allows us neither to stop at the surface nor to penetrate it, arresting us in a state of anxiety" (Vidler, 1992, pp. 223)

Bibliografía:

- CORTÉS, Juan Antonio, "Delirio y más; II. Estrategias frente a arquitecturas" en *El Croquis 131/132*, El croquis, Madrid, 2006.
- CORTÉS, Juan Antonio, "Delirio y más; III. Estrategias frente a arquitecturas" en *El Croquis 131/132*, El croquis, Madrid, 2006.
- KOOLHAAS, Rem. ULRICH, Hans, *Rem Koolhaas, Conversaciones con Hans Ulrich Obrist*, Gustavo Gili, Barcelona 2009 (Original: *Rem Koolhaas. Hasn Ulrich Obrist. The conversation series*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Colonia 2006)
- VIDLER, Anthony. "Transparency" en *The architectural uncanny*, MIT press, Cambridge, EEUU 1992.
- WIGLEY, Mark, *Casa da Música*, Fundação Casa da Música, Oporto 2008.



[10] LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO SEGÚN OMA

Estrategías para la inclusión de lo público en proyectos de Koolhaas.

La ambición del trabajo que aquí se presenta es la de establecer un análisis crítico comparativo sobre las estrategias utilizadas por OMA hacia la producción configuración de “lo público” dentro de tres obras concretas. Más que una revisión especializada y parcial de ciertas lecturas disciplinares ya asumidas sobre los aspectos principales de estas obras, quisiera, por el contrario, avanzar en una construcción teórica destinada a conectar diversas líneas de acción desarrolladas hacia la formulación transversal del concepto del “espacio público” dentro de la obra de Koolhaas. No asumiría tal enfoque si no estuviera en el debate arquitectónico de los últimos años, el desplazamiento de características de lo urbano hacia la arquitectura. Este desplazamiento viene produciéndose por la aceptación de la ciudad como sistema dominado por las infraestructuras de comunicación donde poco espacio queda para el desarrollo de lo social. En las últimas décadas hemos asistido a una rápida erosión del ámbito público, sustituido por formas del dominio privado cada vez más sofisticadas y amenas. *La contemporánea convergencia de urbanidad y megaestructuras comerciales cuestionan hoy la condición del espacio público. Éste mientras tanto configura su envoltorio y surge en la ciudad como herramienta independiente de la misma*¹.

Uno de los propósitos de Rem Koolhaas desde los inicios de su carrera en los años setenta ha sido, revindicar la dimensión urbana de la arquitectura, considerar la arquitectura como parte de la infraestructura y los acontecimientos urbanos. Esto se ha manifestado tanto en sus escritos como en sus obras proyectadas o construidas, que dentro de las posibilidades que ofrece casa caso, pretenden dar cabida a las multiformes dimensiones de la experiencia urbana, a la complejidad de la vida metropolitana. En una entrevista en 2001 Rem Koolhaas afirmaba: “*La naturaleza de la ciudad ha pasado*

¹ Koolhaas, Rem, *Mercati Generali*, *El Croquis*, n.º 134-135, Madrid, 2007, p. 129.

*radicalmente de lo público a lo privado y no todos se han dado cuenta. La mayor parte de la estructura urbana ahora es privada. El mayor cambio es que la ciudad antes era gratis y ahora hay que pagar, tanto si se trata de un museo como de un comercio*². El urbanismo ha eliminado lo urbano, su condición esencial, en pro de unos habitantes que son desconflictivados y presentados como mobiliario urbano, cuyo fin es ensamblar a cada habitante en un sistema capaz de garantizar el avance social y así la felicidad.

Ante los escasos trabajos que delimitan el concepto de espacio público en el ámbito de la arquitectura se hace necesario comenzar definiendo qué entendemos por dicho concepto. Esta breve antropología del espacio social constituirá la base para la transcripción de aspectos constitutivos de dicho concepto en las obras analizadas de OMA.

Desde la aparición por primera vez del concepto de espacio público kantiano, que lo define como el lugar donde es posible hacer un uso libre y público de la razón, se han desarrollado diferentes conceptos sobre su significado. A comienzos de siglo el espacio público se definía dentro de la dialéctica lleno-vacío o público-privado, pensado como aquello que estaba fuera de los edificios. A mediados de siglo y fruto de las primeras exposiciones universales comenzaron a surgir interesantes conceptos germinales, en los que a través de la ubicación de estas exposiciones en zonas de la ciudad que no poseían mucha presión urbanística ni legal, -y además constituían un espacio supuestamente controlado-, se comenzó a establecer un mayor diálogo de fluidez que rompiese esa dialéctica tan compositiva. Estas concepciones germinales encontraban apoyo en las teorías de H. Lefebvre en las que situaba *“la ciudad como objeto y lo urbano como vida”*³. Denostaba el proceso de urbanización tradicional emplazándolo a que se proyectase de manera que se superara la dualidad ciudad-campo, para generar el ambiente y el paisaje en la ciudad.

A mediados del siglo XX la esfera pública de Habermas nos introduce como *nuevo significado del espacio público como el lugar donde aparece la acción y la comunicación*⁴. (Fig. 05). Un lugar donde el público ocupa el espacio controlado por la autoridad y lo transforma en espacio metafórico donde la crítica se ejerce. Habermas lo veía como un espacio de libre acceso en condiciones de igualdad. Podría decirse, por tanto, que lo urbano en relación con el espacio en que se despliega, no está constituido por habitantes poseedores o asentados, sino más bien por usuarios sin derechos de propiedad ni de exclusividad sobre ese marco que usan y que se van obligados a compartir en todo momento. *¿No será el disfrute lo que corresponde a la sociedad urbana?. Por ello, el ámbito de lo urbano por antonomasia hemos visto que era no tanto la ciudad en sí como sus espacios usados transitoriamente, sean públicos, -la calle, los vestíbulos, los parque, el metro, la playa o la piscina, acaso la red de Internet- o semipúblicos -cafés, bares, discotecas, superficies comerciales, etc- Es ahí donde podemos ver producirse la epifanía de lo que se ha definido como específicamente urbano: lo inopinado, lo imprevisto, lo sorprendente, lo oscilante*⁵.

² Koolhaas, Rem, 'Entrevista'. En Rem Koolhaas. Verso un'architettura estrema, cit, p.71.

³ LEFEBVRE, Henri: La producción de l'espace. [La producción del espacio]. Ed. Anthropos. Paris. 1974

⁴ Jurgen. HABERMAS, Historia y crítica de la opinión pública, op. cit., p. 43. GG. Barcelona. 1981

⁵ Idem

El pensador francés Henri Lefebvre planteaba que el espacio se produce del igual modo que una mercancía y se hace desde tres esferas distintas: la primera tiene que ver con todo aquello que está ligado a la producción de poder y el capital, se trata del espacio concebido por el Estado, los urbanistas, los arquitectos, y la tecnocracia; la segunda es el espacio vivido por sus habitantes a través de símbolos, imágenes e intercambios: donde la imagen de la ciudad es construida colectivamente a partir de la experiencia y el diálogo, entre las observaciones de cada ciudadano, de la forma en que se apropian de lugares específicos para cargarlos de sentido y significado; por último tenemos el espacio practicado, es decir, los modos en que cada ciudadano habita y recorre el espacio de la ciudad.

También tiene lugar el consumo crítico de estas representaciones por parte del público. Es decir, contrariamente a lo que se pensaba hasta mediados del siglo XX, el consumo es también un lugar de producción en la medida en que se generan apropiaciones y modos de uso que son específicos de un consumidor que reinterpreta, redefine y transforma las imágenes y los símbolos que lo rodean.

De este modo se puede entender el espacio público a modo de escenario donde cada ciudadano produce espacio a partir de sus observaciones y recorridos, donde él también representa un papel, donde la ciudad se encuentra representada en reglas, símbolos, imágenes y, por supuesto, en las observaciones y experiencias con las que cada ciudadano la refleja y la recorre.

2.0 ESTRATEGIAS DE LO PÚBLICO.

A pesar de que no puede haber ningún manifiesto sobre Arquitectura y Libertad, escrito por Koolhaas, ningún catálogo semántico sobre técnicas de liberación⁶, nadie dice que no podamos establecer un catálogo a modo de estrategias que recopilen, de su quehacer, un conjunto de procesos referenciados a situaciones concretas, pero cuyo fin oculto, es esta emancipación de la que estamos hablando. Todo ello sin pretender establecer un juicio de expectativas y valores predeterminado en su obra. El objetivo de este texto es el de plantear un análisis topográfico de las obras seleccionadas desde una perspectiva que pretende mantenerse ajena a los discursos lingüísticos o genealógicos, para concentrarse en lo topológico y en las organizaciones materiales.

2.1 ESTRATEGIAS DE LIBERACIÓN . Por oposición al orden establecido.

Sin embargo en Jussieu, el arquitecto retoma temas de Le Corbusier para generar un marco social organizado no tanto en base al programa sino a las fantasías eróticas del Voyeur⁷.

En el proyecto de Jussieu, Koolhaas transforma el esquema Domino de fuera a dentro, cambiando un diagrama estático de soledad infinita e igualadora en un campo fluido y finito de interacciones, benignas y de otros tipos. Para asegurar en el centro una actividad adecuada no hace caso del programa, reduciendo las dos bibliotecas temáticas —

⁶ Jeffrey Kipnis, *El Último Koolhaas. El Croquis*, 79, Barcelona.

⁷ Jeffrey Kipnis, *El Último Koolhaas. El Croquis*, 79, Barcelona.

*claramente diferenciadas según los requisitos originales del concurso— a una única construcción genérica, apenas reconocible como una biblioteca desde el punto de vista tipológico y semiótico*⁸. Otra oposición al orden establecido, a la imagen de la biblioteca como institución. (Fig. 11).

*Esta radical reducción de las expectativas de un programa dado resulta ser característica de la forma con la que Koolhaas aborda sus proyectos en la actualidad. Más como un sádico que como un cirujano, empieza por acuchillar el programa —apartando violentamente la grasa, incluso la carne— hasta dejar expuesto el nervio. El objetivo de estas reducciones es siempre oponerse al orden establecido, es decir, la eliminación en el proyecto de los residuos de autoridad injustificada, de dominación innecesaria y de cansina convención*⁹. Así el usuario entraría en un lugar público desprovisto de códigos semióticos inhibidores, un campo de posibilidades de interpretación del espacio capaz de acoger cualquiera de ellas.

La reducción, provocada por oposición al orden establecido, proporciona la estrategia crucial en cada una de las tres bibliotecas analizadas, el *modus operandi* intelectual con el que el arquitecto comienza a transformar el diseño en un instrumento de libertad. ¿Qué es una Biblioteca hoy en día sino una superficie en la cual se localizan libros y ordenadores y un camino que conduce al público hasta ellos?¹⁰

En Jussieu el arquitecto apila las estanterías en una estructura unificada formada mediante el uso de un sistema en rampas típica de las estructuras de parking, y que conectarían las plantas aisladas propias del sistema Domino en una única superficie de confluencia. *Los elementos del programa irrumpen en la losa/espacio de confluencia como los kioscos en la calle de una ciudad, y los espacios intersticiales y residuales delimitados por la rampa son dejados sin tratar. Las losas se interrumpen y sus bordes se deforman permitiendo a los visitantes contemplar a hurtadillas a otros, por encima y por debajo. El efecto visual de las rampas y de sus dobleces rompe la línea de horizonte ideal del esquema Domino y dobla los fragmentos de vuelta en el espacio como una malla erótica de horizontes parciales*¹¹. (Fig. 12).

En Jussieu se escenifica la Libertad como una permisividad conseguida al liberarse del peso de las convenciones—instituciones, históricas e incluso morales. Esta condición de libertad provoca la fabricación de un espacio entendido como escenario público, cuya condición urbana sería, pues, una antropología de configuraciones sociales escasamente orgánicas, poco o nada solidificadas, sometidas a oscilación constante y destinadas a desvanecerse enseguida. Dicho de otro modo, una antropología de lo inestable, de lo no estructurado, no porque esté desestructurado, sino por estar estructurándose, creando protoestructuras que quedarán finalmente abortadas. *Este espacio público tiende a constituirse en escenario de un tipo insólito de estructuración social, organizada en torno al anonimato y la desatención mutua o bien a partir de relaciones efímeras basadas en la apariencia, la percepción inmediata y relaciones altamente codificadas y en gran medida fundadas en el simulacro y el disimulo*¹².

⁸ *Idem.*

⁹ Jeffrey Kipnis, *El Último Koolhaas*. El Croquis, 79, Barcelona.

¹⁰ Koolhaas, Rem, *Seattle Library*, El Croquis, n.º 134-135, Madrid, 2007, p. 129.

¹¹ Jeffrey Kipnis, *El Último Koolhaas*. El Croquis, 79, Barcelona.

¹² Descripción del tipo de relaciones que se producen en el espacio público a la manera defendida por Manuel Delgado.

Sin embargo Seattle, plantea una solución dialéctica entre lo indeterminado-libre y lo específico -determinado. Esta estrategia puede considerarse deudora que los dos proyectos que hemos visto. La cuestión de la indeterminación y la especificidad está explícitamente presente en la memoria del proyecto. Frente a la solución habitual de albergar el programa en espacios genéricos, los autores proponen organizar la nueva biblioteca como una agrupación de compartimentos específicos y otros no tanto que operan con total libertad. Así los espacios entre plataformas funcionan como entre ellas y dan cabida a un conjunto de eventos que interactúan con la actividad de los espacios libres. Esta mezcla de libertad y ley se parecen ser características del momento social actual¹³. (Fig 13).

2.2 ESTRATEGIAS DE ESTRUCTURAS DE SUCESOS. Aspectos performativos del espacio público.

En Jussieu las relaciones urbanas son, en efecto, estructuras estructurantes, puesto que pertenecen a un principio de vertebración, pero no aparecen estructuradas –esto es concluidas, rematadas-, sino estructurándose, en el sentido de estar elaborando y reelaborando constantemente sus definiciones y sus propiedades a partir de los avatares de la negociación ininterrumpida. (Fig.16) Anthony Giggens habría hablado aquí sobre esta circunstancia como elemento de estructuración puesto que el espacio deja lugar al arbitrio de los actores sociales. De esta manera la arquitectura es mediadora de ese pacto social que podría realizarse en su interior entre los visitantes.

Dicha estructura de sucesos en Seattle deviene en montaje, poniendo de relieve cuestiones urbanas estratégicas como el fragmento frente al todo, la expresión de complejidad urbana mediante la colisión, y la de la discontinuidad y continuidad en la promenade arquitectónica. Tal como definíamos en el punto anterior el vivero de espacios públicos apilados que promete Seattle, no es más que un conjunto de recorridos secuenciales montados según palabras de J.A. Cortés en una especie de secuencia tipo Sergei Eisenstein, donde define el montaje de la secuencia como una colisión, de donde surge un concepto. Dicha colisión es presentada como conflicto de dos piezas en oposición mutua. Así surge la relación entre los diversos espacios de la biblioteca. Lugares de naturaleza distinta donde el usuario muchas veces se ve en una situación de voyer involuntario debido a la gran cantidad de espacio vacío en su interior. *En varios proyectos de Koolhaas se pretende poner de manifiesto la complejidad urbana y en particular la congestión infraestructural, expresándolas mediante la colisión de elementos contrarios*¹⁴. (Fig 17).

Así la característica principal del usuario en el interior de la biblioteca es la de mantener una especie de observación flotante. Un rol de mirón urbano a la manera de Jeff, protagonista de la ventana indiscreta. *Se ha escrito que Jeff es una especie de encarnación sintética del espectador de cine, e incluso, más allá del propio habitante de las sociedades urbanas. La obsesión del Voyeur inmóvil en que Jeff se ha convertido no es tanto la de mirar como la de encontrar alguna ligazón lógica entre todo lo mirado, alguna historia, por atroz que fuere, que le otorgara congruencia a la totalidad o alguna*

¹³ Término empleado por Frederic Jameson: 'Envelopes and enclaves: The space of post civil society'. *Conversation with Michael Speaks, Assemblage* n°17, abril de 1992. Pág 33.

¹⁴ Cortés, Juan Antonio, II. *Estrategia frente a Arquitectura, Delirio y Más, El Croquis*, n.º 131-132, Madrid, 2006, p. 46.

de sus partes, puesto que sólo demostrar la existencia de ese hilvanamiento que integrase argumentalmente los trozos de la realidad¹⁵. (Fig 18).

Esta característica tal como nos recuerda Isaac Joseph, el espacio público es vivido como espaciamento, esto es, como espacio social regido por la distancia. El espacio público es el más abstracto de los espacios –espacio de la virtualidades al fin- pero también el más concreto, aquel en el que se despliegan las estrategias inmediatas de reconocimiento y de localización, aquel en que emergen organizaciones sociales instantáneas. (Fig 19).

En la biblioteca de Francia, la estructura de sucesos queda anulada por la articulación mecánica de los espacios. Aquí el usuario vive el espaciamento de los lugares públicos encapsulado en uno de los nueve ascensores que conforman la estructura circulatoria del edificio. El único lugar neto, extensión del espacio público exterior es el gran vestíbulo de ascensión, donde sólo habitan los nueve ascensores de cristal. En ellos Koolhaas pensaba introducir elementos de señalética urbana, como grandes paneles electrónicos verticales que anunciaban los diferentes destinos, eventos, etc. Una especie de gran vestíbulo comercial, donde todo es promesa.

2.3 FORMAS GENÉRICAS. El trampantojo del fat building.

¿Qué forma tiene el espacio público?. ¿Qué hemos aprendido del urbanismo?. Para Koolhaas, la singularidad coarta la libertad y carece de sentido en un mundo globalizado. *“Cuanto más poderosa es la identidad más aprisiona, más se resiste a la expansión, la interpretación, la renovación y la contradicción”*¹⁶. Entiende la indefinición de la planta típica y la falta de identidad de la ciudad genérica como garantes de libertad. Lo genérico propicia el apropiamiento por parte del usuario, al no ser óptimo para ningún propósito, no impide que tomemos decisiones. El usuario ante un espacio que sea capaz de activar sus relaciones interactúa con él. Sin embargo hay críticas en contra de esta interpretación, en ellas se sitúa lo genérico como gestor de nada, *la indefinición no coarta ninguno de los proyectos, pero tampoco los incentiva; no impide que tomemos decisiones, pero dificulta que las desarrollemos con plenitud. Puesto que carece de objetivo alguno, lo genérico no es óptimo para ningún propósito*¹⁷. Sin embargo para Koolhaas *hay una proliferación de comunidades que se resiste a una sencilla interpretación [...] Las infinitas contradicciones de estas interpretaciones demuestran la riqueza de la ciudad genérica*¹⁸. En ese sentido, la ciudad genérica produce un nuevo ser social, construido desde la ausencia de referencias en un espacio abierto de estructuras difusas que en palabras de Manuel Delgado serían la característica principal de potenciar el espacio público frente al exceso de diseño de los ambientes que nos rodean en nuestras ciudades. *La sustitución del objeto acabado y único pone de manifiesto el valor de lo genérico. La globalización y la flexibilidad han diluido el valor de lo específico como atributo. La singularidad sólo se manifiesta como una configuración concreta espacio-temporal dentro de unas reglas de juego genéricas a disposición del individuo. Entre todas las posibilidades se impone la más adecuada desde el punto de vista del oportunismo. Para unas circunstancias concretas una situación determinada,*

¹⁵ Manuel Delgado, *El animal público*. Anagrama 1999. Barcelona.

¹⁶ Koolhaas, Rem, *La ciudad genérica*, Editorial GG, Barcelona, 2006, p.8.

¹⁷ Andres Ugarte. *El surfista Ambiguo*. Rem Koolhaas. MPAA. ETSAM. Teoría y Crítica. 2010

¹⁸ Koolhaas, Rem, *La ciudad genérica*, Editorial GG, Barcelona, 2006, p.12.

*pero siempre en constante mutación para adecuarse a unos cambios de necesidades en muchos casos desconocidos*¹⁹.

Del estudio del espacio genérico desplegado en Jussieu, se pueden desvelar aspectos de la lógica del espacio ciudadano. Dicha lógica recurre a topografías móviles o atentas a la movilidad. Espacios transversales, es decir, cuyo destino es básicamente el de traspasar, cruzar, intersectar otros espacios devenidos territorios. (Fig 20). En estos lugares de Jussieu toda acción se plantearía con un a través de. No es que en ellos se produzca una travesía, sino que son la travesía en sí, cualquier travesía. No son nada que no sea un interrumpir, irrumpir y disolverse luego. Son espacios-tránsito. Entendido cualquier orden territorial como axial, es decir como orden dotado de uno o varios ejes centrales que vertebran en torno a ellos un sistema o que lo cierran formando un perímetro. No pueden fundar, ni constituir, ni siquiera limitar nada. Tampoco se oponen a nada concreto, se limitan a traspasar de un lado a otro sin detenerse. *En Jussieu la producción en masa, la forma y la organización genérica, la desaparición del poché, y la evocación de una línea del horizonte que se desplaza al infinito, sitúan al indiferente habitante en una pieza volumétrica aislada y radicalmente desnaturalizada que flota en un espacio indiferenciado*²⁰.

El fin de lo genérico, si es que posee algún fin, es el de generar una sistema apto para ser desarrollado, más que la determinación de unos resultados formales.

En la biblioteca de París el proyecto se constituye a base de cuerpos más que de objetos. *Cuerpo en el sentido de materia sin sobrecodificación lingüística; ni formas puras ni fragmentadas, sino esencias vagas: lo redondo, lo alargado, lo oblongo. No más constantes, no más formas ideales, pero tampoco sus fragmentos, sino sus deformaciones*²¹. (Fig 21).

2.4 PRINCIPIO INFRAESTRUCTURAL.

Supremacía de los elementos supraprogramáticos.

En su afán por reivindicar el papel de la arquitectura dentro de la frenética actividad de la metrópolis, la continuidad espacial pone en relación directa interior y exterior, pudiéndose afirmar que en estos proyectos *“los edificios en principio pertenecen más al dominio de la infraestructura urbana que al de la arquitectura. [...] Koolhaas vio en la infraestructura una oportunidad para liberar a la arquitectura y al urbanismo de su separación categórica y para ensamblarlos operativamente*^{22”}.

Koolhaas vio en la infraestructura una oportunidad para liberar a la arquitectura y al urbanismo de su separación categórica y para ensamblarlos operativamente. Entendida como parte de una infraestructura urbana, la arquitectura podía reclamar para sí una nueva forma de performance urbana. Su continua secuencia espacial, que interpreta el espacio de circulación como espacio funcional y viceversa, es más bien una apropiación directa de la función oblicua de Claude Parent y Paul Virilio, en palabras de Andreas Ruby. (Fig 23). Con este mismo método, Koolhaas proyecta un paisaje en Jussieu. Un proyecto urbano reúne una gran cantidad de programas (de edificación) sobre un

¹⁹ Ídem.

²⁰ Cortés, Juan Antonio, II. Estrategia frente a Arquitectura, Delirio y Más, El Croquis, n.º 131-132, Madrid, 2006, p. 47

²¹ Zaera, Alejandro, Notas para un levantamiento topográfico. El Croquis 79. Barcelona.

²² Ídem

'plano plegado' y hace de ellos una coreografía al convertirlos en un ciclo vivencial de 24 horas. Lo mismo ocurre en Seattle, donde *el concepto tradicional de biblioteca, el sentido fundamental de almacenar y archivar libros y documentos, se desvanece ante el hecho de que todo el contenido de una biblioteca se puede almacenar en un solo chip, o de que una sola biblioteca puede almacenar el contenido de todas las bibliotecas del mundo. Desde esta perspectiva la función tradicional permanece, pero queda desplazada de lo estático a lo dinámico, el conocimiento y las diversas formas de adquirirlo, serán ahora el objetivo central. Así la infraestructura que diseña OMA tiene como fin organizar y dar sentido espacial a la aparente caótica proliferación de la información, los soporte y medios de obtenerla*²³. En ambos casos, con la inclusión del mundo experimental circundante pretende romper la monofuncionalidad de una tipología y cargarla de programas. Koolhaas culmina su ambición infraestructural transprogramando los edificios y convirtiéndolos en un incubador arquitectónico de espacio público. En Jussieu aunque *el proyecto se hiciera famoso por haber empleado por primera vez una geometría topológica para la organización espacial de un espacio interior, el uso que hace Koolhaas de la nueva forma se basa principalmente en una estrategia: la de proporcionar un nuevo lugar al espacio público de la ciudad, cada vez más sometido a la presión de la privatización. La principal función de la superficie continua consiste en que esta nueva esfera pública no constituya una reserva monádica, sino que permanezca vinculada a la ciudad existente e influya sobre ella con efecto retroactivo*²⁴.

Este carácter infraestructural es determinante para posibilitar que el espacio público se desarrolle. La arquitectura se presenta así como un fondo sereno contra el que la vida se desplegaría en primer plano. Esto que es un concepto de potenciación de lo urbano se reproduce tanto en la biblioteca de Jussieu como en Seattle. El carácter infraestructural determina un tipo de relación con los programas existentes como elemento supraprogramático, como un todo formado por la suma de sus partes, en el que ningún programa tiene más importancia que otro. Solo es aspecto de lo público es lo que realmente predomina. Tal como dice Koolhaas para varias tipologías: *¿Qué es un Museo de Arte sino otra versión de la misma organización, una superficie donde exponer el arte y un camino para que el público llegue hasta él? ¿Por qué usar dos superficies de terreno, cuando se puede usar una? ¿Por qué diseñar una escultura, cuando todo lo que se necesita es una caja? ¿Qué es un Teatro de la Opera sino una infraestructura para que una compañía lleve a cabo representaciones y un lugar para que el público se reúna y los vea?*²⁵. (Fig 24).

Esta infraestructura plantea una relación con la sociedad hipermoderna y su estructura de hipertexto que generan hiperlugares. Estos hiperlugares son ante todo espacios públicos de n dimensiones; lugares donde, si las personas quieren, pueden casi simultáneamente llevar a cabo actividades diferentes en múltiples campos sociales, con las personas con las que ellos han elegido estar, física o virtualmente presentes. (Fig 25). De esta manera el espacio público es un espacio siempre en potencia, con múltiples dimensiones físicas y sociales, que ofrece a los individuos opciones prácticas y relacionales.

²³ De la memoria de proyecto.

²⁴ Ruby, Andreas; Ruby, Ilka, *Groundscapes. El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo, Gili, Barcelon, 2005, p. 26.

²⁵ De varias memorias de proyectos extraídas de el Croquis OMA 131-132 y 134-135. Madrid

3.DIBUJANDO UNAS CONCLUSIONES.

El espacio público es una nueva forma de arquitectura incognoscible. El proyecto de Koolhaas se concibe para ofrecer posibilidades de adaptación, como un modelo que traduce la inestabilidad programática en significación arquitectónica²⁶. (Fig 27).

A Koolhaas le gustaría ampliar la estructura de sucesos hasta el punto en que uno corre el riesgo de entrar en una espiral fuera de todo control. Podríamos decir que esto le ocurrió en la propuesta para la ampliación de la Tate Gallery, donde llevando hasta el extremo los aciertos de Jussieu y la biblioteca de Francia, el proyecto queda en mera infraestructura, mera distribución del programa. En su propuesta de romper el sistema y la representatividad de un museo, de igual forma que lo hace con las bibliotecas, obtiene un proyecto completamente desestructurado donde todo es recorrido. Tal vez como dice Jeffrey Kipnis *"hubiera supuesto una forma novedosa de interpretar y visitar el arte"*, pero el proyecto deviene en anécdota. Se suprime la forma, el programa se aumenta, flujos y sucesos no específicos se subrayan, los espacios de servicio se despliegan y se borra el poche. El problema es que las reducciones desestabilizadoras se llevan tan lejos que no queda nada sustancial del Museo como tal. Koolhaas disuelve el Tate/Battersea en una pura organización²⁷. Lo que cada uno de los proyectos de las bibliotecas posee que carece la Tate es que, a pesar de las técnicas de preponderancia del espacio público, los proyectos poseen una presencia arquitectónica afirmativa intrínseca al concepto. ¿Tal vez sea una reflexión para no llevar las características del espacio público que hemos visto hasta tal extremo que desvanezca el proyecto?. (Fig 28)

²⁶ Zaera, Alejandro. *El día después*. El Croquis nº53. Madrid. 1992.

²⁷ Jeffrey Kipnis, *El Último Koolhaas*. El Croquis, 79, Madrid.

Bibliografía:**1. Libros**

- AA.VV. Rem Koolhaas (I) 1996-2007, n.º 131-132, El Croquis, Madrid, 2007.
- AA.VV. Rem Koolhaas (II) 1996-2007, n.º 134-135, El Croquis, Madrid, 2007.
- Koolhaas, Rem, La ciudad genérica, Editorial Gustavo Gili mínima, Barcelona, 2006.
- Rem Koolhaas. Delirious New York (fragmentos). The Monacelli Press, New York, 1994.
- Koolhaas, Rem, Content, Taschen, Colonia, 2004.
- AA.VV. OMA Rem Koolhaas 1987-1998, n.º 53+79, El Croquis, Madrid, 2000.
- Koolhaas, Rem; Judy Chung, Chuihua; Inaba, Jeffrey; Leong, Sze Tsung; The Harvard Design School Guide to Shopping, Harvard Design School Project on the City II, Taschen, Colonia, 2002.
- Ruby, Andreas; Ruby, Ilka, Groundscapes. El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 26.
- LEFEBVRE, HENRI: "La producción de l'espace." (La producción del espacio.) Ed. Anthropos. Paris. 1974. (fragmentos traducidos)
- Manuel Delgado, El animal público. Anagrama 1999. Barcelona.
- David, Harvey. The condition of postmodernity. Oxford. Basil Blackwell, 1989.
- Jurgen. HABERMAS, Historia y crítica de la opinión pública, op. cit., p. 43. GG. Barcelona. 1981 (fragmentos)

2. Ensayo dentro de un libro

- Jeffrey Kipnis. Hacia una Nueva Arquitectura. En Architecture and Science, Londres, Wiley and Sons, 2001
- Rem Koolhaas. ¿Qué le pasó al urbanismo? 1994. Reproducido en S, M, L, XL. The Monacelli Press, 1996
- Rem Koolhaas. Bigness o el problema de la gran dimensión. 1994. Reproducido en S, M, L, XL. The Monacelli Press, 1996
- Toni Gelabert Amengual. Del hombre social al hombre colectivo. Com-densidad. 09/10. Ud. Miranda-Pina. Pág: 93-98.
- Zaera, Alejandro, Notas para un levantamiento topográfico. El Croquis 79. Barcelona. p. 51
- Jeffrey Kipnis. Hacia una Nueva Arquitectura. En Architecture and Science, Londres, Wiley and Sons, 2001.
- Rem Koolhaas, 'Elegy for the vacant lot'. 1985 En S,M,L,XL cit, p.937
- Rem Koolhaas, 'Imagining Nothingness'. 1985 En S,M,L,XL cit, p.207. Sobre la colmatación de vacíos en el centro de Rotterdam.

3. Artículos

- Jeffrey Kipnis, Último Koolhaas,
- Cortés, Juan Antonio, Delirio y Más I. Las lecciones del rascacielos, El Croquis, n.º 131-132, pp. 8-31, Madrid, 2007.
- Cortés, Juan Antonio, Delirio y Más III. Teoría y Práctica, El Croquis, n.º 134-135, pp. 4-19, Madrid, 2007.
- Cortés, Juan Antonio, Delirio y Más II. Estrategia frente a la arquitectura, El Croquis, n.º 131-132, pp. 32-57, Madrid, 2006.
- Fernández Galiano, Luis, Los héroes amargos. Houellebecq y Koolhaas, la toxicidad lúcida del pesimismo. AV n.º 74, Obras de consumo, Madrid, 2000.
- Jeffrey Kipnis, El Último Koolhaas, El croquis 79. Madrid. 1998.
- Andres Ugarte. El surfista Ambiguo. Rem Koolhaas. MPAA. ETSAM. Teoría y Crítica. 2010
- Frederic Jameson: 'Envelopes and enclaves: The space of post civil society'. Conversation with Michael Speaks, Assemblage n.º 17, abril de 1992. Pág 33.
- Koolhaas, Rem, 'Entrevista'. En Rem Koolhaas. Verso un'architettura estrema, cit, p.71.



[11] NO-FICCIÓN CONTEMPORÁNEA PARA LA ARQUITECTURA

Documentación audiovisual en la obra de Rem Koolhaas

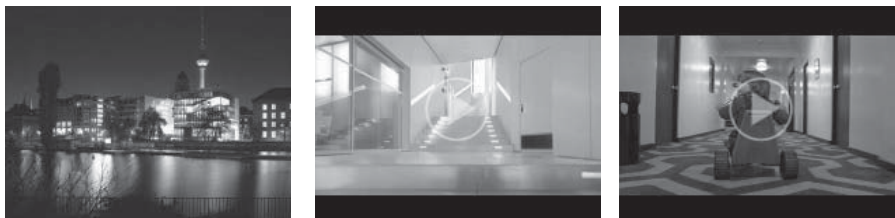
La emergencia de los nuevos modos de hacer y documentar de la contemporaneidad nos abre un abanico casi infinito de posibilidades para la documentación de la arquitectura y el espacio arquitectónico. El nuevo escenario parece no sólo tener relación con la efervescencia de las nuevas tecnologías, sino también con la nueva concepción del espacio que tienen los arquitectos hoy en relación a la modernidad, que demanda otras técnicas más allá de la común fotografía. Las variables metodológicas de la arquitectura moderna ya no son válidas hoy en día, ya que hablan de mecanismos que poco o nada tienen que ver con las nuevas tendencias y los nuevos procesos culturales y artísticos. El concepto espacial también ha evolucionado. Según Rafael Moneo, “la arquitectura contemporánea difícilmente puede entenderse como el resultado de la evolución natural de lo que se conoció como arquitectura moderna, cuyo nacimiento y desarrollo ocupan buena parte del siglo XX”¹.

El espacio contemporáneo en general y particularmente el de la arquitectura de Rem Koolhaas es resultado de diferentes acciones aplicadas en el proceso creativo antes de pensar en el espacio en sí; aparece una vez experimentadas distintas estrategias de diversas intenciones. El espacio, su forma y su materia son consecuencia casual. El espacio ya no es origen del proyecto. Koolhaas, muy influenciado por su estancia en New York y por el estudio del Downtown Athletic Club, nos ha ayudado a imaginar en arquitectura vertical. Si Le Corbusier nos enseñó a pensar en arquitectura en términos de “planta libre”, Koolhaas ha incorporado al espacio contemporáneo el concepto de “sección libre” o “sección fluida”. El proyecto de la Casa de Musica en Oporto (2005) y la Embajada de Holanda en Berlín (2003) son una prueba de ello. El primero surge al adaptar a un programa de auditorio una morfología de una vivienda diseñada en Rotterdam un año antes. Estrategia cuanto menos polémica que Koolhaas defiende debido a las ventajas técnicas relacionadas con la acústica: “El dilema con cualquier sala de conciertos moderna es que, por razones prácticas, la caja de zapatos es la mejor forma que se le puede dar [...] Podíamos hacer la sala de conciertos no como una caja de zapatos, sino como una parte que hubiera sido eliminada del extraño volumen”². La idea del proyecto no parte del espacio, sino que éste es consecuencia. Según Rafael Moneo “la arquitectura moderna convirtió el espacio en su sustancia y su justificación. [...] En La Casa de Musica de Oporto se planteaba una lucha entre la acústica y la

¹ Moneo, Rafael, *Otra Modernidad, en Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura* Ediciones del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007 pg 43

² Koolhaas, Rem. *Conversaciones con Hans Ulrich Obrist*, Editorial GG, Barcelona, 2009, Pg. 91.

³ Moneo, Rafael. *Otra Modernidad, en Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura* Ediciones del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007. Pg. 53



arquitectura. La acústica debe prevalecer y de ahí que el espacio de un auditorio se entienda desde el punto de vista del uso³. El proyecto de Berlín es un cubo horadado a través del recorrido que se pretende en el edificio, el cual hace de desintegrador del volumen macizo. Se tuerce y retuerce dentro de los límites precisos del cubo como una efervescencia de la promenade architecturale, pero llevando al límite el concepto. Y el espacio es “lo resultante” tras aplicar esta estrategia. “Desde la entrada, la trayectoria del recorrido conduce a la biblioteca, a las salas de reuniones, bordeando las oficinas, lo que lleva hasta la zona de fitness y, finalmente, al restaurante de la azotea”⁴. La evolución de la sección libre que el holandés ya experimentó con la *Biblioteca de Jussieu* (1992) deriva en este caso en forjados, pero no como pliegues, sino como parte del volumen macizo del cubo, el cual agujerea con el recorrido.

Moneo afirma sobre Koolhaas que éste “muestra que, hoy, el espacio es resultado y no origen de la acción y el gesto proyectual. [...] Aunque en términos fenomenológicos y sensoriales el espacio está presente, nadie diría que el arquitecto ha elaborado su proyecto desde él. La importancia que la experiencia del espacio tiene en el mundo contemporáneo no debe, sin embargo, llevarnos a considerar que el espacio es uno de los aspectos sustanciales del pensamiento arquitectónico hoy en día”⁵. Tanto en el proyecto de Berlín como en el de Oporto el espacio es encontrado, consecuencia, resultado y fruto de diferentes operaciones en el proyecto, como el recorrido por el interior. En Berlín Koolhaas va incluso más allá. Hace, al igual que Le Corbusier, que la escalera sea la que guíe en el recorrido del edificio, pero además, al igual que Loos, ajusta a este espacio parte del programa, de forma que los límites de la escalera se expanden dependiendo del programa.

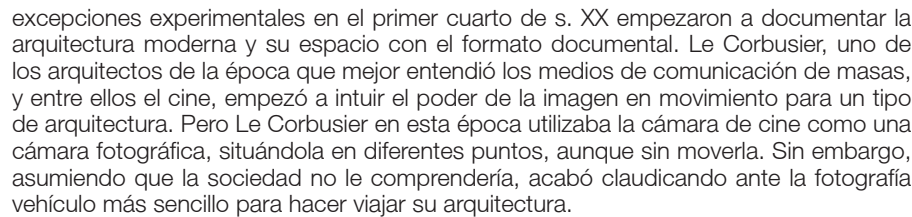
La concepción de espacio, sin embargo, fue distinta en la modernidad. La aportación en esta época al concepto de espacio fue “entender o determinar que la naturaleza conceptual del espacio era labor del proyecto y, en consecuencia, era una labor del arquitecto decidir cómo instrumentaba su opción geométrica, y cómo o con qué paradigmas se complementaba”⁶. El arquitecto moderno entendía la arquitectura como “el arte del espacio”. El predominio del espacio sobre otra característica se revelaba en todos los importantes arquitectos de la época. El espacio era el objetivo. La modernidad había roto con la tradición, haciendo del espacio el inicio del proyecto, el germen de la arquitectura.

En la modernidad, los arquitectos recurrieron a los fotógrafos para difundir su obra internacionalmente llegando la fotografía a su esplendor y excelencia técnica. Pequeñas

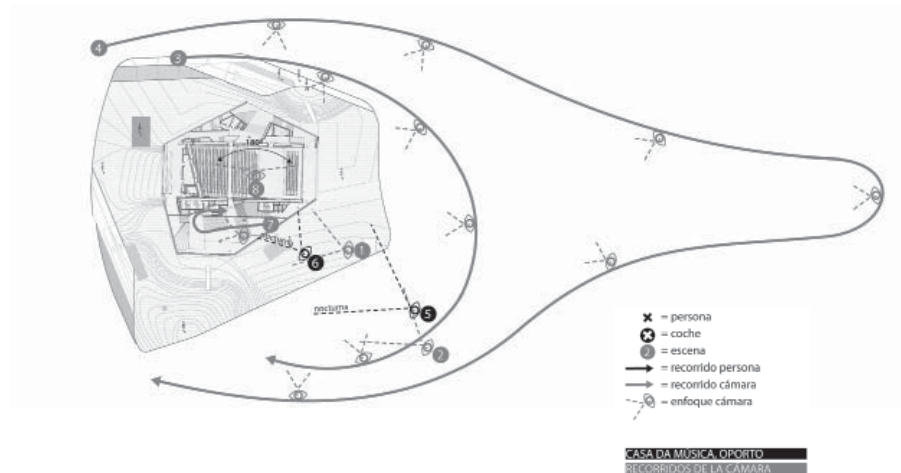
³ Koolhaas, Rem, OMA/AMO. *Memoria del Proyecto* www.oma.eu

⁵ Moneo, Rafael, *Otra Modernidad*, en *Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura* Ediciones del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007 pg 45

⁶ Ynzenga, Bernardo. *La materia del espacio, apuntes MPAA “concepto, proyecto e investigación”*, Madrid 2011 Pg. 27.



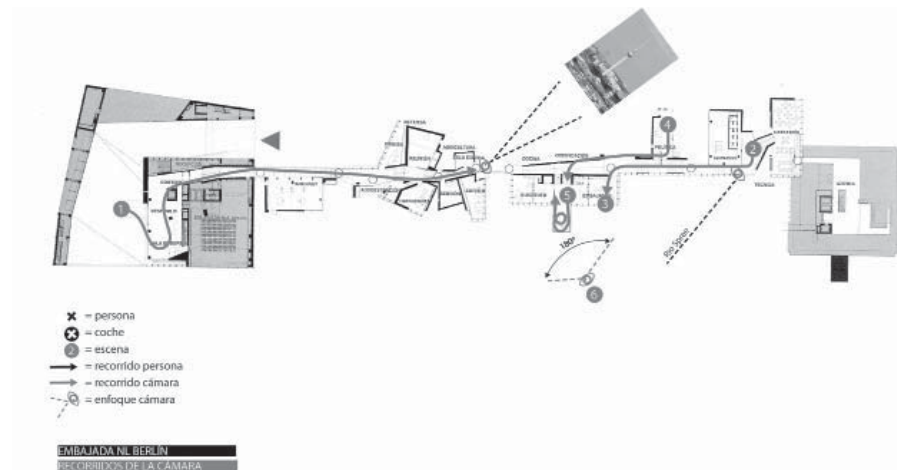
RAMIRO LOSADA AMOR



Rem Koolhaas y su arquitectura, a través de sus últimas creaciones y teorías sobre la arquitectura. Cuestionando constantemente la norma, vemos en la cinta cómo Koolhaas critica y analiza las normas existentes para construir un discurso teórico que pueda manifestarse en escritos y edificios. El ecléctico filme tiene un tiempo delirante que recuerda el ritmo energético del videoclip y del canal televisivo de música MTV, donde los directores de la película trabajaron. El documental además bebe de las películas musicales que suelen tener características cercanas al film como marcadas elipsis, flujo continuo y transición transparente entre imágenes, *raccord*, fundido a negro como elemento de puntuación espacio-temporal o separador de bloques. Mediante una heterogeneidad de planos y gran catidad de recursos gráficos, el documental nos muestra a diferentes agentes como sociólogos, ingenieros, filósofos, etc, habituales colaboradores del OMA. El filme es distante del clásico documental con mirada reverencial, solemne e inhabitada de la arquitectura.

La idea de recorridos en ambos edificios es una de sus señas de identidad más importantes. El documental lo recoge en ambos edificios. En el capítulo 11, dedicado al la *Casa de Musica*, hay una escena muy clarificadora de lo que significa para Rem Koolhaas el espacio arquitectónico. El acceso al edificio se produce a través de una delgada escalinata para, posteriormente, iniciar la promenade de acceso hasta la sala principal. Las escaleras se muestran a través de una escena pausada de ritmo constante, con un plano medio de una imagen nocturna, pero iluminada, aunque algo difusa (escenas 5 y 6) reflejando el entorno publicitario cercano y con música mística y expectante. Y, redundando en la capacidad de representación del poliédrico meteorito, Rem Koolhaas se refiere al acceso como algo "tan cinematográfico como el edificio, que se asemeja a la compuerta de una nave espacial"⁷. Fotogramas que nos recuerdan a las megaciudades de la película *Blade Runner* (1982, Ritley Scott) deudora a su vez

⁷ Koolhaas, Rem y van Loon, Ellen. *Arquitectura Viva*, 101, Madrid, 2005, p.38



de *Metrópolis* (1927, Fritz Lang). Una vez dentro del edificio, el proyecto nos ofrece un itinerario incesante que enlaza las funciones públicas a modo de aventura de episodios arquitectónicos. En el filme se aprecian estos espacios a través de una “steadycam” que transita por el recorrido (escena 7) como si un espectador que se dirige a la sala principal.

Con la *Embajada de los Países Bajos* como protagonista podemos apreciar también, con el recorrido del edificio, la concatenación de espacios (escena 1) mediante un travelling subjetivo de la cámara. Ésta se va deslizando por el edificio y mostrando “el espacio” comenzando desde el patio exterior, accediendo por el edificio a través del foyer, con una previa apertura de puertas, e iniciando el ascenso por las escaleras. La cámara se sitúa a la altura de los ojos de una persona, salvo cuando sube escaleras, que se coloca a poco centímetros del suelo, casi rozando los peldaños. Situando la cámara tan baja el director consigue, primero, que entendamos que estamos ascendiendo por una escalera y, luego, mantener la incertidumbre del espacio que nos encontraremos posteriormente. A continuación, la cámara emerge del interior del edificio, moviéndose hacia el perímetro, hasta mostrar el río Spree (2 y 3). Las siguientes escenas unen los diferentes niveles del edificio por los huecos proyectados por Koolhaas en el interior del mismo 4, para salir de nuevo al laberinto a través de una pared móvil giratoria y seguir recorriéndolo, finalizando en la sala de reuniones 5. Esta escena se ve reforzada por una imagen del exterior, a través de un contrapicado del volumen volado 6. Todo el proceso tiene su herencia en el cine de Stanley Kubrick. La sensación de dilema por la incertidumbre del siguiente espacio o programa a descubrir se apodera del espectador como ya hizo el director americano en *El Resplandor* (1980) con un inteligente uso del découpage de Noël Burch. En la secuencia del niño (Danny) deambulando por el hotel montado en su triciclo a través del uso de la cámara en movimiento y el importante uso

del sonido, podemos sentir la sensación de incertidumbre al desconocer lo que nos aparecerá en el siguiente cambio de plano. El sonido cobra mucha importancia. Cuando Danny pedalea sobre el parqué, el sonido es ensordecedor, pero al atravesar la alfombra se apaga bruscamente. La cámara, al igual que ocurre con el documental del edificio de Rem Koolhaas, en muchos momentos se sitúa a pocos centímetros del suelo.

En la modernidad el espacio es el objetivo del proceso de diseño y tiene unas características fijas que son fácilmente fotografiables. El espacio, como origen de proyecto, se puede captar con una instantánea. Pero el espacio en la arquitectura de Rem Koolhaas y en general en la arquitectura contemporánea no se puede documentar con imagen fija, porque es “vacío”, si no se muestra el proceso o estrategias de generación del espacio. Forma y espacio, hasta nuestra época íntimamente unidos en lo proyectual, tienen hoy caminos separados. En la arquitectura contemporánea “aunque en los edificios siempre hay presencia y por tanto forma, y aunque en su interior siempre hay capacidad y por tanto espacio, en el proceso proyectual hay o puede haber un pensamiento-forma, y hay o puede haber un pensamiento-espacio”⁸. Son conceptos que no tienen por qué darse a la vez y pueden ser independientes. Es necesario por tanto contar con un medio que relate el proceso de creación a través de la apropiación en movimiento. La fotografía no lo puede hacer; el audiovisual o no-ficción contemporánea debería poder contarlos. En la *Casa da Musica* y la *Embajada de los Países Bajos* el espacio no existe como en la modernidad, sino que deviene de un proceso que nos lleva a él; es consecuencia de y no inicio. La arquitectura ya no es “el arte del espacio”. Por tanto, el espacio de arquitectura contemporánea no se puede documentar con imagen fija, ya que es vano si no se narra el proceso.

Las particularidades analizadas para la arquitectura llamada contemporánea rara vez se pueden documentar con fotografía, ya que se pierde la riqueza, movimiento, composición, ideología, pensamiento, etc. Arquitectos como Rem Koolhaas desde sus propias oficinas OMA y AMO, o a través de agentes cercanos a éstas, han desarrollado un sinfín de documentos audiovisuales que acercan el espacio de su arquitectura al espectador.

Bibliografía:

- BURCH, Noël. *Praxis Del Cine*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1972.
- CORTÉS, Juan Antonio. “Delirio y Más I. Las lecciones del rascacielos” / “Delirio y Más II. Estrategia frente a la arquitectura”. *El Croquis*, n.º 131-132, pp. 8-57, Madrid: El Croquis, 2006.
- CORTÉS, Juan Antonio. “Delirio y Más III. Teoría y Práctica”. *El Croquis*, n.º 134-135, pp. 4-19, Madrid: El Croquis, 2006.
- MONEO, José R. “Arquitectura Y Ciudad: La Tradición Moderna Entra La Continuidad Y La Ruptura”. Madrid: Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2007.

Filmografía:

- Blade Runner. SCOTT, Ridley. EEUU 1982. 117’
- El resplandor (The Shining). KUBRICK Stanley. Reino Unido 1980. 119’
- Metropolis. LANG, Fritz. Alemania 1927. 123’
- Rem Koolhaas: a kind of architect. HEIDINGSFELDER, Markus y TESCH, Min. Alemania. 2005. 97’



Fig.1. Diagrama proyecto reubicación 'Schiphol Airport'

[12] OMA/ PRINCIPIOS DIAGRAMATICOS

'Patent Office'

En un contexto en el que los arquitectos no pueden dejar de afrontar la creciente cantidad de información que absorben los procesos de proyecto, el diagrama aparece como una herramienta consolidada dentro de la práctica arquitectónica contemporánea. Procesos de proyecto que ponen en cuestión y ofrecen una alternativa a los métodos clásicos que desarrollan su trabajo a partir de etapas sucesivas de análisis y síntesis.

Esta linealidad implícita del método clásico parece poner de manifiesto su incapacidad para dar cuenta de la complejidad inherente a los fenómenos arquitectónicos, ni tampoco a su mutabilidad, ni a las incertidumbres que un proceso de diseño debe manejar. Frente a esto, los métodos diagramáticos parecen consolidarse como la manera más eficaz de expresar y comprender los conceptos que la arquitectura contemporánea quiere hacer visibles. Por ello en el panorama arquitectónico reciente nos encontramos con un creciente interés por distinguir las diferentes aproximaciones que se traducen del trabajo con diagramas.

Bajo estos parámetros se analiza en este pequeño ensayo el trabajo de una de las oficinas de arquitectura que más ha investigado en el desarrollo de este tipo de métodos, intentando extraer una serie de principios diagramáticos que responden de una manera clara sobre su particular metodología de proyecto. Esto es, establecer una especie de marco descriptivo para desde ahí, poder conocer su operatividad dentro del proceso de proyecto y en última instancia el aporte que representan tanto para ellos mismos como su influencia en el resultado final.

1_Generador de conceptos. Régimen de acumulación flexible.

La utilización de diagramas por parte de OMA es el resultado de una actitud hacia el proceso de proyecto que se desarrolla fundamentalmente a partir de la investigación y la reinterpretación de lo ya conocido. El uso del diagrama como medio para clarificar y comunicar un concepto forma parte de la estrategia de OMA aunque lejos de convertirse únicamente en una fórmula visual útil que sintetice la idea y origen de un proyecto, el diagrama se utiliza desde el principio como una herramienta para generar conceptos. Se convierte en un mecanismo fundamental dentro de su lógica proyectual.

Muchas veces el diagrama, en el trabajo de Koolhaas y OMA, se ha interpretado y traducido como el 'mínimo dibujo utilizado para explicar un concepto'¹. Sin embargo, éste no es un proceso inmediato sino una síntesis que destaca, de nuevo, su carácter propositivo, resultado de una investigación exhaustiva de la realidad contemporánea. Se estudian desde el principio de cada proyecto tanto los aspectos más puramente arquitectónicos relacionados con el programa, la normativa, así como el lugar y contexto en el que se encuentran, como aquellos no ligados directamente con la disciplina, para luego ser considerados e incorporados al proyecto en mayor o menor medida.

De esta forma, OMA, como arquitectos, utilizan la representación gráfica y el pensamiento a través de diagramas para conseguir que toda la información recopilada a modo de datos abstractos pueda convertirse en herramientas concretas que permitan no sólo hacer visible un determinado análisis sino que además sirvan como base para generar nuevos conceptos que puedan ser utilizados en las diferentes situaciones de proyecto a las que se enfrenten.

Esta manera de trabajar, responde a un proceso de autocrítica del propio Koolhaas sobre sus primeros trabajos. Unos trabajos excesivamente sensibles hacia los antecedentes de la arquitectura moderna que tenía como consecuencia una limitación 'autoimpuesta' para explorar determinadas influencias que pudieran articular una lógica generativa nueva.

¹ SIGLER, Jennifer. 1995. 'OMA made easy, an inventory of concepts'. *TN Probe*, 2.

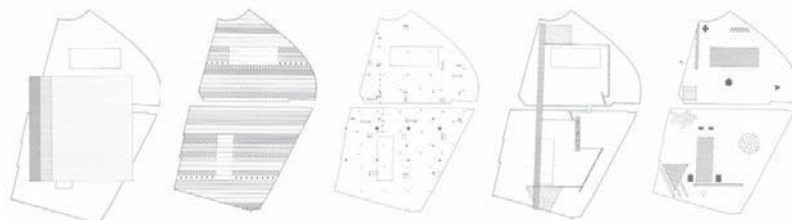


Fig.2. Diagramas para el concurso del Parque de la Villette

Ésta se convirtió pues, en su principal motivación para desarrollar una actividad teórica que acompañara a su producción arquitectónica. Los campos de interés explorados en *Delirious New York* le permitieron desarrollar una actividad que se manifestaba no formalmente sino ideológica y, sobre todo, conceptualmente. Como apunta Juan Antonio Cortés, 'frente a la pretendida inmediatez funcionalista entre programa funcional y forma del edificio, Koolhaas pone el énfasis en la elaboración de un concepto que medie entre programa y forma: creo que, cada vez más, somos productores de conceptos, no ejecutores del programa. Son conceptos, visualizados como diagramas, que se constituyen en estrategias proyectuales, que actúan como mecanismos abiertos generadores del proyecto y que permiten operar en una situación de continuo cambio'². (Fig.2)

Una clase de régimen de acumulación flexible en el que los diagramas se pueden ver tanto como formulaciones visuales y verbales aunque en el fondo, se trata más de una lógica operativa que lingüística. No obstante, Koolhaas presta mucha atención a la renovación de los términos que ayudan a redefinir los conceptos y a reformular los programas hasta el punto de llegar a calificar el éxito de un proyecto en relación al número de palabras o terminologías nuevas utilizadas. Esto no es sino una estrategia más para deshacerse de los preceptos que han marcado la arquitectura anteriormente y que ya no son capaces de describir situaciones nuevas.

Como afirma Cortés uno de los propósitos fundamentales en el trabajo de Rem Koolhaas y OMA ha sido reivindicar la dimensión urbana, considerar la arquitectura como parte de la infraestructura y los acontecimientos urbanos. En definitiva, dar cabida, tanto en sus escritos, como en sus obras construidas, a la complejidad de la vida metropolitana³.

En este sentido el diagrama se ejecuta por acumulación de información. Se ha convertido, como apunta Federico Soriano en una 'máquina abstracta' donde los estudios sobre el programa, la volumetría, la densidad o la tipología son interpretados como un conjunto de instrucciones sin fin, sin documento final revelando un auténtico carácter diagramático. Las especulaciones más radicales (Fig.3) pueden de esta forma ser representadas a través de los diagramas sin referirse a un diseño final, sólo al concepto.

² CORTÉS, Juan Antonio. 2007. 'Delirio y mas II. Estrategia frente a arquitectura'. *El Croquis* 131-132. Madrid. p.32

³ CORTÉS, Juan Antonio. 2007. 'Delirio y mas I. Las lecciones del rascacielos'. *El Croquis* 131-132. Madrid. p.8



Fig.3. Diagramas propuesta 'New Urban Frontiers'

2_Metáforas organizativas.

Como acabamos de ver, en su búsqueda de nuevas lecturas de las condiciones contemporáneas, OMA es siempre receptivo a incorporar información no específicamente relacionada con la arquitectura. Esta hipótesis, como vimos en el principio anterior, parece responder a la idea de que cualquier tipo de información puede potencialmente generar un tema o concepto arquitectónico.

La utilización de los diagramas por parte de OMA ha demostrado que éstos son instrumentos muy eficaces a tal efecto, convirtiendo los datos abstractos en fenómenos reales, lo imaginario en radical, y conceptualizando el proyecto mediante el uso de imágenes, modelos, signos y en muchas ocasiones, metáforas.

Si miramos hacia atrás podremos darnos cuenta de que, en muchas ocasiones, dentro del campo de la arquitectura las metáforas han sido utilizadas como transformaciones de un hecho real en una expresión figurativa, que evoca imágenes mediante la sustitución de un concepto abstracto por algo más descriptivo e ilustrativo. Siempre ha habido arquitectos que, evitando pasar por un proceso lógico, han utilizado la metáfora como un instrumento que clarifique y de sentido anticipando los hechos.

Especialmente, como apunta José María Lainez (catedrático de historia y teoría arquitectónica de la Universidad de Sevilla), el Postmodernismo historicista, que recurrió a la metáfora y a la lingüística para tantas de sus interpretaciones críticas y teóricas, pero que produjo muy poco en el camino de crear un buen clima para el uso de la metáfora como medio y senda hacia la creatividad arquitectónica. De hecho agotó y alienó bajo la incomprensibilidad del lenguaje empleado por sus teóricos a muchos arquitectos, profesores y estudiantes.

Koolhaas a menudo recurre también a la metáfora para transmitir sus conceptos pero, en lugar de muchos, no las utiliza como herramientas de analogía formal, sino que las traduce, a través de sus diagramas en mecanismos operativos. Estas metáforas por lo tanto no tienen que ver, como hemos dicho, con un mecanismo de representación

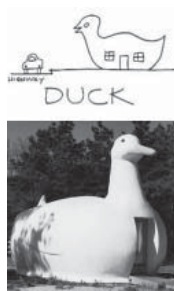


Fig.4

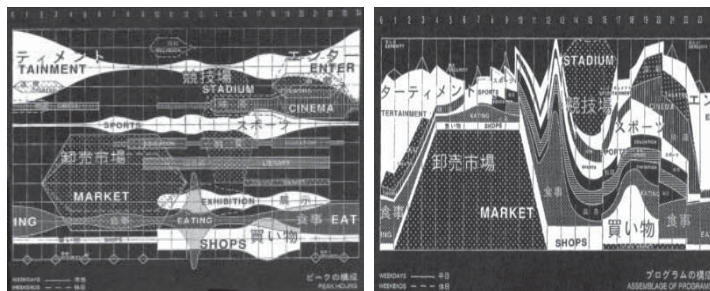


Fig.5-6

directa, propio del postmodernismo ejemplificado en el famoso pato (Fig.4) señalado por Robert Venturi en su libro *Learning from Las Vegas*. Se trata, más bien, de principios diagramáticos de organización que son descritos, eso sí, por metáforas.

La metáfora participa pues como instrumento en la organización de los elementos de un proyecto. Este potencial organizador convierte a la metáfora en un diagrama más que en una referencia visual por lo que se podría decir que en el trabajo de OMA la metáfora es el equivalente lingüístico del diagrama.

En *Delirious New York* ya se proponían argumentos en este sentido⁴. En su manifiesto, Koolhaas exponía que los artífices del manhattanismo empleaban un vocabulario de formas poéticas que rechazaba el tradicional urbanismo objetivo a favor de la nueva disciplina del urbanismo metafórico, para afrontar una situación metropolitana que, fundamentalmente, va más allá de lo cuantificable. El concepto de ‘cultura de la congestión’ desarrollado por OMA en sus proyectos urbanísticos pero también en sus edificios, es utilizado para materializar cada una de las metáforas de la realidad.

El proyecto para el área urbana de Yokohama (Japón) (Fig.5-6) muestra un ejemplo de la relación entre el diagrama ‘verbal’ resultante de la metáfora y el diagrama ‘visual’ materializado en un mecanismo operativo. El propio título del proyecto, *lava programática*, se presenta como una diagrama verbal que se utilizará como referencia en las etapas posteriores del proyecto. La metáfora actúa como pauta de organización del diseño haciendo que en la imaginación del propio Koolhaas se cree una imagen de fluidez, rellenando y absorbiendo, enfatizando el concepto de densidad programática. Al igual que ocurría en el proyecto ‘New Urban Frontiers’, la propuesta para Yokohama, presentada a través de la metáfora y con el diagrama como herramienta, se vuelve plausible dentro del proceso de proyecto.

3_Indeterminación y especificidad arquitectónica. Caos.

Cuando nos adentramos en la trayectoria de Rem Koolhaas y su oficina OMA, vemos cómo en el proceso de proyecto es importante crear en primer lugar una aproximación

⁴KOOLHAAS, Rem, 1978, *Delirious New York. A retroactive manifesto for Manhattan*, Rotterdam: 010 Publishers, Edición castellana, 2004, *Delirio de Nueva York*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 110.

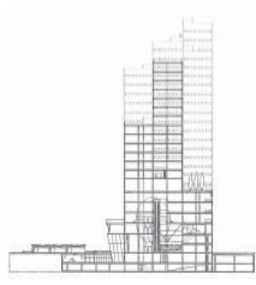


Fig. 7

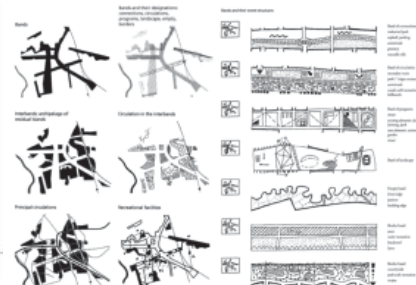


Fig. 8-9

con un alto grado de subconsciencia para luego trabajar muy precisamente en la definición de su experiencia constructiva.

También muchas de las personas que se han acercado al trabajo de OMA coinciden en que a pesar de utilizar referencias procedentes del pensamiento y obra de arquitectos como Mies, Le Corbusier o Kahn en relación a su idea de orden arquitectónico, Koolhaas duda al tratarse de un planteamiento articulado únicamente en términos arquitectónicos.

Esto es algo que, como apunta Alejandro Zaera, antes que Koolhaas ya lo intentaron Los Smithson en sus investigaciones sobre el desorden. Zaera⁵ sostiene que las investigaciones de Koolhaas en muchos de sus proyectos, como el parque de La Villette o el proyecto para Melun Senart, pueden entenderse como monólogos con Los Smithson sobre el tema del desorden y la indeterminación pero que a la vez intentan encontrar respuesta a algo que ellos no fueron capaces de resolver: cómo combinar la indeterminación con la especificidad arquitectónica. Es ante este reto cuando el diagrama se convierte de nuevo para Koolhaas en una herramienta perfecta. Una herramienta abierta y dinámica, capaz de asumir los cambios y mutaciones de una realidad contemporánea que queda lejos de los conceptos de épocas anteriores. La sensibilidad analítica de OMA y su conciencia de lo nuevo, lejos de la convención, encuentra en los diagramas un instrumento que aborda simultáneamente los campos de la indeterminación y la especificidad.

Incluso en aquellos proyectos en los que se manifiesta a priori un carácter más formalista, como en el Ayuntamiento de La Haya (Fig. 7), se revela una intención de evitar la traslación a la forma de unas plantas y secciones convencionales a favor de una estrategia que funciona como un gradiente de precisión en el que ciertas áreas del proyecto son específicamente desarrolladas y otras completamente indeterminadas.

También en la escala urbana, como en el proyecto para la nueva ciudad de Melun Senart, se usan mecanismos similares. La creciente opresión y fatiga de los instrumentos tradicionales de la arquitectura y el urbanismo ponen de manifiesto el fracaso de los intentos de controlar la ciudad mediante sistemas que no responden a las fuerzas pre-

⁵ZAERA, Alejandro. 1998. 'Entrevista en dos tiempos. Encontrando libertades'. *El Croquis* 53-79, Madrid. p.20,27.



Fig.10

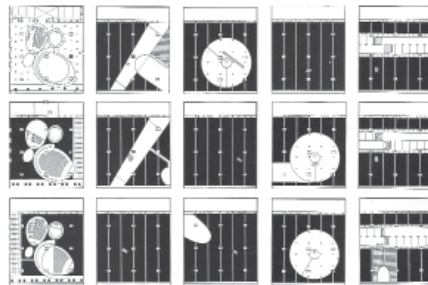


Fig.11



Fig.12

dominantes. Así, en este caso, se opta por una estrategia de control sobre el vacío en lugar de la sobrecondición de la fábrica urbana por la que el diseño urbano se ha caracterizado durante los últimos años. Con la aceptación de la incertidumbre en la que el fenómeno urbano se produce se renuncia al control formal sobre tales desarrollos a favor de lo indeterminado.

De esta forma a partir de una serie de diagramas aparecen (Fig.8-9), por un lado, un sistema de bandas, los vacíos, dedicados a su protección y mantenimiento y, por otro, un sistema de interbandas, los llenos, que se insertan en los solares residuales generados por las bandas. Una estrategia que se trasladará de nuevo a proyectos a escala de edificio como en el concurso para la Biblioteca de Francia en París. Lo que se planteó en este proyecto fue la posibilidad de articular la parte más importante del edificio (las bibliotecas) como ausencia de éste, repitiendo ese rechazo a construir (Fig 10-12). Un bloque donde los principales espacios son vacíos excavados sobre el sólido original. Esta cualidad del vacío permite una mayor flexibilidad y liberarse a la vez de parámetros de composición que están tan lejos de conseguir las diferentes experiencias espaciales que se persiguen, como lo estaban los instrumentos tradicionales del urbanismo para hacer lo propio con las nuevas fuerzas dominantes en la ciudad.

Esta dialéctica entre la indeterminación y la especificidad arquitectónica pone de manifiesto la definición que para Koolhaas mejor define la arquitectura: 'Una mezcla de poder e impotencia'. La aceptación de la incertidumbre en la que un proyecto urbano se produce, y la renuncia al control formal sobre tales desarrollos, se nivela con el establecimiento de unos límites operativos. De aquí procede en cierto modo también el interés inicial de Koolhaas por el surrealismo. Un interés que se debe más a su capacidad analítica y a la explotación del subconsciente que por su estética. Le interesa sobre todo como vía para descubrir otras lógicas.

Una lógica nómada, como apunta Alejandro Zaera⁶, más propicia al constante enfrentamiento con nuevos territorios que al establecimiento de bases fijas de conocimiento, competencias y normas reguladoras. La necesidad de interpretar una realidad hecha de flujos y cambios de estado implica una ciencia capaz de aproximar deformaciones, dis-

⁶ ZAERA, Alejandro. 1998. 'Notas para un levantamiento topográfico'. *El Croquis* 53-79, Madrid. p.411,414..

torsiones y variaciones de la forma en el espacio y en el tiempo. Una ciencia que vuelve a encontrar su mejor 'fórmula' en el diagrama.

En este sentido, antes comentábamos que Koolhaas no cree en algo parecido a un orden global pero tampoco considera que la arquitectura deba ser caótica por definición. Siempre se aleja de las interpretaciones convencionales buscando un constante redefinición de sus conceptos que en cierto modo le ayuden a conseguir una coherencia interna pero también externa. Es decir, se opone a una analogía directa como herramienta en el sentido de que si una realidad manifiesta caos éste deba ser reflejado en su arquitectura.

Así a través del diagrama los ejercicios de Melùn Senart y Lille son dos proyectos que le permitieron investigar hasta que punto podemos permitir que el caos domine un proyecto. Por un lado en el caso de Lille se trataba de una intervención clásica que trata de minimizar el caos, mientras que en Melùn Senart el objetivo fue el hacer uso de él.

4_Carácter rizomático.

En la mayoría del trabajo de Rem Koolhaas son evidentes las referencias a los textos de Deleuze donde han encontrado en parte su soporte intelectual. Ésto se hace todavía más evidente en la interpretación del diagrama que realiza Deleuze: 'ya no es un archivo visual sino un mapa, una cartografía extensiva a todo el tejido social. Es una máquina abstracta, definida por sus funciones informales en términos de no establecer ninguna distinción entre contenido y expresión'.

Manuel de Landa⁷, en el mismo sentido, comenta que a pesar de que para Deleuze los diagramas no poseen una conexión intrínseca con representaciones visuales, la definición de máquina abstracta como algo que opera desde la materia y desde función, y no desde la sustancia y la forma, ha sido una invitación recogida en este caso por Koolhaas para plantear sus procesos de proyecto como una variación de eventos, variaciones volumétricas, redes, líneas y conexiones...

⁷ de LANDA, Manuel. 1997. 'Deleuze, diagrams, and the genesis of form'. En ANY (Architecture New York) n23.

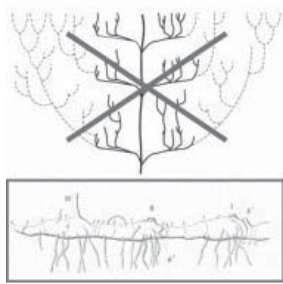


Fig.13



Fig.14

Deleuze propone el concepto de rizoma (Fig.13), en clara oposición al modelo de árbol que ha invadido el pensamiento occidental desde su génesis, propio de una lógica racional y geométrica de estructuración jerárquica. Árbol y rizoma son dos maneras de concebir la realidad pero mientras que una estructura arborescente es jerárquica, el rizoma contiene múltiples conexiones entre sus partes, mientras que el árbol delimita y cierra un espacio, el rizoma es abierto y espontáneo, mientras que el árbol se basa en la dualidad, el rizoma se basa en la multiplicidad y mientras el árbol cae al cortársele su 'tronco' el rizoma sigue 'vivo' sobre cualquier corte o ruptura que se le haga.

Ya hemos visto como el trabajo de OMA gira en torno a la búsqueda de una serie de mecanismos operativos que no responden a ningún modelo estructural preestablecido ni mucho menos a una estructura profunda lo que, según lo expuesto anteriormente, le confieren un carácter rizomático. Un ejemplo en el que esto se manifiesta de una forma muy práctica es, de nuevo, en el proyecto de Melún Senart, donde la estrategia consiste en la generación de un mecanismo operativo más que en la determinación de unos resultados formales. 'Un sistema constituido por líneas que se encuentran en puntos no estructuralmente significantes. Un tipo de estructura asociable al principio con el que Deleuze caracteriza los sistemas rizomáticos: 'cualquier punto en el rizoma puede y debe ser conectado con cualquier otro'⁸.

Esto repercute en que la mayor parte de la representación gráfica que se presenta en éste proyecto, como vimos anteriormente, se realiza a partir de diagramas. Diagramas que se manifiestan como una auténtica cartografía más que la abstracción formal de una realidad. Líneas de movimiento, trozos de diferentes fábricas, cifras indicando densidades, figuras que representan actividades, logotipos de corporaciones...(Fig.14) todos ellos yuxtapuestos contribuyendo a formar un documento informe, siempre modificable y operativo más que restrictivo.

Sin embargo, este carácter rizomático no es exclusivo de proyectos con una escala urbanística. En el trabajo de Rem Koolhaas/OMA existen ejemplos en los que se aplican muchos de los principios que hemos destacado. Siempre con matices, si, pero casi como norma general utilizando el diagrama como herramienta que mejor refleja los con-

⁸ZAERA, Alejandro. 1998. 'Notas para un levantamiento topográfico'. *El Croquis* 53-79, Madrid. p.403,407



Fig.15

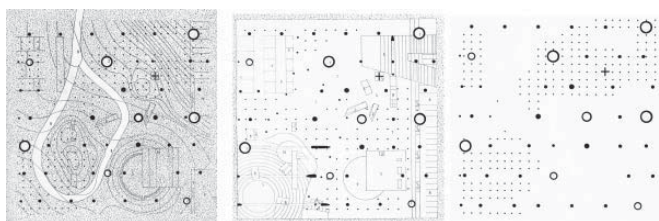


Fig.16

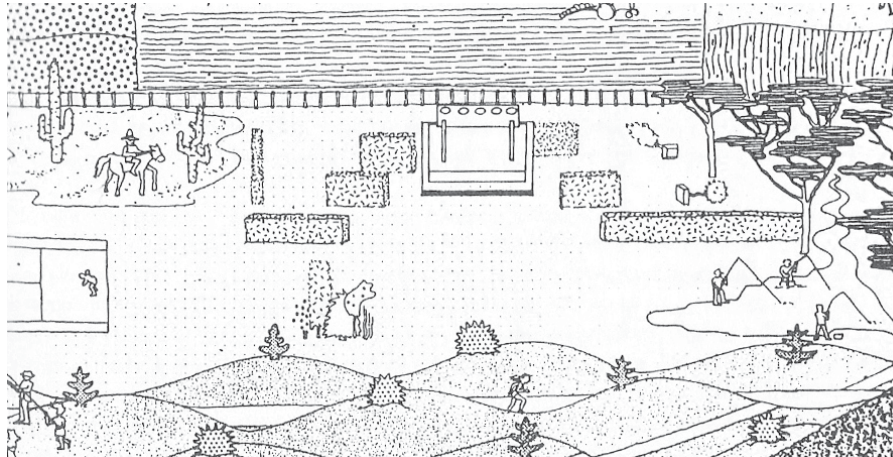
ceptos fundamentales del proyecto. En este sentido podríamos hablar, entre muchos otros, del proyecto para la Biblioteca de Francia, el Centro de Arte y Tecnología de los Medios de Karlsruhe (ZKM), o el Hotel de Palacios y Congresos de Agadir (Fig.15-16).

Estos tres ejemplos destacan por poner de manifiesto su condición ajerárquica lejos de la idea de estructura profunda de la que parece querer desprenderse OMA. En concreto, en el ejemplo del Hotel de Palacios y Congresos de Agadir, una geometría de estructura jerárquica (euclídea) da paso a una nueva geometría de carácter más topológico donde la medida y la proporción, instrumentos básicos de la arquitectura moderna más clásica, son sustituidos por relaciones fundamentalmente topológicas como conexiones, contigüidades o distancias.

Concluyendo, la incorporación del diagrama en el proceso de trabajo de OMA parece responder a una intención de superar cierta fascinación por los procesos científicos modernos asumiendo su arquitectura la mutabilidad e interpretación de los procesos, así como la enorme cantidad de campos sobre los que actúa. En su libro/revista *Content*, OMA presenta un catálogo de fichas, que no sin cierta ironía, reúnen una serie de diagramas que representan lo que denominan Patentes de Modernización Universal (Fig.9,12). Unos diagramas que muestran en definitiva el concepto que hay detrás de cada proyecto y que sugieren la calificación de su trabajo como una 'Patent Office'. Una oficina con un espíritu crítico hacia lo establecido, que centra su interés en la redefinición y la reinterpretación, en la sustitución de los tipos por prototipos, patentes-diagrama en definitiva, que en lugar de establecerse como modelos formales son utilizadas para reproducir sus efectos.

Bibliografía:

- CORTÉS, J.A., 2006. 'Delirio y Más I. Las lecciones del Rascacielos', 'Delirio y Más II. Estrategia frente a arquitectura'. OMA/Rem Koolhaas 1996-2006. *El Croquis* 131/132.
- DEEN, W., GARRITZMANN, U. 1999. 'Diagramming the contemporary. OMA's little helper in the quest for the new'. *OASE* n48.
- GARCÍA-GERMÁN, J., 2010. 'De la mesa de laboratorio a la oficina de patentes'. *CIRCO* 2010.165. La casa del aire.
- KOOLHAAS/AMO/OMA, R., 2004. *Content*. Taschen.
- KOOLHAAS, R., 1978. 'Delirious New York. A retroactive manifesto for Manhattan'. Rotterdam: 010 Publishers. Edición castellana. 2004. 'Delirio de Nueva York'. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- SORIANO, F. 2002. 'Diagramas@'. *Fisuras de la cultura contemporánea*, n12 y medio. Madrid.
- ZAERA, A., 1998. 'Encontrando libertades. Conversaciones con Rem Koolhaas', 'Notas para un levantamiento topográfico'. OMA/Rem Koolhaas 1987-1992. *El Croquis* 53+79.



[13] OPERATIVIDAD Y PROGRAMA

Sistematización del proceso proyectual de la oficina OMA

A mediados de los 80, diversos proyectos anuncian un cambio importante en la forma de proyecto de la oficina de Rem Koolhaas, que pasa a trabajar con estrategias operativas. Podemos decir que esta práctica se compone de tres elementos ligados: un concepto que media entre programa y forma, cuya claridad permite visualizarlo a través de un diagrama, y que permite trabajar a base de sistemas de pasos o reglas que guían el proyecto.

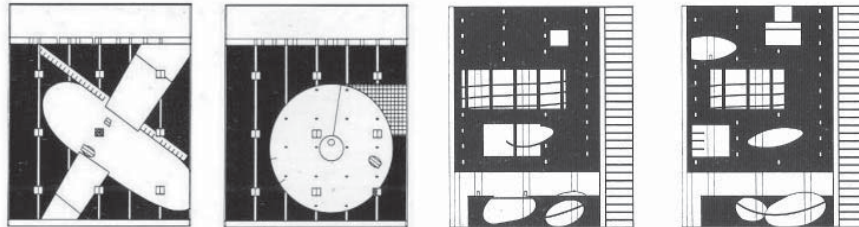
La sistematización del proyecto se relaciona de alguna manera con la arquitectura automática descrita en *Delirious New York* donde las reglas pragmáticas (multiplicar del suelo, ocupar el máximo volumen permitido, disponer una conexión mecánica), se sustituyen por reglas inventadas que conforman un sistema lógico, y que derivan directamente de una interpretación del programa que se ha enunciado en un concepto determinado. La sistematización producida permite la coherencia interna de la obra a través de la toma de decisiones secuencial, interrelacionada y abstracta, pudiendo someter decisiones de jerarquía menor a la influencia del concepto principal. La idea de sistematización es identificable en la obra OMA a partir del proyecto de La Villette. Para establecerse una categorización de los sistemas, se ha tomado como referencia el texto de Juan Antonio Cortés en *El Croquis* 131-132², que ordena los tipos espaciales o conceptos de las diversas estrategias operativas.

Estrategias del vacío. Esta estrategia permite ordenar el espacio a partir de la definición del lleno y vacío. Se aplica tanto a escala territorial (Melun Sénart, donde se busca controlar el desarrollo urbano a través de áreas de protección, cuya definición es el primer

¹ Dibujo de OMA de La Villette, en Patrice Goulet, "Office for Metropolitan Architecture, 6 projects ; à l'occasion de L'exposition "Fin de Siècle - OMA Rem Koolhaas"", Ed. Carte Segrete, Paris, 1990, 57.

² Ver Cortés J. A., "Delirio y más y II. Estrategia frente a arquitectura", *El Croquis* 131-132, Madrid, 2007, 32-57.

³ Plantas y secciones de Très Grande Bibliothèque (Biblioteca de Francia), en Jacques Lucan, OMA. "Rem Koolhaas. Architetture 1970-1990", ed. Electa, Milan, 1991, 134 y 138.



paso del sistema operativo), como a escala arquitectónica (Trés Grande Biblioteque, en la que lo público se entiende como vacío, en un enfrentamiento diléctico con lo lleno, dedicado al almacenamiento).

Estrategias de gravedad. El cuestionamiento de la gravedad como limitación arquitectónica constituye una de las estrategias arquitectónicas recurrentes en la obra de Koolhaas, que parece relacionarse con la influencia tanto del constructivismo ruso como con dos de los descubrimientos de Nueva York: el rascacielos y la perisfera.

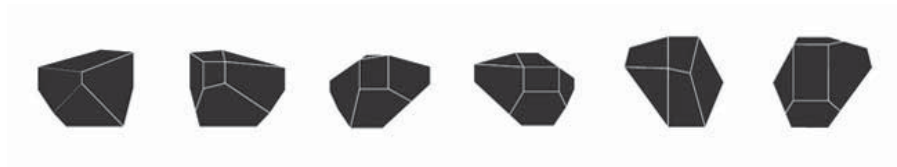
Juan Antonio Cortés identifica dos tipos de estrategias de gravedad. Una de ellas estaría dedicada a 'elevar y suspender' cuya consecuencia inmediata es la adquisición de contenido simbólico y la construcción de iconos, como sucedería en la Terminal de Zeebrugge. La otra estrategia que identifica es la de 'equivalencia posicional' que supone la isotropía de las direcciones espaciales: la igualdad entre eje x, y, z, lo cual en sí mismo es una provocación. Esto se produce tanto en La Villette en la que se abate la sección del rascacielos para convertirla en planta, como en Trés Grande Biblioteque donde las plantas y las secciones parecen equivalentes. Podemos entender que el 'bloque sólido lleno de guijarros' podría voltearse en cualquier dirección sin cambiar su condición.

Estrategias de montaje. Para Koolhaas el recorrido espacial no es un plano continuo sino un conjunto de planos que no se articulan entre ellos sino que se yuxtaponen produciendo situaciones de colisión, y que permite simultaneidades a través de la inclusión de varios recorridos, velocidades o relaciones. Entendido el montaje como recurso cinematográfico o como técnica surrealista del cadáver exquisito, esta estrategia es utilizada por Koolhaas como mecanismo de conexión programática.

En la Villette se produce de manera aditiva, secuencial: escenas apiladas contaminadas por hitos de diversas áreas de influencia, que se atraviesan en dos sentidos: de forma paralela (un único evento) o perpendicular (múltiples eventos). En Zeebrugge se produce el montaje como collage: elementos diferentes se agrupan bajo una envolvente única.

Bibliografía:

- ZAERA, Alejandro, "OMA 1986-1991. Notas para un levantamiento topográfico", *El Croquis* 53, Madrid, 1993, 32-54.
- CORTÉS, Juan Antonio, "Delirio y más y II. Estrategia frente a arquitectura", *El Croquis* 131-132, Madrid, 2007, 32-57.
- KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*, Thames & Hudson, London, 1978.



[14] OTRA MODERNIDAD

Crítica poética del texto de Rafael Moneo entorno a la Casa da Música

El artículo está dividido en dos partes:

Comienza detallando las diferencias existentes entre la arquitectura “moderna”, que era tenida como paradigma del progreso, y la contemporánea, aquella que publican hoy las revistas. Esta primera parte es muy interesante, está escrita ordenadamente, con unos claros ejemplos de ambos tipos de arquitectura y unos “encabezamientos” de epígrafes importantes para la definición de la arquitectura.

La segunda parte es la aplicación a la Casa da Música en Oporto de Rem Koolhaas de las características de la arquitectura contemporánea, lo que da lugar a contradicciones, por ejemplo:

- la negación de tratarse de un objeto unida a la opinión de ver en el edificio un yelmo o escafandra
- la afirmación de que el podio ondulante es un paisaje, algo absurdo en un solar que está dentro de la ciudad.
- primero detalla que una característica de la arquitectura contemporánea es que: “parece dudar de esta especificidad del edificio y busca edificios genéricos capaces de aceptar cual-quier uso”, sin embargo cuando lo aplica a la Casa da Música dice “que no cabe la intervención en ella, que no va a permitir ningún tipo de ampliación, ni va a aceptar los remiendos y retoques que tal vez el uso reclame”.

Es interesante contrastar este artículo con “Volúmenes en vilo” de Luis Fernández Galiano publicado en Babelia el 09.04.2005 en el que hace un claro estudio de la Casa da Música, de la que opina que es una vuelta a mediados del siglo XX, o sea es “moderna”, no contemporánea: “El retorno del expresionismo escultórico de los años sesenta concita en el mundo de habla portuguesa el recuerdo inevitable de la gran época brasileña”. Y sobre todo la frase final del artículo: “...el holandés ha encerrado la complejidad mecánica de un reloj parado en el envase hipnótico de la geometría elemental. Es un juego serio que demanda silencio, y una pirueta arriesgada que exige la complicidad inmóvil del mundo alrededor. Aguardaremos en vilo, y acaso en vano”.

Diferencias existentes entre la arquitectura “moderna” y la contemporánea		CASA DA MÚSICA DE OPORTO. REM KOOLHAAS	
	Moderna	Contemporánea	
Espacio	La arquitectura entendida como “arte del espacio	El espacio es resultado y no origen de la acción y el gesto proyectual	“cuando hay un conflicto entre arte y ciencia, la ciencia siempre gana”...La acústica debe prevalecer, y de ahí que el espacio de un auditorio se entienda desde el punto de vista del uso...La escalera tiene ecos de la idea de promenade lecorbuseriana.
Materiales	“los materiales en tanto que alternativas al lenguaje”	No tiene entre sus metas la invención de un lenguaje universal y compartido	En el auditorio una “veta artificial dorada”, que se extiende vertical y horizontalmente...La presencia del componente puritano holandés impregna la arquitectura del edificio y la condición táctil, sensorial añadida de modo figurativo y artificial, lo diluye y enmascara...Vidrio, azulejo, acero lagrimado, panelados
Objeto	ve lo que se construye con una autonomía que permite hablar de los edificios como entes con vida propia	La idea de objeto se ha ido difuminando hasta convertir el edificio en paisaje	La Casa da Música instalada en el centro de una rotonda, que no de una plaza, aparece como un objeto abstracto... Koolhaas no ha podido resistir a la tentación de convertir la arquitectura en paisaje, y así ha confiado a una superficie ondulante el asentamiento del poliedro y el acuerdo con la geometría y el trazado de las calles de la ciudad.
Forma y Función	La inevitable relación entre forma y función se convirtió en un axioma de la arquitectura moderna	parece dudar de esta especificidad del edificio y busca edificios genéricos capaces de aceptar cualquier uso	El arquitecto abandona los principios que establece la continuidad entre forma y función y asume como alternativa la indiferencia formal.
Lugar	Poseer la tierra es la sustancia de la historia	Indiferencia frente al lugar	Y la poderosa presencia del poliedro, por último, no ha impedido que el arquitecto se viera obligado a dar entrada a otro mundo formal, el del ondulante plinto que nos haría ver una vez más hasta qué punto la arquitectura trata hoy de prescindir de compromisos formales al convertirse en paisaje.
Racionalidad	La razón era la respuesta arquitectónica definitiva. El valor de la estructura	La racionalidad de la estructura ha dejado de tener valor	La construcción del poliedro no explota la condición resistente de las facetas, de los planos que definen el poliedro, que en todo momento están “ayudados” por toda una serie de “muletas”: toda una serie de soportes oblicuos que muestran falta de pudor para alcanzar a construir aquello que se pretende, un volumen abstracto –un casco, una escafandra– al que se llega construyendo sin ningún tipo de escrúpulo
Representación		Los arquitectos de hoy están encandilados con las geometrías que los nuevos medios de representación permite	En esta ocasión la geometría está gobernada por la invención del arquitecto y no por el anhelo de alcanzar protección formal desde lo reglado.



[15] UN HITO

Definición arquitectónica de la Casa de la Música

Con el fin de demostrar la pertenencia de la casa da música a esta categoría, a continuación se desarrollarán los aspectos arquitectónicos fundamentales que se entienden son común denominador en los hitos contemporáneos:

La relación con el entorno

Probablemente parte del éxito del Museo Guggenheim de Bilbao se debe a la decisión de Gehry de hacer un edificio que no buscaba en absoluto integrarse en el entorno. Tanto en su caso como en el de A casa da música, no fue una decisión polémica ya que tanto los astilleros abandonados de Bilbao como el nudo de infraestructuras que enmarcaba el solar de Porto, destinado a almacenaje de tranvías antes de la intervención de OMA, no eran entornos en que fuera interesante plantear esta integración.

Rafael Moneo atribuye este tipo de actitudes a un cambio de paradigma en la arquitectura contemporánea, que muestra su "indiferencia frente al lugar"¹ en oposición a lo que ocurría en épocas anteriores, donde era precisamente éste el que daba las claves al arquitecto para concebir su obra. Sin embargo la situación en la parcela de A casa da música, heredada de la que debía tener, por normativa, la Y2K house, le facilita a Koolhaas la creación de lo que Capitel llama "escenografía permanente"².

Un elemento exento, de hormigón blanco, situado en el centro de una plaza ondulante de travertino dorado sin referencias formales al entorno, atrae fácilmente la atención hacia sí. [fig. 1]

¹ Moneo, Rafael, *La otra modernidad*, revista *Arquitectura y ciudad*, Madrid, Ediciones del Círculo de Bellas Artes, 2007 pp.50-51

² Capitel, Antón, *La casa de la música en Oporto o el formalismo de la arquitectura en OMA*, revista *Arquitectura*, 348, Madrid, Editada por C.O.A.M., 2007 p.102

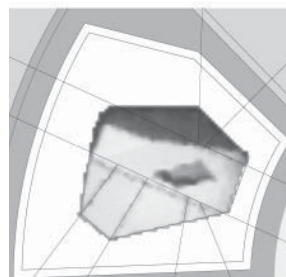


Fig. 1

Esta condición suele estar presente en todos los hitos arquitectónicos, como se ha visto en el caso del Museo Guggenheim de Bilbao. El carácter público y la importancia de estos edificios también hacen imprescindible su marcada presencia en la trama urbana.

Como apunta Moneo, esta es una actitud que difícilmente se daba entre los seguidores de la arquitectura moderna. Por buscar un ejemplo cercano, la arquitectura del portugués Álvaro Siza se caracteriza precisamente por su cuidadosa integración en el entorno, aun cuando realiza edificios públicos. Si bien en este caso está justificada la falta de voluntad de integración en un entorno poco interesante, la radicalidad de la propuesta de OMA habla de un deseo claro de marcar la presencia del edificio de manera rotunda. El basamento se entierra bajo el edificio y las formas sinuosas de la plaza responden a la necesidad ineludible de incorporar elementos elevados de entrada y salida al aparcamiento y demás servicios bajo tierra.

Innovación tecnológica

A partir del edificio de Gehry en Bilbao, pasa a ser más necesario justificar la arquitectura en términos económicos que arquitectónicos. Es más importante valorar el binomio coste/beneficio del edificio que la realidad de sus innovaciones tecnológicas. La banalización del lenguaje arquitectónico durante la época del high-tech de la que habla Montaner en su libro *Arquitectura europea 1977-1990* (p. 74) se ha exagerado todavía más en los últimos tiempos. El arquitecto no se ve obligado a justificar un aumento considerable del coste de sus edificios mientras la ciudad, por medio de sus representantes, piense que ese gasto le será devuelto con creces.

La apariencia que Piano y Rogers decidieron para el Centro Pompidou (1972-1977) fue consecuencia de una serie de estrategias conducidas a conseguir plantas libres, de cuarenta y ocho metros de luz y con posibilidad de distintas configuraciones. Del mismo modo, cuando Foster proyectó el Banco de Hong Kong y Shanghai (1979-1986), justificó la carísima estructura con la presencia de una plaza libre en su planta baja. Sin duda habría algo de capricho de los arquitectos y de deseo de notoriedad en sus edificios, pero la sociedad necesitaba una justificación y una coherencia con los supuestos



Fig. 2

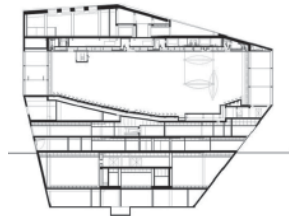


Fig. 3

tecnológicos que manejaban.

Si bien A casa da música no puede ser explicado por las innovaciones tecnológicas que propone (reducidas prácticamente a los vidrios curvos que permiten abrir ventanas en el auditorio principal), sí puede, según Mark Wigley, ser explicado por ser innovador a nivel conceptual, lo cual para su autor es mucho más importante. [fig. 2]

Función representativa

Los hitos arquitectónicos suelen ser edificios públicos. Esto implica de por sí que estos edificios deben asumir una función representativa, aunque durante los años de la bonanza económica esta función se ha extendido a bibliotecas de pequeñas ciudades de provincia y otros edificios que antes difícilmente podrían entrar dentro de esta categoría.

En el caso de Porto el edificio objeto de concurso iba a ser la sede de la orquesta filarmónica de la ciudad y se buscaba que, además de esto, cubriese las necesidades musicales de la segunda ciudad más importante de Portugal por su tamaño y la primera a nivel económico y empresarial. Esto de por sí tiene ya un carácter representativo que está pidiendo como respuesta un hito arquitectónico, un edificio de presencia imponente y de carácter claramente exhibicionista. [fig. 3]

La situación en la parcela, la plaza sinuosa y la forma poliédrica con ventanas abstractas del edificio en sí son el resultado de esa voluntad de convertirse en imagen de la ciudad, en un monumento más. Pero en un mundo dominado por los medios de comunicación en el que se construyen hitos constantemente en todos los lugares del mundo, también es necesaria una labor propagandística que complemente esta función representativa, que la lleve más allá de la ciudad portuguesa, que dé a conocer el edificio en todo el mundo y así se convierta en un centro de atención y, deseablemente, de “peregrinación” turística.

Un mes antes de conocerse el resultado del concurso restringido que otorgó el proyecto de A casa da música a OMA, Rem Koolhaas dio una conferencia en Amberes llamada

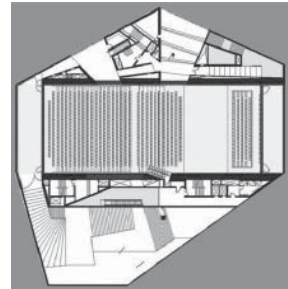


Fig. 4

Transformations en la que detallaba el proceso del proyecto de la casa Y2K. Esto le servía, al tiempo, para justificar, finalmente, la transformación de esta vivienda en el auditorio de Porto; precisamente el punto más polémico de su propuesta para el concurso y que él decidió no ocultar al jurado por una cuestión de “honestidad”. Al mismo tiempo crea polémica en torno al edificio antes de que el mismo se construya, provocando una gran expectación antes de su eminente inauguración.

Y, en la época en que vivimos, cuando los medios más importantes del mundo se hacen eco de la inauguración de un edificio nace el hito arquitectónico.

Uso de nuevos materiales

Los únicos materiales de la casa da música que no han sido producidos en Portugal han sido los vidrios curvos, que tuvieron que hacerse en España, y el mármol travertino que cubre la plaza, que se trajo de Jordania. [fig. 4]

Es importante en este tipo de edificios el uso de nuevos materiales. El Guggenheim de Bilbao es famoso por la utilización del titanio por primera vez en una fachada y Calatrava exige a sus operarios el lijado de las superficies de hormigón para que queden completamente lisas, dándole una apariencia única y extraña al material. Un hito arquitectónico parece necesitar esa especialidad material y de ahí que, habiendo otras soluciones más económicas para solucionar el problema acústico del vidrio y encontrándose en un país famoso por sus maravillosos pavimentos, OMA haya elegido el vidrio curvo con la excusa de las vistas y el travertino ocre y curvo quizás para dar al exterior mayor apariencia de meteorito caído del cielo. Finalmente estos materiales, junto con el hormigón blanquísimo, se han convertido en la imagen del edificio.

Complejidad estructural

En la conversación que Koolhaas mantiene con Mark Wigley afirma que la ingeniería Arup estuvo desde el principio participando en el concurso de Porto. Uno de sus ingenieros más importantes, Cecil Balmond, trabajó con el estudio desde el principio de

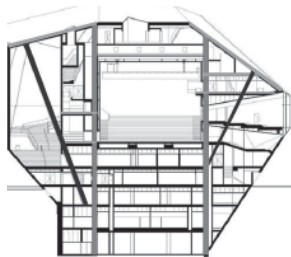


Fig. 5

la transformación de la vivienda Y2K en auditorio.

Los dos muros paralelos que cierran el auditorio en sus lados mayores, de un metro de espesor, actúan como núcleo portante del que se cuelgan las losas de los forjados que los rodean. Estas se ven obligadas a reforzarse con jácenas de acero para salvar las luces mayores. Para sostener estas losas y la piel exterior que cierra y da forma al edificio, de hormigón de cuarenta centímetros de espesor, han tenido que introducirse unos pilares inclinados que Moneo califica de “muletas”³ porque, realmente, es esta la impresión que dan si vemos su sección. [fig. 5]

Esto es característico de este tipo de estudios de arquitectura, donde las decisiones estructurales dependen totalmente de un agente externo. El arquitecto, que no tiene ese tipo de formación técnica, propone sus ideas arquitectónicas a un ingeniero y éste es el encargado de llevarlas a cabo. Esto conlleva, necesariamente, una independencia real entre estructura y forma o programa, ya que cada aspecto es organizado por una persona distinta, en una oficina distinta. Las palabras de Cecil Balmond, que destaca Moneo en su ensayo “la otra modernidad”, explican muy gráficamente el proceso: “El orden de los pilares no me importa gran cosa. Si el arquitecto quiere que algunos pilares desaparezcan, me las arreglaré para que así sea”⁴.

Quizás por esto es por lo que ha habido un cambio en el proceso de racionalización estructural en los proyectos contemporáneos. “La meta de hacer coincidir estructura y programa, que inspiró a tantos arquitectos del siglo pasado, hoy carece de sentido.”⁵ Posiblemente esta afirmación sea más clara en un edificio amorfo como el de a casa da música, en el que habría cabido la posibilidad de deformar esas paredes para poder evitar los pilares diagonales. Esta condición, que parece obvia para arquitectos españoles, con mayor formación técnica, como Moneo o Capitel, que ve un nuevo signo de formalismo “notorio” en estos pilares “con los que los ingenieros cazaron las superficies más lejanas”⁶, es prácticamente obviada por críticos de otros países. Es más, estos pilares les parecen una muestra más de la radicalidad del conjunto, coherentes con sus formas angulosas y expresionistas al estilo del “gabinete del dr. Caligari”⁷.

³ Moneo, Rafael, *La otra modernidad*, revista *Arquitectura y ciudad*, Madrid, Ed.C. Bellas Artes, 2007 p. 59-60

⁴ Ibid, p. 52

⁶ Capitel, Antón, *La casa de la música en Oporto o el formalismo de la arquitectura en OMA*, revista *Arquitectura*, 348, Madrid, Editada por C.O.A.M., 2007 p. 107

⁷ Slessor, Catherine, *Delirious Porto*, Londres, *Architectural review* n. 1302, Agosto 2005

Relación forma-función

A casa da música parte del proyecto frustrado de una vivienda en Amsterdam. Las partes fundamentales de esa vivienda fueron trasladadas casi literalmente al auditorio portugués, simplemente escaladas. Así, lo que era el salón de reunión familiar se convirtió en el auditorio principal y los demás espacios, destinados a ser ocupados individualmente por los distintos miembros de la familia, van convirtiéndose en pequeños auditorios pequeños y salas con distinto uso. El espacio restante, que resulta del envolvimiento de estos en la piel exterior de hormigón, se utiliza para servicios y circulaciones. Desde su concepción el edificio niega la relación entre forma y función, que, según explica Moneo, era un “axioma de la arquitectura moderna” que la contemporánea pone en duda.

Mientras Koolhaas defiende el proceso de transformación de la casa en auditorio explicando que, cuanto más intentaban alejarse de la solución inicial, más se alejaban de la idónea para a casa da música, Capitel ve una prueba de formalismo en esta falta de relación entre programa y forma, entendiendo, además, que se trata de un formalismo sin calidad, ya que no oculta que su proceso ha sido precisamente empezar por un programa que finalmente ha sido envuelto por una forma final⁸.

Un formalismo injustificado podría considerarse como el común denominador de los hitos arquitectónicos contemporáneos, presente en la mayoría de la obra de Santiago Calatrava, a quien Charles Jencks atribuye el dudoso mérito de ser “aspirante a arquitecto icónico”⁹. Un ejemplo extremo de esta actitud en un edificio claramente concebido para ser un hito, como es el Auditorio de Tenerife del propio Calatrava, es el gesto vacío de la cubierta, que se prolonga por razones estéticas, ya que no cubre nada.

Sin llegar a este extremo hay que admitir que resulta un tanto difícil justificar que el mismo programa de una vivienda pueda servir para resolver un auditorio. Especialmente cuando existen algunos problemas en el mismo que pueden ser asumidos como explicación de este uso inicial. Es el caso de los irregulares tramos de escaleras, la falta de accesibilidad del edificio o la presencia de las ventanas en el auditorio, inicialmente destinado a ser un salón holandés, donde posiblemente sí tendrían sentido estas ventanas.

⁸ Capitel, Antón, *La casa de la música en Oporto o el formalismo de la arquitectura en OMA*, revista *Arquitectura*, 348, Madrid, Editada por C.O.A.M., 2007 p.107

⁹ Slessor, Catherine, *Delirious Porto*, Londres, *Architectural review* n. 1302, Agosto 2005

Sin embargo, y a pesar de que es razonable pensar que esas ventanas, para cuyo aislamiento acústico ha sido necesario idear un sistema de vidrios curvados fabricados a medida en Cataluña, no serían una idea inmediata si el edificio hubiera sido pensado desde el principio como auditorio, hay que admitir que, como opina Rafael Moneo, son el “elemento más logrado del edificio”¹⁰.

Audacia formal

Es evidente, por tanto, que la complejidad de la forma no resulta de la adaptación de la misma a las exigencias estructurales si no que más bien ocurrió al contrario. Como también se ha visto, no es el entorno el que condiciona los ángulos y giros exteriores del edificio.

Según afirma el propio autor en la memoria de la obra que está publicada en su página web, él no estaba interesado en la geometría exterior del edificio, sino que sólo se preocupó de que el auditorio principal, el elemento más importante del edificio, tuviera la forma idónea para realizar su función. Si en la modernidad se hablaba de conceptos como ensamblaje o composición, como dice Moneo en “la otra modernidad”, Koolhaas prefiere proyectar utilizando el collage y trabajando en equipo, de modo que no tiene un control total sobre el proyecto, simplemente presenta el resultado final de este proceso.

En realidad, la explicación está en la génesis del proyecto inicial, es decir, de la Y2K house. El cliente, muy celoso de su intimidad, había impuesto una serie de condiciones un tanto extrañas para una casa pero que le sirven al arquitecto para justificar el paso de un edificio privado a uno público. La familia quería mantener pequeños espacios que facilitaran la independencia de sus miembros y un gran espacio central en que podrían reunirse todos cuando lo desearan. Para dar forma a este proyecto OMA realiza una serie de collages con viviendas ya existentes.

La transformación de ese Frankenstein con buenos genes, como lo califica Mark Wigley durante la conversación con Koolhaas incluida en el libro *Casa da música / Porto*, en auditorio se produce traduciendo casi literalmente estos espacios a los necesarios para

¹⁰ Moneo, Rafael, *La otra modernidad*, revista *Arquitectura y ciudad*, Madrid, Ediciones del Círculo de Bellas Artes, 2007 pp. 54-55

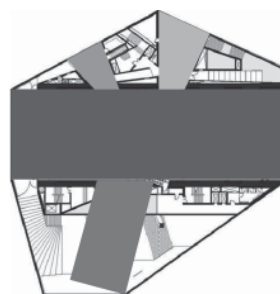


Fig. 6

A casa da música. Un claro ejemplo de lo que Moneo señala como una de las características de la arquitectura contemporánea: “el espacio es el resultado y no origen de la acción y el gesto proyectual”¹¹.

En contraposición a un espacio interior formado por pequeñas cajas funcionales y co-sido por los elementos de comunicación, el aspecto exterior del edificio, resultante de la envolvente de este interior, es un poliedro de una contundencia en el que nada hace sospechar de esta fragmentación interior, incluso los huecos que aparecen en fachada y que sirven para relacionar el edificio con la ciudad, no tienen una escala o disposición que nos permita saber qué está ocurriendo al otro lado. [fig. 6]

La forma final exterior parece surgir en un momento intermedio del proyecto, justo antes de colocar las escaleras y los espacios de servicio y después de haber decidido la colocación y tamaño de los auditorios y salas principales. De este modo se entiende como una piel exterior que cubre y da forma al objeto representativo, al hito arquitectónico, que resulta ser A casa da música.

Repercusión social

En el año 2005, con cuatro años de retraso, se inauguró a casa da música. El hecho de que el autor del proyecto fuese Rem Koolhaas posiblemente fue el motivo principal de que los medios generalistas más importantes del mundo se hicieran eco de este hecho. También numerosas revistas de arquitectura publicaron durante ese año un reportaje del edificio.

Es imposible aislar este hecho del que provocó la aceptación final de unos vecinos acostumbrados a la sensibilidad de arquitectos como Siza y Souto de Moura, inicialmente recelosos ante la extraña forma del edificio.

La promesa de la retribución económica que vendrá después de su realización, que puede leerse entre líneas en todos los artículos periodísticos que se ocuparon de su divulgación, es otro factor decisivo para comprender la aceptación social del hito archi-

¹¹ Moneo, Rafael, *La otra modernidad*, revista *Arquitectura y ciudad*, Madrid, Ediciones del Circulo de Bellas Artes, 2007 p. 45

tectónico a pesar de las formas extrañas que propone.

"If you propose any icon the instant response is negative because it challenges perception: it is the nature of an icon"¹². Desde luego, como le explica William Alsop a Charles Jencks en *The iconic building*, es prácticamente imposible que la ciudad en la que se sitúa el hito arquitectónico se sienta atraída inmediatamente por el aspecto exterior, siempre radical y poco familiar para la sociedad del momento en que se construye por pertenecer más al futuro que al presente, según palabras del propio Alsop, del mismo. Por eso los factores económicos y cierta regeneración urbana son tan importantes en su percepción desde el inicio de su construcción.

En un principio existió ese rechazo por parte de los vecinos de A casa da música hacia la forma alienígena del edificio. Más tarde, al ver las consecuencias que la firma OMA tenía en el turismo de la ciudad y un cierto orgullo de verse en la prensa mundial a causa del que ya es considerado como nuevo monumento nacional, se obró el milagro de la completa aceptación.

Búsqueda del efecto

Otro de los rasgos característicos de la arquitectura contemporánea son las complejas formas que adquiere gracias a la utilización de nuevos programas de software que permiten representar geometrías que difícilmente podrían haber sido dibujadas por la mano humana, dada nuestra "incapacidad para pensar en términos geométricos y espaciales con la libertad que hoy proporcionan los citados medios"¹³. Esto puede llevar a basar el proyecto por imagen previa que se pretende llevar a cabo a pesar de la dificultad de la construcción o de la falta de adecuación de la misma al programa determinado. En realidad, es una constante en los edificios hito su universalidad, es decir, que puedan ser colocados en cualquier lugar y que puedan ser utilizados para cualquier cosa.

La imagen, normalmente, es la que nos muestran las maquetas virtuales o reales de trabajo que se trasladan, casi literalmente a la realidad. La falta de coherencia con la estructura o con el programa, así como la documentación del proceso que dio lugar a

¹² "Si tú propones un icono, la respuesta inmediata es negativa porque desafía a la percepción: es la naturaleza del icono" Jencks, Charles, *The iconic building, the power of enigma*, Londres, Frances Lincoln Ltd., 2005.

¹³ Moneo, Rafael, *La otra modernidad*, revista *Arquitectura y ciudad*, Madrid, Ediciones del Círculo de Bellas Artes, 2007 pp. 52-53



Fig.7

la última maqueta y su semejanza con el edificio existente hacen pensar que a casa da música fue concebida para tener la misma forma que se había sido considerado óptima en la vivienda Y2K house. [fig. 7]

Logo y metáfora

La simplicidad en las formas de muchos de los hitos arquitectónicos, reducidos a un simple gesto expresivo hace que su traducción a un logo sea inmediata. La conexión con el público general es muy importante a la hora de asegurar el éxito del hito arquitectónico, hasta el punto de que muchos proyectos que resultaron ganadores de concursos no llegaron a construirse por la polémica que levantaron ellos o por la duda de que sus arquitectos fuesen capaces de construirlos. Es el caso de la Ópera de Cardiff que Zaha Hadid no pudo construir en Gales tras ganar el concurso en 1994.

Según explica Charles Jencks en su libro *The iconic building* el hecho de poderse convertir fácilmente en logo y también el de tener un mote de dos o tres palabras puede asegurar, en cierto modo, el éxito con el público. OMA, muy conscientes de ello, presentaron ante el jurado de Porto un libro explicando el proyecto y todo el proceso que había tenido lugar hasta su consecución con un logo del concepto del mismo en su portada.

Ni el concepto ni el logo tenían nada que ver con la forma final del edificio, que es la que ha dado lugar al logo que se utiliza ahora a nivel institucional y que adorna la web y las publicaciones de la Fundação Casa da música, pero le sirvió al arquitecto para explicar de manera sencilla su proyecto y ganar el concurso.

En realidad, justificando a su vez la transformación de una vivienda en auditorio, el concepto con el que Koolhaas explica el edificio se puede resumir en lo que Wigley denomina "the 'survival of the void' theory"¹⁴, según la cual es precisamente la transformación del salón familiar en auditorio principal lo que da sentido a la conversión de vivienda en casa da música. El logo, un negativo de los vacíos del edificio, donde la forma exterior aparece simplemente como un dibujo a línea circundante, representa esta importancia de lo hueco [función] frente a la forma.

¹⁴ "la teoría de la 'supervivencia del vacío", VV.AA., *Casa da Música/Porto, Porto, Edições casa da Música, 2007* p. 178



Fig. 8

Todos los esfuerzos conceptuales del estudio han sido inútiles para explicar el edificio. Ha podido más su contundente forma, su situación en la parcela, la exenta escalinata de entrada metálica y hasta lasinuosidad de la plaza en la que se posa. El edificio es conocido por su exterior, a pesar de sus grandes ventanas, con las que el arquitecto quería mostrar el interior a toda la ciudad, y ha sido apodado como el meteorito, muy a pesar de Koolhaas que rechaza este mote por considerarlo inapropiado al proyecto. [fig. 8]

Imágenes:

- [Fig. 1] Maqueta de a casa da música en plano de situación respecto a la rotonda Boavista. Esquema de producción propia.
- [Fig. 2] Relación visual y de luz entre el auditorio principal, el pequeño y las demás salas que se comunican visualmente entre sí y con el exterior de a casa da música. Esquema de producción propia.
- [Fig. 3] Proporción humana respecto a la sección de a casa da música. Esquema de producción propia.
- [Fig. 4] Materiales ajenos a Portugal en a casa da música. Esquema de producción propia.
- [Fig. 5] Sección transversal de a casa da música por el auditorio principal con señalización de la estructura. Esquema de producción propia.
- [Fig. 6] "Cajas" de programa principales del edificio a casa da música. Esquema de producción propia.
- [Fig. 7] Formación del poliedro exterior como envoltura al programa básico de a casa da música. Esquema de producción propia.
- [Fig. 8] Imagen escultórica de a casa da música. Esquema de producción propia.

Bibliografía:

Ensayos sobre los nuevos hitos arquitectónicos:

- Jencks, Charles, *The iconic building, the power of enigma*, Londres, Frances Lincoln Ltd., 2005
- Moix, Llàtzer, *Arquitectura milagrosa. Hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2010
- Sudjic, Dejan, *La arquitectura del poder: cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*, Barcelona, Editorial Ariel, 2010

Introducción al marco teórico del autor:

- Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004
- Koolhaas, Rem, *Espacio basura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008

Publicaciones sobre la obra:

- Capitel, Antón, *La casa de la música en Oporto o el formalismo de la arquitectura en OMA*, revista *Arquitectura*, 348, Madrid, Editada por C.O.A.M., 2007
- Castro, Michelle Jean de, *Bloco sólido é escavado para criar vazios isolados*, São Paulo, revista *Projeto* n. 308, Arco Editorial, Octubre, 2005
- Heathcote, Edwin, *The ridiculous of the sublime*, Londres, *Financial Times*, 27 Abril 2005
- Irving, Mark, *Cathedral of sound*, Londres, *The times*, 4 Junio 2004
- Moneo, Rafael, *La otra modernidad*, revista *Arquitectura y ciudad*, Madrid, Ed. del Círculo de Bellas Artes, 2007
- VV.AA., *Casa da Música/Porto*, Porto, *Edições casa da Música*, 2007
- Ourossoff, Nicolai, *Rem Koolhaas Learns Not to Overthink it*, Nueva York, *The New York Times*, 10 Abril, 2005
- Slessor, Catherine, *Delirious Porto*, Londres, *Architectural review* n. 1302, Agosto 2005
- Slessor, Catherine, *Koolhaas concrete casa*, Londres, *The Architects' Journal* n. 13, 7 Abril 2005
- Sudjic, Dejan, *"We got rid of the shoe box"*, Londres, *The observer*, 10 Abril, 2005

[16] ¥€\$, I CAN!**Algunas notas sobre el último Koolhaas**

El último Koolhaas es el resultado de un largo proceso que comienza con la descripción de la despiadada especulación del delirio neoyorquino y evoluciona hasta la subyugante homogeneización de la sociedad globalizada. El trepidante desarrollo de Manhattan, la cultura de masas o la voracidad consumista de las grandes marcas de la moda, han servido a Koolhaas para levantar un telón de fondo sobre el que proyectar un discurso que le permite desenvolverse en una realidad a medida, un ambiente ex profeso que le concede el privilegio de apelar a la coyuntura para autoexculparse. Ante la limitada capacidad de decisión del arquitecto y la inutilidad de rebelarse contra las paralizantes fuerzas que dominan el mundo, Koolhaas prefiere protegerse tras un aislante traje de neopreno e interpretar el papel del surfista, que lejos de luchar contra la bravura del mar, sabe aprovechar, y dejarse llevar, por la fuerza de las olas.

Su particular y controvertida búsqueda de libertades bebe desde sus inicios del más puro pragmatismo americano, a través del que una sociedad en ciernes, despreocupada y falta de historia, consigue convertirse en la tierra de las oportunidades. El ansia de independencia, la falta de ideas preconcebidas o la negación de las referencias; en definitiva, la inexistencia de un contexto preexistente al que tener que amoldarse, se postulan como las mejores garantías para el éxito. La avidez con que la globalización engulle algunos países en vías de desarrollo en una versión actualizada y ampliada del delirio neoyorquino, es un fenómeno que entusiasma a Koolhaas, ya que sólo puede producirse en un territorio sin ley. Pero la singular libertad que propugna, no se construye en positivo, sino por oposición; es una libertad que surge de la negación. No a la realidad, no a la historia, no a la tradición, no al contexto, no a la crítica. La negación

de cualquier referencia y toda certidumbre le conducen a un posicionamiento indefinido que termina por instalarse sobre la comodidad del relativismo. En un mundo en profunda transformación en el que no existen criterios claros ni consensuados desde los que establecer la validez de determinados planteamientos, todo vale. Sólo cabe esperar con expectación el desarrollo de los acontecimientos, que no deben ser coartados para permitir que alcancen un resultado que en la mayoría de los casos, lejos de ser sorprendente, se muestra desolador.

Pero Koolhaas esquivo deliberadamente cualquier posicionamiento en firme evitando a toda costa una definición universal de libertad. Describe la arquitectura como una disciplina capaz únicamente de engendrar libertades provisionales en situaciones concretas; libertad como experiencia, como sensación, como efecto, socavando parcialmente sistemas particulares de control o autoridad. No puede haber ningún manifiesto de Koolhaas sobre arquitectura y libertad porque esto implicaría dinamitar su manifiesto sobre arquitectura y pragmatismo. Su quehacer se presenta como una lucha titánica entre éxito y fracaso en un esfuerzo por alejarse lo máximo posible de los agentes limitantes de cada coyuntura. La libertad se presenta únicamente como resultado de la indeterminación, de la falta de condicionantes. Sin embargo, su estrategia se muestra débil, pues la libertad puede construirse tanto en negativo como en positivo; ser tanto restrictiva como constitutiva. En ese sentido, la indefinición no coarta ningún proyecto pero tampoco lo incentiva; no impide la toma de decisiones, pero dificulta su desarrollo pleno. Puesto que carece de objetivo alguno, lo indeterminado no es óptimo para ningún propósito. Al asociar indeterminación con libertad absoluta, Koolhaas sencillamente cae en una simplificación sesgada de la que es plenamente consciente.

Amparado en la indeterminación que propugna, pronto descubre las ventajas de elaborar una realidad paralela sobre la fantasía del parque de atracciones. Entiende que la capacidad de sorprender de Nueva York reside en que, en su voluntad de no dejarse coartar por las limitaciones de lo real, sienta sus bases sobre la comodidad de lo deseado. El hedonismo, el escepticismo o la ironía, se convierten en interesadas armas que se muestran tanto o más válidas para el desarrollo urbano que lo que él considera dogmatismo arquitectónico. El método paranoico-crítico de Salvador Dalí puede ser una base sobre la que elevar lo caprichoso al rango de lo pseudocientífico. Los sueños, los recuerdos y el subconsciente del paranoico, se convierten en fuentes de inspiración, en herramientas de creación, en fuerzas irracionales capaces de establecer pautas arquitectónicas de inexplicable clarividencia. El deseo puede transformarse en realidad, y la fantasía, en un poderoso instrumento para liberarse de las incómodas ataduras del contexto. No hay motivo para dejarse subyugar por los estrictos y discutibles criterios de la razón, que se han mostrado inútiles y paralizantes a partes iguales. Koolhaas construye una realidad a medida que le exime de la asunción de cualquier compromiso a largo plazo.

Consciente de la importancia de una buena coartada, decide apelar a la siempre excusable necesidad de las masas, a quienes en su voluntad por evadirse de la

pesadumbre de lo cotidiano, acusa de reclamar de manera incesante la embriagadora ensoñación de lo fantástico. Koolhaas sólo se esfuerza por dar a las masas lo que éstas reclaman, su actitud se disfraza de solidaridad incomprensible. Entiende la cultura de masas desde una perspectiva entre lo utilitarista y lo estoico, o si se prefiere, desde la óptica del pragmatismo americano; como un grupo de presión que necesariamente ha de ser escuchado dados su peso y relevancia sociales. Asume que son las elites intelectuales las encargadas de focalizar las fuerzas del progreso, pero que en última instancia, la voluntad y la fuerza de las masas, que actúan con mayor libertad y menos prejuicios, son las que hacen posible los cambios de rumbo del curso de la historia. La construcción de la ciudad está en manos de la sociedad y sus ambiciones, y no en los grandes manifiestos de la arquitectura. De ahí que Koolhaas se esfuerce por arengar a las masas con interesados mensajes directos que oculta bajo el provechoso e indulgente anonimato de las necesidades sociales.

Más desagradables y difíciles de acallar le resultan los reproches de un intelectualismo del que sólo un intelectual dotado de su ironía podría molestarse en renegar. En contraposición con la conciencia social europea de lo colectivo, la cultura americana propugna un individualismo en el que las voces ilustradas son entendidas como paralizantes y presuntuosas, pues sus continuas críticas y sesudas reflexiones están alejadas de las bases de la sociedad. Koolhaas entiende que la arquitectura no puede limitarse a la endogamia de la disciplina, sino que debe abrirse a las aportaciones de un espectro social mucho más amplio. Para él, los nuevos héroes de la ciudad son los promotores y los arquitectos comerciales, ajenos a la elitista altivez de las grandes figuras de la arquitectura. Se trata de profesionales calificados de mediocres a quienes sus colegas ilustrados no valoran, pero que compensan su aparente falta de conocimientos teóricos con un alto grado de pragmatismo y capacidad resolutoria que conduce al desarrollo de Manhattan. Koolhaas se esfuerza por demostrar que la ciudad no la construyen las elites, sino que es el resultado de la activa participación de la mediocridad de las masas.

Asimismo, Koolhaas asume sin complejos que la economía es la verdadera fuerza que domina el mundo. Entre los grandes descubrimientos del delirio neoyorquino se encuentra el hecho de que la ciudad moderna por antonomasia no surge de los planteamientos teóricos de la modernidad, sino que alcanza su máximo esplendor bajo la presión de la economía y el capitalismo. Una vez más, frente a la férrea voluntad organizativa y reguladora europea, el pragmatismo americano, que sentadas unas premisas básicas, confía la regulación a las propias leyes del mercado. La arquitectura se encuentra a expensas de las leyes de la economía y su principal cometido, lejos de centrarse en aspectos relacionados con reflexiones propias de la disciplina, consiste en generar el mayor beneficio económico posible. El arquitecto ve reducida súbitamente su capacidad de decisión en un ámbito de actuación que le era propio, pero al mismo tiempo, la magnitud de estas fuerzas contra las que no puede rebelarse genera propuestas de mayor intensidad que la propia disciplina. Koolhaas muestra a este respecto una ambigüedad máxima, interpretando simultáneamente a víctima y verdugo en un lucrativo papel en el que la aparente imposibilidad de rebelarse contra las fuerzas que dominan el mundo acaba por convertirse en una equidistancia cómplice.

Al aceptar encargos de los mismos agentes a los que aparentemente critica, pretende dar a entender que desea llevar a cabo una revolución desde dentro, pero lo quiera o no, se ha convertido en parte tan sustancial de lo que denuncia, que de ninguna manera puede considerársele un observador neutral, ni mucho menos, un opositor directo. Koolhaas se encuentra inmerso en una disyuntiva de difícil solución que ha terminado por desembocar en la autoindulgente debilidad de la denuncia cómplice. Asumido el hecho de que la arquitectura está presa por los dictados de toda una serie de entramados de poder previos que la condicionan irremediabilmente, acaba por claudicar cubierto tras una máscara de apariencia revolucionaria de la que teme zafarse. ¿De qué sirve mantenerse al margen? Si no lo hace él, lo hará otro. ¿Cuántos arquitectos critican sin ambages la urbanización salvaje y el descabellado planeamiento de nuestras ciudades y, sin embargo, no titubean en contribuir a ello con su obra arquitectónica? Koolhaas asume con creciente seguridad que no es sino la cara más visible, mediática y también propositiva de una realidad en la que participamos todos, incluidos sus detractores.

Pero bajo esta aparente certidumbre que tantas veces le ha valido el calificativo de cínicco, subyace una duda existencial que alimenta su incoherencia, un conflicto no resuelto entre las bases de una formación moderna y sus anhelos como arquitecto contemporáneo. Koolhaas, que es plenamente consciente de que las grandes obras maestras de la arquitectura no necesariamente nacen persiguiendo las mejores intenciones, siente la obligación de buscar un punto de encuentro entre la moral del movimiento moderno y la necesidad expiatoria del arquitecto estrella. Tal circunstancia, le conduce a la insostenible situación de aparecer como crítico e instigador a un mismo tiempo, víctima y verdugo de posiciones que son difícilmente defendibles. No le basta con construir donde pueda y como quiera, asumiendo definitivamente la pragmática actitud de la arquitectura de nuestro tiempo, sino que necesita hacerlo bajo la vieja consigna moderna de trabajar para cambiar el mundo. Así, sus proyectos para el gobierno chino no son sólo la culminación de un anhelo profesional, sino un esfuerzo por democratizar el régimen. De la misma manera, la construcción de una isla frente a Dubai, con muchos árboles y poco aire acondicionado, no es su oportunidad de materializar el sueño de diseñar una ciudad, sino su contribución a hacer del mundo un planeta sostenible.

Esta circunstancia le empuja a sumergir, tanto sus reflexiones arquitectónicas como buena parte de las memorias de sus proyectos, en textos de embriagadora seducción que le ayudan a redimirse de sus pecados mediante una lógica más narrativa que filosófica. La paranoia lleva asociada una dosis de morfina que dulcifica la realidad a conveniencia. En ese sentido, no es tanto un verdadero teórico como un hábil guionista; el Koolhaas periodista precede al Koolhaas arquitecto, pues en primera instancia, se afana en la construcción de una historia sobre la que justificar la deriva de su arquitectura en virtud de un mundo pretendidamente mejor. No se trata tanto de estructurar un discurso teórico firme como de describir una coyuntura, definir unas circunstancias y asegurarse una coartada. Así, una vez establecido el marco en el que transcurrirá la trepidante narración, su libertad de movimientos queda restringida a voluntad y, por lo tanto, la gama de posibles opciones se limita a aquéllas que han sido previamente

definidas siguiendo sus intereses. Es éste el momento en el que emprender su particular aventura arquitectónica hasta agotar su recorrido y que la construcción de otra nueva se haga necesaria. En su arquitectura, limitación real y ficción construida se solapan sobre una coartada que se escuda en la comodidad de la necesidad forzada y la impotencia calculada.

La astucia de esta estrategia es tal, que se retroalimenta a través de su propia incapacidad; el pesimismo con el que se lamenta se convierte en su fuente de energía. Ante una disciplina que proclama agotada, responde con más arquitectura, con otra arquitectura, o con la misma arquitectura camuflada de otra cosa. Koolhaas ha sabido construirse un nuevo papel como arquitecto a través del que analiza todo tipo de situaciones con la calculada lucidez de un halcón que no quiere más problemas de los que es capaz de enumerar. Se ha convertido en una figura cuyo ámbito de acción no tiene límite, y es precisamente en la introducción de factores aparentemente ajenos a la disciplina donde radica su poder. Por si la arquitectura tuviese poco con sus propias incertidumbres, Koolhaas nos descubre sistemáticamente nuevas problemáticas que parecen afectarla irremediablemente y ante las que la mayoría de sus colegas se muestran desconcertados. Esta situación le ha permitido hacerse con las riendas, dictar la agenda arquitectónica de los últimos años y convertirse en un oráculo, en un Nostradamus de nuestro tiempo capaz de vaticinar nuevas catástrofes de las que su arquitectura se alimenta y al mismo tiempo sólo él puede librarnos.

Consciente de las cansadas limitaciones de la obra construida, Koolhaas ha decidido abrazar la efímera comodidad de la arquitectura sin arquitectura. Se ha convertido en un ideólogo, en un analista que surfea entre los nuevos fenómenos del ciberespacio globalizado. Sus reflexiones ya no tienen límite, dispone de vía libre para opinar sobre cualquier asunto. Desde el shopping hasta Gran Hermano, Koolhaas se ha convertido en un hábil cazador de tendencias que no olvida reservar un lucrativo guiño de complicidad para la política y la economía. Ya no es un profesional que proyecta con el único objetivo de la construcción, sino un consciente recolector de datos, manipulador de imágenes y emisor de mensajes. En una sociedad caracterizada por el cambio sistemático, Koolhaas se abraza a la comodidad de lo efímero, de lo perecedero; un impacto visual y mediático momentáneo que no genera las prolongadas ataduras de la arquitectura construida. Sus intrigantes investigaciones nos desconciertan con apabullantes colecciones de datos que un ejército de diseñadores gráficos se esfuerza por hacer reconocibles y atractivos para las masas, que convertidas en apáticas receptoras de imágenes, asumen cualquier mensaje sin rechistar. Su última arquitectura es en sí misma un diseño gráfico tridimensional, una arquitectura disuelta en datos o que hace surf sobre ellos para dotarse de la forma que más convenga a su propia lógica. Los edificios se sustituyen por estructuras que permiten la continua manipulación y ordenamientos de datos para la transmisión de mensajes de dudosa conveniencia. Koolhaas ampara la calculada equidistancia de sus controvertidos estudios bajo el empirismo y el trabajo de campo de un analista que se limita a reflejar la cruda realidad.

Esta circunstancia ha dado lugar a un acusado cambio en su entendimiento de la arquitectura, que ha dejado de ser asumida como trabajo cooperativo y solidario, para construirse desde la notoriedad mediática de su propia figura. El primer OMA, en el que Koolhaas y Zenghelis, junto a sus respectivas esposas, formaban un verdadero equipo de labor compartida en el que el proyecto era entendido como producto del trabajo común, es en la actualidad una red de oficinas en la que una figura de poder indiscutible se rodea de un interminable séquito de colaboradores estrictamente jerarquizados. Koolhaas ha dejado definitivamente de ser el arquitecto concienciado y grupal emanado de la tradición moderna —si es que algún día lo fue exactamente— para interpretar el papel individualista y nada decoroso del arquitecto estrella. Bajo la apariencia de una dedicación plena a las reflexiones de una brigada de subalternos, en realidad, sólo está en condiciones de dedicar a sus responsables el escaso tiempo disponible entre conferencia y vuelo. Su nombre, lejos de diluirse en el anonimato del trabajo en equipo, brilla cada vez con mayor luz propia dentro del panorama del estrellato arquitectónico global. Koolhaas ha dejado de ser el miembro de un equipo para convertirse en el indiscutible líder —aunque sería más apropiado decir imagen— de una marca, circunstancia que aparentemente le incomoda, pero que sobrelleva con admirable e irónica entereza.

En consonancia con dicha situación, también puede apreciarse una deriva de su arquitectura desde lo universal hacia lo particular, lo que no deja de ser sorprendente en quien tradicionalmente ha concebido su obra con vocación de globalidad. De ninguna manera esto significa que sus proyectos atiendan a lo específico del lugar; muy al contrario, en la mayoría de las ocasiones hacen caso omiso de éste y se sitúan con la contundencia de un objeto que se sabe muy por encima de lo coyuntural o lo vernáculo. Sin embargo, Koolhaas parece haber sucumbido al fervor político por las construcciones emblemáticas capaces de situar en el mapa a toda ciudad en condiciones de realizar el desembolso necesario. Frente a la universal asepsia que caracterizaba a los proyectos de la industria OMA como productos de una cadena de montaje global capaz de responder a cualquier situación, las últimas propuestas OMA / AMO —con la celebrada Casa da Música a la cabeza—, se han convertido en verdaderos símbolos asociados a un determinado lugar. La obra de arte a medida que para Koolhaas representa el Guggenheim de Gehry, empieza a acechar la producción de nuestro protagonista. Los multimillonarios Emiratos Árabes Unidos ya ven en él la figura de un nuevo Mesías arquitectónico capaz de convertir sus suculentos petrodólares en llamativos proyectos que les garanticen un lugar de pleno derecho en la era de los iconos. Sin llegar a la especificidad de su colega americano, lo cierto es que la producción de Koolhaas ha sufrido una evolución desde la universalidad absoluta hacia el encargo a la carta.

A este respecto, también se produce una tendencia hacia lo particular, pero a escala más reducida, que se aprecia en un creciente interés por el detalle y la textura. Koolhaas siempre ha tenido intención de mostrar su trabajo como producto, como el resultado de un proceso industrial en el que la arquitectura se construye a partir de procedimientos tipificados y comunes, casi vulgares, en los que el detalle entendido como solución específica y particular sencillamente no existe. Pues bien, esa distancia con respecto al ob-

jeto tan característica de su arquitectura se ha diluido en los últimos tiempos. No puede decirse que muestre un interés exacerbado por el diseño, pero de lo que no hay duda es de que la elitista singularidad de los Epicentros Prada y la decidida apuesta por los gremios tradicionales de la Casa da Música de Oporto suponen un punto de inflexión en su trayectoria. Frente a la inusitada imagen producida por las singulares combinaciones de materiales deliberadamente burdos de su primera etapa, su obra más reciente se caracteriza por el creciente valor expresivo de éstos, que se inclinan por el lujo y el brillo, entregándose sin complejos a la infinita colección de pieles, celosías y muros cortina que caracterizan la obra de muchos arquitectos de los últimos tiempos.

Este entendimiento del material como instrumento expresivo puede asociarse con una creciente voluntad iconográfica. Frente a la condescendencia de Venturi, que en cierta medida se complace ante la lluvia de imágenes y mensajes que derrocha el populismo de Las Vegas, Koolhaas defiende la capacidad de la cultura de masas para construir una ciudad dotada de lógica interna. En ese sentido, su acercamiento a lo popular tiene orígenes muy distintos, pues Delirio de Nueva York hace hincapié en la sorprendente fuerza de las intervenciones urbanas en las que prevalecen la falta de prejuicios y la economía de mercado, sin que exista en ningún caso voluntad formal. No es éste el caso de las propuestas más recientes de Koolhaas, en las que bajo la excusa de la renovación tipológica y la originalidad, los edificios asumen formas cada vez menos justificadas y más caprichosas, aprovechando sus fachadas para acoger todo un despliegue de mensajes y rótulos luminosos escudándose en una pretendida investigación tecnológica. Esta tendencia, que ha de entenderse en un contexto más amplio que es característico de la arquitectura de nuestro tiempo, no debe ser inconveniente para apreciar la deriva de Koolhaas desde lo popular hacia lo iconográfico. Su arquitectura se convierte en mensaje.

La importancia que la iconografía tiene en la arquitectura es, sin embargo, algo que Koolhaas ya había descubierto tiempo atrás en su particular análisis de Nueva York. La arquitectura americana propicia la idea de contenedor, puesto que el edificio se define a partir de su forma de construcción y de la escala que tiene en la ciudad, sin atender a la forma que se deriva de los usos que alberga en su interior. Esta circunstancia tiene dos consecuencias directas; la definición del proyecto no como una mera superposición de plantas sino mediante su elaboración en sección, y la independencia formal del edificio transformado en contenedor. En ese sentido, Koolhaas nos enseña a pensar la arquitectura en vertical, al tiempo que nos muestra la ventajosa libertad que supone disponer de un exterior independiente. Lo que resulta paradigmático del último Koolhaas, sin embargo, es que la complejidad de la sección que caracterizaba sus propuestas pierde peso en favor de la elaboración diagramática de los programas, al tiempo que la contundencia y sencillez geométrica del contenedor se torna quebrada y caprichosa. Si tradicionalmente su arquitectura se definía mediante volúmenes puros dotados de sorprendentes interiores, en su obra más reciente la norma se invierte, de forma que unas secciones considerablemente menos elaboradas se muestran al exterior mediante formas geométricas cada vez más complejas. La grata sorpresa que suponía entrar en sus edificios ha sido paulatinamente sustituida por una creciente indiferencia a su salida.

En el tránsito de los 80 a los 90, la complejidad interior de sus edificios se tornaba verdadera innovación en sus proyectos urbanos, fundados sobre la sorprendente brillantez de unos sistemas de organización que eran entendidos no como estructuras acabadas, sino como proceso, como conjunto de vectores libres en torno a unas pautas dictadas por el vacío y la congestión invisible. Sus últimas propuestas, dotadas de un carácter mucho más definitivo, estático e iconográfico, distan mucho de la frescura de sus planteamientos primeros. En cualquier caso, es de justicia reconocer su esfuerzo por encontrar una terminología que haga referencia a los nuevos fenómenos urbanos, así como sus reflexiones en torno al habitante urbano como ciudadano global. Menos admisible resulta el pesimismo con que proclama la muerte del urbanismo como ciencia urbana quien no se cansa de participar de la urbanización desenfrenada de los países en vías de desarrollo y, en un afán autoexculpatorio, se esfuerza por reconocer virtudes en procesos cuya legitimidad es tan dudosa como su propia humanidad. Pero donde esta incoherencia se vuelve verdaderamente grotesca, es en la aplicación de sus ideas territoriales. En un consumo de suelo sin precedentes, participa activamente en la construcción de nuevas y elitistas ciudades que renuncian definitivamente a racionalizar las ya existentes, cuando no se dedica a destruir la exigua naturaleza virgen bajo la irónica intención de conservarla. Koolhaas ha evolucionado de la cultura de la congestión hacia la estrategia de la depredación.

Es necesario señalar que cuando nos acercamos a la obra de Koolhaas mediante el afán clasificatorio que todo análisis crítico lleva asociado, se produce una reducción que no es plenamente justa con una producción de tan elevada complejidad. Sin embargo, se puede afirmar que las características de su obra se han ido desdibujando a medida que se acercaban hacia los rasgos que Rafael Moneo identifica en su artículo *Otra Modernidad*. Su producción siempre ha sido una especie de cocktail arquitectónico en el que los diferentes ingredientes se funden en el todo haciendo que su identificación y clasificación absolutas resulte difícil incluso para el más experimentado catador. En cualquier caso, la multitud de referencias de orígenes diversos y distinto grado de evidencia, permitían que el resultado final fuera, efectivamente, un producto con vocación global, pero asociable a los postulados de Koolhaas. Por el contrario, en la actualidad, sus fuentes son cada vez menos claras, con lo que su obra resulta paulatinamente más difícil de reconocer. La aséptica universalidad del Koolhaas de hace veinte años se diferenciaba con rotundidad de las desorientadas propuestas de muchos de sus coetáneos. Paradójicamente, sus proyectos más recientes, cada vez más alejados del universalismo de otros tiempos, se pierden en la masa inerte del magma arquitectónico de la globalización, en el que la forma adquiere una creciente relevancia.

En ningún caso esta reflexión pretende ser una defensa del estilo propio como seña personal de identidad, característica propia del artista creador como personaje único, irrepetible y un tanto caprichoso, del que Koolhaas siempre ha procurado distanciarse. Muy al contrario, se trata de señalar una circunstancia que no sólo afecta a la obra de nuestro protagonista, sino que es común a buena parte de los arquitectos contemporáneos, cuya producción se va asemejando entre sí bajo una serie de constantes arquitectónicas no escritas ni consensuadas. A ese respecto, se hace necesario sub-

rayar cómo en la vorágine historicista y personal del Postmodernismo, la clarividente neutralidad conceptual y programática de Koolhaas era gratamente identificable como un soplo de aire fresco. Por el contrario, su reciente deriva hacia propuestas deliberadamente más formales, hace que su obra sea menos reconocible y haya comenzado un proceso de disolución en un panorama de geometrías en el que todo programa parece tener cabida dentro del nuevo tipo universal de los poliedros informes. Es ésta una circunstancia que pone de manifiesto que, muy probablemente, no nos encontramos ante el mejor Koolhaas, algunos de cuyos proyectos más mediocres alcanzan una notoriedad que sólo puede ser explicada desde su incisiva aparición mediática.

En ese sentido, si bien es indudable que ha sabido multiplicar exponencialmente sus cometidos como arquitecto, lo cierto es que su producción estrictamente arquitectónica, en la que aquí centramos nuestra atención, es ahora menos ambiciosa y más predecible. La arquitectura sin arquitectura ha provocado que la componente arquitectónica de sus propuestas haya sufrido cierto empobrecimiento. En cualquier caso, es de justicia reconocer la enorme trascendencia de la aportación que Rem Koolhaas ha realizado y continúa realizando a la arquitectura contemporánea. Si al brillante análisis de la ciudad americana sumamos su innegable capacidad como continuo generador de propuestas, sistemático creador de conceptos y visionario predictor de fenómenos, junto a lo que no se puede olvidar su esfuerzo por construir un nuevo papel para el arquitecto, la pertinencia de este análisis queda plenamente justificada. En esta tesitura, bien cabe apelar a la decidida y productiva actitud de aquel trascendente verano del 89, que fue desencadenante de su etapa más brillante. Pensador y trabajador infatigable, parece no encontrarse en la cresta de la controvertida ola sobre la que surfea. Aún tiene la oportunidad de retomar su tabla para volver a emocionarnos. Quién sabe con qué puede sorprendernos.

Bibliografía:**Principios Arquitectónicos y estrategias proyectuales.****Análisis sobre sus postulados teóricos y obra construida:**

- Koolhaas, Rem, *Conversaciones con Hans Ulrich Obrist*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009.
- Koolhaas, Rem, *Espacio basura*, Editorial Gustavo Gili mínima, Barcelona, 2008.
- Moneo, Rafael, *Otra Modernidad*, en *Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura* Ediciones del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007, p.60.
- Cortés, Juan Antonio, *Delirio y Más I. Las lecciones del rascacielos*, *El Croquis*, n.º 131-132, pp. 8-31, Madrid, 2007.
- Cortés, Juan Antonio, *Delirio y Más III. Teoría y Práctica*, *El Croquis*, n.º 134-135, pp. 4-19, Madrid, 2007.
- Cortés, Juan Antonio, *Delirio y Más II. Estrategia frente a la arquitectura*, *El Croquis*, n.º 131-132, pp. 32-57, Madrid, 2006.
- Moneo, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Editorial Actar, Barcelona, 2004.
- Koolhaas, Rem; *Conversaciones con estudiantes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*, Thames & Hudson, Londres, 1978.

Recopilación de su obra.**Publicaciones en las que se da un repaso razonablemente completo a su obra más destacada:**

- Gargiani, Roberto, *Rem Koolhaas / OMA. The Construction of Merveilles*, EPFL Press, Lausanne, 2008.
- AA.VV. *AMOMA Rem Koolhaas (II) 1996-2007*, n.º 134-135, *El Croquis*, Madrid, 2007.
- AA.VV. *AMOMA Rem Koolhaas (I) 1996-2007*, n.º 131-132, *El Croquis*, Madrid, 2007.
- Koolhaas, Rem, *Content*, Taschen, Colonia, 2004.
- AA.VV. *OMA Rem Koolhaas 1987-1998*, n.º 53+79, *El Croquis*, Madrid, 2000.
- Koolhaas, Rem; Werleemann, Hans; Mau, Bruce, S,M,L,XL, *The Monacelli Press Inc.*, Nueva York, 1995.

Urbanismo y ciudad.**Reflexiones y principios en torno al medio urbano:**

- Koolhaas, Rem, *La ciudad genérica*, Editorial Gustavo Gili mínima, Barcelona, 2006.
- Koolhaas, Rem; Chang, Bernard; Craciun, Mihai; Lin, Nancy; Liu Yuyang; Orff, Katherine; Smith, Stephanie; *The Great Leap Forward*, Harvard Design School Project on the City I, Taschen, Colonia, 2002.
- Koolhaas, Rem; Judy Chung, Chuihua; Inaba, Jeffrey; Leong, Sze Tsung; *The Harvard Design School Guide to Shopping*, Harvard Design School Project on the City II, Taschen, Colonia, 2002.
- Koolhaas, Rem, *Mutaciones*, Editorial Actar, Barcelona, 2001.

Ajustes de cuentas.**Críticas feroces en las que se arremete más contra lo que representa el personaje que contra su arquitectura:**

- Sudjic, Deyan, *Críticas y compromisos. Rem Koolhaas, la revolución ambigua*, en *Arquitectura Viva* n.º 83, Madrid, 2002, pp. 34-35.
- Ingersoll, Richard, *Para(v)da y el mall de Harvard. La cátedra especulativa de Rem Koolhaas*, en *Arquitectura Viva* n.º 83, Madrid, 2002, pp. 36-39.
- Ockman, Joan, *El hombre del ¥€\$. De Harvard a Prada, Koolhaas en clave de consumo*, en *Arquitectura Viva* n.º 83, Madrid, 2002, pp. 64-70.
- Fernández Galiano, Luis, *Los héroes amargos. Houellebecq y Koolhaas, la toxicidad lúcida del pesimismo*. AV n.º 74, *Obras de consumo*, Madrid, 2000.

— |

| —

— |

| —



BIBLIOGRAFÍA

CASA DE LA MÚSICA EN OPORTO

Libros:

- AA.VV. OMA Rem Koolhaas 1987-1998, n.º 53+79, *El Croquis*, Madrid, 2000.
- AA.VV. AMOMA Rem Koolhaas (I) 1996-2007, n.º 131-132, *El Croquis*, Madrid, 2007.
- AA.VV. AMOMA Rem Koolhaas (II) 1996-2007, n.º 134-135, *El Croquis*, Madrid, 2007.
- Balmond, Cecil. *Dialectics of the tangible and the intangible. InsideOutside*. Birkhäuser Publishers, 2004.
- Basar, Shumon. "Learning to love the alien [Casa da Música, Porto, Portugal]." *Architecture today*, Junio 2005.
- Barahona, Miguel. *Interiores a gran escala, Diseño Interior*, n.º 158, p.82.
- Blaisse, Petra, *Inside-Outside: Petra Blaisse*, The Monacelli Press, New York, 2006.
- Boudet, Dominique. "OMA - Rem Koolhaas: Casa da Musica, Porto, Portugal." *Moniteur architecture AMC*, Mayo 2005.
- David, Harvey. *The condition of posmodernity*. Oxford. Basil Blackwell, 1989.
- GAUSA, Manuel, Vicente Guallart, y Willy Müller. *Diccionario Metápolis de arquitectura avanzada*. 1ªed. Barcelona: Actar Editorial, 2002.
- GAUSA, Manuel, y COAC. *Topografías operativas - Topographies operatives. Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 220, Barcelona: Actar Editorial (Font i Prat Associats, S. L.), 1998.
- Gargiani, Roberto, Rem Koolhaas / OMA. *The Construction of Merveilles*, EPFL Press, Lausanne, 2008.
- Jurgen. HABERMAS, *Historia y crítica de la opinión pública*, op. cit., p. 43. GG. Barcelona.1981 (fragmentos).
- Koolhaas, Rem; *Conversaciones con estudiantes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- Koolhaas, Rem. Ulrich, Hans, Rem Koolhaas, *Conversaciones con Hans Ulrich Obrist*, Gustavo Gili, Barcelona 2009 (Original: Rem Koolhaas. Hasn Ulrich Obrist. *The conversation series*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Colonia 2006)
- Koolhaas, Rem, *Conversaciones con Hans Ulrich Obrist*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009.
- Koolhaas, Rem, *Content*, Taschen, Colonia, 2004.
- Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*, Thames & Hudson, Londres, 1978.

- Koolhaas, Rem, *Delirious New York* (fragmentos). The Monacelli Press, New York, 1994.
- Koolhaas, Rem, *Espacio basura*, Editorial Gustavo Gili mínima, Barcelona, 2008.
- Koolhaas, Rem; Judy Chung, Chuihua; Inaba, Jeffrey; Leong, Sze Tsung; *The Harvard Design School Guide to Shopping, Harvard Design School Project on the City II*, Taschen, Colonia, 2002.
- Koolhaas, Rem, *La ciudad genérica*, Editorial Gustavo Gili mínima, Barcelona, 2006.
- Koolhaas, Rem, *Mutaciones*, Editorial Actar, Barcelona, 2001.
- Koolhaas, Rem; Werleemann, Hans; Mau, Bruce, S,M,L,XL, The Monacelli Press Inc., Nueva York, 1995.
- Koolhaas, Rem; Chang, Bernard; Craciun, Mihai; Lin, Nancy; Liu Yuyang; Orff, Katherine; Smith, Stephanie; *The Great Leap Forward, Harvard Design School Project on the City I*, Taschen, Colonia, 2002.
- Koolhaas, Rem; Judy Chung, Chuihua; Inaba, Jeffrey; Leong, Sze Tsung; *The Harvard Design School Guide to Shopping, Harvard Design School Project on the City II*, Taschen, Colonia, 2002.
- Koolhaas, Rem, *Casa da Música*. Ed. Casa da M. Oporto.
- Lefebvre, Henri: "La producción de l'espace." (La producción del espacio.) Ed. Anthropos. Paris. 1974. (fragmentos traducidos).
- Loos, Adolf, "Architecture" Escritos II, El croquis, Madrid, 1993.
- Manuel Delgado, *El animal público*. Anagrama 1999. Barcelona.
- Miranda, Antonio. *Ni Robot ni Bufón. Manual para la crítica de Architect*. 1º ed. Madrid: Ed. Cátedra, S.A., 1999.
- Moussavi, Farshid, Cache, Bernard, Manuel De Landa, Sandra Knapp, Sanford Kwinter, Detlef Mertins y Mark Wigley. *Filogénesis. Las especies de FOA. Foreign Office Architects. Illustrated edition*. Barcelona: Actar, 2003.
- Ruby, Andreas; Ruby, Ilka, *Groundscapes. El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 26.
- Soriano, F. 2002. 'Diagramas@'. *Fisuras de la cultura contemporánea*, n12 y medio. Madrid.
- VALLE GONZÁLEZ, Raúl. "La herencia de Le Corbusier en la arquitectura de Rem Koolhaas: composición y adición de la arquitectura lecorbusierana en la arquitectura contemporánea". Tesis. ETSAM 2006.
- VV.AA., *Casa da Música/Porto*, Porto, Edições casa da Música, 2007

- Vidler, Anthony. "Transparency" en *The architectural uncanny*, MIT press, Cambridge, EEUU 1992.

- Wigley, Mark, *Casa da Música*, Fundação Casa da Música, Oporto 2008.

- Wigley, Mark, *White walls, designer dresses: The fashioning of modern architecture*, The MIT press, Cambridge Massachusetts, 2001.

Ensayos:

- García-German, J., 2010. 'De la mesa de laboratorio a la oficina de patentes'. CIRCO 2010.165. *La casa del aire*.

- Gelabert Amengual, Toni. *Del hombre social al hombre colectivo. Com-densidad*. 09/10. Ud. Miranda-Pina. Pág: 93-98.

- Jencks, Charles, *The iconic building, the power of enigma*, Londres, Frances Lincoln Ltd., 2005.

- Kipnis, Jeffrey, *Hacia una Nueva Arquitectura*. En *Architecture and Science*, Londres, Wiley and Sons, 2001.

- Koolhaas, Rem, *Bigness o el problema de la gran dimensión*. 1994. Reproducido en S, M, L, XL. The Monacelli Press, 1996.

- Koolhaas, Rem, 'Elegy for he vacant lot'. 1985 En S,M,L,XL cit, p.937.

- Koolhaas, Rem, 'Imagining Nothingness'. 1985 En S,M,L,XL cit, p.207. *Sobre la colmatación de vacíos en el centro de Rotherdam*.

- Koolhaas, Rem, *¿Qué le pasó al urbanismo?* 1994. Reproducido en S, M, L, XL. The Monacelli Press, 1996.

- Moneo, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Editorial Actar, Barcelona, 2004.

- Moix, Llátzer, *Arquitectura milagrosa. Hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2010.

- Sudjic, Dejan, *La arquitectura del poder: cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*, Barcelona, Editorial Ariel, 2010

- Zaera, Alejandro, *Notas para un levantamiento topográfico*. El Croquis 79. Barcelona. p. 51.

Artículos:

- AAVV "Post occupancy". *Domus d'autore. Domus, Milano* 2006.
- Burch, Noël. *Praxis Del Cine. Madrid: Editorial Fundamentos, 1972.*
- Capitel, Antón, *La casa de la música en Oporto o el formalismo de la arquitectura en OMA, revista Arquitectura, 348, Madrid, Editada por C.O.A.M., 2007.*
- Castro, Michelle Jean de, *Bloco sólido é escavado para criar vazios isolados, São Paulo, revista Projeto n. 308, Arco Editorial, Octubre, 2005.*
- Chaslin, François, *El laberinto y el cubo. Una fantasía espacial de Koolhaas en Berlín, en "Arquitectura Viva", n. 92, 2003.*
- Cortés, Juan Antonio, *Delirio y Más I. Las lecciones del rascacielos, El Croquis, n.º 131-132, pp. 8-31, Madrid, 2007.*
- Cortés, Juan Antonio, *Delirio y Más II. Estrategia frente a la arquitectura, El Croquis, n.º 131-132, pp. 32-57, Madrid, 2006.*
- Cortés, Juan Antonio, *Delirio y Más III. Teoría y Práctica, El Croquis, n.º 134-135, pp. 4-19, Madrid, 2007.*
- Deen, W., Garritzmán, U. 1999. 'Diagramming the contemporary. OMA's little helper in the quest for the new'. *OASE n48.*
- Fernández Galiano, Luis, *Los héroes amargos. Houellebecq y Koolhaas, la toxicidad lúcida del pesimismo. AV n.º 74, Obras de consumo, Madrid, 2000.*
- Grande, Nuno. *El fantasma de la Ópera. AV nº 96. 2004. p. 77-83.*
- Heathcote, Edwin, *The ridiculous of the sublime, Londres, Financial Times, 27 Abril 2005.*
- Ingersoll, Richard, *Para(v)da y el mall de Harvard. La cátedra especulativa de Rem Koolhaas, en Arquitectura Viva n.º 83, Madrid, 2002, pp. 36-39.*
- Irving, Mark, *Cathedral of sound, Londres, The times, 4 Junio 2004.*
- Jameson, Fredric: 'Envelopes and enclaves: The space of post civil society'. *Conversation with Michael Speaks, Assemblage nº17, abril de 1992. Pág 33.*
- Kipnis, Jeffrey, *El Último Koolhaas, El croquis 79. Madrid. 1998.*
- Koolhaas, Rem, 'Entrevista'. *En Rem Koolhaas. Verso un'architettura estrema, cit, p.71.*
- Martínez Abascal, Paula. *InsideOutside. Pasajes, nº 59.*

- Moneo, Rafael, *Otra Modernidad, en Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura* Ediciones del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007, p.60.
- Ockman, Joan, *El hombre del ¥€\$. De Harvard a Prada, Koolhaas en clave de consumo*, en *Arquitectura Viva* n.º 83, Madrid, 2002, pp. 64-70.
- Ouroussoff, Nicolai, *Rem Koolhaas Learns Not to Overthink it*, Nueva York, *The New York Times*, 10 Abril, 2005.
- Rasmussen, S.Eiler, *Experiencing architecture*, The MIT press, 1962.
- Slessor, Catherine, *Delirious Porto*, Londres, *Architectural review* n. 1302, Agosto 2005.
- Slessor, Catherine, *Koolhaas concrete casa*, Londres, *The Architects' Journal* n. 13, 7 Abril 2005.
- Sudjic, Dejan, "We got rid of the shoe box", Londres, *The observer*, 10 Abril, 2005.
- Sudjic, Dejan, *Críticas y compromisos. Rem Koolhaas, la revolución ambigua*, en *Arquitectura Viva* n.º 83, Madrid, 2002, pp. 34-35.
- Ugarte, Andrés. *El surfista Ambiguo. Rem Koolhaas*. MPAA. ETSAM. *Teoría y Crítica*. 2010.
- Wiley, John. *The instinctive sense of space and boundary*, *Architectural Design*, vol. 78, nº3 (2008), p 64-71.
- Zaera, Alejandro, "OMA 1986-1991. Notas para un levantamiento topográfico", *El Croquis* 53, Madrid, 1993, 32-54.
- Zaera, A., 1998. 'Encontrando libertades. Conversaciones con Rem Koolhaas', 'Notas para un levantamiento topográfico'. OMA/Rem Koolhaas 1987-1992. *El Croquis* 53+79.
- ZAERA,Alejandro. "La reformulación del suelo" .CIRCO, 50 1998.
- ZAERA,Alejandro-Moussavi ,Farshid. "Foreign Office Architects" .2G , #16, 2000.
- ZAERA,Alejandro. "Notas para un levantamiento topográfico" .*El Croquis* , #53+79, 2000.
- ZAERA,Alejandro. "Topografías operativas" .*Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 220, 1998.

Revistas:

- *Architectural Record*, oct. 2003, p. 201.
- *Arquitectura Viva*, nº 101 (2005), p. 23-83, 100-111.
- Petra Blaisse. *La diseñadora estrella de los arquitectos*. *El País Semanal*.
- *Architectural Design*, vol. 79, nº 3 (2009), p. 84-87.
- *Diseño Interior*, nº 156, p. 68.
- *Domus*, nº 908 (2007), p. 124-127.
- *Domus*, nº 902 (2007), p. 71.
- *Domus*, nº 894 (2006), p. 42.
- *GA Houses*, nº 89 (2005), p. 120.
- *Lotus Internacional*, nº 128 (2006), p. 111.
- *Lotus Internacional*, nº 120 (2008), p. 104.
- *Lotus Internacional*, nº 135 (2008), p. 95-97.
- *Ottagono*, feb. 2005, p. 86.
- *Ottagono*, abril 2001, p. 84.

Filmografía:

- *Blade Runner*. SCOTT, Ridley. EEUU 1982. 117'.
- *El resplandor (The Shining)*. KUBRICK Stanley. Reino Unido 1980. 119'.
- *Metropolis*. LANG, Fritz. Alemania 1927. 123'.
- *Rem Koolhaas: a kind of architect*. HEIDINGSFELDER, Markus y TESCH, Min. Alemania. 2005. 97

ALUMNOS DEL LABORATORIO 2010-2011

ACOSTA PÉREZ, ESAÚ
AGUIRRE DE CARCER DOMINGUEZ, ALEJANDRO
ANDRADA GONZÁLEZ PARRADO, RAMÓN
AULICINO, FRANCESCA
BALMASEDA DOMINGUEZ, ALBA
BRAVO SALVA, DAVID
DE PABLO FERNÁNDEZ, PEDRO
DEL OLMO APARICIO, MIGUEL
ESTEVAN ESTEBAN, BLANCA
ETAYO PALACIOS, ITZIAR
FERRANDO, DAVIDE TOMMASO
FORTEA NAVARRO, TERESA
GAMBOA FLORES, ALBERTO
GONZÁLEZ REQUEIJO, MARIA DEL CARMEN
GONZÁLEZ VERA, RAQUEL
HERRERO CAMPO, JORDI
IBARRA ARIAS, PALOMA
LEAL GARCÍA, BLANCA
MARCOS ALBALADEJO, GERARDO
PÉREZ RODRÍGUEZ, PATRICIA
RIEIRO DIAZ, RODRIGO
SÁNCHEZ GARCÍA, M^a DOLORES
SANCHEZ PINZON, IVAN DARIO
VILALLONGA LÓPEZ IZQUIERDO, CORO
VILLANUEVA CAJIDE, BEATRIZ
YAGO DOMINGO, RAÚL
ZAMORANO GAÑAN, MONTSERRAT

CONFERENCIANTES 2010-2011:

DAVID ARCHILLA	UHF
JOSE BALLESTEROS	Pasajes
JOSÉ JUAN BARBA	Metalocus
IGNACIO BORREGO	Arquitectos.
JUAN ELVIRA	Oeste.
ARTURO FRANCO Y ENRIQUE SANZ	Arquitectura COAM
EDGAR GONZÁLEZ	Blog: edgargonzalez.com
LUIS ROJO	Circo
JOSÉ JAIME S. YUSTE	Arquitectura Viva

COLABORACIÓN CON TEXTOS EN LA PUBLICACIÓN:

LOSADA AMOR, RAMIRO (2009-2010)
UGARTE MIOTA, ANDRÉS (2009-2010)

AROCA HERNANDEZ-ROS, MARIA (2011-2012)
GARCIA-MASEDO, PAULA (2011-2012)
GÓMEZ VALCÁRCEL, DANIEL (2011-2012)
SORIA SANCHEZ, CARLOS (2011-2012)

EX-ALUMNOS COLABORADORES 2010-2011:

SANTIAGO BECERRA
Postmodernismo estructuralista, K. Michael Hays y la crítica

MARTA DOMÈNECH
Historia del día en que las historias pasaron de moda. Apreciación crítica de la obra de David Harvey

AIDA G. LLAVONA
Claves fenomenológicas en la arquitectura de Steven Holl.

DIANA HERNANDO
Crisis: Sobre las contradicciones en el pensamiento de Manfredo Tafuri

PATRICIA LUCAS
El pensamiento plástico. Lectura crítica de las visiones contemporáneas de Paul Virilio

ALFONSO OLALQUIAGA
Entre la Crítica y la Divulgación: Discrepancias en los sistemas de catalogación en la arquitectura contemporánea.

MARIANA PALUMBO
Espacios intermedios. Lugar de proyecto para la arquitectura.

MIGUEL SOLANO
Comienzo y crisis de la revolución digital: Análisis crítico a través de los escritos de Greg Lynn

ANDRÉS UGARTE
De Arquitecto a Analista: Evolución del pensamiento teórico y la estrategia proyectual de Rem Koolhaas.

ALEGRÍA ZORRILLA
Tres discursos ausentes en Edward W. Soja.

MENTORES:

PATRICIA PÉREZ RODRÍGUEZ (2010-2011)
ALEJANDRO JESÚS GONZÁLEZ CRUZ (2010-2011 | 2011-12)