Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

CONECTIVIDAD URBANA EN REM KOOLHAAS

MEGAESTRUCTURA, CALLE ELEVADA E INFRAESTRUCTURA DE COMUNICACIÓN, 1968-1989

Autor:
Joaquín Mosquera Casares
Arquitecto

Directora:
Carmen Espegel Alonso
Doctora Arquitecta

2016

ÍNDICE

RESUMEN	7
ABSTRACT	11
INTRODUCCIÓN	15
a Presentación de la Tesis y objetivos	15
b Estado de la cuestión	16
c Metodología	19
d Estructura organizativa. 3x4	20
PRÓLOGO. FUNDAMENTOS INICIALES DEL TRABAJO DE REM KOOLHAAS	23
a Formación, Investigación y Docencia	31
a.1 Época previa: Del cine a la arquitectura	31
a.2 Años de estudiante: La mirada cinematográfica en la construcción de la utopía	37
a.3 Época en EEUU: La arquitectura como narrativa cinematográfica	43
a.4 Investigación proyectual: La búsqueda de un lenguaje arquitectónico	55
a.5 Periodo docente	65
b Faceta proyectual. Búsqueda de patrones	75
b.1 Periodos de trabajo	75
b.2 Nivel de conectividad	77
b.3 Escalas de proyecto	77
b.4 Programa	77
b.5 Número de proyectos	79
UTOPIA: MEGAESTRUCTURAS	83
1.a Marco teórico. De la Megaforma a la Megaestructura	87
1.b Megaestructuras y proyecto en Rem Koolhaas	106
1.b.1 Posicionamiento teórico: Utopía social y política	106
1.b.2 Posicionamiento desde el diseño: Utopía formal y programática	116
1.c El caso de Exodus or 'The Voluntary Prisoners of Architecture' (1972)	125
1.d El final de la utopía	129

PRAGMATISMO: CALLE ELEVADA Y RECORRIDO EN EL BLOQUE	135
2.a Marco teórico. La concepción de la Calle Elevada en el proyecto	141
2.a.1 La calle como instrumento sociopolítico	143
2.a.2 Calle Elevada y tipología arquitectónica	153
2.a.3 Herramientas puntuales de socialización	163
2.b. Evolución de la 'promenade architecturale' en Rem Koolhaas	169
2.b.1 Recorrido y conectividad entre bloques	169
2.b.2 Circulación y programa en el bloque arquitectónico. Primeros proyectos de vivienda	179
2.c El caso de IJ-Plein y Charlie Check Point	196
2.c.1 IJ-Plein (1981)	197
2.c.2 Charlie Check Point (1981)	203
2.d El final del pragmatismo	212
PRAGMATISMO UTÓPICO: INFRAESTRUCTURAS Y COMUNICACIÓN URBANA	215
3.a Marco teórico. Infraestructura y estética maquinista	223
3.a.1 Estética Infraestructural en la Primera Era de la Máquina	235
3.a.2 Infraestructuras y proyecto en la Segunda Era de la Máquina	261
3.b Vacío urbano, programa e infraestructuras en Rem Koolhaas	274
3.b.1 Vacío urbano y articulación programática	277
3.b.2 Conectividad urbana e infraestructuras programadas	301
3.c El caso de Bijlmermeer, Melun-Sénart y Lille	317
3.c.1 Bijlmermeer (1986-1987). Conectividad programática y vacío urbano.	318
3.c.2 Melun-Sénart (1987). Vacío programático.	325
3.c.3 Lille (1988). Vacío infraestructural y objeto arquitectónico.	335
3.d Infraestructura y comunicación en la contemporaneidad de OMA/Rem Koolhaas	343
CONCLUSIONES	363
EPÍLOGO	373
BIBLIOGRAFÍA	383
ANEXOS FOTOGRÁFICOS	393

RESUMEN

La presente tesis aborda de modo general la capacidad de conectividad urbana de la arquitectura, explorando la relación entre los sistemas de comunicación y el proyecto, específicamente centrando su atención sobre el trabajo proyectual del arquitecto Rem Koolhaas. Dicha expansión de los propios límites de la forma arquitectónica será una constante en su obra, habiéndose producido desde el mismo comienzo de su carrera, ya siendo estudiante en la Architectural Association cuando su pasado reciente como periodista estaba todavía presente. A este respecto, los proyectos y teorías de Rem Koolhaas siempre han venido de ámbitos muy diferentes, incluyendo campos de la ingeniería, la sociología, política o la cultura popular, pero especialmente del cine, apartado fundamental en su trabajo previo a la arquitectura. La tesis tiene como objeto fundamental de estudio el diálogo entre conectividad y comunicación, en una evolución que se produce en tres fases fácilmente diferenciadas, desde un inicio de pensamiento urbano y contenido teórico, pasando por un desarrollo ya más proyectual que comienza con un espacio “en el bloque”, para convertirse finalmente en una conectividad infraestructural “entre bloques”.

En la primera de ellas, situada en los 70, trabaja en una escala principalmente urbana, en un marco de investigación y docencia, con origen en su estudio *Berlin Wall as architecture*, y cuyos resultados son fundamentalmente teóricos, explorando los territorios intermedios entre Megaestructura e Infraestructura y los límites de la propia noción de la arquitectura, siempre bajo el paraguas de un carácter claramente utópico que produce *Exodus* como el ejemplo más representativo.

En la segunda, situada en el comienzo de los 80, desarrolla los primeros proyectos tangibles y con vocación de ser construidos. Constituye una época evidentemente pragmática, en donde la circulación en relación con la forma arquitectónica seguirá siendo importante en varios proyectos, especialmente de vivienda colectiva, integrándose como parte importante del diseño. Los proyectos más importantes son IJ-Plein y Charlie Check Point, cuyo carácter comunicativo hacia lo urbano afecta hasta en el pensamiento de la misma vivienda. La Calle Elevada o *Street in the air* se recupera desde los movimientos de los 50 y 60 fundamentalmente como aspecto que extiende hasta el bloque la infraestructura de comunicación urbana que circula, en los dos casos, por su planta baja. Aunque estos proyectos le llevaron a un reconocimiento global como proyectista, están sin embargo lejos de sus propuestas de la radicalidad teórica anterior. El arquitecto abandonará posteriormente la vivienda colectiva de sus objetivos de trabajo, cuestión que apoya el cierre de esta fase de base esencialmente pragmática.

En la tercera, aún pragmatismo y utopía en un intento de recuperar e integrar la fuerza de sus pensamientos primeros más teóricos y ambiciosos con la capacidad material de la segunda etapa, trabajando en proyectos que promueven la expansión a lo urbano, y consideran lo metropolitano como parte inseparable del proyecto hasta su inclusión en la escala arquitectónica. En este apartado, se estudiarán específicamente tres proyectos realizados en la misma época, incluso solapados en el tiempo. Se trata de Bijlmermeer, Melun-Sénart y Lille. En cualquiera de los casos, las infraestructuras de comunicación aparecen, ahora sí, desde el primer momento en su labor proyectual como componente esencial. Son para el arquitecto la manera definitiva de entender, de un modo creíble, la capacidad del proyecto de expandirse de sus propios límites predeterminados y conectarse al ámbito urbano. De ahí que este texto muestre un interés especial sobre este aspecto, entendiendo que el tercer periodo en el que se insertan recoge lo aprendido por el arquitecto y sintetiza de manera especial el fondo de la cuestión, convirtiéndose así en el pilar central de este trabajo.

Estas tres fases entonces se corresponderán con tres actitudes diferentes ante la disciplina que dividen la primera obra del arquitecto. Desde la utopía de las megaestructuras hasta el pragmatismo de la Calle Elevada existen diversos grados en su capacidad de materialización. La tesis se divide de modo

general entonces en Utopía (megaestructuras), Pragmatismo (Calles Elevadas) y Pragmatismo Utópico (Infraestructuras de comunicación).

La cuestión del programa se explora con especial atención, al variar de manera clara en estas tres fases de trabajo, convirtiéndose en un eje fundamental de trabajo del arquitecto holandés, motivado fundamentalmente por una primera época como cineasta. Cada programa se desarrolla para un sistema de comunicación diferente, y al contrario, cada sistema de comunicación encaja para el arquitecto con una manera diferente de entender el programa. En la primera etapa, se trabaja de una manera tan ambigua como radical, entendiendo el proyecto como una herramienta de posicionamiento teórico y subversivo de claro componente social y político. En la segunda, sin embargo, un acercamiento más disciplinar hacia la arquitectura le lleva al arquitecto a trabajar sobre programas de escalas más cercanas y creíbles, en concreto la vivienda colectiva. En la tercera, en su etapa infraestructural, trabaja sobre programas públicos, comenzando con su arquitectura singular. En cualquiera de los casos, lo social y lo político se integrarán y formarán siempre parte de su arquitectura.

Como se ha visto, y al igual que ocurre con el programa, la escala de trabajo está enraizada directamente con la actitud disciplinar. Comienza en la más global, metropolitana e incluso territorial de las megaestructuras (Utopía), pasa por la escala más cercana y de diseño objetual de las Calles Elevadas (Pragmatismo) y finaliza en la escala intermedia de las propuestas de planeamiento urbano e infraestructuras (Pragmatismo Utópico). De manera lógica, el arquitecto escoge la escala adecuada a su interés, y adapta su método de trabajo.

En tercer lugar, la representación de los proyectos varía en función de la fase de trabajo. Veremos en primer lugar los *collages* más conceptuales y subversivos y los dibujos más ambiguos y menos precisos de la primera época; la segunda etapa desarrollará la precisión del proyecto de bloque, con planos en sección y planta y perspectivas de un claro acercamiento a la escala humana; en tercer lugar, se desarrolla un dibujo que combina el plano en planta con diagramas y perspectivas, siempre de la escala intermedia y sin un grado de detalle excesivo.

Metodológicamente, se ha intentado desde un primer momento responder a la investigación lo más esquemáticamente posible, encontrando aquellos patrones que pudieran ordenarla de manera clara y concisa. Así, se realiza un esquema en “anillos” conceptuales, desarrollados en función de la posible influencia sobre el tema de la tesis. Ha sido importante encontrar el centro principal (con la definición de los ejemplos principales del autor más representativos), otros ejemplos del mismo autor, las teorías del arquitecto así como las interpretaciones de otros teóricos y arquitectos, para en último lugar, profundizar en los proyectos que sin ser del arquitecto holandés podían ser de influencia en el desarrollo de la temática. Cada uno de los cuatro capítulos se estructura en un comienzo de “Marco teórico” (subcapítulo 1), un desarrollo inicial de Rem Koolhaas (subcapítulo 2), los principales casos de estudio específico (subcapítulo 3) y una breve conclusión que ayuda a agrupar lo estudiado e introducir los conceptos del siguiente capítulo (subcapítulo 4).

En lo que respecta al primero, esta investigación se apoya en un estudio de la evolución que el propio concepto de conectividad ha tenido a lo largo de la historia, teniendo que remontarnos a un origen que se sitúa ya a principios del siglo XX. Cuestiones como las Calles Elevadas o las infraestructuras extienden sus redes hasta los orígenes de la Arquitectura Moderna, teniendo que estudiarlos para entender la figura de Rem Koolhaas en dicho discurso temporal, como parte de él, y no como un hecho aislado. En este sentido, las referencias del arquitecto holandés son de gran complejidad, ya que se dirigen no sólo a puntos más cercanos en el tiempo como los radicales italianos de los 60 o los metabolistas japoneses en el tema de las megaestructuras, sino también a los CIAM o el grupo Team X en el tema de las Calles Elevadas, así como a la cultura popular del fin del siglo XIX o principios del XX en EEUU, y a la Primera y Segunda Era de la Máquina principalmente en Europa que definiría Banham con una estética

infraestructural y maquinista que serán de clara influencia para el arquitecto en su arquitectura de final de los 80.

Aunque la tesis se estructura de manera muy clara en los tres capítulos (y sus cuatro subcapítulos) mencionados, trata de incrementar su atención progresivamente, entendiendo que las megaestructuras y las Calles Elevadas son el origen de un aspecto de mucha mayor importancia en el trabajo posterior de Rem Koolhaas, que es el aspecto infraestructural, centro principal de esta investigación. Este apartado llena la obra del arquitecto en el momento de inicio del mayor reconocimiento de su carrera, que es precisamente el cierre de este texto, el año 1989. Veremos cómo el trabajo posterior a este año es un trabajo con características diferentes, pero que aun así integra en gran medida los aspectos de esta tesis, especialmente los del último capítulo. Es por ello que estudiar este primer momento de la obra del arquitecto, y en especial este aspecto de su trabajo, se vuelve esencial para entender de manera específica algunos aspectos de aquellos proyectos que han consagrado al arquitecto como figura de referencia. La tesis es en este punto esencialmente propositiva, con un objetivo de encontrar herramientas proyectuales y operativas específicas que pueden ser de aplicación en la arquitectura contemporánea. Así, podremos hablar del programa como guión de comunicación, un diálogo constante entre fragmentación y unidad, el vacío estructurante o la línea continua.

Estas herramientas son también de manifiesta aplicación sobre determinadas problemáticas de la ciudad actual, que son estudiadas y es por ello que puestas inmediatamente en valor, revelándose como parte importante de la tesis. Se trata de ciertos vacíos urbanos, que vienen de los *terrain vagues* de Constant y que Koolhaas aplica principalmente a espacios infraestructurales. Su origen se encuentra en su investigación del Muro de Berlín aún siendo estudiante y se continúa en toda su carrera profesional tanto en su faceta teórica como en la proyectista.

Para finalizar, se debe mencionar el carácter de multidisciplinariedad que la tesis ha trabajado, especialmente sobre un proceso que pone en valor la comunicación urbana en el proyecto de arquitectura y su implicación hacia ámbitos estéticos fuera de la disciplina tradicional. Es destacable cómo a lo largo de la investigación, numerosas referencias y campos de estudio pertenecen a otras áreas, especialmente a la de la ingeniería en su más amplio espectro. Veremos que esto ocurrirá no sólo con Rem Koolhaas, sino con numerosos arquitectos ya desde principios del siglo XX, quienes verán necesario mirar hacia nuevos campos que pudieran proporcionar otros fundamentos a sus arquitecturas.

La puesta en valor que el arquitecto realiza hacia la comunicación y la infraestructura manifiesta el interés especial que él ha tenido al respecto, pero también de manera relevante la continuación que posee en la obra de otros arquitectos, quienes han desarrollado numerosas propuestas en relación con dichas cuestiones. Esta tesis propone un estudio extenso en el tiempo, pero reducido en su temática, y que afecta a muy diversas arquitecturas, ya no sólo de Rem Koolhaas. Los pilares fundamentales que se estudian en esta investigación sirven para explicar, no ya sólo la arquitectura de Rem Koolhaas, sino la arquitectura de nuestro tiempo.

ABSTRACT

This thesis focuses on the capacity of urban connectivity of architecture, exploring the relation between communication systems and the project, specifically working on the architect Rem Koolhaas. This expansion of the limits of the architectonic form will be constant in his work, since the beginning of his career, already being student at the Architectural Association when his recent past as journalist was still present. Concerning this, the projects and theories by Rem Koolhaas have always come from very different areas, including engineering, sociology, politics or popular culture, but especially cinema, fundamental chapter in his previous work to architecture. The thesis has the main goal of differentiating connectivity and communication, in a evolution that is produced in three phases clearly separated, first as a urban thought and theoretical work, secondly as a development more focused on design working on a space “in the block”, and last of all as a infrastructural connectivity “between blocks”.

In the first one, placed in the 70's, he works on a scale that is mainly urban, in a period of research and teaching, which origin is his study *Berlin Wall as architecture*, and the results are fundamentally theoretical, exploring intermediate territories between Megastructure and Infrastructure and the limits of the very concept of architecture, always under a character that is clearly utopian that produces *Exodus* as the most representative example.

In the second one, placed at the beginning of the 80's, he develops the first projects that have the intention of being built. It constitutes a fundamentally pragmatic period, where circulation in relation with architectonic form will still be important in several projects, especially of collective housing, being integrated as an important part of design. The most representative projects are IJ-Plein and Charlie Check Point, which communicative character to urban surrounding affects even to the very concept of housing. Elevated Street or *Street in the air* is recovered from the movements of the 50's and 60's fundamentally as an aspect that extends to the block the urban communication infrastructure that circulates, in both cases, in their ground floor. Although these projects took him to a global acknowledgement as designer, they are nevertheless far away from the previous theoretical radicalism. The architect will abandon later collective housing of his working objectives, a point that supports the close of this phase that is essentially pragmatic.

In the third one, he joins together pragmatism and utopia in a try to recover and integrate the strength of his first theoretical and ambitious thoughts with the capacity of the second phase, working in projects that promotes the expansion to urban areas, and considering the metropolitan as an inseparable part of the project towards its inclusion in the architectonic scale. In this chapter, three different projects from the same period will be studied, being even developed at the same time. They are Bijlmermeer, Melun-Sénart y Lille. In any case, communication infrastructures will appear now since the beginning of his designing work as an essential component. They are for the architect the ultimate way for understanding the capacity of the project to expand its limits and connect to urban surroundings. This text shows the special interest on this area, understanding that this third period synthesizes the main issues, being so the central domain of this work.

These three phases will have a correspondence to three different attitudes towards the discipline that the architect would have. From the utopia of the megastructures to the pragmatism of Elevated Street, there are different grades of materialization capacity. The thesis is divided in Utopia (megastructures), Pragmatism (Elevated Streets) and Utopian Pragmatism (communication infrastructures).

On the other hand, the program is deeply explored in this research, varying clearly in these three working phases, finally being a crucial aspect of Koolhaas work, motivated fundamentally by his first work as scriptwriter. Each program is developed for a different communication system, and on the contrary,

each communication system fits with a different way of understanding the program. In the first phase, the architect works in a way that is as ambiguous as radical, understanding the project as a tool for a theoretical and subversive discourse with a clear political and social component. In the second one, nevertheless, a more disciplinary approach to architecture takes him to a work in programs with a more believable and close scales, specifically collective housing. In the third one, in his infrastructural period, he works on public programs, beginning his singular architecture. In all cases, sociology and politics will be integrated and will play a fundamental role in his architecture.

The working scale is at the same time joined to the disciplinary attitude. Koolhaas begins working with the global, metropolitan and even territorial megastructural ambition (Utopia), he continues with a closer one related to Elevated Streets (Pragmatism) and ends with the intermediate scale of the urban planning and infrastructures (Utopian Pragmatism). In a logic way, the architect picks up the adequate scale, and adapts his working method.

Thirdly, the representation of the projects varies depending on the phase. First, we will see the conceptual collages and the most ambiguous drawings; then, he will develop the precision of the block scale, with sections, plans and perspectives in a clear approach to human scale; finally, he develops a method that combines both, adding diagrams and sketches, always talking about the intermediate scale and without an excessive detail.

Methodologically, the thesis tries to work in the more schematic possible way, finding those patterns that can order it in a concise and clear way. In that sense, one can find a system of conceptual “rings”, developed depending on the possible influence over the central core of the thesis. It has been important finding the principal point (with the definition of the most representative examples of the author), other examples of the same author, theories of the architect and also the interpretations of other theorists and architects to finish deepening into the projects that not being designed by the Dutch architect could be of great influence to the development of the research. Each chapter is divided into a “Theoretical frame” (Subchapter 1), an initial development of Rem Koolhaas (Subchapter 2), the main case studies (Subchapter 3) and a brief conclusion that helps to synthesize the previous information at the form of introduction of the concepts for next chapter (Subchapter 4).

Concerning the first one, this research is based on the study of the evolution that the very concept of connectivity has had along history, having to come back to an origin that is placed at the beginning of 20th century. Elevated Streets or infrastructures extend their influence to the origins of Modern Architecture; we should study it so that we can fully understand Rem Koolhaas in this temporal discourse, as a part of it, and not as an isolated figure. In this sense, his references are of great complexity, and are headed not only to places close in time like Italian radicals of the 60's or Japanese metabolists for megastructures but also to CIAM or Team X in the matter of Elevated Streets, and so on to popular culture at the end of 19th century in EEUU or to the First and Second Machine Age in the infrastructural subject that will be of great importance in the work of the Dutch architect in the 80's.

Although the thesis is clearly structured in the three chapters (and the four subchapters), it tries to show how megastructures and Elevated Streets are the origin of an aspect of greater importance in the later work of Rem Koolhaas, that is the infrastructural aspect, central core of this research. It fulfills the work of the architect at the moment of beginning the greatest acknowledgment of his career, that is precisely the closing of this text, the year 1989. We will see how his later work has different characteristics, but even so it integrates the main aspects of this thesis, especially those contained in the last chapter. That is why studying this first moment of the work of the architect, and especially this part of his work, becomes essential to understand some aspects of those projects that have established the architect as a fundamental figure. The thesis at this point is essentially propositive, with the goal of finding specific design and operative tools to contemporary architecture. And so, we will talk about the program as a communication script, a

dialogue between fragmentation and unity, the structural void or the continuous line.

These tools are also of application over some specific problematics of contemporary cities, that are studied and immediately exposed, been revealed as an important part of the closing of the thesis. They talk about empty urban voids, that come from the *terrain vagues* by Constant and Koolhaas applied mainly to infrastructural spaces. Their origin is found in his research of the Berlin Wall still been a student and continues during all his professional work in both the theoretical and the work as designer.

To end this resume, it should be noticed the multidisciplinary character that the thesis has managed, especially talking about a process that set a value on the urban communication in the architectural project and its implication over aesthetic places out of traditional discipline. One can understand it when several references and study fields below to other areas, especially engineering. We will see how this will happen not only with Rem Koolhaas, but also with several other architects since the beginning of the 20th century, who will see the necessity of looking to other fields that could provide new basis to their architectures.

The new value of communication and infrastructure manifests the special interest that the architect has had to this aspect, but also the continuation that it has into the work of many other architects, who have developed several proposals in relation to these questions. This thesis proposes a broad study in time, but reduced in its synthesis, that affects very different architectures, not only by Rem Koolhaas. The fundamental basis that are studied in this research allows us to explain, not only the architecture by the Dutch architect, but also the architecture of our time.

INTRODUCCIÓN

a Presentación de la Tesis y objetivos

La presente tesis aborda de modo general la relación entre sistemas de comunicación y el proyecto de arquitectura, considerando que a lo largo de la historia, específicamente la del siglo XX, ha gozado de un desarrollo de especial intensidad que ha modificado el entendimiento del propio proyecto y ha evolucionado de la mano con él para plantear algunas de las principales propuestas de los más importantes arquitectos. De ser un elemento puramente funcional y necesario, se produce un proceso en el que se convierte en elemento esencial no sólo ya de integración sino de expresividad, en ocasiones motivo y eje central del proyecto. De modo general, y en lo referido al discurso global de la investigación, encontraremos que se produce un trabajo con unos principios comunes que sin embargo están al margen de:

-El momento de desarrollo (Extensión temporal): Dicho proceso de transformación se desarrolla en múltiples puntos que van desde finales del siglo XIX hasta la contemporaneidad. Lo más relevante de esta cuestión es demostrar que dicho proceso en el tiempo no ha sido homogéneo, sino que su interés está más asociado a determinados momentos y movimientos, que han considerado dicha componente como más relevante en su discurso proyectual.

-Situación territorial y cultural (Multiplicidad de focos): El segundo objetivo básico de la investigación se basa en la idea de multipolaridad. Se tratará de demostrar que el tema que se desarrolla está al margen de cuestiones culturales o ámbitos territoriales específicos, y el interés en su desarrollo se encuentra en ejemplos que van desde el Condensador Social constructivista soviético hasta las megaestructuras italianas o japonesas.

-Escala de trabajo (Amplitud de escalas): El tercer apoyo general de la investigación será el entendimiento de dicha comunicación como elemento de atado entre el proyecto y el entorno urbano, situándose así en un territorio intermedio entre una escala urbana y una arquitectónica. Es por ello que la tesis aborda sin complejos varias escalas de trabajo, y tratará de entender que precisamente uno de los objetivos en el pensamiento de la comunicación en el proyecto de arquitectura es trabajar entre la escala más general y urbana (megaestructuras) hasta la arquitectónica y humana (lo que se han definido históricamente como Calles Elevadas).

-La actitud disciplinar (Utopía vs. Pragmatismo): El cuarto objeto de la tesis es enfrentar y entender los conceptos de utopía y pragmatismo que invaden desde el origen el desarrollo de los proyectos de comunicación. Desde la utopía de las megaestructuras o las infraestructuras de los futuristas hasta el pragmatismo de la Calle Elevada existen diversos grados en su capacidad de materialización. La tesis se divide de modo general entonces en Utopía (megaestructuras), Pragmatismo (Calles Elevadas) y Pragmatismo Utópico (Infraestructuras de comunicación).

De modo general se entiende que el estudio completo y pormenorizado de todas estas cuestiones y sus ejemplos concretos está fuera de lugar en esta investigación, por ser excesivamente amplio e inabarcable. Así, la tesis se centra en la figura de Rem Koolhaas, tratando de demostrar que estas cuestiones son de especial relevancia en su obra y que los propios conceptos fundamentales del desarrollo general del tema se aplican con especial interés en la obra del arquitecto holandés. Es objetivo específico de esta tesis entonces demostrar si, al estudiar la aplicación en su propia obra, podemos comprender, en una gran medida, la principal esencia y la evolución general del discurso en su totalidad. Así, los principios de extensión temporal, multiplicidad de focos, amplitud de escalas y diálogo entre utopía y pragmatismo deberán tener una aplicación especial en la obra del arquitecto holandés, específicamente referidos a las cuestiones de esta tesis.

Se plantea como segundo objetivo específico observar que la figura de este arquitecto es no sólo

importante, sino clave en el discurso global de la comunicación en el proyecto, participando activamente de su desarrollo tanto desde su posición teórica como práctica. En las propias fases sucesivas del arquitecto holandés, deberemos entender si su participación activa en el tema es relevante en cada uno de los tres capítulos principales del discurso general (megaestructuras, Calles Elevadas e infraestructuras).

El tercer objetivo específico será entender en profundidad las características que en la obra de Rem Koolhaas definen las tres fases de trabajo, para así aprender a dilucidar herramientas específicas en cada programa de actuación.

En cuarto lugar, la tesis trata de entender el desarrollo del tema no como hechos separados, sino como una concatenación de decisiones, siendo cada apartado consecuencia del anterior. Lo que se trata de demostrar, finalmente, es si en las cuestiones específicas de esta tesis el trabajo de OMA tiene una continuidad hacia la contemporaneidad.

b Estado de la cuestión

Los tres apartados específicos de esta tesis, que son las megaestructuras, las Calles Elevadas o las infraestructuras, han sido en numerosas ocasiones estudiados por teóricos reconocidos. Algunos de ellos, como Reyner Banham o Kenneth Frampton, han publicado numerosos textos en donde específicamente han desarrollado las cuestiones importantes que se incluyen en esta tesis. Sin embargo, no se encuentra un ámbito específico que los ate en su conjunto y los relacione en un único discurso lineal. El objetivo básico de este texto, que es el entendimiento unificado de ciertos sistemas de comunicación urbana, cuestión que ha sido del interés de numerosos arquitectos en su faceta proyectual, se encuentra ahora reconocible en ámbitos tipológicos dispersos y estudiado de manera fragmentada hasta el momento. Igualmente, no se encuentran definidas sus características principales ni categorizados adecuadamente.

En el caso de Rem Koolhaas, igualmente no se ha explorado en profundidad la importancia del discurso unificado que poseen los sistemas de comunicación específicamente en su ámbito urbano. Este hecho constituye sin embargo uno de sus trabajos más importantes, perteneciendo tanto a una primera época más teórica como a una última más proyectual. Desde sus primeros trabajos e investigaciones con las megaestructuras, pasando por la etapa más proyectual y pragmática de las Calles Elevadas y terminando en su época infraestructural, la relación entre comunicación y proyecto constituye un aspecto fundamental de su trabajo. Nos encontramos en este momento con que no se ha estudiado si no es como un conjunto fragmentado de conceptos, nunca hilados por la línea investigadora de esta tesis. Es aquí cuando se pone especialmente de relevancia esta cuestión por primera vez y se arma como un discurso que se repite a lo largo de toda la obra del arquitecto holandés, incluso la posterior al ámbito temporal en el que se ha enmarcado esta tesis.

En cuanto a las publicaciones que se han realizado sobre la cuestión, es necesario diferenciar entre aquellas que son elaboradas por el arquitecto y constituyen casi manifiestos de una postura frente a la disciplina, y aquellas realizadas sobre el arquitecto, es decir, lo que constituyen interpretaciones sobre su obra y teoría. En cualquiera de los casos, observaremos un interés en las cuestiones que se estudian en este texto, pero siempre bajo diferentes paraguas interpretativos, fuera de su discurso específico. Observaremos que publicaciones del autor como *S,M,L,XL* o *Delirious New York* son manifiestos que incluyen ámbitos de su interés; las comunicaciones y las infraestructuras en su unión con una investigación programática profunda estarán siempre presentes, aunque a veces no desarrolladas como tal.

Por otro lado, existen numerosas publicaciones sobre el arquitecto, algunas de ellas extremadamente conocidas y estudiadas, que reúnen las principales obras del arquitecto. Dichas publicaciones se sitúan siempre posteriormente al ámbito temporal de estudio de este texto, una vez en el momento de éxito profesional del arquitecto y constituyen una fuente de información importante. Sin embargo, en general resultan claramente generalistas en su interpretación del trabajo del arquitecto, y sólo una lectura en profundidad y fragmentada de sus textos comienza a proporcionar las pautas hacia un discurso más específico, como es el objetivo de esta tesis. Algunas de las fuentes más importantes utilizadas han sido:

-Rem Koolhaas: *Projectes Urbans (1985-1990)*. *Urban Projects (1985-1990)* (1990): Uno de los libros más importantes para esta tesis, focaliza su atención, no ya sólo a los años más relevantes del trabajo de Rem Koolhaas en lo que respecta a esta investigación, sino a la faceta de los proyectos urbanos, cuestión que aparece fundamentalmente en el tercer capítulo. Resulta interesante la compilación de artículos teóricos del propio Koolhaas de años inmediatamente anteriores, que se utilizan como claros referentes. Sin embargo, la tesis trata de establecer una serie de vínculos anteriores así como de profundizar en otros aspectos específicos en los que el libro no se adentra suficientemente.

-Goulet, Patrice. *Six Projects y Lille* (1990): Son dos publicaciones interesantes por la selección de los proyectos, en donde se observa un trabajo que dialogaba por igual con el urbanismo y la arquitectura, aspecto fundamental de esta tesis.

-Jacques Lucan (Ed.), *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990* (1991): Enmarca los años de trabajo de esta tesis, y publica los principales proyectos que son de interés para este texto. Constituye una buena fuente de información gráfica y de algunos textos de gran interés, algunos de ellos escritos por el propio autor, como "Sixteen Years of OMA" o "The architect of Modern Life", "The Eighties" o "New York/La Villette".

-Roberto Gargiani, Rem Koolhaas. OMA. *The Construction of Merveilles* (2008): Una de las más completas obras sobre el arquitecto, proporciona una nueva visión que, sin embargo, por su ambición extrema de abarcar desde el comienzo de su trabajo hasta la contemporaneidad, no alcanza a desarrollar los temas que en esta tesis son de interés.

-Publicaciones de *El Croquis*: Varias monografías se han dedicado al trabajo del arquitecto holandés. Todas ellas son interesantes, por agrupar su trabajo, y proporcionar tanto una información gráfica importante como entrevistas (las de Alejandro Zaera o Beatriz Colomina) y textos de los que extraer cuestiones de interés para este texto.

-Artículos en libros o revistas: Numerosos teóricos y arquitectos han escrito sobre el arquitecto holandés, realizándose una búsqueda de aquellos que más afectaban a las temáticas de esta tesis. Alejandro Zaera o Felicity Scott son sólo algunos ejemplos.

La tercera fuente de información utilizada en cuanto a las publicaciones corresponde a aquellas periódicas en donde específicamente se han ido publicando los proyectos de estudio; en muchos casos se sitúan previamente a la consolidación de OMA como oficina de prestigio y son los que poco a poco dan a conocer el trabajo del arquitecto. En cualquier caso, lógicamente las cuestiones de esta tesis no se desarrollan con especial intensidad en su conjunto, aunque constituyen una buena fuente de información parcial de cada proyecto. Algunas de ellas han sido de *Architect*, *AMC*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Architectural Review*, *Casabella*, o *Architecture and Urbanism*.

En último lugar, en el ámbito académico, resulta sorprendente el relativo reducido número de tesis doctorales que incluyen al arquitecto holandés como eje central del discurso. Entre ellas, destacamos *Atlas de Exodus* de Carlos García González, *Estrategias operativas en arquitectura. Procesos, herramientas y protocolos* de Jacobo García-Germán, o *La herencia de Le Corbusier en la arquitectura de Rem Koolhaas*, de Raúl del Valle González. Ninguna de ellas se encuentra bajo la mirada del punto de vista de este texto, aunque incluyen aspectos de evidente interés para esta investigación. En el ámbito internacional, se han encontrado algunas tesis que desarrollan como tema central a Rem Koolhaas, aunque tampoco con los temas de esta tesis como motivo central de trabajo. Algunas de ellas son: *Strategic way of design in Rem Koolhaas' Parc de la Villette Project*, por Özay Özkan o *The architectural precedent and the diagram: a comparative analysis of Le Corbusier's Villa Savoye and Rem Koolhaas' Maison a Bordeaux*, de Alper Küçük.

Por todo ello, se considera que la tesis es pertinente en cuanto a la nueva información que proporciona. Estudia un periodo de trabajo del arquitecto relativamente poco publicado (especialmente comparado con su último trabajo) y, sobre todo, bajo un prisma sobre el que hasta ahora se ha sobrevolado en una distancia excesivamente elevada. Se ha considerado necesario entonces un acercamiento en detalle que nos hable de una faceta parcialmente desconocida del arquitecto. Rem Koolhaas elabora, consciente o

■ **[Fig. I-1]** Diagrama que muestra el orden concéntrico de los intereses de esta tesis, de más importante (centro) a menos (perímetro)

inconscientemente, un discurso desde sus primeros pensamientos y es objetivo de esta tesis sacarlo a la luz, más que como una interpretación, como una unificación conceptual que venía estando latente en numerosas publicaciones anteriores.

c Metodología

La principal fuente de información se obtiene de las publicaciones que se han comentado previamente. Dichas fuentes bibliográficas se encuentran disponibles en las bibliotecas de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, así como en la biblioteca de la Architectural Association School of Architecture de Londres, la Avery Library de Columbia University de Nueva York, o la biblioteca y archivo del The New Institute (antiguo Netherlands Architecture Institute NAI) en Róterdam, principales puntos de estancia del arquitecto a nivel internacional.

Se considera necesario destacar las estancias internacionales realizadas durante el desarrollo de esta tesis así como las becas obtenidas que lo han permitido. En primer lugar, la beca de la Fundación Caja Madrid que permitió la estancia en Columbia University entre 2009 y 2011, y gracias a la cual surgió la colaboración con el arquitecto Kenneth Frampton, soporte importante en la parte central (Capítulo 2) de la investigación. En segundo lugar, la beca de la Fundación Santander para el desarrollo de proyectos de investigación en Latinoamérica, que se desarrolló en Buenos Aires durante dos meses de 2014, con el apoyo de la arquitecta Olga Wainstein-Krasuk.

Desde un primer momento, la complejidad de la cuestión tratada ha hecho necesario esquematizar y ordenar los principales focos de atención, siendo conscientes del orden necesario en cuanto a su posible influencia. Ha sido importante encontrar el centro fundamental (con la definición de los ejemplos principales más representativos), otros ejemplos del mismo autor, las teorías del arquitecto así como las interpretaciones de otros teóricos y arquitectos, para en último lugar, profundizar en los proyectos que sin ser del arquitecto holandés podían ser de influencia en el desarrollo de la tesis. Esto ha permitido en todo momento encontrar un método y un orden necesario que se manifiesta en el índice inicial. **[Fig. I-1]**

Debido a la amplitud consciente del tema escogido, tanto desde el ámbito temporal en el que se enmarca como desde la extensividad conceptual que contiene, y los numerosos puntos de afección que posee, se hace necesario hacer un estudio de los diversos niveles de lectura que se pueden realizar específicamente sobre el trabajo de Rem Koolhaas:

- a. Lectura puntual: Gracias a la limitada producción en los ejemplos de especial singularidad en cada apartado, ha sido posible su estudio individualizado y en detalle, constituyendo un apartado esencial de la tesis. Sin embargo, la tesis no trata de dichos ejemplos en toda su amplitud y así, sólo se trabajan aquellos aspectos que interesan bajo la lupa del tema escogido.
- b. Lectura vertical: A través del estudio de los proyectos de Rem Koolhaas por medio de un organigrama de tiempos vertical, podemos entender la progresiva evolución de su trabajo. Esta evolución nos permite entender las cuestiones de esta tesis, encontrando aquellos ejemplos que van hilando su discurso en el tiempo. El objetivo entonces es encontrar y sintetizar sus puntos más representativos.
- c. Lectura horizontal: Algunos proyectos del arquitecto holandés, aunque puedan no situarse cercanos entre sí, sí que resultan representativos en cuanto a su relación con el tema escogido. Rem Koolhaas constantemente remueve en su pasado arquitectónico para mantener líneas de trabajo al margen del momento temporal en el que las realiza. De ahí que una lectura horizontal basada más en pilares conceptuales que temporales se vuelva necesaria. La tesis muestra dichos saltos, trabajando sobre proyectos que pueden parecer no tener relación entre sí por escala, programa o el momento de su diseño.
- d. Lectura transversal: Los proyectos de Rem Koolhaas no se entienden sin un pasado de diferente extensión en el tiempo. Desde las megaestructuras, cuyo origen cercano fascina al arquitecto en su primera etapa de estudiante, a las Calles Elevadas o las infraestructuras de comunicación, cuyo origen

es mucho anterior, pero que aparecen en sus propuestas posteriores, los temas fundamentales de su trabajo se relacionan con otras propuestas de otros autores que influyen en gran medida las decisiones y temas de interés del arquitecto holandés. La tesis, así, estudia los modelos originales más relevantes en cada uno de los capítulos, tratando de llegar a unos orígenes que en algunos casos se remontan a comienzos del siglo XX o incluso finales del XIX, pero que sin embargo encuentran dos momentos principales de desarrollo. En primer lugar, nos remontaremos a la arquitectura de los años 20, con el modelo del Condensador Social en paralelo a la arquitectura que se ha agrupado bajo el paraguas de la Primera Era de la Máquina. En segundo lugar, estudiaremos la arquitectura de después de la II Guerra Mundial, con el Movimiento Moderno en crisis, y el surgimiento de la Segunda Era de la Máquina, en donde la necesidad de conectividad urbana es más manifiesta. Veremos cómo las referencias de Rem Koolhaas se remontan a un pasado arquitectónico inmediato con el Team X o Superstudio o más lejano de la arquitectura constructivista o de Le Corbusier, así como a la arquitectura popular americana de principios de siglo XX.

Podremos observar la posición de Rem Koolhaas dentro de ese organigrama temporal como una pieza más en la contemporaneidad y, al mismo tiempo, estudiar su trabajo como un discurso paralelo, que en sí mismo se entiende como un recorrido, una historia que guarda condensada un paralelismo temporal con el conjunto del organigrama principal.

Respecto a sus estudios teóricos, la tesis trabaja con sus textos estudiando las relaciones e influencias que cada ejemplo representativo posee sobre sus publicaciones o textos y, al contrario, las consecuencias que éstos podían poseer sobre su arquitectura. Podemos leer en El Croquis 134-135, en el comienzo de las conversaciones entre Beatriz Colomina y Rem Koolhaas:

“BC: “En OMA ha existido desde siempre una relación muy íntima entre el mundo de las publicaciones y el de la práctica profesional. El primero es inseparable del segundo. Y sin embargo, las publicaciones nunca han sido parte fundamental de las monografías dedicadas a OMA, ni siquiera en los números tan sólidos y minuciosamente detallados que ha publicado El Croquis. Y además está el caso de AMO, que lo analiza todo menos a sí mismo. No hay publicaciones sobre las publicaciones, ni listados de obras publicadas. Por eso me gustaría reflexionar acerca de este aspecto fundamental de su trabajo, del que irónicamente no hay registro.”

RK: “Su planteamiento es claro y absolutamente cierto; es una ausencia que da que pensar.” “ 1

La importancia de estas líneas se basa en dos aspectos. El primero es la importancia que manifiesta acerca de la relación de las publicaciones y la práctica proyectual del trabajo de OMA/Rem Koolhaas. El segundo manifiesta la ausencia de publicaciones rigurosas que hablen acerca de sus propias publicaciones. Esta tesis trata de investigar acerca de estos dos aspectos, supliendo sus carencias al menos en lo que concierne a los ámbitos de su interés.

d Estructura organizativa. 3x4

La tesis se estructura basándose en un esquema de 3x4. Tres capítulos principales organizan la tesis correspondiéndose a las tres actitudes principales del trabajo del arquitecto: Utopía, Pragmatismo y Pragmatismo Utópico. A su vez, cada uno se divide en cuatro subcapítulos con un mismo bloque organizativo. En primer lugar, un Marco Teórico, que se demostrará necesario para dar contexto al trabajo del arquitecto holandés, entendiendo de esta manera la trayectoria anterior a su propia figura, dando lógica y sustento y entendiendo la posición en el tiempo de su trabajo. En segundo lugar, se estudiará la trayectoria en la propia obra del arquitecto de aquellos puntos que correspondan a cada capítulo,

¹ El Croquis, nº 134-135, Madrid, 2007, p. 350

para desembocar, finalmente en el tercer capítulo, que son los Casos de Estudio, es decir, los ejemplos más representativos de cada apartado en los que Rem Koolhaas desarrolla con especial interés cada temática. Finalmente, un cuarto apartado de Conclusiones actúa de resumen y de enlace con el siguiente apartado, entendiendo así que la obra del arquitecto no se produce de manera fragmentada, sino como un continuo en donde cada temática está integrada en la siguiente.

Se estudiará como especialmente relevante el interés que Rem Koolhaas muestra por el cine, y veremos que sus desarrollos teóricos y proyectuales en numerosas ocasiones se desarrollan bajo principios de este arte. Publicaciones como *Delirious New York* o *S,M,L,XL* o ciertos proyectos que se comentarán en esta tesis no se entienden si no es comprendiendo este interés, ya que se desarrollan por medio de un trabajo mediante fotogramas, cuyo conjunto da sentido a una película más global. La tesis se intenta narrar tal y como el arquitecto holandés haría; por medio de constantes fotogramas, que son fragmentos y visiones parciales, se intenta dar sentido a un conjunto mayor, en este caso la tesis, manifestando así su propia manera de trabajar. Dichos fotogramas serán textuales, mediante palabras introductorias de porciones conceptuales del trabajo del arquitecto o imágenes, que compondrán el apartado gráfico de la Tesis.

PRÓLOGO. FUNDAMENTOS INICIALES DEL TRABAJO DE REM KOOLHAAS

Rem Koolhaas siempre ha sido un arquitecto con un enfoque hacia la arquitectura, cuando menos, diferente. Su obra, desde sus primeros proyectos reconocidos, ha sido objeto de estudio por numerosos autores quienes han visto, más allá de un camino unidireccional, un amplio espectro difícil de abarcar, a la vez que fascinante. En esta tesis, trataremos de estudiar su obra teniendo en cuenta la amplitud de este campo a la vez que necesariamente dirigiremos la mirada hacia sus ámbitos específicos de interés. Se intentará estudiar un proceso que implica una evolución, teniendo un origen de mirada general, que podemos definir como *contexto*, pero que sin embargo llega a unos resultados finales específicos, que es el *objeto*.

Es en este primer apartado de la tesis en donde definiremos este *contexto*, que conformará los *fundamentos* de sus decisiones propositivas posteriores, necesario entonces para el entendimiento completo de nuestros objetivos. Para estudiar la obra del arquitecto holandés es necesario profundizar en una época que comienza antes de tomar la decisión de ser arquitecto, y que continúa con una fase de inmersión en la cultura arquitectónica en donde lo más relevante para él no es la capacidad de materialización arquitectónica de su pensamiento, sino la capacidad evocadora e investigadora de su trabajo, que nunca perderá su mirada interdisciplinar.

En primer lugar será necesario entender, por tanto, la existencia de un imaginario fuera de los límites clásicos disciplinares, que comienza como periodista, antes de entrar como estudiante en la Architectural Association. En segundo lugar, deberemos observar la capacidad de estudio del arquitecto ya dentro del campo tradicional arquitectónico. Rem Koolhaas es un arquitecto con una mirada ciertamente amplia, llena de referencias constantes a arquitecturas anteriores, que constituyen el telón de fondo sobre el que se sustenta y al que se agarran sus propias propuestas. Estudiar sus proyectos implica sumergirse en un campo de referencias que van desde la arquitectura popular de fines del siglo XIX, pasando por Leonidov y la arquitectura constructivista hasta referencias posteriores de arquitectos como Le Corbusier, los Smithson o grupos como Superstudio y Archizoom. Observaremos a lo largo de toda la tesis esta capacidad referencial, reconocida por el arquitecto:

“Estoy horrorizado por la fatalidad que conduce cada generación a contradecir la anterior.”²

Hablando de sus primeros estudios sobre el Muro de Berlín, tomará claro partido acerca de su primera posición en la arquitectura como observador:

“He sido acusado desde entonces de tomar una posición amoral o acrítica, aunque personalmente pienso que mirar, interpretar, es en sí mismo un muy importante paso hacia una posición crítica.”³

Podríamos decir, generalizando, que los 70 es una época de formación e investigación que da paso a los 80, un periodo de comienzo de práctica proyectual. Su manera de afrontar el proyecto arquitectónico vendrá de diferentes aproximaciones y, en cualquiera de los casos, el primer periodo siempre será el origen de los proyectos de los 80 en una relación causa-efecto. En el ámbito que nos ocupa, directamente

² “I’m horrified by the fatality that leads each generation to contradict the preceding one.”

Koolhaas, Rem. “La deuxième chance de l’architecture moderne...”, entrevista con Patrice Goulet, en *L’Architecture d’aujourd’hui* n° 238, Abril 1985, p. 7

³ “I’ve been accused ever since of taking an a-moral or un-critical position, although personally I think that looking, interpreting, is in itself a very important step toward a critical position.”

Extraído de la entrevista “Rem Koolhaas. Cultivating Urban Emptiness” realizada por Hans Ulrich Obrist y publicada en http://www.artnode.se/artorbit/issue4/i_koolhaas/i_koolhaas.html

se verá cómo numerosos contenidos teóricos y abstractos que aparecen en textos o dibujos de la primera época, aparecen en desarrollo proyectual en la segunda. Necesitamos, por tanto, estudiar en profundidad dichos contenidos diferenciados, que aparecerán resumidos en dos publicaciones de gran importancia para el arquitecto, finalización y manifiesto de cada una de las etapas. La primera acaba con *Delirious New York*, publicado en 1978, mientras que la segunda se resume en *S,M,L,XL*, publicado en 1995.

Podemos dividir su primera época de manera bastante clara en:

- Fase previa a la arquitectura (1963-1968)

- Formación e investigación como arquitecto (1968-1978). Incluye su época en Londres, entre 1968 y 1972 y la americana, entre 1972 y 1978

- Época de docencia en la Architectural Association (1975-1980)

Respecto a su segunda época más proyectual, desde el nacimiento de OMA en 1975 en Nueva York, su trabajo sufre de numerosas transformaciones. Él mismo resumirá su trabajo en estas décadas, y en su conocida publicación de Jacques Lucan de 1991, leeremos:

*"El trabajo presentado aquí ha sido producido a lo largo de los últimos dieciséis años por un conjunto de gente en diferentes países durante dos periodos culturales radicalmente diferentes - los setenta y los ochenta. Esto significa que a lo largo del curso de su existencia, OMA ha pasado a través de diversas fases y respondido a condiciones de cambio."*⁴

Sus proyectos de finales de los 70 todavía estarán en un estado transicional, y sólo será durante la década de los 80 cuando desarrollará con mayor intensidad su labor proyectual dentro de la estructura de OMA con una intención más práctica y realizable. Su complejidad requerirá desde un primer momento empezar a observar sus proyectos bajo la lupa específica de los intereses de esta tesis. Así, podemos dividir sus proyectos fácilmente en tres fases:

- Proyectos teóricos: No construidos. No hay una escala predefinida, variando desde la más general de *Exodus* hasta la objetual de los proyectos en Manhattan.

- Primeros proyectos tangibles: Aquellos proyectos con vocación de ser construidos. Normalmente de una escala objetual, algunos fueron materializados.

- Fase de proyectos urbanos: Aquellos proyectos que promueven la expansión urbana y el ámbito metropolitano. Nunca construidos (o parcialmente, en el caso de Lille), pero de enorme influencia posterior.

Toda la primera época del arquitecto tiene de fondo la búsqueda de un equilibrio entre pragmatismo y utopía. El objetivo final será la construcción de un discurso en donde ambos aspectos se unifican en una única línea proyectual que encuentra ya a partir de los 90. Y precisamente gracias a esta división, observamos el grueso conceptual en el que se apoya esta tesis, la evolución desde una investigación teórica y utópica acerca de las megaestructuras, su paso por un concepto más clásico y materializable de Calle Elevada o *Street in the Air* para finalizar en una expansión urbana más cercana a las ideas de

⁴ "The work presented here has been produced over the past sixteen years by a variety of people in several countries during two radically different cultural periods - the seventies and the eighties. This means that over the course of its existence, OMA has gone through several phases and responded to changing conditions."

Koolhaas, Rem. "Sixteen Years of OMA". En Lucan, Jacques (Ed.), *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1991, p. 162

infraestructura, concepto que inundarán de manera clara su trabajo proyectual de finales de los 80 y que afectará a sus proyectos posteriores a partir de los 90 **[Fig. P-1]**. Podemos entender entonces que en el caso ya específico de la comunicación en el proyecto y desde un punto de vista únicamente propositivo:

MEGAESTRUCTURAS + CALLES ELEVADAS = INFRAESTRUCTURAS

Cuando uno compara el primer ejemplo de Exodus, con los de IJ-Plein o Charlie Check Point o los últimos de Bijlmermeer o Melún-Senart y Lille, no puede evitar pensar sobre el contraste que dichas propuestas tenían respecto a esa capacidad de evocación y utopía. Simplemente observando su capacidad de materialización, no hacemos más que marcar la diferencia entre una arquitectura que nace intentando condensar y reducir con otras cuyo objetivo es ampliar el espectro incorporando componentes más complejos de utopía e idealismo hacia la ciudad. Intentaremos mostrar esta dualidad, mostrando este trabajo en paralelo de toda la labor profesional de Rem Koolhaas y OMA de esta época y ayudándonos a organizar la tesis en un primer capítulo de Utopía (megaestructuras), un segundo de Pragmatismo (Calle Elevada) y un tercero de Pragmatismo Utópico (Infraestructuras). Los proyectos que se desarrollan representan el paso clave hacia una materialización del pensamiento urbano sobre el proyecto arquitectónico, superando los modelos más ideales y utópicos hacia diseños infraestructurales en un interés urbano hacia el vacío de la ciudad contemporánea, final del eje central de esta tesis.

Sin embargo, dicha evolución no se produce de manera lineal ni consecutiva, y debido a ciertas cuestiones que se comentarán en este texto, se solapará en capas de modo que su lectura requerirá de un estudio complejo sobre las circunstancias bajo las que se tomaban ciertas decisiones o se investigaba sobre ciertas cuestiones. Para estudiar dichas circunstancias daremos saltos en el tiempo y abarcaremos otros ámbitos en algunos casos más allá de lo estrictamente arquitectónico. Dichos ámbitos serán fundamentales para el arquitecto, ya que poseen el sustrato ideológico que dará forma a proyectos y decisiones específicos, especialmente personales desde su planteamiento y que se han convertido, años después, en iconos singulares de su arquitectura. Algunos de estos proyectos, textos o simplemente ideas se sitúan en momentos que no han sido especialmente conocidos o publicados cuando se trata de hablar del arquitecto, siendo misión y objetivo de este texto el reproducirlos en una relación de causa y efecto de directa influencia sobre su obra posterior. Esto ocurre ya desde su época previa de periodista o sus fases más investigadoras y de formación arquitectónica.

En ese estudio de las circunstancias que podían ser influyentes para el arquitecto, entenderemos el contexto histórico-arquitectónico bajo el que ciertas decisiones se podían llegar a tomar, comprendiendo que Rem Koolhaas es un arquitecto especialmente formado y culto, como se observará en muchos de sus textos. Desde este punto de vista, se estudiarán en profundidad otros proyectos que, divididos en dichos pilares estructurantes de esta tesis, ayudan a entender posibles influencias directas sobre las decisiones proyectuales del arquitecto, en muchos casos directamente reconocidas por el arquitecto, y en otros de necesario comentario por su importancia. Constantemente, el arquitecto mira hacia el pasado cercano, encontrando referencias e hilándolas en una nueva composición, que es desgranada en este texto. La desvinculación con el posmodernismo imperante, ya desde la época inicial de su trabajo, deberá ser analizada. Todos los proyectos representativos que se muestran en esta tesis, desarrollados durante estos años 80, no se entenderán si no es estudiando un origen que se remonta tanto al comienzo de su carrera a finales de estos años 60 y 70, como a años antes en arquitecturas de otros autores investigados por el arquitecto. Sus arquitecturas definitivamente se observan en la práctica del holandés.

"... para mí, los momentos clave de la composición moderna vienen de Mies, ciertamente de Le Corbusier, y de Leonidov, y mucho antes de Gropius"⁵

⁵ "... for me the key moments of modernist composition come from Mies, certainly over Le Corbusier, and from Leonidov, much more before Gropius" Koolhaas, Rem, "Toward the Contemporary City", en *Design Book Review*, nº 17, 1989, p. 15

ETAPAS	PROPUESTAS	PUBLICACIONES
70's-Formación e Investigación	Megaestructura	1971-Exodus
		1978-Delirious New York
	Calle Elevada	1981-IJ-Plein
		1984-Charlie Check Point
		1986-Bijlmermeer
		1987-Melun-Sénart
80's-Práctica Proyectual	Infraestructura	1988-Lille
		1995-S,M,L,XL

■ [Fig. P-1] Diagrama que muestra el cambio conceptual desde la Megaestructura a la idea de Infraestructura en Rem Koolhaas, pasando por un momento de práctica proyectual que se corresponde con las Calles Elevadas. Así mismo, es importante la relación con los textos teóricos publicados.

En este sentido, y mostrando la relación entre una primera época de formación y una segunda de docencia, el programa de la Diploma Unit 9, de 1975, ya en la Architectural Association, nos mostrará el desarrollo de “la crítica de las condiciones de la educación arquitectónica, la teoría y la práctica, tal y como estaban experimentadas en los sesenta por Rem Koolhaas y Elia Zenghelis” durante “su colaboración desde principios de los setenta”⁶

Así mismo, estos años de docencia en la AA le sirven de inspiración para el trabajo posterior de OMA. Según comenta Gargiani, se corresponden exactamente con las temáticas de su discurso teórico y profesional de la época enmarcado en los 80:

*“La experiencia docente de Koolhaas y Zenghelis en el contexto de Diploma Unit 9 hasta 1980 representa un capítulo crucial para la clarificación de los intereses teóricos y de diseño de OMA”*⁷

Ya desde el punto de vista proyectual, será importante comenzar estudiando en esta tesis el comentario de Alejandro Zaera acerca del interés del arquitecto en un aspecto más social e indeterminado en relación a los Eventos, cuestión que le interesa desde su primera época. Las referencias hacia una escala más amplia de otros arquitectos y oficinas de su interés serán claras, y la libertad de una arquitectura permisiva y adaptable le acercaba al discurso de otras arquitecturas cercanas a la Utopía y al discurso de la *nueva irrealidad*. El estudio primero de este cambio de concepto general entre una arquitectura de gran escala compacta y cerrada (Megaforma) frente a su concepción abierta y cambiante (denominada Megaestructura) resultará entonces esencial en esta tesis. Los posibles referentes de Koolhaas son mencionada por Alejandro Zaera en su texto de Proyectos Urbanos:

*“El interés de Archigram en grandes megaestructuras urbanas y la planta libre contenida, el Urbanismo Unitario de los Situacionistas, las plantas psicogeográficas de Debord mostrando un proceso en el tiempo y el espacio o las investigaciones formales en los grandes proyectos de Constant son otros posibles puntos de referencia.”*⁸

En este texto se observará como no sólo es “posible”, sino que esa relación es existente, y la arquitectura de Rem Koolhaas de esta época absorbe directamente ciertas de estas ideas. El caso de IJ-Plein o Charlie Check Point, diseñados en 1981 y 1984 aunque finalizados en 1989 y 1992, se enmarca bajo el paraguas de lo que hemos denominado “Calle Elevada”. Sus referencias responden a una época mucho más anterior y sólo conservan algunos retazos de sus intereses del momento de su construcción. En este texto estudiaremos cómo su diseño pretendía trabajar sobre un modelo más realizable y menos utópico, en definitiva más *pragmático*. Se ubican dentro de las propuestas posteriores a su vuelta de los Estados Unidos, en donde el interés del arquitecto estaba en establecerse como oficina de prestigio y así, pretendían dar respuestas específicas a la ciudad y a lo arquitectónico. Dicha decisión le llevó a un reconocimiento global como proyectista, pero quizás con ejemplos que estaban lejos de sus propuestas con más contenido teórico. Tal y como nos comenta Zaera:

“El esfuerzo para adquirir credibilidad como un arquitecto proyectista está claro en el uso de técnicas sofisticadas de rendering, y otras estrategias dirigidas al consumo, que si bien son

⁶ “the critique of the conditions of architectural education, theory and practice, as experienced in the sixties by Rem Koolhaas and Elia Zenghelis” Unit 9, en “Prospectus. Architectural Association. School of Architecture”, 1975-1976, p. 55.

⁷ “The teaching experience of Koolhaas and Zenghelis in the framework of Diploma Unit 9 until 1980 represents a crucial chapter for the clarification of the theoretical and design concerns of OMA”

Gargiani, Roberto. Rem Koolhaas. *OMA. The Construction of Merveilles*, EPFL Press, Lausanne, 2008, p. 46

⁸ “Archigram’s interest in large urban mega-structures and the contained free plan, Situationist Unitary Urbanism as, Debord’s psychogeographic plans showing a process in time and space or the formal investigations in Constant’s large projects are other possible points of reference.”

Zaera, Alejandro, “Conceptual Evolution of the Work of Rem Koolhaas”, en *Rem Koolhaas: Projectes Urbans (1985-1990). Urban Projects (1985-1990)*, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1990, p. 60

*adecuadas para objetivos comerciales, pierden un serio contenido arquitectónico.”*⁹

El componente espacial y de escala humana aparece ineludiblemente en estos ejemplos. La vivienda integrará un componente urbano claro, en forma de Calle Elevada y espacio público interior. Veremos entonces varios ejemplos en donde se produce esta integración, en forma de concursos nunca construidos así como de proyectos sí materializados. Sin embargo, lo que nos interesa en este texto, es que estos proyectos de Calles Elevadas sí que contenían una investigación arquitectónica de interés, que no sólo tenía una estrategia “comercial”, sino que hila perfectamente proyectos más investigativos anteriores con las propuestas de final de los 80 que terminaron de posicionarle en el punto de prestigio que desde entonces le ha acompañado.

De ahí que podamos entender que, mientras su fama crecía gracias a construir ciertos proyectos de herencias quizás más clásicas y menos innovadoras (aunque no por ello carentes de interés), eso le permitía desarrollar un camino en paralelo más radical y personal que daría sus frutos algunos años más tarde. Desde el punto de vista del diseño arquitectónico, Rem Koolhaas progresivamente hace evolucionar las ideas más clásicas como la ya comentada de *promenade*. Sus connotaciones más “experienciales” y su escala más humana las considerará exploradas y de alguna manera dejarán de interesarle, pudiendo considerar Charlie Check Point como el punto que marca el final en este sentido. En esta transición, las ideas del arquitecto seguirán en paralelo hacia otros niveles más amplios, quizás más ambiciosos respecto a esa mencionada clásica Calle Elevada, evolucionando hacia ideas más sofisticadas, que en este texto se enmarcan bajo lo que entendemos como Infraestructura. Para entender dicha evolución estudiaremos, además de los ámbitos previamente mencionados, un origen que se sitúa tanto en sus estudios e investigaciones teóricas previas como en proyectos suyos ya desde dentro de la disciplina arquitectónica una vez OMA fundado. Igualmente, encontraremos referentes en proyectos desarrollados tanto por el arquitecto y colaboradores en épocas algo anteriores como la americana, como por sus estudiantes en sus años de docencia ya en Europa.

La vivienda pasará progresivamente a un segundo plano en su trabajo, y los proyectos que el arquitecto materializa poseen connotaciones e intereses que ya poco tienen que ver con el habitar contemporáneo de la ciudad en relación con el diseño de vivienda. Las ideas de circulación y conexión heredadas de los proyectos ya estudiados en cambio tenían más que ver con una circulación interior dentro de un bloque con carácter autónomo (aún siendo de uso público) y de mirada introvertida. Progresivamente comenzará una época en la que ya raramente el sentido de circulación es aplicado a un diseño de bloque, excepto en ciertas edificaciones públicas y singulares que hablan ya de un arquitecto diferente¹⁰. Durante su proceso de transformación, al arquitecto la vivienda colectiva pasará a interesarle en lo que se refiere a su diferente afección a nivel urbano, en el habitar de la ciudad. En esta escala, las comunicaciones se entienden a una escala mayor, y su diseño se refiere a procesos más del ámbito metropolitano. En contraposición a la idea de incluir un ideario urbano dentro del mismo bloque arquitectónico, el objetivo empezará a convertirse más en la posibilidad de expandir los propios límites del diseño de arquitectura en una afección a una escala urbana, entendiendo así una ruptura de fronteras que dejaba atrás el interés objetual. De esta manera, contrario a la inclusión, se propone la expansión.

Su fama como arquitecto habría ido creciendo en paralelo hasta situarle ya a principios de los 80 en lo más alto del panorama. Los proyectos que el arquitecto desarrolla desde los comienzos de los años 90 representan la salida hacia una oficina en reconocimiento internacional con un giro claro en su labor proyectual. Aún así, sus proyectos mantendrán numerosas de las ideas originales, ya condensadas en

⁹ “The effort to acquire credibility as a practitioner architect is clear in the use of sophisticated rendering techniques, and other consumer-oriented strategies, which though good for commercial purposes lack serious architectural content.”

Ibid., p. 54

¹⁰ Véase proyectos como la Embajada de los Países Bajos en Berlín, proyecto muy posterior diseñado en 1997, y del que se hablará al final de esta investigación.

proyectos en su mayor parte singulares e icónicos en la ciudad.

Para terminar, otro de los fundamentos en el trabajo de Rem Koolhaas es su confianza en la teoría. Así, siendo consciente de ello, no dejará de apoyarse en ella como sustento de su arquitectura. Aparte de los proyectos estudiados, su pensamiento teórico igualmente irá cristalizando en diversas publicaciones, y textos de enorme relevancia que nos ayudarán a sustentar nuestra tesis. Desde el punto de vista de las publicaciones propias del arquitecto, dos hitos merecen ser reseñados: *Delirious New York* (publicado en 1978) se puede considerar el resultado de dicho periodo de investigación mientras que *S,M,L,XL* (publicado ya en 1995) recoge numerosas experiencias proyectuales del arquitecto durante su periodo último, enmarcado fundamentalmente en los 80, como un manifiesto de su visión continua de la arquitectura, desde la escala reducida (S) hasta su pensamiento e influencia más urbana (XL). Algunos textos posteriores seguirán con el interés del arquitecto por la ciudad, quien fundará AMO en 1999 para continuar con su trabajo en la escala metropolitana, dando continuidad a su faceta investigadora.

Desarrollaremos primero en este apartado su trabajo de Formación, Investigación y Docencia, como se ha comentado, remontándonos al comienzo de su formación como arquitecto, que comienza en 1963 como periodista, continúa con su ingreso como estudiante en la Architectural Association en 1968, pasa por 1972 con su viaje a Nueva York y se cristaliza en su época de docente que termina en el año 1980. En segundo lugar, trabajaremos de manera esquemática sobre los fundamentos de trabajo de su proceso proyectual.

[Fig. Pa.1-1] Imagen de la entrevista de Rem Koolhaas a Federico Fellini en 1965 para De Haagse Post.

[Fig. Pa.1-2] Algunos de los componentes del 1,2,3 Group. De izquierda a derecha: Samuel Meyering, Rem Koolhaas, Frans Bromet, Rene Daalder, Jan de Bont (Imagen extraída de Architecturefoundation.org)

[Fig. Pa.1-3] Fotogramas de Rhapsody 1,2,3, un cortometraje de 1965 con tintes feministas, algo surrealista e inquietante, que demuestra la precoz iniciativa de los miembros del grupo.

[Fig. Pa.1-4] En comparación, fotograma de Un perro andaluz, de Luis Buñuel, de 1929.

Ambas cintas comparten una historia cuyo argumento se entiende como composición de fragmentos. La referencia del grupo holandés llega a ser literal en el carácter de sexualidad ambigua de algunos de los personajes.

[Fig. Pa.1-5] Imagen de la entrevista realizada a Constant en 1966 para Haagse Post. A la izquierda, señalando un edificio en construcción, el arquitecto. En medio, la crítica de arte Betty van Garrel y a la derecha, Rem Koolhaas (Imagen extraída de www.architekturtheorie.eu)

a Formación, Investigación y Docencia

a.1 Época previa: Del cine a la arquitectura

Esta época no se entiende si uno no dirige su mirada a cuando Rem Koolhaas no había nacido todavía como arquitecto, pero sin embargo empezaba a establecer aquellas relaciones con arquitectos que serían de tanta influencia posteriormente. En 1963, con 19 años, empieza su época como periodista en el *De Haagse Post*, una revista multidisciplinar de cierto carácter conservador pero que a la vez pretendía contener una línea de corte más radical y juvenil con jóvenes periodistas interesados en las vanguardias de los 60. Rem Koolhaas trabajaría en artículos sobre todo tipo de cuestiones, desde literatura, cine (entrevista a Federico Fellini) [Fig. Pa.1-1], deportes de motor (24 horas de Le Mans) o sexo. Lo más relevante para nosotros en este momento es que igualmente incluiría, dentro de sus ámbitos de trabajo, a arquitectos como Hendricus Theodorus Wijdeveld y Le Corbusier o entrevistas a Constant Nieuwenhuys. Sobre los dos primeros, publicaría los dos únicos artículos que versan sobre arquitectura, siendo 1964 el año de la publicación de un extenso reportaje sobre el arquitecto suizo. La entrevista a Constant de 1966 parece ser una rara excepción en un momento en el que la arquitectura no era de interés especial en la labor del futuro arquitecto. Sin embargo, genera los primeros contactos que harían comenzar su interés sobre ella.

De hecho, muchos de los colaboradores de la revista desarrollarían en paralelo sus aficiones en arte, literatura o cine. Rem Koolhaas no sería menos, y pertenecería al grupo de creación cinematográfica 1,2,3, enz.¹¹ [Fig. Pa.1-2]. Dicho grupo estaría principalmente formado, además de por él mismo, por el realizador Rene Daalder, el cámara Frans Bromet, Kees Meyering y Jan de Bont. En esta época, lo importante para el grupo, tal y como la futura socia y mujer del arquitecto Madelon Vriesendorp diría, es la irreverencia como objetivo principal. El cortometraje *Rhapsody 1,2,3* de 1965 es uno de los ejemplos, con una historia en donde lo más destacable en este momento es el concepto de colectivo, fuera de personalismos y autorías individuales, algo que sin duda marcaría en el futuro el trabajo del holandés durante sus primeros años de investigaciones y estudios, una vez decidido a convertirse en arquitecto¹². [Fig. Pa.1-3,4]

Poco después, ya en 1966, entrevista a Constant con motivo de la exposición de su trabajo en el pabellón holandés de la Bienal de Venecia, un arquitecto que sin duda sería referente con su *New Babylon* para el arquitecto, especialmente en una primera época de producción teórica y utópica que se verá más adelante. [Fig. Pa.1-5]

Un año después de la entrevista, en un conjunto de seminarios sobre cine y arquitectura realizado en la universidad de Delft, Rem entra en contacto con Gerrit Oorthuys gracias a la invitación que realiza éste al grupo 1,2,3, enz. debido a su interés y casi envidia confesa sobre un estilo de vida que presumiblemente llevaban en el grupo de creación cinematográfica. Contrariamente a esto, Koolhaas opina que la arquitectura es de hecho un proceso de mayor interés y repercusión. Refiriéndose al mismo Oorthuys:

“...era un anticomunista virulento que antes había sido un virulento comunista. Este hecho le colocaba en una posición que le permitía ser a la vez un representante duro de las ideas de la arquitectura soviética pero al mismo tiempo realizar las críticas más elocuentes al sistema soviético. Esto me hizo pensar que quizás la arquitectura fuera como un guión cinematográfico, y

¹¹ El padre de Rem Koolhaas, Anton Koolhaas, sería un conocido periodista y escritor y director de la Amsterdam Academy of Film

¹² Otros miembros colaborarían dentro del grupo, en la filosofía de apertura a nuevos caminos y configuraciones posibles. En su manifiesto publicado en la revista de cine *Skoop*, recalcarían la importancia de lo colectivo frente al heroísmo individual.

■ **[Fig. Pa.1-6]** Eisenstein destacará por sus técnicas de montaje, que llegará a comparar con la arquitectura en su texto "Montage and architecture" del año 1938, estableciendo puentes que más tarde repetirá Koolhaas en gran parte de su obra.

■ **[Fig. Pa.1-7]** Le Corbusier (izquierda) con Eisenstein (medio) y Andrei Burov (derecha) en Moscú, en Octubre de 1928.

■ **[Fig. Pa.1-8]** Algunas de las imágenes que aparecerían en el libro de Choisy *Histoire de l'architecture* (1899), narrando el recorrido perceptivo por el espacio urbano de la Acrópolis, y que posteriormente utilizaría Le Corbusier en su *Vers une architecture* y Eisenstein en su *Montage and architecture*.

Choisy, Le Corbusier, Eisenstein y por extensión Koolhaas quedarán unidos en el tiempo.

■ **[Fig. Pa.1-9]** Imagen de la película *The White Slave*, una influencia reconocida para el arquitecto holandés y fruto de sus primeras inquietudes interdisciplinares.

al año, yo decidí ser arquitecto."¹³

Nos acercamos entonces a un joven Koolhaas inquieto, interesado en una componente política íntimamente relacionada con la creación tanto del cine como de la arquitectura y, por supuesto, por un vínculo entre ambas artes y el entendimiento de la última como una narrativa de alto componente visual y perceptivo. El puente intelectual con el soviético Eisenstein será de especial relevancia durante toda su carrera **[Fig. Pa.1-6,7]**. La manera que el cineasta tenía de entender el montaje cinematográfico será especialmente interesante; frente a la idea de una yuxtaposición de partes del director americano Griffith, era partidario de un concepto más unitario y continuo, cuestión que también investigaría Deleuze en su entendimiento más activo de una idea de movilidad en el conjunto de las secuencias en el cine, tema íntimamente relacionado con la circulación en el proyecto de arquitectura. **[Fig. Pa.1-8]**

*"[Cuando hablamos de cine], la palabra recorrido no se usa por casualidad."*¹⁴

En *Montage and Architecture*, Eisenstein explicará sus dos maneras de entender la percepción del espacio. Una se refiere a la importancia del camino imaginario que persigue el ojo en sus diferentes percepciones del objeto o fenómenos espaciales, y su directa afección sobre su propia percepción del conjunto. La otra se refiere a un clasicismo mayor, en donde el objeto se ubicaba precisamente en el sitio en el que debía estar para su percepción por el usuario. La una, implica dinamismo y variabilidad; la otra, predeterminismo y control.

Estas cuestiones, que inevitablemente hablan de la percepción del espacio y su representación, se verán de amplia y continua influencia en Rem Koolhaas, quien establecerá continuos puentes entre su interés cinematográfico y la arquitectura por la que finalmente opta, incluyendo en sus proyectos un concepto espacial que inevitablemente será secuencial y narrativo. En 1968, efectivamente, entrará en la Architectural Association School of Architecture en Londres, iniciando un periodo como estudiante que todavía conservará sus intereses en la producción de cine. Poco después, ya en 1969, se realizaría la película *The White Slave*, una película escrita en conjunto entre Koolhaas y Daalder, y dirigida por este último, con enorme presupuesto gracias al apoyo del guionista del mismo Luis Buñuel, Jean Claude Carrière **[Fig. Pa.1-9]**. La película consiste en una provocativa cinta sobre la decadencia de la civilización europea, de la que Shumon Basar, Director del Programa Cultural de la Architectural Association en 2011, comenta la importancia en el comienzo de la carrera de Rem Koolhaas. Podemos leer en el abstract:

*"The White Slave es una cinta de cine negro como una pesadilla, satírica y surrealista [...] Paranoica, erótica, bizarra y encrispante con ideas, es un fascinante artefacto de cine holandés de vanguardias, y una imaginación temprana de Koolhaas."*¹⁵

Las escenas de la película desde luego tienen una relación clara con el cine de Luis Buñuel, en un surrealismo e imaginario que incluso se acerca a cuestiones sexuales, algo que intentará aplicar a la arquitectura durante toda su carrera, especialmente en las publicaciones teóricas. Es el caso de la publicación S,M,L,XL, en donde todavía reservará espacio para poner escenas de sus películas, o de

¹³ Entrevista realizada al arquitecto para la revista "Project Russia" en febrero de 2002 por su director Bart Goldhoorn con motivo de su visita a Moscú para la inauguración de la exposición sobre Leonidov en el Museo de Arquitectura de Moscú. Extraído de la traducción publicada en <http://rusiadeverdad.blogspot.com.es/2009/01/entrevista-rem-koolhaas.html>

¹⁴ "[When talking about cinema], the word path is not used by chance."
Frase introductoria del texto de Eisenstein *Montage and Architecture* de 1938

¹⁵ "The White Slave is a nightmarish, satirical and surreal film-noir [...] Paranoid, erotic, bizarre and bristling with ideas, this is a fascinating artefact of avant-garde Dutch filmmaking, and Koolhaas' early imagination."
Texto extraído de <http://www.architecturefoundation.org.uk/programme/2009/architecture-on-film/the-white-slave-1-2-3-rhapsody>, anuncio de su ciclo sobre el ciclo *Architecture on Film: The White Slave / 1,2,3 Rhapsody* para el 10 de Octubre de 2011 en la Architectural Association. El mismo arquitecto asistiría e introducirá el ciclo, en donde se proyectarían las dos producciones.

[Fig. Pa.1-10] Primera página del manuscrito *The Surface*, de 1969, que consiste en treinta páginas de viñetas dibujadas a mano, en donde se puede leer:

1. "A city is a plane of tarmac with some red hot spots of urban intensity"
2. "These red hot spots radiate city-sense. If not taken care of properly, it tends to quickly ebb away"
3. "With ingenuity it is possible to stitch the area of urban radiation, to canalize city-sense into a larger network. Usually, the pre[s]sure of the population explosio[n] strains the system by presuming it can be endlessly expanded. City[-]sense then becomes hop[e]lessly watered down."

referentes como aquella de *Un Perro Andaluz*. Esto es importante cuando uno piensa en la relación que tendrá el arquitecto con ciertas cuestiones del movimiento surrealista. La aplicación del Método Paranoico-Crítico de Dalí que nos comenta Basar sobre la propia cinta nos lleva a pensar que, una vez escrito el guión, uno se da cuenta del espacio previo que existía, un escenario como un vacío en la retícula manhattaniana cuya historia debía ser escrita y constatada. Igualmente, nos comenta la importancia del comportamiento humano sobre las superestructuras económicas y políticas que tienen más que ver con el mundo posterior del arquitecto en Bigness, Europa y la escala XL que tan importantes serán para sus teorías posteriores.

Lo que es indudable de esta época es que el primer acercamiento que tuvo Rem Koolhaas hacia la arquitectura es a través del medio escrito. Esto, si bien se aplica en este caso a su decisión de comenzar su carrera como arquitecto como estudiante, se aplica igualmente a sus primeros pasos como profesional, en donde antes de proyectar, el arquitecto comenzó principalmente escribiendo. En paralelo, desarrollará un imaginario gráfico cuya arquitectura tiene más de posicionamiento intelectual que de interés real en su materialidad. Veremos cómo esto ocurre en uno de sus primeros dibujos de arquitectura siendo estudiante, *The Surface*, un conjunto de viñetas cinematográficas que narran una historia arquitectónica de acontecimientos urbanos que nos prueba un incipiente interés en los puntos de mayor intensidad metropolitana. Leeremos en él palabras clave del vocabulario posterior del arquitecto. **[Fig. Pa.1-10]**

En uno de sus primeros proyectos ya entrando en su etapa más profesional, el de *Exodus*, se observa una megaestructura con claros componentes surrealistas que a su vez estará compuesto de fragmentos cinematográficos. Sus intereses divergentes son fundamentales para entender la complejidad del pensamiento posterior del arquitecto, que tratará de integrar en arquitecturas complejas, siempre cargadas de múltiples significados.

En relación con este posicionamiento más teórico, ya en la primera época en la AA tomará contacto aparte de con Peter Smithson, con arquitectos como Cedric Price o Peter Cook. Comentaré sobre su propia motivación de ir a Londres:

*"atraído por gente como Peter Cook y Cedric Price y el pensamiento de la escena arquitectónica en Londres como una especie de club enorme."*¹⁶

Los intereses de la escuela, entonces, se dirigían hacia una implicación mayor de la arquitectura con vistas a visiones metropolitanas evolucionadas y tecnificadas. Como se ha comentado, son los años de *Potteries Thinkbelt* (1963-1966), *Atom* (1969) o *Instant City* (1969) referencias que debían ser evidentes para el arquitecto, tanto por las publicaciones como por el hecho de la cercanía docente con los autores. Poco a poco, irá ganando su faceta como arquitecto, e incluso desde el comienzo de su formación como tal, caras anteriores como la de escritor de guiones quedarán relegadas a un segundo plano y se irán convirtiendo en puras herramientas para alcanzar otros objetivos, y poco después presentaría *The Berlin Wall as Architecture*, como el resultado de una búsqueda de nuevos caminos disciplinares:

*"Escribía guiones de películas para cubrir los gastos."*¹⁷

"[...] en lugar de ir a villas Mediterráneas o pueblos de pescadores en Grecia a 'aprender' (como la mayoría de la gente hacía en ese tiempo), decidí simplemente mirar al Muro de Berlín como

¹⁶ "lured by people like Peter Cook and Cedric Price and the thought of the architectural scene in London as some kind of hugh club."

Koolhaas, Rem. Ulrich Obrist, Hans. Rem Koolhaas & Hans-Ulrich Obrist: The Conversation Series, Volume 4, Walther König, Bonn, 2006, p. 88

¹⁷ "I was writing movie scripts to cover the costs."

Koolhaas, Rem. Werlemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 216

■ [Fig. Pa.2-1] Superstudio, 1969, *Continuous Monument: An Architectural Model for Total Urbanization*.

■ Koolhaas conocería este proyecto de primera mano, poco antes de su propuesta Exodus. Londres (Exodus) y Nueva York (Continuous Monument) quedarán para siempre entrelazados por el arquitecto holandés.

a.2 Años de estudiante: La mirada cinematográfica en la construcción de la utopía

El interés de Rem Koolhaas por las megaestructuras ha sido intenso. Especialmente al comienzo de su carrera, siendo estudiante de la Architectural Association, su relación con ciertos agentes culturales de la época, como Superstudio y Archizoom, supone el caldo de cultivo que permite desarrollar muchas de sus primeras ideas sobre la ciudad y amplía el espectro de interés del arquitecto desde el principio de su carrera profesional. Como se estudiará en esta tesis, producirá algunos proyectos iniciales del arquitecto como Exodus que, influenciado por su investigación paralela acerca del Muro de Berlín, contenía un pensamiento utópico y ambicioso cercano a estos grupos culturales. Este interés se debe principalmente a situarse en una época de transición, entre la del periodista e investigador y el proyectista que vendría después; construir se verá que no estaba dentro de sus objetivos principales:

*"Exodus y el trabajo 'americano' son productos de los 'visionarios' sesenta. En 1972 Archigram estaba en la cima de su poder y grupos como Archizoom y Superstudio estaban concibiendo historias arquitectónicas que suponían una vasta expansión del territorio de la imaginación arquitectónica. La arquitectura entonces podía ser libros, dibujos, historias, y en algunos casos, incluso edificios."*¹⁹

La diferente concepción que existe entre Megaformas y Megaestructuras resultará especialmente relevante en esta tesis debido precisamente al cambio hacia una idea de la arquitectura tecnológicamente desarrollada que permitía pensar en una arquitectura en camino hacia lo urbano, de maneras permeables y adaptables. Frente a la compacidad y estatismo de la Megaforma, el arquitecto demostrará su interés hacia el dinamismo y la extensividad urbana de la idea de Megaestructura. Tal y como Tafuri menciona en su *Contemporary Architecture*, en una relación entre la capacidad tecnológica y la ambición megaestructural:

*"[...] tecnología, interpretada como una oportunidad del juego y el espectáculo, es el origen de un sueño de reestructuración global de la ciudad y el territorio. Actualiza el deseo de una 'reconstrucción futurista del universo'... Lo desconocido es elevado a mito: el deseo de forzar el presente es una indicación de impotencia."*²⁰

En 1970, Koolhaas viaja a Florencia para conocer a Superstudio, autores del *Monumento Continuo*, proyecto que será referencia posterior en numerosos diseños y textos para el arquitecto [Fig. Pa.2-1]. Les invitaría a dar unas charlas en la AA, que tendrían lugar en Febrero-Marzo de 1971. Refiriéndose al conocido proyecto de la oficina italiana, escribirían en 1969:

¹⁸ "instead of going to Mediterranean villas or Greek fishing villages to 'learn' (as most people did at that time), I decided to simply look at the Berlin Wall as Architecture, to document and interpret it, to see what the real power of architecture was."

Entrevista "Rem Koolhaas. Cultivating Urban Emptiness" realizada por Hans Ulrich Obrist. Extraído de http://www.artnode.se/artorbit/issue4/i_koolhaas/i_koolhaas.html

¹⁹ "Exodus and the 'American' work are products of the 'visionary' sixties. In 1972 Archigram was at the height of its power and groups like Archizoom and Superstudio were conceiving architectural stories supposing a vast expansion of the territory of the architectural imagination. Architecture then could be books, drawings, stories, and in some cases, even buildings."

Koolhaas, Rem. "Sixteen Years of OMA". En Lucan, Jacques (Ed.), *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1991, p. 162

²⁰ "[...] technology, interpreted as a chance of play and spectacle, is the origin of a dream of global restructuring of city and territory. It updates the desire of a 'futurist reconstruction of universe'... The unknowable is elevated to myth: the desire of forcing the present is an indication of impotence."

Tafuri, M., Dal Co, F. *Arquitectura Contemporánea*/2. Ed. Aguilar/Asuri, Madrid, 1989

[Fig. Pa.2-2] Archizoom, *Quartieri Paralleli*. Berlín, 1969.

En el mismo año que el Continuous Monument, Archizoom realizan un mayor paralelismo gráfico entre la megaestructura y la infraestructura, al mostrar gráficamente la escala de sus bandas paralelas con los puentes que atraviesan linealmente el río. La ciudad alemana aparece para completar el trío de ciudades de interés para Koolhaas: Londres, Nueva York y Berlín.

[Fig. Pa.2-3] Trabajos de estudiantes en la TU Berlín entre 1966-1969. Imagen extraída de la publicación digital de Cornell <http://cornelljournalofarchitecture.cornell.edu/>.

Se observa un interés en la formalización y pensamiento urbano, en la geometrización de configuraciones ambiciosas y extensivas.

*"La Gran Muralla china, el Muro de Adriano, autopistas, como paralelos y meridianos, son los signos tangibles de nuestro entendimiento de la Tierra."*²¹

Y ya en 1977, sobre la clara influencia a su propia obra, en concreto a *Exodus*²²:

*"...a finales de los 60 Superstudio ofrecían uno de los pocos inspiradores y estimulantes modelos de recuperación de una tradición moderna aplicada a una nueva sensibilidad. Cerca del muro de Berlín, su Monumento Continuo fue una obvia inspiración para Exodus"*²³

Si bien la representación formal, así como el contenido programático difiere entre unos arquitectos y otros, es reseñable la manifestación de una evidente conciencia acerca de la relevancia y simbología de una infraestructura arquitectónica a escala urbana, de claros tintes utópicos. La geometrización y el intento de comprensión de la escala más global empieza a ser de interés al arquitecto, al igual que su capacidad conectiva y de extensividad mucho más allá del objeto arquitectónico.

Gracias a Superstudio, Koolhaas entraría en contacto también con Archizoom, el otro polo italiano, y florentino, de la arquitectura más idealista y radical²⁴. Entre sus proyectos, cabe destacar el proyecto de 1969 para Berlín del *Quartieri Paralleli*, una subdivisión de la ciudad de Berlín en bandas paralelas, muros infinitos en donde los límites urbanos se difuminan. Uno de los dibujos más conocidos es aquel que muestra la autopista en cruce con las bandas, ejerciendo así de puentes habitados. **[Fig. Pa.2-2]**

Quizás el punto más relevante de trabajo en común es el Muro, al ser objeto de interés en sí mismo tanto del arquitecto como de los radicales. Su condición lineal e infraestructural, extensiva a escala incluso urbana y territorial les permitía utilizarlo como una herramienta de utilidad de escala global de gran ambición proyectual y teórica. Comenzaría entonces su investigación *Berlin Wall as architecture*. Alrededor del año 69 y 70, Rem viajaría a la ciudad alemana en donde tomaría contacto con el trabajo de OM Ungers, una vez que éste había sido decano entre los años 1965 y 1967 de la Universidad Técnica de Berlín **[Fig. Pa.2-3]**. La publicación de los trabajos mediante panfletos divulgativos sería de sumo interés para Koolhaas, quien afirmaría:

*"Estaba en Berlín durante el descubrimiento de los panfletos que Ungers estaba produciendo, los cuales encontré sumamente excitantes porque en la AA simplemente no había simpatía por el interés en cuestiones formales. Pero en esos panfletos había en abundancia."*²⁵

Volviendo a la cuestión del Muro de Berlín, será de sumo interés a lo largo de los primeros años del arquitecto, quien verá en él la oportunidad de trabajar en una escala y con un grado de subversión deseado, que le llevará incluso a pensamientos que se podrían considerar excesivamente dogmáticos, y que estarán presentes en toda su carrera profesional:

21 "The Great Wall of China, Hadrian's Wall, motorways, like parallels and meridians, are the tangible signs of our comprehension of the earth" Superstudio, *Discorsi per immagini*, en Domus, Diciembre 1969, nº 481, p. 44

22 Para profundizar en la influencia de Superstudio sobre Rem Koolhaas, ver Architecture d'Aujourd'hui nº 238, Abril 1985, p. 2

23 "...in the late 60's Superstudio offered one of the few inspiring and stimulating models of the retrieval of a modern tradition applied to a new sensibility. Next to the Berlin Wall, their Continuous Monument was an obvious inspiration for Exodus" *Architectural Design*, vol. 47, nº 5, Londres, Mayo 1977, p. 333

24 Para profundizar en los Radicales Italianos, se recomienda especialmente el punto de vista del mismo Gargiani, quien escribiría "Archizoom Associati 1966-1974. De la vague pop à la surface neutre" y "Superstudio"

25 "I was in Berlin that I discovered the pamphlets that Ungers was producing, which I found incredibly exciting because at the AA there was simply no sympathy for interests in formal issues. But in these pamphlets it was there in abundance."

Extraído de <http://cornelljournalofarchitecture.cornell.edu/read.html?id=18>

[Fig. Pa.2-4] Prólogo al proyecto de Exodus, en donde se observan fotografías realizadas por el arquitecto en su visita al Muro de Berlín. Como fotogramas, manifiestan una realidad coherente cuando se observan conjuntamente.

[Fig. Pa.2-5,6,7,8] Similar al prólogo de Exodus, su desarrollo a base de collages espaciales de diversos momentos de la Strip, juntos como los fotogramas de una película, nos manifiesta un paralelismo claro con su faceta como cineasta.

[Fig. Pa.2-9] R. Koolhaas, E. Zenghelis, concurso para estructura urbana en Londres, Exodus or The Voluntary Prisoners of Architecture, 1971-1972, en colaboración con Z. Zenghelis y M. Vriesendorp. Publicado en Casabella magazine nº 378, 1973

*"Nunca volvería a creer en la forma como el primer contenedor de significado."*²⁶

Lo que le interesará es el evento y el hecho social puntual; agrupados, forman la narrativa del conjunto y dan sustento a un discurso que, en este proyecto sí, prescinde de la forma y la estética como parte fundamental de la arquitectura.

Este tema se convierte en el objeto de estudio del Summer Study de 1971 en la AA, y el mismo año, con Koolhaas todavía en Europa, el arquitecto retomaría la idea y este interés que anteriormente habían tenido Superstudio y Archizoom, y plantea la idea de la Strip en la propuesta *Exodus*, una idea basada en un concepto lineal de generación de actividades, de un modo similar a aquella película que sostenía Eisenstein entre manos. **[Fig. Pa.2-4,5,6,7,8]**

El proyecto, en colaboración con Zenghelis, se presenta con motivo del concurso *La città come ambiente significante* organizado por Casabella en el otoño de 1971, y sería seleccionado entre los 29 finalistas **[Fig. Pa.2-9]**. Sin duda, los proyectos tanto de Superstudio como de Archizoom eran una referencia directa, en un proyecto que combinaba por igual una ambición a escala urbana y un idealismo radical. Muchos de los proyectos de esta época del arquitecto conservaban por igual una intención investigadora como de radical planteamiento intelectual, sin pretender por lo tanto un diseño factible ni construible.²⁷ Sin embargo, pronto el arquitecto holandés pretenderá desligarse de estos grupos y del reconocimiento completo de dicha influencia, desmarcándose de esa aparente "inocencia" y "optimismo", y tratando de introducir nuevos factores que aumenten su complejidad.

*"Exodus era una reacción a esta inocencia; un proyecto para enfatizar que el poder de la arquitectura es más ambiguo y peligroso."*²⁸

Este proyecto se puede considerar la única propuesta de Rem Koolhaas a modo megaestructural. Se alejaría del discurso falsamente utópico, para desarrollar una mayor sinceridad teórica, sin complejos, que diferencia la proposición y la teoría. Su interés no reside en la materialización formal, algo más propio de una modernidad en aras de su superación, sino en la posible connotación de su pensamiento y en la introducción, tal y como Zaera comenta, del "deseo en la realidad" y la Utopía como un ingrediente más de una arquitectura, a veces hasta ambigua, en la búsqueda del equilibrio entre deseo y pragmatismo, una dualidad constante en la arquitectura y pensamiento del arquitecto en esta época.²⁹

Exodus se podría considerar el comienzo de Koolhaas como arquitecto propositivo. Si bien cargado de un componente teórico y académico (no profesional) importante, sí es para el arquitecto el punto de partida hacia una carrera profesional con una clara vocación proyectual. Situado en una época todavía utópica y teórica, el proyecto se puede considerar la experiencia más cercana a una posición como proyectista que le acompañará en el futuro. Dicha faceta le irá acompañando toda su carrera, en la que no perderá el interés por las estructuras extensas, la conectividad metropolitana y la arquitectura más infraestructural. En 2011, cuarenta años después de la publicación de *Exodus*, junto con el comisario Hans Ulrich Obrist, publicará el libro *Project Japan. Metabolism Talks...* Este libro manifiesta el claro interés que el arquitecto, en toda su obra, ha demostrado hacia la arquitectura más global y extensiva a nivel urbano. Su investigación se referirá a las megaestructuras desarrolladas en Tokyo en los años 60. Entre 2005 y

²⁶ "I would never again believe in form as the primary vessel of meaning."

Koolhaas, Rem. Werlemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 227

²⁷ Exodus tendría un claro reconocimiento desde el primer momento, siendo integrado en la publicación de Casabella de 1974 *Architettura Radicale*

²⁸ "Exodus, or the voluntary prisoners of architecture was a reaction to this innocence; a project to emphasize that the power of architecture is more ambiguous and dangerous"

Rem Koolhaas, *Sixteen Years of OMA*, en A+U, 1988, n. 217, p. 16

²⁹ Zaera, Alejandro, "Conceptual Evolution of the Work of Rem Koolhaas", en *Rem Koolhaas: Projectes Urbans (1985-1990)*. *Urban Projects (1985-1990)*, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1990, p. 52

2011 realizarían entrevistas a los miembros supervivientes del movimiento, del que diría:

"they surprised the world with a new architecture-Metabolism-that proposed a radical makeover of the entire land..."

En un claro interés por su componente más pública, social y de interés y afección general, la publicación resulta "un vívido documental del último movimiento de vanguardia y el último momento que la arquitectura era un asunto público más que privado..."³⁰.

a.3 Época en EEUU: La arquitectura como narrativa cinematográfica

Inmediatamente después, en 1972, gracias a la beca Harkness, Koolhaas iniciará su estancia en Estados Unidos junto con Madelon Vriesendorp, comenzando uno de los periodos que más influencia tendrá sobre su obra posterior. Ungers precisamente sería el detonante para su marcha. Comenzaría en Cornell, la universidad en donde el arquitecto alemán sería Chairman desde el año 1969 hasta 1975, pero sabiendo del poder de atracción que Nueva York ejercía y su amplio rango de posibilidades de investigación.

*"Así que mi principal atracción a América en ese momento fue Ungers. Pero al mismo tiempo ésta tenía una cierta intuición de mi deseo de hacer algo en la cuestión de Nueva York. También sabía que quería tomar un movimiento más indirecto hacia la ciudad para tener un mejor sentido de América antes de llegar a Nueva York, así que la presencia de Ungers fue un incentivo añadido para comenzar en Cornell."*³¹

Todas las ideas más importantes que se contenían en el trabajo del arquitecto holandés, ya desde antes de su formación como arquitecto, encontrarán su relación con Manhattan, iniciando desde entonces una búsqueda que directamente tendrá que ver con la catarsis y redefinición constante de la ciudad de Nueva York y, por extensión, de la metrópolis contemporánea. Nueva York significa para Koolhaas un periodo de enorme fructificación intelectual e investigadora, produciendo numerosos textos y proyectos que serían el caldo de cultivo de sus propuestas más interesantes posteriores. Así mismo, como se verá, le ayudará a esquivar intencionadamente movimientos estilísticos imperantes de escaso interés para él y le ayudará a encontrar nuevos referentes arquitectónicos que se convertirán en apoyo fundamental desde el punto de vista del diseño. Refiriéndose a estas cuestiones, el mismo Koolhaas menciona sus primeros focos de atracción en EEUU, cuando su formación como arquitecto todavía no ocupaba el rango completo de sus intereses:

*"Así que no era necesariamente una divergencia entre Ungers, quien estaba realmente interesado en mirar hacia cuestiones arquitectónicas, y yo, quien quería extender esta mirada hacia la cultura popular [...] y en el momento que compartía mis descubrimientos con Mathias, era algo en lo que parecía interesado también."*³²

30 Extraído y traducido de www.oma.eu/publications/project-japan-metabolism-talks

31 "So my main attraction to America at that point was Ungers. But at the same time I was vaguely aware that I wanted to do something on the subject of New York City. I also knew that I wanted to take a more indirect movement toward the city in order to have a better sense of America before I actually got to New York, so the presence of Ungers was an added incentive to begin at Cornell."
Extraído de <http://cornelljournalofarchitecture.cornell.edu/read.html?id=18>

32 "So it was not necessarily a divergence between Ungers who was really interested in looking at architectural issues, and me, who wanted to extend this 'looking' into popular culture [...] and to the extent that I shared our discoveries with Mathias, it was something he seemed to be interested in as well."

Extraído de <http://cornelljournalofarchitecture.cornell.edu/read.html?id=18>

[Fig. Pa.3-1] Cena en el IAUS en 1974 aprox. De izquierda a derecha: Bill Ellis, Rick Wolkowitz, Peter Eisenman, Liz Eisenman, Mario Gandelsonas, Madelon Vriesendorp, Rem Koolhaas, Julia Bloomfield, Randall Korman, Stuart Wrede, Andrew Macnair, Anthony Vidler, Richard Meier, (mujer desconocida), Kenneth Frampton, Diana Agrest, Caroline 'Coty' Sidnam, Jane Ellis, Suzanne Frank, y Alexander Gorlin.

[Fig. Pa.3-2] Portada del libro *Delirious New York* donde aparece el dibujo de Madelon Vriesendorp *Delito flagrante*, una ironía de los dos iconos de Nueva York durmiendo sobre la retícula manhattaniana. El dibujo manifiesta un interés por la singularidad puntual, compatible con la anonimidad del conjunto.

[Fig. Pa.3-3] Imágenes de postales guardadas por Le Corbusier en su primer viaje a Nueva York en 1935: Flat Iron Building, Hotel Waldorf-Astoria y Chrysler Building.

Como fragmentos de una película, el arquitecto suizo las guardaría para poseer una visión de conjunto. La singularidad de los ejemplos es compatible con la homogeneidad urbana, tal y como ocurre en el trabajo de Koolhaas en Nueva York.

[Fig. Pa.3-4] Entrevista de Rem Koolhaas al ex-alcalde de Nueva York John Lindsay. Imagen extraída de la publicación digital de Cornell <http://cornelljournalofarchitecture.cornell.edu/>

[Fig. Pa.3-5] Imagen de Rem Koolhaas y Wallace Harrison preparando su exposición en el IAUS

Corresponden a dos momentos diferentes de Koolhaas en Nueva York y, sin embargo, ambos están atados por una misma línea temática. Parecerán dos fotogramas de una misma película.

Las investigaciones de Koolhaas, entonces, abarcarían cuestiones sociales o políticas además de las arquitectónicas, influenciado todavía por un pasado “demasiado” cercano fuera de la disciplina pura de la arquitectura. Su investigación, ya desde Ithaca, consistiría en:

“Fundamentalmente leía, pero también recopilaba cosas, parafernalia, reliquias de la Nueva York más populista y fantasmagórica”³³

Posteriormente, entre 1973 y 1977, Rem trabajaría desde el IAUS (Institute of Architecture and Urban Studies) de Nueva York, uno de los focos de la actividad arquitectónica del momento **[Fig. Pa.3-1]**. Publicarían la revista *Oppositions*, entre 1973 y 1984, principalmente con Eisenman y Frampton a la cabeza, en donde aparecerían algunos de los proyectos del arquitecto holandés en su época americana, junto con sus colaboradores y fundadores de OMA en 1975 Madelon Vriesendorp, Elia y Zoe Zenghelis.

Es anecdótico pensar que durante sus años en Nueva York no produciría prácticamente ningún texto escrito y sólo a su vuelta a la AA como profesor conseguiría dar forma escrita a sus investigaciones. Editado por primera vez en 1978, *Delirious New York* se ha convertido en un clásico de la lectura arquitectónica, siendo el resultado de la investigación que el arquitecto realizaría durante su estancia en Estados Unidos, conteniendo investigaciones que van desde lo puramente social hasta el diseño arquitectónico y urbano así como un claro componente aplicado, al mostrar numerosos diseños de la época realizados en colaboración **[Fig. Pa.3-2]**. En el caso que nos ocupa en esta tesis, establece un puente intelectual entre la historia más visionaria y olvidada de la ciudad hacia un futuro optimista y vibrante de nuevas situaciones urbanas en donde la arquitectura juega un papel hasta este momento olvidado. Para Koolhaas la arquitectura americana que descubre está llena de energía y fantasía, al mismo nivel o por encima que la europea:

“En Europa la historia de los años veinte y treinta es una historia de sueños heroicos pero abortados. Al contrario, en la arquitectura americana del siglo veinte, los años veinte y treinta eran revoluciones racionales, implementadas por inteligentes arquitectos. No se trata de un catálogo de frustraciones sino una explosión de logros, que - al margen de su realización - es tan radical, imaginativa y fantástica como los sueños europeos.”³⁴

Este papel correspondía a la visión más popular de la ciudad, en donde la recolección de postales sería un aspecto fundamental de la investigación, manifestando una fascinación que antes ya Le Corbusier había demostrado en 1935, cuando igualmente guardaba en su bagaje demostraciones gráficas de la arquitectura popular de Nueva York **[Fig. Pa.3-3]**. Ambos, guardarán fragmentos parciales de una visión urbana global, como en una recurrente visión cinematográfica de la percepción metropolitana.

Realizaría entrevistas a arquitectos y artistas como Dalí, Philip Johnson, Wallace Harrison, pero también a políticos, continuando con una labor que tenía que ver de igual manera con su carácter todavía periodístico **[Fig. Pa.3-4]**. Igualmente, realizaría una exposición sobre Wallace Harrison en el IAUS **[Fig. Pa.3-5]**. Su interés en esta figura siempre ha sido manifiesto, y quizás más en un momento en el que se encontraba estableciendo unos puentes entre Europa y EEUU que serían fundamentales en su carrera:

“Las Naciones Unidas era un edificio que un americano nunca podría haber pensado y un europeo

³³ *El Croquis*, nº 134-135, Madrid, 2007, p. 355

³⁴ “In Europe the history of the twenties and thirties is a history of heroic but aborted dreams. Contrariwise, in twentieth-century American architecture, the twenties and thirties were rational revolutions, implemented by intelligent architects. It is not a catalog of frustration but an explosion of achievement, which - in spite of its realization - is as radical, imaginative and fantastic as the European dreams.”

Koolhaas, Rem. “Sixteen Years of OMA”. En Lucan, Jacques (Ed.), *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1991, p. 162

nunca podría haber construido."³⁵

La publicación se convierte en un manifiesto retroactivo, al leerse como una historia de fragmentos después de su creación. La historia pertenece al subconsciente de la ciudad, pero una vez transcurrida se puede desvelar y manifestar. El Manifiesto Paranoico-Crítico volverá a salir a la luz en esta primera época del arquitecto, quien desarrollará una historia de Manhattan basada más en su inmaterialidad que en su presencia actual, así como en su diversidad y heterogeneidad:

*"este libro es un simulacro de la retícula de Manhattan: una colección de manzanas o bloques cuya proximidad y yuxtaposición refuerzan sus significados dispares."*³⁶

Sin embargo, como en un montaje narrativo de Eisenstein, el conjunto fragmentado adquiere significado en su montaje posterior, y su agrupación se convierte, en sí mismo, en un discurso homogéneo. Todo el libro estará estructurado en capítulos cuya subdivisión se realiza mediante palabras sueltas que, juntas, conforman un discurso continuo. Así, por poner un ejemplo: *Manifiesto, Éxtasis, Densidad, Plan, Bloques* y *Negro* conforman la *Introducción*.

Es por todo esto interesante pensar en el carácter narrativo de la arquitectura de Rem Koolhaas, quien estaría trabajando más en escribir, entrevistar, recolectar y publicar que en una posición realmente propositiva en cuanto al diseño. Aún así, produciría arquitecturas que resultarán directamente de este trabajo más intelectual, con poca pretensión de materialización y más de posicionamiento ante la disciplina. El arquitecto menciona tres elementos importantes que impregnarán su propio trabajo. El primero, su inherente carácter material, el segundo, su posicionamiento teórico y, en tercer lugar, el componente poético y narrativo detrás de cada arquitectura. Sin duda, estos tres componentes trabajan juntos desde sus primeras propuestas así como sus investigaciones, cuando entiende *Delirious New York* como un Manifiesto Retro-activo, una "interpretación de ese Manhattan que confiere a sus episodios aparentemente discontinuos, incluso irreconciliables, cierto grado de consistencia y coherencia", de la misma manera que ocurriría en los cuadrantes de Leonidov y los suyos propios, y al igual que en uno de sus guiones cinematográficos. Tal y como Felicity D. Scott comenta acerca del Manhattanism:

*"[...] su formulación posutópica inequívoca de la capacidad del arquitecto para negociar las fuerzas de la modernización de la ciudad. Un paradigma de la naturalización de los procesos urbanos y su relación con el capitalismo, la arquitectura americana, Koolhaas plantea en Delirious New York, ejemplificó una relación directa con el desarrollo capitalista en tanto que era desprovisto del discurso polémico y político y aspecto utópico del las vanguardias europeas."*³⁷

Felicity D. Scott añade una capa del discurso de Rem Koolhaas, cuando decide ir a EEUU y su arquitectura queda desprovista de esos componentes más utópicos e ideales de las vanguardias del viejo continente, e incorpora las fuerzas capitalistas y la conciencia de sus funciones de cambio reales como un componente fundamental a analizar en los procesos urbanos y la arquitectura. Sus proyectos, así, pierden esa referencia de utopía megaestructural de *Exodus* que hereda de su primera época en contacto con los movimientos europeos con los que había tenido contacto directo y empiezan a incorporar las capas heredadas de la ciudad americana como motor de proyecto.

35 "The UN was a building that an American could never have *thought* and a European could never have *built*." Koolhaas, Rem. Werleemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 363

36 Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 11

37 "[...] his distinctly postutopian formulation of the architect's capacity to negotiate the forces of modernization of the city. A paradigm of the naturalization of urban processes and their relation to capitalism, American architecture, Koolhaas posited in *Delirious New York*, exemplified a direct relation to capitalist development insofar as it was devoid of the polemical discourse and political and utopian cast of the European avant-garde." Scott, Felicity D. "Involuntary Prisoners of Architecture". En *MIT Press Journals*, nº 106, Octubre 2003, p. 81

*"A través de las investigaciones de *Delirious New York*, el trabajo americano también se transformó en una polémica con el aspecto utópico de la arquitectura moderna europea. El descubrimiento de la arquitectura americana de los años 20 y 30 es el descubrimiento de una modernidad que es a) construida y b) popular."*³⁸

Rem Koolhaas incorporará esta efervescencia arquitectónica y social a su propia arquitectura, extrayendo información que dialoga por igual entre conceptos que aparecerían en la revista *Scientific American*, el *New York Tribune*, *New York Times* o a la fantasía popular más cercana a la ciencia-ficción [Fig. Pa.3-6]. Específicamente en el segundo, podremos leer un artículo acerca de la Grand Central Station en Nueva York, y la importancia de sus sistemas de comunicación peatonal:

*"Hay una historia completa acerca de las rampas, cómo los ingenieros de la terminal, no satisfechos con los cálculos teóricos, construyeron rampas experimentales a varias inclinaciones y estudiaron acto seguido el paso y el jadeo de esbeltos hombres con pesados maletines, hombres gordos sin otra carga que su carne, mujeres con niños, colegiales con libros, y todos los tipos de viajeros. Con la información obtenida fueron capaces de construir rampas verdaderamente científicas y seductoramente inclinadas."*³⁹

A lo largo de esta tesis, se comentarán numerosos proyectos, ideas, dibujos o referentes que mostrarán la importancia de *Delirious New York* en la obra del arquitecto holandés. La evolución de su arquitectura inicia su andadura en esta estancia en la gran ciudad y nos muestra el soporte intelectual de su trabajo posterior y, por lo tanto, también de la evolución específica sobre la que se trabaja en este texto. En el contexto de los orígenes y la fundación de la ciudad como Nueva Ámsterdam en 1625, el arquitecto escribiría en el fondo acerca de esta relación Nueva York-Europa:

*«Todos los componentes del mapa son europeos; pero, secuestrados de su contexto y trasplantados a una isla mítica, se reagrupan en un nuevo conjunto irreconocible, aunque en última instancia preciso: una Europa utópica, fruto de la compresión y la densidad.»*⁴⁰

En 1976, Rem Koolhaas publica su cuento *The Story of the Pool* en *Architectural Design*. Se trata de una clara referencia a la "Strip" de *Exodus* y como una manzana flotante de la retícula Manhattaniana, manifiesta muchas de las intenciones proyectuales que podía tener en ese momento, pero en un lenguaje metafórico y poético en donde la narrativa del proyecto podía superar en fuerza al visual, o al menos ir en paralelo.

*"... Entendí rápidamente que el interés esencial en Nueva York residía en el hecho de que esta ciudad había sido de alguna manera un campo de exploración de la manera en la que lo artificial estaba reemplazando la realidad"*⁴¹

38 "Through the researches of *Delirious New York* the American work also became a polemic with the utopian aspect of European Modernism. The discovery of American architecture of the twenties and thirties is the discovery of a modernity that is a) built and b) popular."

Koolhaas, Rem. "Sixteen Years of OMA". En Lucan, Jacques (Ed.), *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1991, p. 162

39 "There is a whole story in the ramps, how the terminal engineers, not satisfied with theoretical calculations, built experimental ramps at various slopes and studied thereon the gait and gasping limit of lean men with heavy suitcases, fat men without other burden than their flesh, women with babies, school children with books, and all other types of travelers. Upon the data thus obtained they were able to construct ramps truly scientific and seductively sloped."

Artículo aparecido en *New York Tribune* en 1912, un año antes de la inauguración de la Grand Central Station. El *New York Times*, un año después, designaría la estación como la «Primera gran estación sin escaleras».

40 Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 15

41 "... I understood very quickly that the essential interest in New York resided in the fact that this city had been a kind of a field of exploration of the way in which the artificial was replacing the reality"

Architecture d'Aujourd'hui, nº 238, Abril 1985

[Fig. Pa.3-6] Postal con una vista previa de la Grand Central de Nueva York.

Observamos un conjunto de rampas y flujos que incorporan una clara componente de comunicación infraestructural al proyecto arquitectónico, cuestión que Koolhaas incorporaría a su arquitectura posterior como elemento fundamental, tal y como se verá en el desarrollo de esta tesis.

Ese mundo artificial no es sino la superposición de constante información que existe en la ciudad de cultura capitalista como Nueva York. La aceptación de la cultura de masas y su sentido de pertenencia a la ciudad heredado de Venturi es, probablemente, el punto de partida hacia un pensamiento más complejo y evolucionado que empuja a la Congestión como valor de creación, en un pensamiento a posteriori, origen del *Manifiesto Retroactivo*. *Delirious New York* es en sí mismo una apología a dicha Cultura de la Congestión y, por extensión, el Manifiesto Retroactivo. Tal y como podemos leer en su web:

*"El crecimiento espectacular de Manhattan coincide exactamente con la definición del concepto de Metropolis en sí mismo. Manhattan representa la apoteosis del ideal de densidad per se, tanto por la población como por las infraestructuras; su arquitectura promueve un estado de congestión en todos los posibles niveles y explora esta congestión para inspirar y fomentar formas particulares de intercambio social que juntas forman una única cultura de la congestión."*⁴²

Como se puede ver, la relación entre densidad urbana, metrópolis e infraestructuras es clara para el arquitecto, que relaciona directamente el concepto de densidad con infraestructura, una herramienta constante en su arquitectura. La arquitectura se puede empezar a entender como un nuevo soporte, en donde la indefinición o la falta de control son aspectos a tener en cuenta e incluso incorporar. La infraestructura dejará de ser un elemento puramente funcional, para pasar a ser soporte de hechos sociales, incorporándose así al proceso arquitectónico. Entonces, el programa social y la complejidad programática formarán parte de ese hecho infraestructural, intentando entender la arquitectura en su complejidad urbana al completo y desechando el mero análisis estético, como ya se ha comentado. Este periodo de investigación permitirá entonces entender esa superación más clásica.

Los Eventos son entonces hechos incontrolados, pero reales, que la arquitectura debe considerar. Sin duda, el pasado como escritor del arquitecto resultaba de influencia hacia el hecho de pensar en el componente social del mero hecho objetual o físico.

El Manifiesto Retro-Activo trabaja precisamente entre los dos polos comentados, el del discurso estético y el de la realidad social de la ciudad, en un paralelismo que tenía que ver con aquellas cintas como *The White Slave* en donde estética y comportamiento social y humano iban parejos. "El Manifiesto Retroactivo para Manhattan" de Rem Koolhaas propone Nueva York como la base para la fase terminal de la civilización occidental. A través de la explosión simultánea de la densidad humana y la invasión de las nuevas tecnologías, Manhattan se ha convertido, desde 1850, en un fantástico laboratorio para la invención y prueba de un estilo de vida revolucionario: la Cultura de la Congestión."⁴³

Además de la ya comentada relación con los situacionistas y con Venturi, la relación con Dalí y su Método Paranoico-Crítico merece ser mencionada, como parte de esa triada que Gargiani comentaba. La relación con el movimiento surrealista, como ya se ha comentado, viene desde ya su época de escritor y guionista, suponiendo específicamente el método del artista surrealista de interés para el arquitecto en el establecimiento de nuevas relaciones en cuestiones aparentemente no conectadas. En sí mismo, el Manifiesto Retroactivo forma parte de dicho Método, al explorar retroactivamente el origen y conectividad de la ciudad más allá de su pura concepción material. La paranoia es un delirio de interpretación y así, el título del libro recoge el testigo con dicho *delirio*. Con su uso, se produce "una restauración de todas

42 "Manhattan's spectacular growth coincided exactly with the definition of the concept of Metropolis itself. Manhattan represents the apotheosis of the ideal of density per se, both of population and of Infrastructures; its architecture promotes a state of congestion on all possible levels and exploits this congestion to inspire and support particular forms of social intercourse that together form a unique culture of congestion."

Extraído de Rem Koolhaas, "Life in the Metropolis" o "The Culture of Congestion", *Architectural Design*, vol. 47, nº 5, Londres, Mayo 1977, p. 320-321

43 "Rem Koolhaas's 'Retroactive Manifesto for Manhattan' posits New York as the arena for the terminal stage of Western civilization. Through the simultaneous explosion of human density and invasion of new technologies, Manhattan became, from 1850 on, a mythical laboratory for the invention and testing of a revolutionary lifestyle: the Culture of Congestion."

Extraído de <http://www.oma.eu/publications/delirious-new-york/>

[Fig. Pa.3-7] Rem Koolhaas. *The City of Captive Globe*, 1972

Rem Koolhaas realiza un ejercicio complejo al mostrar cualquier mundo encerrado en una retícula. La prisión urbana de la organización reticular cartesiana vuelve a ser compatible con la singularidad arquitectónica, esta vez mostrada con reconocibles ejemplos de su influencia, desde el Plan Voisin de Le Corbusier, hasta Leonidov o Dalí.

[Fig. Pa.3-8] *The Egg of Columbus Center*, 1973. Dibujo de Elia y Zoe Zenghelis

Este proyecto será de gran relevancia con vistas a los proyectos del arquitecto ya en los 80. Contiene ejemplos arquitectónicos singulares en compatibilidad con un imaginario que manifiesta un dinamismo y variedad constante en la carrera de Rem Koolhaas.

las funciones perdidas de la ciudad: místicas, simbólicas, literarias, oníricas, críticas y populares”⁴⁴. Se descubre un nuevo pasado, del que el momento presente es sólo una parte, una pequeña porción de un discurso mucho más extenso en el tiempo y hasta sus capas o “funciones” menos evidentes. Éstas son manejadas en origen por el movimiento surrealista, que se adentra en la profundidad de la mente humana para ser:

*“Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.”*⁴⁵

Rem Koolhaas sin duda establece relación con dichas bases, al profundizar en la raíz de lo urbano, ajeno igualmente a estéticas, para producir un pensamiento profundo de múltiples capas que condensan, juntas, el hecho urbano, y que provienen de lo social, de lo económico o de lo tecnológico y donde el objeto arquitectónico es mucho más que su simple materialización visual. Para encontrar el interés del arquitecto sobre el imaginario surrealista, primero habría que remontarse a aquella *The White Slave* de 1969 o el *Rhapsody 1,2,3* de 1965 comentados en este texto, que le acercaba a la visión del cineasta Buñuel. Sin embargo, sería en 1978 cuando directamente hablaría de dicha relación en el texto *Dalí and Le Corbusier: The Paranoid Critical Method* publicado en *Architectural Design*.⁴⁶

El trabajo investigativo del arquitecto se dirige entonces hacia la resolución de una bipolaridad entre pensamiento (poesía) y realidad, uniendo lo que la ciudad es, lo que fue y lo que podría haber sido. Refiriéndose a Manhattan:

*“No sólo buena parte de su superficie está ocupada por mutaciones arquitectónicas (Central Park o los rascacielos), fragmentos utópicos (el Rockefeller Center o el edificio de la ONU) y fenómenos irracionales (el Radio City Music Hall), sino que además cada manzana está cubierta con varios estratos de arquitectura fantasma en forma de antiguos ocupantes, proyectos abortados y fantasías populares, que proporcionan imágenes alternativas a la Nueva York que existe.”*⁴⁷

The City of the Captive Globe, aquel proyecto de Koolhaas y Zoe Zenghelis de 1972, aparece para mostrarnos la infinita *posibilidad* en un contexto urbano determinado [Fig. Pa.3-7]. Todo es posible de ser juntado, y así, en la retícula de Nueva York, aparecen juntas una amalgama de referencias arquitectónicas “clásicas”, esculturas fuera de escala o proyectos del mismo autor. En el vacío urbano, cualquier proyecto es posible. La propuesta propone un diálogo y equilibrio entre la singularidad de cada programa puntual con una retícula permisiva de orden superior.

*“El proyecto clave de este periodo es La Ciudad del Globo Cautivo, donde la ciudad es vista como una arena de ideologías en competencia - en las que todas las concepciones de armonía y composición son consideradas cuestiones del pasado - y donde el conjunto es una entidad sólo hasta el punto que cada parte es diferente de cualquier otra.”*⁴⁸

44 Zaera, Alejandro, “Conceptual Evolution of the Work of Rem Koolhaas”, en *Rem Koolhaas: Projectes Urbans (1985-1990)*. *Urban Projects (1985-1990)*, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1990, p. 58

45 Texto extraído del primer Manifiesto Surrealista, escrito por Breton en 1924

46 Para profundizar en el texto, ver “Dalí and Le Corbusier: The Paranoid Critical Method” en *Architectural Design*, vol. 48, nº 2-3, Londres, 1978. La relación de Koolhaas con el surrealismo es también interesantemente mencionada en *Proyectos Urbanos*, p. 58

47 Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 9

48 “The key project from this period is the City of the Captive Globe, where the city is seen as an arena of competing ideologies - in which all conceptions of harmony and composition are considered as things of the past - and where the whole is an entity only to the extent that each part is different from every other.”

Koolhaas, Rem. “Sixteen Years of OMA”. En Lucan, Jacques (Ed.), *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1991, p. 162

En ese plano horizontal, soporte donde insertar puntual y ordenadamente cada elemento, así como irónicamente en la literalidad de cada una de las torres, aparecerán desde El *Plan Voisin* de Le Corbusier hasta los Architectural Histograms de Superstudio, el Waldord-Astoria o el RCA Building del Rockefeller Center⁴⁹. Volvemos a ver la clara influencia de su faceta cinematográfica, al observar la retícula manhattaniana como un conjunto de fotogramas independientes que juntos forman el conjunto narrativo. *Delirious New York* es finalmente un montaje realizado retro-activamente, como una película de Eisenstein, pero con claros tintes surrealistas, en un conjunto como un *cadavre exquis*.

Y al igual que ocurría con esta Ciudad del Globo Cautivo, *The Egg of Columbus Center* intenta responder a la amalgama de la congestión metropolitana de Nueva York, mediante imágenes surrealistas de situaciones dinámicas heterogéneas, donde uno puede imaginar su permanente cambio independiente que no afectará al conjunto **[Fig. Pa.3-8]**. Welfare Island supondrá un doble hallazgo: Por un lado, la ya comentada exploración del sistema de conexión, en una escala a mitad de camino entre el bloque y lo urbano, y por el otro, una exploración profunda del programa. Veremos que el carácter infraestructural en ambos proyectos juega un papel fundamental, cuestión que retomará con mayor intensidad posteriormente. En cuanto a su posicionamiento inicial frente al proyecto, el interés se refiere más hacia la creación de una diversidad de programas que superpuestos conforman, al igual que un guión cinematográfico, una narrativa coherente.

Estos proyectos se enmarcan dentro de sus años de estancia en la gran ciudad, en el entorno del Institute for Architecture and Urban Studies. Son proyectos llenos de optimismo y simbolismo, sueños surrealistas de futuros solapados con pasados. El mismo Koolhaas manifiesta sus dudas a Natalini:

*"Es difícil saber si todos los intereses que se han insinuado en mis preocupaciones son buenos o estúpidos, o ambos"*⁵⁰

Todavía estará en un momento de inseguridades y pruebas, con su pasado cinematográfico presente, dudando de una posible aplicación a una arquitectura que, sin ser brillante en su formalización más bien simple y abstracta, demostraba más poderío como discurso narrativo. En la misma carta, escribiría sobre los proyectos para Manhattan:

*"Estoy en medio de una súbita, histérica investigación y diseño del Particular, interiores públicos delirantes, grupos esculturales realistas y "patéticamente" embarazosos, un monumento al optimismo con forma de huevo, simbólicos bulevares, etc. todo 'arquitectura histérica'."*⁵¹

Su propia actitud, casi a mitad del optimismo y la emoción casi "histérica" nos muestra un arquitecto detrás de una arquitectura nueva, que no mirará ni al presente ni al pasado, pero que tuviera todo en consideración, en estrategias atemporales e intensas, con múltiples superposiciones de significados.

"Manhatanismo es un movimiento que es en casi todos los aspectos lo contrario y equivalente al llamado Movimiento Moderno, esa moribunda amalgama de dogmas puritanos que rehúsan a desaparecer discretamente, confrontándonos a diario con sus agonías embarazosas. El Manhattanismo, por el contrario, es un movimiento que trabaja con las fuentes paradójicas, centrales de la infelicidad y ansiedad metropolitana: el hecho de que ciertas concentraciones

49 Para profundizar en todos los ingredientes del dibujo, ver Gargiani p. 15

50 "it is hard to know whether all the interests which have insinuated themselves into my preoccupations, are good or stupid, or both"
R. Koolhaas, carta a Adolfo Natalini, 22 de Junio de 1973. Extraído de Gargiani, p. 15

51 "I am in the grip of a sudden, frenzied investigation and design of the Particular, delirious public interiors, embarrassingly 'pathétique' and realistic sculpture groups, an eggshaped monument to optimism, symbolic boulevards, etc. all 'hysterical architecture'."
Ibid.

*de gente en un área restringida y la proliferación auxiliar de tecnología constituye tal explosión de lo posible que elimina la realidad "natural". En otras palabras: Metropolis=Corta Realidad. El Manhatanismo dialoga con este tema a través de su habilidad para generar una experiencia sintética comprimida y una sensación artificial acelerada de la necesaria intensidad, adaptabilidad y sofisticación para satisfacer las masas metropolitanas, para que la ciudad pueda transformarse en un 'laboratorio del inconsciente colectivo' "*⁵²

La arquitectura resultante es una arquitectura que no tiene en cuenta tanto la consideración estética material como las funciones que consigue, o las capas de información que posee, superando prejuicios y transmitiendo ideas con el objetivo de restablecer un "estilo de vida metropolitano". En palabras de Alejandro Zaera:

*"una arquitectura que excede los límites tradicionales de la disciplina - siguiendo tácticas inclusivas en el nivel tanto ético como estético - es establecida"*⁵³

Los proyectos desarrollados desde ese año 1972 hasta 1978, año de la publicación de *Delirious* son conscientes de esta dualidad, marcando diferencias entre un mundo utópico y lleno de cambios frente al peso y las posibilidades de una historia realista. Tiempo después, su actitud hacia la arquitectura se irá volviendo más directa y contenida, transformando una ironía y Utopía inicial hacia una materialización que hablan de la intención del arquitecto de concretar las ideas en legados objetuales, paso fundamental en su carrera profesional ya en Europa⁵⁴, pero que aún así conservarán un claro legado metropolitano. Dichos proyectos desarrollados en el libro para Manhattan son divididos, tal y como se menciona en el propio libro y tal y como nos cuenta Alejandro Zaera⁵⁵ en:

- "Conceptual Metaphorical projects": The Story of the Pool (1977) y The City of Captive Globe (1972)

- "Idealized projects": The Egg of Columbus (1973), The Hotel Sphinx y el Welfare Palace Hotel (ambos entre 1975 y 1976)

- "Immediately Realizable projects": Las viviendas de Roosevelt Island (1975)

*"Al final - a pesar de su no realización - los proyectos para Manhattan y el libro en sí mismo eran agresivamente realistas."*⁵⁶

Aún así , a pesar de las palabras del arquitecto, dichas obras aún poseen un carácter de irrealidad

⁵² "Manhattanism is a movement which is in almost every respect the opposite and counterpart of the so-called Modern Movement, that moribund amalgam of puritanical dogma which refuses to discreetly fade away, confronting us daily with its embarrassing agonies. Manhattanism, on the contrary, is a movement which deals with the central, paradoxical source of Metropolitan unhappiness and anxiety: the fact that certain concentrations of people on a restricted area and the attendant proliferation of technology constitute such an explosion of the Possible that it erases the "natural" Reality. In other words: Metropolis = Reality Shortage. Manhattanism deals with this issue through its ability to generate compressed synthetic experience and accelerated artificial sensation of the necessary intensity, adaptability and sophistication to satisfy the Metropolitan masses, so that the city can become a "laboratory of the collective unconscious"

"O.M.A." en *Lotus International*, nº 11, 1976, p. 34

⁵³ "an architecture that exceeds traditional disciplinary limits - following inclusivist tactics on both the level of ethics and aesthetics - is established." Zaera, Alejandro, "Conceptual Evolution of the Work of Rem Koolhaas", en *Rem Koolhaas: Projectes Urbans (1985-1990). Urban Projects (1985-1990)*, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1990, p. 58

⁵⁴ Si bien el libro contiene dichos proyectos como contenido teórico, su carácter de autor, le restaría algo de credibilidad teórica. A este respecto, Rem manifiesta su "incomodidad" en la entrevista con Beatriz Colomina en *El Croquis*, nº 134-135, p. 366

⁵⁵ Zaera, Alejandro, "Conceptual Evolution of the Work of Rem Koolhaas", en *Rem Koolhaas: Projectes Urbans (1985-1990). Urban Projects (1985-1990)*, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1990, p. 52

⁵⁶ "In the end - despite their non-realization - the projects for Manhattan and the book itself were aggressively realistic." Koolhaas, Rem. "Sixteen Years of OMA". En Lucan, Jacques (Ed.), *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1991, p. 162

[Fig. Pa.4-1] Portada de la revista *Oppositions* 2, publicada en Enero de 1974, con el artículo de Rem Koolhaas y Gerrit Oorthuys *Ivan Leonidov's Dom Narkomtjajzprom, Moscow*.

[Fig. Pa.4-2] Planta de la ciudad lineal de Magnitogorsk, de 1929.

[Fig. Pa.4-3] Planta de Exodus or *The Voluntary Prisoners of Architecture*, 1971-1972, de Rem Koolhaas en colaboración con Z. Zenghelis y M. Vriesendorp.

[Fig. Pa.4-4] Leonidov, 1930. Planta de programa del Palace of Culture en Moscú.

En Exodus se observa una evidente referencia a los proyectos de Leonidov, cuando la formación de un elemento lineal permite la libertad singular, incluso dentro de su extrema contención y organización. En este interés, Nueva York y la Ciudad del Globo Cautivo no están tan lejos de Moscú.

claro, siendo fragmentos de un manifiesto teórico más global enmarcado en un periodo esencialmente investigativo. Sus obras posteriores, ya entrando en los 80, sí tendrán una gran vocación de ser contruidos o planificados. Según se acerca a la cultura europea y su vuelta posterior al contexto del viejo continente, el arquitecto tendrá una actitud cada vez más pro-activa y cercana a su realidad socio-política, siendo consciente de mayores factores en su problemática real. Su estancia en Nueva York le habrá proporcionado un sustento teórico, poético y narrativo fundamental.

a.4 Investigación proyectual: La búsqueda de un lenguaje arquitectónico

En cualquier caso, y volviendo a su carácter más investigativo, su relación con Gerrit Oorthuys resulta especialmente relevante en este momento, aparte de por su contacto previo del año 66⁵⁷, en este caso y principalmente por su investigación conjunta sobre la arquitectura constructivista de finales de los sesenta, de la que originalmente Koolhaas se encargaría del texto y Gerrit de la documentación fotográfica. Dicha investigación produciría como resultado el texto *Ivan Leonidov's Dom Narkomtjazzprom, Moscow* publicado en *Oppositions* 2 en Enero de 1974, con una exposición posterior en el New York: Institute for Architecture and Urban Studies ya en el año 1981 [Fig. Pa.4-1]. Rem comenta de la importancia de dicha investigación desde sus orígenes:

*"Así, Leonidov estuvo en el origen de mi decisión de ser arquitecto"*⁵⁸

En dicho texto, se menciona el aspecto fundamental del trabajo de Leonidov en donde, especialmente en la primera época, aspectos programáticos y formales iban unidos en arquitecturas cuyo componente narrativo posee la misma importancia que veíamos en la arquitectura de Nueva York, de tal manera que:

*"...el típico proyecto de Leonidov debiera ser considerado igualmente como un edificio, un manifiesto y una novela rusa."*⁵⁹

Específicamente nombra el caso de la ciudad lineal de Magnitogorsk, un proyecto en evidente relación formal con *Exodus*, en donde la continuidad lineal se ve rota por una división programática en cuadrantes individuales, un recurso utilizado en otras megaestructuras y que será de gran importancia en la obra de Rem Koolhaas, y repetido en numerosos proyectos ya entrando en la década de los 80, tal y como se comenta en capítulos posteriores. Ambos proyectos se transforman así en arquitectura construida, pero también en manifiesto teórico y protagonistas de la narración de una historia. [Fig. Pa.4-2,3,4]

El caso del *Palace of Culture* es similar, al plantear una estructura urbana lineal, subdividida en cuatro cuadrantes dedicados a investigación, cultura física, demostraciones de masas y exposiciones. No resultará tan difícil imaginar su extensividad a mayor escala, conteniendo programas diferentes. En la Strip de Koolhaas y Zenghelis, el mayor número de cuadrantes afecta a una superficie mayor de ciudad, y, en palabras de los arquitectos, se genera lo más parecido a las secuencias de un guión cinematográfico, seguramente no tan diferentes a aquellos que escribiría Koolhaas y que tan bien ensamblaría Eisenstein en los años de Leonidov.

57 Precisamente se conocerían en un ciclo de cine y arquitectura en la Technische Universiteit de Delft del año 1966. En ese momento, Oorthuys era profesor de historia, y experto en constructivismo.

58 Entrevista realizada al arquitecto para la revista "Project Russia" en febrero de 2002 por su director Bart Goldhoorn con motivo de su visita a Moscú para la inauguración de la exposición sobre Leonidov en el Museo de Arquitectura de Moscú. Extraído de la traducción publicada en <http://rusiadeverdad.blogspot.com.es/2009/01/entrevista-rem-koolhaas.html>

59 "...the typical Leonidov project should be considered equally as a building, a manifesto and a Russian novel." *Oppositions*, nº 2, p. 96

■ [Fig. Pa.4-5] Perspectiva del Dom Narkomtjajzprom, de Leonidov, proyectado en 1930. En esta vista se observa la torre rectangular a la izquierda y la circular a la derecha. Al fondo, la tercera de ellas, triangular. Las tres, sobre el podium, anticipan un interés del arquitecto holandés sobre la arquitectura construida como un *cadavre exquis*.

■ [Fig. Pa.4-6] R. Koolhaas/OMA, Floating Swimming Pool, diseño de M. Vriesendorp, 1976.

■ La piscina llega a Nueva York, produciendo un rechazo sobre la arquitectura que representa. Para Koolhaas, ambos mundos alcanzan una compatibilidad al margen de ideologías o ubicaciones espacio-temporales.

Volviendo al texto producido sobre Leonidov, Rem se centra en analizar el Dom Narkomtjazzprom, una triple torre en Moscú del año 1930 insertadas sobre un podium **[Fig. Pa.4-5]**. El mismo año de su entrada a la AA, 1968, paradójicamente presentaría el concurso para el Ayuntamiento de Ámsterdam, compuesto por un podio que sostenía bloques elementales de imagen constructivista.⁶⁰

Como veremos en capítulos siguientes, la arquitectura constructivista tendrá una influencia clara en propio diseño de sus proyectos. Veremos en el desarrollo de esta tesis cómo los Condensadores Sociales tendrán un influjo directo en proyectos como el de IJ-Plein, al entenderse básicamente como una volumetría pura y abstracta, liberada del suelo, y condensadora de diversidad tipológica y relaciones sociales. Sabiendo de un índice claro de controversia en sus palabras, dirá:

“Los arquitectos de Nueva York estaban inquietos por el repentino influjo de los constructivistas (algunos bastante famosos, y otros a los que se creía hace tiempo deportados a Siberia - si no ejecutados - después de que Frank Lloyd Wright visitase la URSS en 1937 y traicionase a sus colegas modernos en nombre de la arquitectura).”⁶¹

Aunque acompañados de dibujos, historias como *The Story of the Pool*, publicado en 1976, no serán sino una mirada narrativa, más que proyectual, dirigida a un pasado soviético admirado **[Fig. Pa.4-6]**. Años después, en conversación con Obrist:

«HUO: ¿Por qué Leonidov en particular?

RK: Fue una elección totalmente instintiva. Era un arquitecto con prisas. [...] Un arquitecto con prisas simplemente define una esencia, y eso me atraía debido a mi interés en la esencia de la arquitectura; estoy intentando escapar de los enredos y parafernalia de la arquitectura, y, de hecho, de su fisicalidad al completo.»⁶²

La fundación de OMA, un año después de la publicación en *Oppositions* sobre Leonidov, supone la presentación oficial de unas ideas metropolitanas cuyas diversas referencias manifestaban la intención de una nueva mirada hacia lo urbano basada en la superación de los modelos obsoletos anteriores. Manifiesta claramente el interés del arquitecto por una escala que pasa de ser objetual a ser metropolitana. El 1 de Enero de 1975 se funda la Office for Metropolitan Architecture, con un juego de palabras que intenta representar la influencia de la arquitectura sobre un marco siempre más amplio a escala urbana. Fue fundada junto con Elia y Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp, con sedes en Nueva York, Berlín y Londres, y en “asociación” con Ungers.⁶³

“OMA fue oficialmente fundado para desarrollar una forma mutante de Urbanismo – nuevos tipos de escenarios arquitectónicos que resultan en la rehabilitación del estilo de vida metropolitano – que acepta la condición Megalopolitana con entusiasmo y que restaurará las funciones míticas, simbólicas, literarias, oníricas, críticas y populares a la arquitectura de los grandes centros

⁶⁰ Gargiani comenta la relación con el proyecto presentado por Zenghelis, en colaboración con Kenneth D. Frampton, Adrian Gale y Douglas Stephen, otro podio que soportaba, esta vez, un edificio inspirado por Mies van der Rohe

⁶¹ Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 310

⁶² “HUO: Why Leonidov in particular?

RK: It was a totally instinctive choice. He was an architect in a rush. [...] An architect in a rush just defines an essence, and that appealed to me because I'm interested in the essence of architecture; I'm trying to escape from architecture's entanglements and paraphernalia, and, in fact, from its entire physicality.”

Koolhaas, Rem. Ulrich Obrist, Hans. *Rem Koolhaas & Hans-Ulrich Obrist: The Conversation Series, Volume 4*, Walther König, Bonn, 2006, p. 11

⁶³ “OMA”, en *Lotus International*, nº 11, 1976, p. 34

■ [Fig. Pa.4-7] Portada de la publicación Collage City, de 1978.

Es importante pensar cómo dicha manifestación relaciona íntimamente el urbanismo con el diseño arquitectónico, en la mirada hacia el habitante metropolitano, en el mismo diálogo de escalas sobre las que ya estaba trabajando desde los primeros momentos americanos. En este manifiesto, se prioriza el Urbanismo sobre el diseño objetual, empujando los límites de la arquitectura tradicional hacia una mirada más extensa y "metropolitana". El texto publicado en "Lotus international" será en sí mismo un manifiesto programático a escala urbana

Dicho pensamiento sobre las funciones de la ciudad se sitúan íntimamente relacionadas con el objeto arquitectónico, poniendo en relieve las funciones sociales, políticas y económicas que debe cumplir la arquitectura, en una superación del mero hecho estético. A este respecto, se dirige específicamente a las palabras de Colin Rowe, y en general al movimiento posmoderno imperante en la época **[Fig. Pa.4-7]**:

*"El modernismo de Colin Rowe fue completamente arrancado de su programa social. Lo social para él siendo la cumbre del ridículo. Está en su libro Collage City, una frase reveladora: "De esta manera podemos disfrutar de la estética de la Utopía sin sufrir de las molestias de la Utopía política." Fue la primera vez que me enfrenté con esta tendencia, típicamente anglosajona, que después se convirtió en más y más dominante."*⁶⁵

Es en esta época en donde el enfrentamiento entre Colin Rowe y Ungers era más patente. Frente a la ausencia de todo componente social que promovía el inglés, Rem se veía radicalmente en un camino más cercano al alemán en donde lo social era componente fundamental del hecho arquitectónico. Su pasado como periodista y su entendimiento de la ciudad como una narrativa social cercana al mundo del cine le alejaba, como se ha comentado, del estudio de la ciudad desde parámetros puramente arquitectónicos y estéticos.

*"No creo que Collage City tuviera especial impacto, excepto quizás en hacerme totalmente escéptico hacia cualquier pensamiento del arquitecto sobre la ciudad."*⁶⁶

Tal y como se ha comentado antes, su periodo americano y su formación previa ayudan al arquitecto a desarrollar una arquitectura más compleja que superara modelos sencillos estilísticos para contener múltiples funciones e ingredientes añadidos. Como se observa, es en esta época en donde el arquitecto desarrolla su contexto teórico más importante, incorporando la ideal Utopía con la realidad social. Tal y como comenta Gargiani, y se observa en el conjunto de su primer gran manifiesto, el *Delirious New York*, existía el consenso de decidir y trabajar sobre la disolución de la arquitectura y sus objetos en la dimensión más compleja de la metrópolis, tal y como había sido teorizado también, no demasiados años antes, por los intelectuales marxistas italianos y otros grupos radicales, desde Manfredo Tafuri a Archizoom. Es en este aspecto fundamental en donde Koolhaas se alinea, dejando el discurso anglosajón de Colin Rowe comentado hacia un contacto más real y social con la complejidad urbana, más influenciado por la primera época ya mencionada, incluso antes de empezar su carrera como arquitecto.

64 "The Office for Metropolitan Architecture [...] was officially founded [...] to develop a mutant form of Urbanism – new types of architectural scenarios which would result in the rehabilitation of the Metropolitan lifestyle – which accepts the Megalopolitan condition with enthusiasm and which will restore mythical, symbolic, literary, oneiric, critical and popular functions to the architecture of large urban centers"
Ibid.

65 "Colin Rowe's modernism [...] was completely stripped from its social programme. The social for him being the height of ridiculousness. There is in his book, Collage City, a very revealing phrase: "In this way we can enjoy the aesthetic of the Utopia without suffering from the annoyance of the political Utopia." It was the first time that I was confronted with this tendency, typically Anglo-Saxon, which later became more and more dominant."
Architecture d'Aujourd'hui, n° 238, Abril 1985

66 "I don't think that Collage City had any particular impact, except perhaps in making me utterly skeptical of any architect's thinking of the city."
Extraído de <http://cornelljournalofarchitecture.cornell.edu/read.html?id=18>

*"Koolhaas argumenta que su arquitectura resulta no desde la codificación de partes de su composición formal (como en el postmodernismo arquitectónico), sino desde la organización del programa. Este desplazamiento desde un enganche de forma/significado a uno de fuerza/programa se puede relatar como una epifanía conectada con aquel periodo de Exodus."*⁶⁷

La cuestión se convertiría en cómo conseguir esa disolución proyectual, las herramientas a utilizar en ese objetivo de conseguir una arquitectura en fusión con lo urbano que tenga en consideración fundamentalmente sus procesos y fuerzas de componente más metropolitano. Sin duda, su relación con la arquitectura más utópica e idealista de Archizoom o Archigram sería importante en un primer momento, pero la necesidad de una relación más plausible y tangible con la ciudad sería igualmente necesaria para él. Los proyectos a desarrollar gozarían desde un primer momento de esa dualidad característica, en una combinación de escalas diferentes, con formalismos diferentes a mitad de camino entre un grupo de investigación y una oficina tradicional de proyectos. Ninguno de los proyectos desarrollados en esta primera época serían materializados, tratándose de una cuestión que no sería importante para el arquitecto hasta tiempo después. A este respecto, la idea de fundar un grupo de investigación ya había sido planteada por Koolhaas a Zenghelis y también a Superstudio con la intención de crear un instituto en clara referencia al Institute for Architecture and Urban Studies. Según comenta Gargiani, diversos nombres propuestos fueron de hecho "Metropolitan Institute", "Metropolitan Studies Institute", "Institute of Metropolitan Studies"⁶⁸

La definición final de "oficina", en cambio, no hace sino manifestar la intención de dar un paso más allá desde un grupo de investigación a un espacio capaz de saltar la frontera de lo puramente intelectual que pueda abarcar proyectos y concursos reales, en una continuidad desde la investigación hasta, quizás, en un futuro próximo, la construcción.

*"A diferencia de los visionarios ingleses e italianos, OMA abiertamente declaraba su aceptación de la realidad de la metrópolis, rechazando a imaginar alternativas, manteniendo la línea cultural de los editores de "De Haagse Post", Surrealismo y Learning from Las Vegas, fiel al significado de la balsa de la Medusa."*⁶⁹

Al aceptar la realidad de la ciudad, acepta sus complejidades tangibles y sus arquitecturas inconclusas. Utopía y realidad van de la mano para el arquitecto, que no pretende una utopía visionaria como única respuesta (en un alejamiento de sus referentes visionarios anteriores), sino un acercamiento a la complejidad tangible, que va desde lo socio-económico hasta lo puramente visual e iconográfico, acercándose así a nuevos referentes del momento.

La relación con *De Haagse Post* ya se ha comentado previamente en este capítulo, en un acercamiento a la realidad de la calle próximo a los situacionistas, y que tenía que ver con una postura quizás más cercana a su profesión previa de periodista y cineasta. El vínculo con Venturi es ya posterior y entra en la década de los 70 con su experiencia americana. Comentado por Zaera⁷⁰, agrupa la superposición de diferentes significados en la complejidad urbana, la ironía y el uso de símbolos a veces iconográficos que fueron

⁶⁷ "Koolhaas does argue that his architecture results not from the coding of parts or their formal composition (as in architectural postmodernism), but from the organization of program. This shift from a form/sign coupling to that of force/program was recounted as an epiphany connected to the period of Exodus."

Scott, Felicity D. (2003, Octubre). Involuntary Prisoners of Architecture. *MIT Press Journals*, 106, 75-101, p. 81.

⁶⁸ Gargiani, Roberto. *Rem Koolhaas. OMA. The Construction of Merveilles*, EPFL Press, Lausanne, 2008, p. 25

⁶⁹ "Unlike the English and Italian visionaries, OMA openly declared its acceptance of the reality of the metropolis, refusing to imagine alternatives, in keeping with the cultural line of the editors of "De Haagse Post", Surrealism and *Learning from Las Vegas*, faithful to the meaning of the raft of the Medusa."

Gargiani, Roberto. *Rem Koolhaas. OMA. The Construction of Merveilles*, EPFL Press, Lausanne, 2008, p. 26

⁷⁰ Zaera, Alejandro, "Conceptual Evolution of the Work of Rem Koolhaas", en *Rem Koolhaas: Projectes Urbans (1985-1990)*. *Urban Projects (1985-1990)*, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1990, p. 60

sin duda absorbidos por el arquitecto. Su concepción de arquitectura de consumo en donde el resultado sería fácilmente legible sería de importancia en propuestas futuras. La dialéctica y la estructuración del lenguaje, tanto escrito como en imagen, serían importantes, desde sus publicaciones hasta en la representación gráfica de sus proyectos. Esta época está cargada de iconografía pop, superposición de lenguajes e información y complejidad en múltiples capas más allá de lo puramente arquitectónico. Aunque incorporaría numerosas referencias añadidas que lo diferenciaban del arquitecto de Filadelfia, la publicación de su más famoso libro en 1972 fue aprovechado sin duda por el arquitecto holandés, desde el momento de recién llegado al continente americano, en sus propuestas de la época o en la misma portada de *Delirious New York*, en donde el Empire State y el Chrysler Building comparten la cama bajo la llama de la Estatua de la Libertad. La simbología existente en la ciudad es clara y así el arquitecto la acepta y la incorpora como parte de la complejidad urbana y su propio discurso y método de trabajo.

La ironía entonces se convierte en una útil arma dirigida a destruir valores asentados y dogmáticos. Según Anthony Vidler, “aparecería vacío de convicciones filosóficas y abierto al empleo de prácticamente cualquier ideología”⁷¹. Esta ironía se convierte en arma destructiva, dejando limpio el terreno a la reintroducción de nuevos deseos y experiencias urbanas. La capacidad del arquitecto americano de transmitir la cultura de masas al ámbito de la arquitectura sin duda era de interés para el arquitecto holandés. Sin embargo, las referencias eran mucho más complejas para él, superando la ironía estética hacia una funcionalidad experiencial de la arquitectura, parte de la Cultura de la Congestión, uno de los principales emblemas de su pensamiento.

Cuando se trata de hablar de formalizaciones materiales y diseños específicos, es lógico pensar en la influencia reconocida de Mies o Leonidov, con arquitecturas que poseían la idea de ser soporte, estructuras directas donde el *menos* posibilita el *más*⁷². Sus viajes a Moscú para estudiar la obra de Leonidov le permitió, tal y como Gargiani nos comenta, descubrir en Manhattan “fragmentos realizados de programas constructivistas de las vanguardias”.

La vuelta a Europa desde EEUU en 1978 responderá a una necesidad de trabajar en una realidad tangible de la arquitectura ya comentada en este texto. Se moverá en este contexto que él mismo se ha creado, en esta selección de referencias investigadas en estos años, para producir una arquitectura que huya de discursos preconcebidos, y sea certera hacia una realidad urbana más compleja.

Él mismo da por cerrado un periodo de investigación que si bien había sido tremendamente productivo, le faltaba el apoyo del diseño propositivo y materializable. Vuelve a Europa para trabajar desde OMA hacia un racionalismo que en los Estados Unidos no era del todo posible:

*«La principal razón de mi vuelta era que en Europa las manifestaciones del ‘racionalismo’ se estaban desarrollando y sentía que sería para mí un campo más interesante. En los Estados Unidos, incluso durante el tiempo del Postmodernismo, no había razones para luchar por el Modernismo, en cualquier caso, este país no puede estar de otra manera que en su propio tiempo.»*⁷³

Ese racionalismo al que se refiere no es otro que el surgido principalmente desde la escuela italiana con Tafuri como ideólogo principal, y arquitectos como Aldo Rossi, Carlo Aymonino o Giorgio Grassi desde

71 A. Vidler, “The Office for Metropolitan Architecture”, *Skyline*, Mayo 1982

72 Hacemos referencia a la célebre frase de Mies “Menos es más” que dirigirá conceptualmente mucha parte de su obra. En la publicación posterior S,M,L,XL de Rem Koolhaas, dicho interés aparecerá en la introducción al capítulo S. Aquí, relatará la historia de su pabellón en Barcelona, así como su reconstrucción, que serviría como motivo central de la instalación de OMA en la Trienal de Milán de 1986.

73 “The principal reason of my return was that in Europe the manifestations of ‘rationalism’ were being developed and I felt that it would be for me a more interesting field. In the USA, even during the time of Post-Modern, there were no reasons to fight for Modernism, in any case, this country cannot be other than in phase with its time.”

“La deuxième chance de l’architecture moderne . . .”, en *Architecture d’Aujourd’hui*, nº 238, Abril 1985, p. 2-9

la práctica proyectual, quienes durante finales de los 60 y principios de los 70 producirían sus ejemplos más representativos⁷⁴.

Ya desde sus primeros trabajos en los 70, habría manifestado su lucha estilística:

«Mi artículo en <Oppositions> fue un temprano intento de comenzar una polémica (1972) con el postmodernismo»⁷⁵

En 1975, mientras tanto, en Londres, una exposición titulada *Rational Architecture* era comisionada por Léon Krier, que continuaba con la de Aldo Rossi precisamente, inaugurada en 1973 para la Milan Triennale. El libro posterior, *Rational Architecture Rationelle*, sería publicado en 1978, incluyendo paradójicamente los proyectos de OMA-Ungers para Roosevelt Island y el East River en Nueva York. Un año antes, Charles Jencks había publicado el ensayo *The Language of Post-Modern Architecture*, que se comentará en esta tesis al contener numerosos ejemplos representativos del panorama arquitectónico de influencia para Koolhaas.

Insertada en plena discusión de los 70s sobre el constructivismo ruso, la exposición sería promovida fundamentalmente por el Institute of Architectural History en la University Institute of Architecture of Venice (IUAV), dirigida por Tafuri. Tal y como Gargiani nos comenta, "Tafuri había reiterado su visión de la 'extinción' de cualquier vanguardia, acusando Archizoom o Superstudio de propagar una mistificación similar a aquella de las vanguardias de los comienzos del siglo XX. Las figuras carismáticas del constructivismo ruso criticadas por Tafuri son precisamente aquellas estudiadas por S. Frederick Starr (Melnikov) y por Koolhaas y Oorthuys (Leonidov)"⁷⁶

El arquitecto original de la Piscina Flotante, Leonidov, vuelve al debate sobre la mesa acerca de una arquitectura sin formalismos ni historicismos, una crítica a la arquitectura imperante de la época. La piscina se vuelve así un objeto en sí mismo manifiesto de un estilismo racional, puro, de líneas rectas y materiales sinceros, hasta oxidados por el paso de cuarenta años flotando entre Moscú y Nueva York.

"... un proyecto que era puramente programa y casi sin forma, que pudiera coexistir bien con cualquier otro tipo de arquitectura... que uniera la inteligencia de Leonidov contra la intimidación de Tafuri..."⁷⁷

"Los neoyorquinos no dudaron en criticar el diseño de la piscina; por entonces todos estaban en contra del movimiento moderno; haciendo caso omiso de la decadencia de su profesión, de su propia irrelevancia cada vez más patética, [...] se quejaban de que la piscina era anodina, rectilínea, poco audaz y aburrida; que no había alusiones históricas; que no había decoración; que no había... nada de ruptura, de tensión, de ingenio, sino tan sólo líneas rectas, ángulos de 90

74 Podemos citar el ejemplo del complejo Gallarate de Aldo Rossi en Milán como uno de los más representativos, proyectado entre los años 1969 y 1970. Este proyecto se convertía en icono del comienzo de un postmodernismo que sería imperante pocos años después, y comienzo de la llamada Escuela de Milán.

75 Extraído de la entrevista realizada al arquitecto para la revista "Project Russia" en febrero de 2002 por su director Bart Goldhoorn con motivo de su visita a Moscú para la inauguración de la exposición sobre Leonidov en el Museo de Arquitectura de Moscú. Traducción publicada en <http://rusiadeverdad.blogspot.com.es/2009/01/entrevista-rem-koolhaas.html>

76 "Tafuri had reiterated his vision of the 'extinction' of any avant-garde, accusing Archizoom or Superstudio of propagating a mystification similar to that of the art avant-gardes of the early 20th century. The charismatic figures of Soviet constructivism criticized by Tafuri are precisely those studied by S. Frederick Starr (Melnikov) and by Koolhaas and Oorthuys (Leonidov)"
Gargiani, Roberto. *Rem Koolhaas. OMA. The Construction of Merveilles*, EPFL Press, Lausanne, 2008, p. 41, 42

77 "... a project that was purely program and almost without form, that could coexist well with any other type of architecture... that matches Leonidov's intelligence against the intimidation of Tafuri..."

"La deuxième chance de l'architecture moderne . . . ", en *L'architecture d'aujourd'hui*, n°. 238, Abril 1985, p. 4

[Fig. Pa.4-8,9] Dos fotogramas de la entrevista realizada por Jef Cornelis en 1985. En ambos, se observa la importancia que el arquitecto mostraba hacia la cara más urbana de su arquitectura.

Su intención, como dice, es luchar por un nuevo Movimiento Moderno desde la práctica del diseño arquitectónico y así, de alguna manera, cierra su etapa de enfoque únicamente investigativo que le habría ocupado alrededor de diez años. Desde su posición docente, en paralelo, como se verá en el capítulo siguiente, luchará contra ese movimiento únicamente estético, tratando de incorporar, como se ha comentado, una mayor complejidad más allá de cuestiones estilísticas y que provenían muchas precisamente de su época de investigación.

Como se ha comentado, sus años 80 corresponderán al del nacimiento de una oficina en reconocimiento internacional, que ya poseía el objetivo claro de la materialización de sus ideas en propuestas materializables. Dicho reconocimiento se verá plasmado en publicaciones o entrevistas que no harán sino marcar dicho objetivo. En 1985, Jef Cornelis realizará una extensa entrevista al arquitecto, en donde resumirá numerosos ejemplos de su obra anterior, en ningún caso construidos, pero que muestra un arquitecto que quiere construir edificios, y que nos enseña la importancia, no ya tanto de la arquitectura como una composición, sino como una situación urbana. **[Fig. Pa.4-8,9]**

Esa cara urbana no dejará de acompañarle durante toda su carrera profesional, y así, seguirá investigando continuamente sobre la arquitectura en un ámbito metropolitano y extenso en la ciudad, en clara relación, por supuesto a su componente megaestructural original, por supuesto, además de su faceta investigadora y difusora posterior, como la aplicada con los arquitectos del movimiento metabolista, con la consecuente exposición y publicación *Project Japan. Metabolism Talks...* del año 2011 ya comentada en este texto.

a.5 Periodo docente

Entre los años 1975 y 1980, Rem Koolhaas trabajaría como docente en la Architectural Association junto con Zenghelis. La importancia de esta experiencia reside precisamente en el establecimiento de un polo intelectual que poseía alternativas a la realidad arquitectónica de la época en una constante crítica mordaz al posmodernismo imperante, cuestión que ya se ha visto de su interés en sus investigaciones tanto desde Nueva York como del constructivismo.

El contextualismo estético de la arquitectura del momento iba en contra de los intereses del estudio de diseño que intentaban aplicar y mostrar en su época docente. La búsqueda de un auténtico entendimiento de cada localización urbana y sus posibles soluciones de diseño iban en contra de soluciones únicas dogmáticas o estilísticas. Una arquitectura racional, fuera de un Movimiento Moderno ya obsoleto y un Posmodernismo incipientemente criticado, era el objetivo fundamental de la unidad docente, la Diploma Unit 9. La evolución que sufre es directamente influenciada por su dirección y así, en 1974-75, Krier cambia hacia Intermediate Unit 10, dejando paso a las consideraciones y planteamientos de OMA. Bajo la supervisión de Zenghelis, la unidad consistía en:

*"el estudio e interpretación de arquitectura metropolitana histórica (realizaciones y proyectos) en términos tanto de programa como de forma, y de la producción de propuestas de nueva naturaleza de la condición de la urbanización."*⁷⁹

⁷⁸ Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 310

⁷⁹ "the study and interpretation of historical Metropolitan architecture (realization and projects) in terms as much of programme as of form, and of the production of proposals for new nature of the condition of urbanization."

Unit 9, en "Prospectus. Architectural Association. School of Architecture", 1974-75, p. 8

*Tal y como Zenghelis comenta, el objetivo era desarrollar un “Movimiento urbanístico que pudiera actuar en oposición y equivalente al ‘Movimiento Moderno’”.*⁸⁰

Debido precisamente a la crítica de OMA hacia precisamente la definición de un estilo o movimiento, y en lo relativo a su trabajo docente, tal y como resalta Gargiani, durante los últimos tres años de su dirección, Koolhaas and Zenghelis intentaron evitar “el peligro de una prematura cristalización de un ‘estilo de la unidad’”⁸¹:

*“El objetivo de Diploma Unit 9 ha sido redescubrir y desarrollar una forma de urbanismo apropiada a la parte final del siglo XX: nuevos tipos de escenarios arquitectónicos que exploran las singulares posibilidades culturales de altas densidades y que resultarán en una crítica y eventual rehabilitación del estilo de vida metropolitano. Unit 9 está detrás de una arquitectura que acomode, provoque y soporte las formas particulares del intercambio social que materialicen el potencial completo de la densidad urbana, una arquitectura que acoja de la forma más positiva la ‘Cultura de la Congestión’ en estructuras formalmente sofisticadas”*⁸²

Esta experiencia, lejos de enmarcarse dentro de un discurso en continuidad con los intereses generales de los arquitectos de la época, hacía especial hincapié en una herencia manhattaniana que hablaba de nuevas posibilidades urbanas dentro de procesos de densificación de la ciudad contemporánea. El interés de estos arquitectos era claramente desmarcarse de discursos estéticos focalizados en objetos de diseño arquitectónico, para pasar a estudiar necesidades dentro de la urbe contemporánea, unas necesidades que pasaban, en muchos casos, por estudiar procesos abiertos en el espacio intersticial, explorando momentos inestables y espacios de oportunidad. Lo formal aparentemente pasa a un segundo plano, cuando leemos que la arquitectura se formaliza mediante “sofisticadas estructuras”, dejando de lado el interés por la contención del edificio autónomamente entendido. Se habla de “proyectos”, o “estructuras”, pero difícilmente se lee sobre “edificios”, más que desde un punto de vista global y urbano.

Después de sus años de estudio en los sesenta, o en las colaboraciones con Elia Zenghelis y su experiencia americana, publicaría el libro escrito con Oorthuys sobre Leonidov (1975) y *Delirious New York* (1978), ya mencionados en este texto. En clara relación con estos estudios, entre los temas desarrollados, que eran propuestos principalmente por Koolhaas, ya en la dirección de la unidad, podemos destacar “Tektonik”, “Pools as Urban Type” o “The Bridge Programme”.

El primero, sin duda, en una referencia a los Tektonics de Malevich, respondía a una relación clara con el estudio histórico sobre el constructivismo realizado con Oorthuys. El objetivo docente era la creación de formas abstractas sin finales programáticos, es decir, un soporte formal libre de ataduras, que pudiera permitir cualquier acontecimiento. La estética de la estructura es especialmente relevante en el uso de objetos capaces de contener cualquier programa con la máxima libertad.⁸³ El programa, entonces, se deja de lado, en una superación de viejas ideas modernas que teóricamente parten de programas específicos que dan sentido concreto a la forma.

⁸⁰ Traducido de Elia Zenghelis, Diploma School Unit 9, en “The Projects Review. Architectural Association. School of Architecture”, 1974-75.

⁸¹ Diploma Unit 9, en “Prospectus. Architectural Association. School of Architecture”, 1977-78, p. 37

⁸² “The aim of Diploma Unit 9 has been to rediscover and develop a form of urbanism appropriate to the final part of the 20th century: new types of architectural scenarios that exploit the unique cultural possibilities of high densities and that will result in a critique and eventual rehabilitation of the Metropolitan lifestyle. Unit 9 is after an architecture that accommodates, provokes and supports the particular forms of social intercourse which realize the full potential of urban density, an architecture that houses in the most positive way the ‘culture of congestion’ in formally sophisticated structures.” Diploma Unit 9, en “The Projects Review. Architectural Association. School of Architecture”, 1975-1976.

⁸³ Es interesante observar el paralelismo conceptual y temporal con el Centro Pompidou, un proyecto iniciado en 1970 y finalizado en 1977, de los arquitectos Richard Rogers y Renzo Piano. Su objetivo coincide plenamente en ser un soporte libre, basado en la tecnología, para contener múltiples procesos, en este caso relacionados con el mundo del arte contemporáneo.

■ [Fig. Pa.5-1] Proyectos de estudiantes de Diploma Unit 9, dirigido por R. Koohaas y E. Zenghelis en la Architectural Association de Londres. A. Wall, rehabilitación del edificio McGraw Hill, Nueva York, 1975-1976.

■ En el dibujo se combinan varias propuestas de estudiantes, como un *cadavre exquis* que tanto se podría parecer a aquel de las tres torres de Leonidov en el Dom Narkomtjajprom.

■ [Fig. Pa.5-2] Dibujo de Hugh Ferriss de un posible Nueva York futurista en crecimiento en altura con densificación de las infraestructuras.

■ [Fig. Pa.5-3,4] Rem Koolhaas/OMA, proyecto de Welfare Island, Entrance Convention Center, 1975-76.

■ En ambos proyectos, Nueva York se congestiona y densifica hasta necesitar de habitar las infraestructuras, nuevas zonas de oportunidad dentro de la congestión urbana. La utopía de Ferris se materializa con un mayor realismo en Koolhaas.

■ [Fig. Pa.5-5] Proyectos de estudiantes de Diploma Unit 9, dirigido por R. Koohaas y E. Zenghelis en la Architectural Association de Londres. Z. Hadid, Horizontal Tektonik para un Hotel en el Támesis, sobre Hungerford Bridge, 1975-1976.

El dibujo de Alex Wall reunía las propuestas de los estudiantes en una única forma fragmentada, una composición de programas muy diversos de múltiples acontecimientos reunidos en un collage espacial. Este método de trabajo nos recuerda a aquella teoría surrealista del *Cadavre exquis* utilizada por Koolhaas en su labor profesional, por ejemplo en el proyecto de 1978 de la extensión del Parlamento Holandés en La Haya, junto con el *Tektonik*. y que se estudiará más adelante. **[Fig. Pa.5-1]**

La relación igualmente con el Dom Narkomtjazzprom de Leonidov es clara en la configuración formal del conjunto y así, vemos torres partidas en una clara división volumétrica como en aquellas del arquitecto ruso, conectadas a otras mediante estructuras, que son pasarelas de circulación. Este proyecto será referencia para el arquitecto holandés, quien verá también en su apilación de programas en vertical similar a la del rascacielos americano, específicamente el Downtown Athletic Club de Nueva York, un método de trabajo claro que aplicaría en sus propios proyectos desde los 80.

Especialmente reseñable es la propuesta de Zaha Hadid, que consistía en un “Tektonik horizontal” sobre Hungerford Bridge, un puente destinado al ferrocarril en Londres, similar al Entrance Convention Center que Koolhaas estaba diseñando para New Welfare Island en clara referencia a aquellos puentes habitados por la arquitectura de Raymond Hood y Hugh Ferriss ya comentados y mostrados en esta tesis. **[Fig. Pa.5-2,3,4]**

La arquitecta se salta las normas docentes⁸⁴ para diseñar por completo un hotel de 14 plantas en un conjunto de formas disgregadas, apiladas de manera discontinua sobre la misma infraestructura. Las ideas básicas del proyecto desde luego son similares a aquel proyecto ya comentado de *Atom*, de Cedric Price, de pocos años antes, en una apilación de funciones con fines didácticos (el primero) o de hábitat temporal (el segundo) **[Fig. Pa.5-5]**. La referencia con Nueva York, y los intereses de Rem Koolhaas es evidente, cuando habla de la misma apilación en altura de funciones similar al hotel que publicaría poco después del Downtown Athletic Club en *Delirious New York*. Refiriéndose al proyecto de Zaha, los directores escribirían que:

“... sistemáticamente sigue y explota la envolvente volumétrica del Tektonik, convirtiendo todas las ataduras en posibilidades para enriquecer el programa de un hotel”⁸⁵

Sin duda en este momento Rem Koolhaas intentaba juntar todos sus intereses en nuevos campos de exploración que provenían, trato del mismo programa y su relación con la forma, como por el contexto urbano y el lugar de trabajo del arquitecto. El mismo lugar que Zaha Hadid utilizaría para su Hotel es utilizado posteriormente para plantear el enunciado del Museo para el siglo XIX, en el curso 1976-1977, en el que también participaría la arquitecta. Dicho lugar, un sitio específico en espacios de infraestructuras de comunicación sería perfecto por ser un lugar sin preexistencias formales desde la arquitectura, pero de estéticas funcionales. Koolhaas y Zenghelis comentarían acerca del proyecto de Zaha Hadid, ubicado en la misma estación de ferrocarril de Charing Cross y el Hungerford Bridge en Londres:

“El museo de Zaha Hadid es primordialmente ideológico y conjetural, especificando el programa y diseñándolo en detalle, demuestra los principios por los que el papel y la presencia de la arquitectura urbana hoy deben ser, con particular relevancia y énfasis en su relación y correspondencia con su contexto histórico y cultural. Esto se consigue de dos maneras: en primer lugar a través de la elaboración de un escenario preciso social y programático, apropiado a la localización

⁸⁴ Koolhaas posteriormente se saltará durante su carrera en numerosas veces las normas establecidas, por ejemplo en bases de concursos, con la intención de obtener valores añadidos en el diseño del propio objeto arquitectónico, su programa interior o su afición sobre el entorno urbano.

⁸⁵ “... systematically follow and exploit the volumetric envelope of the Tektonik, turning all constraints into possibilities for enriching the programme for a hotel”

Koolhaas, Rem. Zenghelis, Elia. “Architettura della metropoli planetaria. Architectural Association, Diploma School; Unit 9”, en *Lotus International*, nº 21, 1978, p. 9

■ [Fig. Pa.5-6,7,8,9] Proyectos de estudiantes de Diploma Unit 9, dirigido por R. Koohaas y E. Zenghelis en la Architectural Association de Londres. Museos del siglo XIX, en Charing Cross Station, Londres, 1976-77. De arriba abajo y de izquierda a derecha, proyectos de Z. Hadid, H.Gordon, D. Gérard, B.Chan y K.Shimomura.

metropolitana, y en segundo lugar a través del despliegue de una sensibilidad formal simbólica desconocida a los actuales arquitectos contextualistas europeos"⁸⁶

Sin duda, el proyecto de Hadid atraía enormemente a los directores de la unidad, al poseer un equilibrio innovador entre un proyecto utópico como el *Continuous Monument* y la realidad de una localización estratégica que le dota de escala y credibilidad. El parecido con el Convention Center sigue siendo manifiesto, en una continuidad formal con una preexistencia infraestructural a la que se agarra. **[Fig. Pa.5-6,7,8,9]**

El segundo de los temas de estudio en la unidad docente sería "Pools as Urban Type", en clara referencia a esa publicación de Koolhaas de 1976 en *Architectural Design* sobre la Piscina Flotante de Leonidov. Mientras que el programa docente de "Tektonik" era un manifiesto hacia una pérdida del interés formal, "The Bridge Programme" sin embargo era una manifestación de sus nuevos intereses hacia un campo más inexplorado en relación a la ciudad existente y nuevos espacios de oportunidad programática. Es una clara evolución en un discurso en camino hacia lo infraestructural. En muchos de los proyectos de los estudiantes, el carácter longitudinal de la infraestructura o el viario servía como un recurso a explorar. Los proyectos son mucho más específicos en un estudio y una respuesta menos abstracta. En cierto modo, también se produce una disolución del proyecto en lo urbano, entendiendo el lugar de manera integradora.

Esto ocurre en un espacio urbano que sería de gran influencia posteriormente en el trabajo de OMA. Se trata del barrio de Bijlmermeer, en Amsterdam. La aparición de las conexiones urbanas como generadoras de programa perimetral parece el tema sobre el que se trabajarían los alumnos en el tema planteado en el 1976-77. Posteriormente, el arquitecto desarrollaría, ya en el año 1986, el encargo oficial para su desarrollo. **[Fig. Pa.5-10]**

Sin duda, para Rem Koolhaas la experiencia docente responde a la posibilidad de desarrollar alternativas paralelas a la corriente del momento. Así, otros arquitectos de gran influencia pasarían por sus clases como docentes. Sería el caso de Steven Holl en el año 1976, quien propondría posteriormente un trabajo sobre espacios olvidados y con carácter infraestructural de la ciudad. Se trata de las "viviendas para artistas en una línea ferroviaria elevada abandonada"⁸⁷ o el Edificio-Puente en el South Bronx en 1979. Cualquiera de ellas abandona una idea más megaestructural o utópica en beneficio de una habitabilidad del espacio y un refuerzo del usuario que utiliza un soporte infraestructural preexistente. **[Fig. Pa.5-11,12]**

Otro caso de interés es el de Bernard Tschumi, quien entra como docente en la Architectural Association en 1977 de la mano de Nigel Coates⁸⁸, antiguo alumno entre el 72 y 74, dentro de la Intermediate Unit 10. Paradójicamente, el arquitecto habría ido en 1970 a Londres a trabajar para Cedric Price, arquitecto de demostrada influencia sobre Rem Koolhaas. El arquitecto francés demostrará en su carrera un interés por la comunicación y el carácter más social del arquitecto en paralelismo con el holandés. La entrada de Daniel Libeskind en la Architectural Association supone una ayuda a la unidad docente, en claro apoyo a

⁸⁶"Zaha Hadid's museum is primarily ideological and conjectural, in that beyond specifying the programme and designing it in detail, it lays down demonstrable *principles* for what the role and presence of today's urban architecture should be, with particular relevance and emphasis on its relationship to, and correspondence with its historical and cultural context. This is accomplished in two ways: firstly through the elaboration of a precise social and programmatic scenario, appropriate to the metropolitan location, and secondly through the display of a formal symbolic sensitivity unknown to today's European *contextualist* architects"

Ibid., p. 17

⁸⁷ Este proyecto sería desarrollado como el parque *High Line* por los arquitectos Diller & Scofidio en el concurso presentado en 2004, cuestión que se tratará en el Epílogo de este texto.

⁸⁸ Este arquitecto sería responsable de la exposición *Living Bridges* en el año 1996 en la Royal Academy, en el mismo Londres. Dicha exposición pondría su foco de atención precisamente en puentes multifuncionales, habitados y con un futuro relevante en entornos urbanos, especialmente en Londres. Dentro de dichas propuestas, veríamos la del ya más que comentado Hungerford Bridge, en donde Zaha Hadid y la Unidad Docente de Koolhaas/Zenghelis habían puesto su mirada casi 20 años antes. En 1996, se convocaría un concurso que finalmente desarrollarían los arquitectos Lifschutz Davidson Sandilands y los ingenieros WSP Group.

■ [Fig. Pa.5-10] Proyectos de estudiantes de Diploma Unit 9, dirigido por R. Koohaas y E. Zenghelis en la Architectural Association de Londres. En este caso, Proyecto de T. Smith para el centro urbano de Bijlmermeer, Amsterdam.

■ [Fig. Pa.5-11] Steven Holl, *Gymnasium Bridge*, Nueva York, 1979.

■ [Fig. Pa.5-12] Steven Holl, propuesta de viviendas sobre infraestructura, Nueva York, 1981

■ Se trata de dos proyectos de tintes claramente infraestructurales, que exploran la utilización programática de la propia comunicación urbana.

la línea conceptual del arquitecto holandés⁸⁹ y otros arquitectos del interés de Rem Koolhaas como Peter Cook serían docentes también en estos años. Sin duda, el entorno de la Architectural Association bajo la dirección de Alvin Boyarsky marcaba el carácter de un entorno de investigación y experimentación abierto a nuevas propuestas. Podían coexistir Charles Jencks y su interés en semiótica o Koolhaas en la búsqueda de nuevos lenguajes en espacios de oportunidad:

«Boyarsky no creía en el curriculum, y los tutores tenían libertad para establecer sus propias agendas y seguir sus propios intereses y manifestos.»⁹⁰

⁸⁹ En esta época coinciden Tschumi, Libeskind, Koolhaas y Hadid en la escuela. Años más tarde, en 1988, pertenecerían los cuatro a la exposición *Deconstructivist Architecture*, comisariada en el MOMA por Philip Johnson y Mark Wigley.

⁹⁰ "Boyarsky was no believer in a curriculum and tutors were given freedom to set their own agendas and to follow their own interests and manifestoes"
Extraído de <http://www.aaschool.ac.uk/AASCHOOL/LIBRARY/aahistory.php>

b Faceta proyectual. Búsqueda de patrones

Es importante fijar desde un inicio el marco de acción de este texto, con el objetivo de no perderse en la labor de un arquitecto tremendamente prolífico. Para ello se ha realizado una categorización de aquellos proyectos en donde la conectividad urbana juega un papel importante para el arquitecto, basándose en:

1. Importancia y complejidad de las comunicaciones entre espacio público y programa residencial.
2. Escala del proyecto, con una clara división entre escala de bloque y urbana.
3. Fecha de realización: Mediante la subdivisión en etapas, conseguimos entender la evolución entre una primera etapa de investigación del arquitecto (Etapa 0) hasta la consolidación de OMA como oficina de prestigio (Etapa 3).

Este esquema nos servirá a lo largo de toda la tesis para situar cada una de las propuestas del arquitecto, como un plano guía al que hacer referencia constante.

De la observación de todos los ejemplos de acuerdo con los criterios mencionados, se pueden extraer unos primeros patrones, de tal manera que nos sirvan para enmarcar los campos de acción fundamentales de este texto y aquellas propuestas que resultan más relevantes para ser estudiadas.

b.1 Periodos de trabajo

El trabajo de Rem Koolhaas en lo que respecta a la conectividad urbana se puede dividir en 4 etapas fundamentales:

ETAPA 1: 1968-1979. Proyecto más representativo: Exodus (1972). La mayor parte a escala global, en un ámbito teórico, o incluso a escala megaestructural, como el proyecto en Londres. Ningún ejemplo llega a ser construido y permanecen en el campo del manifiesto de intenciones.

ETAPA 2: 1980-1984. Proyectos más representativos: IJ-Plein (1981) y Charlie Check Point (1981). Situados en Amsterdam y Berlín respectivamente, ambos están construidos, y representan la intención de llegar a la materialización y la escala arquitectónica, en claro contraste con la anterior etapa. Existe una componente más tangible y material, incluso desde la investigación tipológica y la vida “en el bloque”. El espacio público se introduce con una intención social en referencia a las conocidas Calles Elevadas. Se integran los condicionantes urbanos para no entender el bloque habitado como un ente aislado, sino en compenetración con un entorno específico.

ETAPA 3: 1985-1989. Proyectos más representativos: Bijlmermeer (1986), Melun-Sénart (1987) y Lille (1988). Esta etapa se caracteriza por la introducción de nuevos sistemas que permitían pensar en un carácter teórico de la primera etapa en combinación con una practicidad de la segunda. Se resume en gran medida lo aprendido en el anterior trabajo para llegar a una escala de clara ambición pero con componentes tangibles y visos de materialización, como ocurre parcialmente en Lille. Se produce una exploración del vacío urbano en los tres casos, como espacio de oportunidad y de acción dinámica. Se explora la conectividad del espacio vacío gracias a las infraestructuras, transformándose en el motor principal de trabajo en la regeneración de problemas urbanos.

Año	Nivel de conectividad urbana	Escala de proyecto	Programa	Etapas Número de proyectos
1972-1989	Alta Moderada Reducida	Escala de objeto Escala urbana	Vivienda Mixto Singular	

1972 ▶	Exodus Londres. Estudio. No construido
1973 ▶		
1974 ▶	East River Housing Nueva York. Estudio. No construido
1975 ▶	Roosevelt Island Redevelopment Project Nueva York. Concurso. No construido	Hotel Esfinge Nueva York. Concurso. No construido
1976 ▶	Hotel Welfare Palace Nueva York. Estudio. No construido
1977 ▶		
1978 ▶	Extensión del Parlamento Holandés La Haya. Concurso. No construido
1979 ▶		

ETAPA 1

utopía

	1
	4
	1

ETAPA 4: 1990-La Contemporaneidad. Los proyectos desarrollados desde el año 90 demuestran un interés creciente en el proyecto de carácter singular, en donde el componente conectivo forma parte de él hasta convertirse en la generación misma del proyecto, caso del Kunsthal u otros proyectos que se mencionarán en el apartado de Conclusiones, no como parte fundamental del trabajo de la tesis.

b.2 Nivel de conectividad

Es fundamental explorar el grado de conectividad que las propuestas poseen en sus diferentes etapas, existiendo un interés desigual que se ha categorizado en tres grados. Aún siendo consciente de la ambigüedad y dificultad que esto puede acarrear, sí que se convierte en una herramienta fundamental para extraer aquellos ejemplos más representativos de cada época.

b.3 Escalas de proyecto

Se puede observar un cambio evidente entre las diferentes etapas en lo que respecta a la escala de trabajo. Desde una primera época en donde el interés del arquitecto principalmente respondía a la escala urbana o incluso territorial (Exodus), y la escala de bloque se utilizaba desde un punto de vista más teórico que práctico (Hotel Esfinge), desarrolla un trabajo de bloque en la etapa 2 con claros visos de materialización. En una tercera etapa, la escala principalmente se amplía a lo urbano y sólo aparecen algunos proyectos de bloque, principalmente en sus últimos proyectos de vivienda y el comienzo de su arquitectura singular. En la cuarta etapa, la contemporaneidad, combinará por igual ambas escalas. La escala del proyecto afecta entonces directamente a la misma concepción del carácter conectivo entre el espacio público y el habitar más privado. El vacío como tema de proyecto se trabaja entonces en una diferenciación clara entre un vacío de bloque y de escala humana (IJ-Plein y Charlie Check Point como ejemplos singulares) hasta un vacío de escala urbana (Melun-Sénart o Lille). Las Calles Elevadas tienen una continuación hacia las Infraestructuras debido fundamentalmente a un cambio en la escala de trabajo.

b.4 Programa

Estudiar el programa de trabajo es necesario, ya que da pautas hacia una relación determinada con el ámbito urbano y su conectividad material. En la primera etapa, el programa es fundamentalmente teórico, con propuestas utópicas de programas radicales derivadas de sus investigaciones, bien desde Europa con Berlín y Londres como ciudades fundamentales (Exodus), bien desde Nueva York (Roosevelt Island o el Hotel Esfinge). En una segunda etapa, la vivienda ocupa un lugar privilegiado en lo que respecta a la conectividad urbana. La escala humana pretendida conlleva programas de ámbito doméstico y así ocurre en propuestas que llegan a la materialización (como en IJ-Plein o Charlie Check Point). En una tercera, la vivienda se incluye dentro de ámbitos más ambiciosos y escalas metropolitanas. No desaparece, pero se integra en planeamientos urbanos con multitud de programas. La escala urbana lleva asociada entonces un alejamiento y una mayor complejidad programática (la remodelación urbana de Bijlmermeer o el planeamiento de Melun-Sénart). Por otro lado, al final de esta época se observa la introducción del programa singular como aspecto importante de la oficina hasta la contemporaneidad. Veremos, terminando esta investigación, cómo la vivienda no formará más parte del interés del arquitecto, al contrario que otros arquitectos holandeses y antiguos colaboradores como Kees Christiaanse or Winy Maas.

1980 ▶

Housing Lutzowstrasse

Berlin. Concurso. No construido

Boompjes

Rotterdam. Estudio. No construido

Housing Kochstrasse / Friedrichstrasse

Berlin. Concurso. No construido

1981 ▶

U-Plein Urban Planning
Oost III Housing - Shops

Amsterdam. Construido: 1992

Checkpoint Charlie

Berlin. Construido: 1992

1982 ▶

1983 ▶

1984 ▶

Housing block Byzantium

Amsterdam. Construido: 1995

De Brink Apartments

Groningen, Holanda. Construido: 1988

1985 ▶

Torenstraat

La Haya. Estudio. No construido

1986 ▶

Bijlmermeer
Redevelopment

Amsterdam. Estudio. No construido

Uithof Masterplan

Utrecht, Holanda. Completado en fases

Woningbouw
Housing Festival

La Haya. Completado en fases

Veerplein

Vlaardingen, Holanda. Construido

1987 ▶

Ville Nouvelle
Melun-Sénart

Melun-Sénart, France. Concurso. No construido

Eusebius Tower

Arnhem, Holanda. Propuesta. No construido

1988 ▶

Lille

Lille, France. Construido en fases

Koninginnegracht

La Haya. Propuesta. No construido

The Highway Projects

Holanda. Estudio. No construido

1989 ▶

Transportation Exchange
Centers for Benelux

Benelux. Concurso. No construido

Stad Aan de Stroom

Amsterdam. Construido

Zeebrugge

Zeebrugge. Construido

TGB

Paris. Concurso. No construido

ETAPA 2 pragmatismo

2
4
2

ETAPA 3 pragmatismo utópico

6
3
5

b.5 Número de proyectos

Al observar el número de proyectos correspondientes a cada temática, se entiende que se produce una progresión creciente en aquellos que consideran la conectividad como un aspecto importante. De esta manera, entendemos que se produce, en primer lugar, un aumento en el cómputo global de los proyectos que trabajan sobre dicho carácter conectivo. Seis en la primera etapa, siete en la segunda y catorce en la tercera, una vez que se desarrolla la infraestructura como motor de trabajo. En segundo lugar, observamos un creciente interés en los proyectos que la introducen como parte importante del proyecto. De un sólo ejemplo en la primera etapa hasta los seis de la tercera etapa hay una diferencia considerable a analizar.

Es por todo esto que la tesis, respondiendo a estos componentes proyectuales, se estructura siguiendo los siguientes patrones o criterios:

- Diferenciaremos entre tres etapas: Megaestructuras, Calles Elevadas e Infraestructuras, que son los capítulos principales de la tesis.

- Se analizarán un ejemplo en la primera etapa (Exodus), dos en la segunda (IJ-Plein y Charlie Check Point) y tres en la tercera (Bijlmermeer, Melun-Sénart y Lille)

- En cada uno de los capítulos, será fundamental realizar una primera relación con otros ejemplos proyectuales del mismo autor, con el objetivo de contextualizar y entender su evolución. Si bien estos ejemplos pueden ser considerados menores de manera individual, en Rem Koolhaas son fundamentales para entender la complejidad temática en toda su amplitud. Esta primera relación se enmarcará dentro de un apartado específico de cada apartado general.

- Trabajaremos en cada etapa en mayor profundidad según avance el desarrollo de la tesis, respondiendo de esta manera a una importancia y relevancia proyectual mayor en la obra del arquitecto. Finalizaremos con las infraestructuras, motor de proyecto fundamental en Rem Koolhaas, y pilar más importante de esta tesis.

UTOPIÍA: MEGAESTRUCTURAS

"Alrededor de cada Utopía hay una corona de alambre de espinas. Pero cada arquitecto lleva consigo un gen utópico..."¹

Numerosos términos en arquitectura han sido discutidos de manera constante y repetida durante el siglo XX en un permanente diálogo entre teoría y práctica y las propuestas producidas bajo los mismos términos han sido de irregular clasificación, en algunos casos errónea, en ocasiones difuminando los límites de su clasificación. Es el caso de las *megaestructuras*, cuyo desarrollo notable en manos de múltiples arquitectos reconocidos han hecho evolucionar sus ideas, de tal manera que la intención teórica y más radical ha ido de la mano de una influencia sobre la propia práctica del diseño y al contrario. Sus ideas han afectado de manera notable a la práctica proyectual, entre otros a arquitectos como Rem Koolhaas, quien de hecho participaría en el propio debate de su diseño con su primer proyecto conocido, *Exodus*.

Para entenderlas, deberemos entender la lógica de su origen, no pretendiendo realizar un análisis en excesiva profundidad, sino estableciendo los puentes ideológicos que nos interesan en este texto, es decir, hacia el arquitecto Rem Koolhaas. De ahí que el marco principal de trabajo sea acerca del momento en el que fueron de influencia para el arquitecto, encontrando las ideas que se relacionan directamente con conceptos utilizados por el arquitecto holandés en la primera época de su trabajo, la época en la que las megaestructuras jugaron un papel fundamental. Veremos incluso cómo el arquitecto entendería la ciudad de Nueva York como una gigantesca megaestructura real, en donde la Typical Plan será la solución que la arquitectura de la ciudad habría encontrado para ser ese soporte anónimo, infinito, que directamente tiene esa concepción megaestructural. Es fundamental entender entonces que el interés de Koolhaas por las megaestructuras viene motivado precisamente por su continuidad y extensividad, un componente que veremos en capítulos posteriores que tendrá una clara extensión hacia nuevos mundos y espacios de interés que finalmente tendrá el cierre con el mundo de la infraestructura, tan presente por otro lado en la imagen, estética y funcionamiento de la ciudad americana.

Estudiaremos en primer lugar el cambio de concepción de Megaforma a Megaestructura, por contener aquellas ideas que resultaban de interés al arquitecto holandés, como son la tecnología como motor de cambio y la integración de lo social en los cimientos del proyecto de arquitectura. Su diferenciación no ha sido hasta este momento claramente establecida, más que como retales sueltos, siendo objeto necesario de estudio en esta tesis. En segundo lugar, analizaremos la aplicación que Rem Koolhaas realizó en su práctica proyectual al ser la base de proyectos futuros que corresponderán a otros apartados posteriores de esta tesis.

¹ Koolhaas, Rem y McGettrick, Brendan, *Content*, Taschen, Köln, 2004, p. 393

■ **[Fig. 1.a-1]** Hans Poelzig, 1916, House of Friendship, Estambul.

■ La simbología urbana, su singularidad y su rotundidad y escala nos hablan de una megaforma, una de las primeras, pero que sin embargo introducía los jardines en altura como medio de ruptura.

■ **[Fig. 1.a-2]** Urbahn, Roberts, Seeley and Moran, 1966. Vertical Assembly Building. Cape Cañaveral, Florida.

■ Aunque complejo en su interior, su rotundidad y simplicidad formal nos hablan de un concepto de megaforma. La inexistente relación con el exterior y la opacidad que posee no nos hablan de la permeabilidad y flexibilidad megaestructural. Banham, de hecho, lo entiende así.

■ **[Fig. 1.a-3]** Le Corbusier, Propuesta para Argel, 1931.

■ La singularidad y compacidad desde lo urbano se contrastan con la adaptabilidad interior dentro de la estructura de hormigón. Aunque nos hable de una utopía y de una ambición y escala megaestructural, se basa fundamentalmente en la movilidad y la infraestructura superior. Su estructura todavía es excesivamente rígida y estable.

1.a Marco teórico. De la Megaforma a la Megaestructura

En ocasiones los límites en la definición de determinados conceptos resultan de difícil discernimiento. Es el caso de las Megaformas y las Megaestructuras. El concepto del primero precede en el tiempo al del segundo y de alguna manera constituye su origen. Al incorporar nuevos conceptos que serán desgranados en este texto, su concepción irá modificándose y mutando hacia un concepto profundamente diferente, que adquiere una nueva denominación. El objetivo de su diferenciación es no sólo su futuro entendimiento sino fundamentalmente su uso no sólo como conceptos teóricos, sino también como ideas intencionales de proyecto, tal y como Rem Koolhaas veremos que realizaría.

La palabra Megaforma designa aquellos proyectos que intentan proporcionar una solución a un problema arquitectónico complejo desde la misma sencillez y unidad formal. El tamaño, por lo tanto, es relevante, ya que adquieren la dimensión de dicho problema. Como Kenneth Frampton diría en su "Megaforma", su origen podría situarse en los arquitectos expresionistas de los años 20. Entre muchos proyectos, el arquitecto británico habla de la Casa de la Amistad en Estambul, por Hans Poelzig y, aunque la megaforma se concibe como una forma única que da sentido al conjunto de la idea, veremos cómo la introducción de jardines en altura introduce la ruptura de la compacidad de la gran masa, siendo conscientes de una posible necesidad de relación con un entorno verde. **[Fig. 1.a-1]**

Sin embargo, esto no es suficiente para denominarlo una megaestructura. Kenneth Frampton diría:

*"Desde mi punto de vista, los dos términos podrían ser diferenciados en términos de la relativa continuidad de su forma. Entonces, mientras una megaforma puede incorporar una megaestructura, una megaestructura no es necesariamente una megaforma."*²

Como Reyner Banham apunta cuando habla del edificio del Vertical Assembly en Cape Cañaveral **[Fig. 1.a-2]**, no se puede denominar una megaestructura "debido a la singularidad de su función e imagen."³ Pero la explicación no es tan sencilla. Simplemente la sencillez o rotundidad de la pieza no es suficiente para explicar dichas diferencias. Aunque numerosas megaformas tratan de romper la pureza de la forma compacta e incorporar algunos elementos de discontinuidad, no encontramos en ellos ninguna idea que nos permita denominarlos megaestructuras.

La primera de dichas ideas podremos encontrarla en la ruptura de la singularidad que comenta Banham, introduciendo el concepto de apertura y, como consecuencia, la capacidad de introducción de múltiples cambios y relaciones que veremos que estarán basados y dependientes principalmente de lo social. Quizás la primera vez que podemos encontrar dicha idea es en Le Corbusier, quien realizaría entre 1929 y los primeros años 30 sus proyectos para la reurbanización de Montevideo, San Paulo, Buenos Aires, Río de Janeiro y Argelia **[Fig. 1.a-3]**. Los elementos de movilidad son elevados, ubicando los espacios vivideros en capas inferiores. Aunque estos proyectos estuvieran concebidos originalmente como formas únicas y singulares más relacionadas con un concepto de megaforma, sí que contienen, como Frampton dice, la libertad del ciudadano:

"sobre el cual y en el cual el ocupante sería libre para construir lo que creyera que encajaba. Por

²"In my view, the two terms may be differentiated from one another in terms of the relative continuity of their form. Thus, while a megaform may incorporate a megastructure, a megastructure is not necessarily a megaform."

Frampton, Kenneth, *Megaform as Urban Landscape*, University of Michigan, A. Alfred Taubman college of Architecture + Urban Planning, Ann Arbor, Michigan, EEUU, 2000, p. 16

³ Banham, Reyner, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, Thames and Hudson, Londres, 1976, p. 7

■ **[Fig. 1.a-4]** Yona Friedman, croquis de propuesta urbana.

■ Se observa la separación respecto a una ciudad existente. Contiene las características megaestructurales, con una flexibilidad de usos importante, una importancia de la movilidad y una participación social reseñable.

lo tanto, mientras postulaba la continuidad de la megaforma, Le Corbusier dejaba su espacio intersticial abierto y accesible al gusto popular.”⁴

Este gusto popular es la libertad social de elección en su interior, una vez entiende el arquitecto suizo que la repetición de una fórmula compacta puede ser compatible con una adaptación más libre al lugar en el que se inserta. Este concepto es especialmente importante para entender cómo el Movimiento Moderno en numerosas ocasiones intentó incorporar programas libres en estructuras fijas. En su última época, ya de la mano de Alison y Peter Smithson, lo encontramos en varios proyectos, como aquel del Golden Lane de 1952 en el que una estructura horizontal era capaz de contener nuevas relaciones sociales en una conexión evidente entre vivienda privada y espacios públicos elevados.

Sin embargo, dichos proyectos no se consideran megaestructuras, y algunos arquitectos como Yona Friedman **[Fig. 1.a-4]**, desde la crítica a la actitud de los CIAM, recogen el testigo y desarrollan algunas ideas relacionadas con movilidad, crecimiento y cambio, las cuales hasta este momento resultaban “demasiado vagas”. Dichas propuestas serían en un principio reunidas y teorizadas en el artículo “Program of Mobile Urbanism” en 1959, en donde insistiría en la capacidad de transformación de las ciudades a lo largo del tiempo con nuevas propuestas:

“a. Nuevas construcciones que sirvan a los habitantes individuales deben:

- 1. Tocar la mínima superficie del suelo;*
- 2. Ser desmontables y móviles;*
- 3. Ser transformables al deseo del habitante individual.”*

“c. Los medios de circulación interior en la ciudad deben ser comunales; automóviles y otros medios individuales de circulación permanecerán fuera de la ciudad y serán utilizados sólo para circulación interurbana. La ciudad pertenece a los peatones. Sus movimientos deben ser protegidos de la climatología.”⁵

Por lo tanto, imaginó una ciudad en la que la calle fundamentalmente estaba destinada al uso peatonal, elevada y en constante comunicación con la vivienda, lejos de ruidos y elementos molestos como los coches o infraestructuras generales. Realizó algunas propuestas para diferentes lugares, intentando dar forma a dichos pensamientos teóricos. Sus dibujos nunca llegaron a ser nada más que sugerencias hacia un posible futuro urbano, pero ello no significa que no tuviera relevancia en su posicionamiento y radicalidad. En el mismo año 1959, Constant Nieuwenhuys escribió “Another City for Another Life”, un texto publicado en la Internationale Situationniste nº3 que criticaba la ciudad del momento, comentando que:

⁴ “upon which and within which the occupant would be free to build in whatever way he saw fit. Hence, while postulating the continuity of the megaform, Le Corbusier left its interstitial fabric open and accessible to popular taste.”

Frampton, Kenneth, *Megaform as Urban Landscape*, University of Michigan, A. Alfred Taubman college of Architecture + Urban Planning, Ann Arbor, Michigan, EEUU, 2000, p. 19

⁵a. New constructions serving for individual shelters must:

1. touch a minimum surface of the ground;
2. be demountable and movable;
3. be transformable at will by the individual inhabitant.”

“c. The means of interior circulation in the city must be communal; automobiles and other individual means of circulation will remain out of the city and will only be used for interurban circulation. The city belongs to the pedestrians. Their movements must be protected from the weather.”

Friedman, Yona. *Program of Mobile Urbanism*. En Ockman, Joan. Eigen, Edward (Ed.). *Architecture Culture 1943-1968: A documentary Anthology*, Columbia Books of Architecture and Rizzoli, Nueva York, 1993, p. 274-275

■ **[Fig. 1.a-5]** Constant Nieuwenhuys, New Babylon. Dibujo de 1964.

■ Una ciudad imaginada por completo bajo principios megaestructurales y con altísimo grado de utopía social y política en una propuesta de vida comunal alternativa a un entorno del que se separa por completo. Koolhaas retomará este interés en su megaestructura, para proponer una vida alternativa a la ciudad existente.

*"En antiguos barrios, las calles han degenerado... y las relaciones sociales se han vuelto imposibles."*⁶

De la misma manera que Yona Friedman haría, defiende una concepción dinámica de la vida que permite el cambio de comportamiento y proporciona, opuesto a la "villa vertical", la idea de una ciudad horizontal. Será la "ciudad cubierta", una "construcción espacial continua" separada del suelo en donde el tráfico podría situarse en varios niveles, dejando el espacio público y los espacios vivideros en su parte interior. Su *New Babylon* será desarrollada inicialmente alrededor del año 1953-54, pero continuará hasta entrados los años 70. Sin duda fue conocido por numerosos arquitectos como Koolhaas, con quien se habría encontrado como periodista en su entrevista de 1966, antes de comenzar su carrera como arquitecto.

[Fig. 1.a-5]

"La ciudad del futuro debe ser concebida como una construcción en pilares, o mejor como un sistema extenso de diferentes estructuras en el que hay suspendidos espacios para vivienda, entretenimiento, etc., y espacios destinados a la producción y distribución, dejando el suelo libre para la circulación del tráfico y para reuniones públicas."

Y la cuestión de la escala de afección será igualmente comentada:

*"uno será capaz de crear una ciudad en múltiples niveles: inferior, principal, diferentes plantas, terrazas de un tamaño que puede variar entre un barrio y una ciudad."*⁷

Sin embargo, lo que es especialmente interesante y relevante en *New Babylon*, no es la superestructura tecnológica, similar a otras de Archigram o Fuller, sino la introducción del programa y del componente más social en la megaestructura. El proyecto se enmarca dentro de una crítica social (neo) marxista, al presentar el proyecto como una antítesis a la falsa sociedad del momento, una propuesta que incluía nuevos espacios productivos; un paisaje de agricultura mecanizada y automatizada será introducida en lo alto, y los habitantes disfrutarán de una vida sin ataduras, libres de cualquier opresión para la espontaneidad y creatividad. Igualmente, el *homo ludens* cobra el máximo sentido, cuando vemos el componente del "entretenimiento". Constant hablará de campos de deporte, el mantenimiento de la vegetación, y sobre todo de la oportunidad social que una nueva ciudad en paralelo ofrece:

*"Serán accesibles por todos lados mediante escaleras y ascensores. Las diferentes plantas serán divididas entre espacios para el barrio y de comunicación, condicionados artificialmente, que ofrecerán la posibilidad de crear una infinita variedad de ambientes, facilitando la deriva de los habitantes y sus encuentros frecuentes."*⁸

Las intenciones situacionistas se introducen hasta el punto de trabajar sobre las mismas infraestructuras, entendiéndose como soporte de una posibilidad social, en una idea de ciudad móvil y en constante

⁶ "in the older neighborhoods, streets have degenerates... and social relations become impossible"

Nieuwenhuys, Constant, *Another City for Another Life* en Wigley, Mark, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, Witte de With, Center for Contemporary Art, y 010 Publishers, Róterdam, 1998, p. 115

⁷ "The city of the future must be conceived as a continuous construction on pillars, or rather as an extended system of different structures in which are suspended premises for housing, amusement, etc., and premises destined for production and distribution, leaving the ground free for the circulation of traffic and for public meetings."

"...one will be able to create a town on many levels: lower level, ground level, different floors, terraces, of a size that can vary between an actual neighborhood and a metropolis."

Ibid.

⁸ "They will be accessible everywhere by stairs and lifts. The different floors will be divided into neighboring and communication spaces, artificially conditioned, which will offer the possibility of creating an infinite variety of ambience, facilitating the derive of the inhabitants and their frequent chance encounters."

Ibid.

■ **[Fig. 1.a-6]** Superstudio, 1969, Continuous Monument: An Architectural Model for Total Urbanization.

■ La extensividad completa se explora en un proyecto sin límites, como muros infinitos que serán tan importantes para Koolhaas. Tendrá una gran carga social, al superponer un modelo ideal a una ciudad real de claras carencias y problemáticas. La cuadrícula de la fachada será un recurso gráfico de constante recurrencia.

■ **[Fig. 1.a-7]** De izquierda a derecha y de arriba abajo:

■ -Kenzo Tange, 1960, Tokyo Urban Plan

■ -Kiyonori Kikutake, 1958-63, Marine City

■ -Arata Isozaki, 1960-63, City in the air

■ -Kisho Kurokawa, 1960, Agricultural City

■ Las infraestructuras de comunicación y los sistemas organizativos nos hablan de proyectos que están a medio camino entre megaestructuras y mat-buildings. El grado de utopía es realmente alto, y sólo en algunos casos los metabolistas llegaron a construir algunas de sus estructuras.

cambio dirigido por “situacionistas profesionales”. La ciudad entera se destinaría a la realización de una “más rica y más plena vida”.

Como estamos viendo, en estos últimos años de la década de los 50 y comienzo de los 60 numerosos arquitectos y teóricos sostenían el pensamiento de la creación de nuevos elementos, alternativos a la ciudad existente en un a realidad paralela, que pudieran contener las nuevas aspiraciones y, a su vez, que tuvieran la escala suficiente para afectar a la ciudad entera en su conjunto. Este concepto de una nueva socialización y colectivización en el habitar de la ciudad será continuado en numerosas ocasiones en momentos posteriores. Bernard Tschumi escribiría, posteriormente en 1975, que los “conflictos urbanos hacen de la ciudad un campo privilegiado para acciones revolucionarias”. Varios ejemplos de dichos conflictos en Londres se mostrarían para apoyar, precisamente, el objetivo de una regeneración de un estilo de vida en una dirección equivocada. Criticaría un concepto capitalista de la organización espacial que habría provocado división y aislamiento:

“El objetivo es entonces no simplemente la realización de un objeto construido en sí mismo, sino también la revelación a través del edificio de las realidades y contradicciones de la sociedad.”⁹

Esta frase es importante para comentar que no sólo las megaestructuras contienen intercambio social, sino también modifica la conciencia de la sociedad. Aunque Tschumi no pensaría en megaestructuras específicamente, sí que comentaría que el trabajo de arquitectos y grupos como Superstudio era reseñable en términos de la destrucción de la cultura establecida, “siendo un requisito para el cambio social y económico”. Todo esto “inevitablemente conduce a estrategias del uso del espacio urbano”. Sus ideas de ciudades ideales dirigirían a nuevas maneras de estilos de vida alternativos contrarios a guetos con “límites de libertad”, unos límites que se eliminarían en una nueva vida que claramente se disfrutaría en nuevas ciudades, que son nuevas megaestructuras. **[Fig. 1.a-6]**

Es importante comentar el trabajo que estarían realizando desde los mismos comienzos de los 60 o incluso finales de los 50 los arquitectos japoneses, en concreto los incluidos bajo el nombre de Metabolistas. Sus propuestas y textos serían de gran ayuda, para diferenciarse de aquellas Megaformas. Fumihiko Maki escribiría “Investigations in Collective Form”, un texto en el que revisa el concepto de agrupación colectiva a escala urbana, en concreto aplicado a las megaestructuras: “un gran marco en el que todas las funciones de la ciudad o parte de una ciudad son ubicadas”. Así que pretende que estas enormes infraestructuras contengan todas las necesidades sociales requeridas, y aunque pudiera aplicarse de la misma manera a una Megaforma, la diferenciación comienza cuando habla de tres claves principales de trabajo: “Forma”, “megaestructura” y “forma de agrupación”. Cuando habla de las megaestructuras, en concreto, comenta su idea de una estructura masiva que favorece el surgimiento de eventos. El proyecto de Kenzo Tange para la extensión de de la Bahía de Tokyo pertenece a este concepto, siendo un proyecto en donde el principal concepto sería el entendimiento de que el sistema debería permitir eficiencia y flexibilidad con la menor organización estructural. Otra vez, el concepto de múltiples eventos e intercambios sociales sobre una estructura sencilla se usa directamente en escalas urbanas, donde no se niegan las diferentes condiciones sociales de diferentes “agrupaciones formales”. Kikutake, Kisho Kurokawa o Isozaki serían otros arquitectos japoneses que trabajarían en condiciones sociales directamente relacionadas con infraestructuras elevadas, megaestructuras y nuevas formas de agrupación. **[Fig. 1.a-7]**

Kenneth Frampton diría que este momento es la primera vez que la diferenciación entre megaestructura y megaforma aparece:

⁹ “The purpose is therefore not merely the realization of an object built for itself, but also the revelation through building of realities and contradictions of society”

Tschumi, Bernard, *The Environmental Trigger*, en Gowan, James (Ed.), *A Continuing Experiment: Learning and Teaching at the Architectural Association*, Architectural Association, Londres, 1975, p. 96

"En mi conocimiento, el término megaforma en oposición a megaestructura es utilizado por primera vez casi casualmente por Fumihiko Maki y Masato Ohtaka en su ensayo "Some Thoughts on Collective Form" de 1965. Introducen el término cuando escriben una apreciación del proyecto para la Bahía de Tokio de 1960:

'Uno de los más interesantes desarrollos de la megaforma ha sido sugerido por Kenzo Tange en conexión con el Proyecto de la Bahía de Tokio. Presenta una propuesta de escala masiva que incluye una megaforma y discreta y rápidamente cambiante, unidades funcionales que encajan en la gran estructura. Explica que los elementos de corta vida están siendo cada vez más cortos en el tiempo y que el ciclo de cambio se está contrayendo en la misma proporción. Por otro lado, la acumulación de capital ha hecho posible construir en operaciones de gran escala.'

Para Maki y Ohtaka, el concepto de megaforma dependía de la idea de que el cambio ocurriría menos rápidamente en algunos ámbitos que en otros. Sobre esta base, introdujeron la idea de una agrupación formal, con la noción de que el pódium podría ser insertado en la estructura urbana para proporcionar una estabilidad a largo plazo mientras que las estructuras de su superficie serían sometidas a un ciclo más rápido de cambio y recambio."¹⁰

Podemos entender, entonces, que la Megaforma es la estructura fija, la que proporciona estabilidad a largo plazo, mientras que el "gran entramado", en el que las unidades intercambiables se ubican es la megaestructura, que contiene la capacidad de cambio e intercambio. Reyner Banham también comentaría la idea de múltiples eventos y cambios cuando dice que el reclamo de espontaneidad urbana ya había sido estudiado en los CIAM, nombrando a Nicholas Habraken, quien pensaría que los ciudadanos deberían tener una relación natural hacia las estructuras urbanas que ellos mismos habrían ayudado a crear. Esto evitaría la alienación hacia un objeto artificial extraño a ellos. Banham también menciona el texto *Urban Structures for the Future* por Justus Dahinden en un reclamo a la construcción de nuevas megaestructuras:

"un nuevo desarrollo que reintegrará nuestras estructuras sociales y urbanas y reunirá los diferentes grupos sociales y actividades. Consecuentemente, el futuro diseño urbano debe ser sintético... Por esta razón, los urbanistas contemporáneos están recomendando que megaestructuras de enorme compacidad deberían ser construidas: en lugar de extenderse en amplias áreas, las diferentes esferas sociales serán agrupadas una encima de las otras."

En un concepto que se puede entender de eficiencia y rentabilidad en los esfuerzos, se menciona la propia compacidad de las megaestructuras, sin por ello perder la idea de libertad y capacidad de decisión del ciudadano:

"la solución lógica al problema fue dejar tanta libertad para la vivienda autoconstruida y las intenciones personales de los habitantes que tuvieran también la libertad de destruir la propia

¹⁰"To my Knowledge the term megaform as opposed to megastructure is first used rather coincidentally by Fumihiko Maki and Masato Ohtaka in their essay "Some Thoughts on Collective Form" of 1965. They introduce the term when writing an appreciation of Kenzo Tange's Tokyo Bay Project of 1960 to the effect that:

'One of the most interesting developments of the megaform has been suggested by Kenzo Tange in connection with the Tokyo Bay Project. He presents a proposal for a mass-human scale form which includes a megaform and discrete, rapidly changing, functional units which fit within the larger framework. He reasons that short-lived items are becoming more and more short-lived and the cycle of change is shrinking at a corresponding rate. On the other hand, the accumulation of capital has made it possible to build in large scale operations...'

For Maki and Ohtaka, the megaform concept depended upon the idea that change would occur less rapidly in some realms than others. On this basis, they introduced the idea of group form, with the notion that a podium may be inserted into an urban fabric in order to provide for a long term stability while the structures on its surface would be subject to a faster cycle of change and replacement."

Frampton, Kenneth, *Megaform as Urban Landscape*, University of Michigan, A. Alfred Taubman college of Architecture + Urban Planning, Ann Arbor, Michigan, EEUU, 2000, p. 28

■ [Fig. 1.a-8] Walter Gropius, 1928, Wohnberg project.

■ Su rotundidad volumétrica y su riqueza interior nos acerca al concepto de la megaforma, una de las primeras que se encuentran, poco después de la de Poelzig en Estambul.

■ [Fig. 1.a-9] Paolo Soleri, después de 1964, Babelnoah Arcology Project.

■ Un proyecto a mitad de camino entre los contenidos megaestructurales y de las megaformas. El interés por la singularidad del objeto arquitectónico se combina con un desarrollo futurista del interior.

Este concepto es especialmente importante para entender que las megaestructuras no son simples objetos, sino sistemas que permiten la libertad completa incluso para ser destruida por los mismos autores. Si el arquitecto no entiende esta idea de completa flexibilidad, sus diseños entonces serán más cercanos a la idea de megaforma que a la de megaestructura. Sin embargo, incluso desde una posición crítica hacia el momento de su surgimiento como idea reconocible, ciertos conceptos todavía no estarían suficientemente claros, y Banham presentaría como megaestructuras ejemplos de algunos proyectos con más condiciones de rigidez, masividad y monumentalidad que casi podrían entrar dentro de la idea de megaformas. Tal es el caso del proyecto "Una megaestructura" de Walter Gropius de 1928 [Fig. 1.a-8], en el que una forma aislada contendría el programa como una cuestión fija e inmóvil. La escala no es la herramienta que cambia la megaforma en megaestructura, así que este proyecto, aunque es grande, no es una megaestructura.

Lo mismo ocurre con otros ejemplos en el texto como el caso particular de Paolo Soleri, el arquitecto que manifestaba que "el hombre se concibe como un vector supersocializado que requiere una definición macro-arquitectónica". Su proyecto de Arcologías [Fig. 1.a-9] se concibe como unas grandes estructuras urbanas cuyas principales funciones son la condensación social y la eficiencia tecnológica, como ciudades verticales del futuro. Su investigación se refiere fundamentalmente a una compacidad y masividad que le alejan de los principios básicos de flexibilidad y cambio de la megaestructura, a pesar de la inclusión de Banham en el texto. Lo que sí sabemos en este momento es que ni el tamaño ni la compacidad son condiciones de las megaestructuras y la presentación de este ejemplo como megaestructura es no sólo imprecisa, sino incorrecta.

Desde el punto de vista de esta investigación, dos elementos son básicos para entender las posibilidades que los arquitectos tenían para crear megaestructuras en lugar de megaformas. El primero es su componente más social y de posibilidad de creación de eventos en nuevos espacios de libertad. Y el segundo es la tecnología que posibilitaría todas aquellas condiciones infraestructurales que ahora nos permiten entender que era posible crear una actuación de gran escala que contuviera las mencionadas condiciones de cambiabilidad y crecimiento. Desde 1955, el año que Reyner Banham proclamaba la muerte de la Estética de la Máquina a 1960 podemos ver una clara evolución en la manera de observar las relaciones entre tecnología y arquitectura. El crítico británico sería un apasionado de ella, y en Stocktaking (1960) hablaría acerca de cómo incluso "básicas" ideas como vivienda, ciudad o edificio podrían cambiar:

*"Ya no es posible para los arquitectos pensar en ciudades como un conjunto de edificios con espacios entre ellos, pero como un conjunto de edificios con líneas de objetos metálicos fluyendo a su alrededor."*¹²

Estos objetos metálicos, estructuras de acero y nuevos materiales se refieren al trabajo que menciona de Fuller y Jean Prouvé como ejemplos de aquellos arquitectos que hicieron más estrechas las diferencias entre arquitectura e ingeniería, causando el "impacto de alternativas tecnológicas y científicas para el arte de la construcción."

¹¹ "a new development which will reintegrate our social and urban structures and reunite the different social groups and activities. Consequently, future town-planning must be synthetic... For this reason, contemporary town-planners are recommending that megastructures of enormous compactness should be built: instead of being spread out over a wide area, the different social spheres will be "packed" one on top of the other."

"the logical solution to the problem was to leave so much liberty for the self-housing and self-determining intentions of the inhabitants that they had liberty also to destroy the megastructure itself."

Banham, Reyner, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, Thames and Hudson, Londres, 1976, pp. 7-11, 196-216

¹² "It is no longer possible for architects to think of cities as collections of buildings with spaces between them, but as collections of buildings with streams of metallic objects flowing round them"

Banham, Reyner. "Stocktaking". En *Architectural Review*, Enero 1960, p. 52

[Fig. 1.a-10] Superstudio, 1968, The Falling In Love Machine.

La tecnología en su estado máximo de visión futurista. La participación del ciudadano con el sistema de soporte es máxima, hasta llegar a la manipulación de la persona.

"La profesión tolera unos pocos radicales periféricos, cuyas ideas pone en cuestión todo el aparato profesional. Es el caso de Buckminster Fuller..."¹³

El nuevo concepto de una arquitectura abierta a nuevas tecnologías y relaciones con otras disciplinas es claro cuando se lee el artículo sobre él en Julio de 1956 por John McHale, mencionando el "cambio en el ambiente de ideas, no sólo en el diseño.". Lo que más interesa a John McHale y el motivo de este artículo en *Architectural Review* es el análisis de aquellos cambios que hicieron posible el desarrollo de todas estas creaciones, en donde arquitectura e ingeniería estarían tan unidos. Fuller plantea el diseñador comprensible "como una emergente síntesis de un artista, inventor, mecánico, economista objetivo y estratega de la evolución", juntándolos a la arquitectura en un nuevo desarrollo de proyectos con los mencionados conceptos de adaptabilidad y cambiabilidad mencionados por Peter Hall en "Monumental Follies" en 1968:

"Son autodestructivas y autoregeneradoras, a través de la gestión de gigantescas máquinas que perpetuamente la manejan de arriba a abajo, finalmente controladas por enormes computadoras."¹⁴

La relación entre la máquina y el habitante de la arquitectura comienza a ser fascinante para el arquitecto, llegando a incorporarse al imaginario de la disciplina hasta incluso desvanecer sus límites físicos. Visiones espaciales específicas, en donde la cuestión tecnológica gana en importancia al propio soporte arquitectónico, empiezan a aparecer en el trabajo de arquitectos como los de Superstudio. **[Fig. 1.a-10]**

Aunque esta visión puramente tecnológica y casi futurista del control de la máquina sobre el usuario tendría más que ver con el Fun Palace de Cedric Price de 1961, una auténtica megaestructura en su funcionamiento, aunque quizás no en la escala. Como se diría en el texto de Mary Louise Lobsinger, tecnología y mutabilidad irían juntos en una propuesta que incluiría aquel concepto de desaparición que habría mencionado Banham:

"El Fun Palace fue una propuesta de un centro infinitamente flexible, multi-programado, de entretenimiento 24 horas que conjunta tecnologías de comunicación y componentes de edificación industrial para producir una máquina capaz de adaptarse a las necesidades de los usuarios. [...] Price postulaba que una estructura debería permanecer únicamente en cuanto que fuera de utilidad social. Para asegurar la temporalidad del Fun Palace, Price asignaba una vida de diez años a su entramado estructural."¹⁵

Peter Cook compartiría esta visión de obsolescencia arquitectónica, al hablar de ciertos elementos que después de un tiempo se vuelven "altamente ineficientes". Defendería que "la idea de un edificio no permanente tiene matices de economía, austeridad". Ellos son "monumentos al pasado"¹⁶

Pero volviendo otra vez a la designación de las Megaestructuras, la comparación que Banham realiza con algunas propuestas no parece, otra vez, demasiado exacta. El ejemplo del proyecto de Moshe Safdie para

¹³ "The profession tolerates a few peripheral radicals, whose ideas call the whole professional apparatus in question. Such a man is Buckminster Fuller..."

Ibid.

¹⁴ "... They are autodestructive (important word that) and auto-renewing, through the agency of giant machines which perpetually roll up and down within them, ultimately controlled by giant computers."

¹⁵ "The Fun Palace was a proposal for an infinitely flexible, multi-programmed, twenty-four-hour entertainment center that marries communications technologies and industrial building components to produce a machine capable of adapting to the needs of users. [...]. Price claimed that a structure should stand only as long as it was socially useful. To ensure the temporality of the Fun Palace, Price assigned a ten-year life to its structural frame." Lobsinger, Mary Louise, *Cybernetic Theory and the Architecture of Performance* en Williams Goldhagen, Sarah. Legault, Réjean (Eds.), *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, MIT Press, Cambridge, 2000, p. 120

¹⁶ Cook, Peter, *Editorial from Archigram* 3, in Cook, Peter (Ed.), *Archigram*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1999, p. 16

[Fig. 1.a-11] Archigram, 1968. Oasis (Propuesta Urbana).

Queda claro el contraste entre una ciudad caótica y el orden megaestructural, que la dota de una nueva realidad dinámica y permeable.

[Fig. 1.a-12] Archizoom Associati, "No-stop City", 1970.

El plano es infinito, ocultando una tecnología y estructura interior que en Archigram quedaba vista. El paisaje idílico se enmarca entre suelo y techo, en un grado de abstracción máximo.

[Fig. 1.a-13] Renzo Piano, Richard Rogers and Gianfranco Franchini, 1970, Centro Pompidou, París.

Posiblemente, la más importante de las pocas megaestructuras construidas. Resaltan especialmente las comunicaciones interiores, el caos y el dinamismo dentro del soporte megaestructural. Es creíble el crecimiento infinito, hoy como museo, mañana con cualquier otro programa.

la Expo 67 de Montreal nos muestra que, aunque principalmente realizado con elementos prefabricados, no poseía aquellos componentes de mutabilidad y nuevas posibilidades abiertas que parece que hacen a las megaestructuras ser completamente adaptables en el futuro. Archigram soñaría con nuevas ciudades en donde las redes infraestructurales extensas en la ciudad convivirían en armonía con su entorno. Serían, en definitiva, nuevas redes abiertas a nuevos eventos en permanente cambio. Éste es el caso de *Instant City* o *Plug-in City*, que contendrían todos los elementos, tanto sociales como tecnológicos, para poder ser denominados Megaestructuras. **[Fig. 1.a-11]**

En Diciembre de 1966 Superstudio junto con Archizoom habían organizado la exposición conjunta “Superarchitettura”, repitiendo la segunda parte en 1967 con “Superarchitettura 2”, en una muestra en donde el objeto gana en importancia a la arquitectura que lo pueda sustentar. La fascinación que ambos grupos tendrían por la tecnología durante toda su trayectoria se manifestará en la concepción de la arquitectura como un soporte infraestructural, un elemento en donde conectar y enchufar el objeto que define el comportamiento programático y espacial interior, en una concepción cambiante que será utilizada por numerosos arquitectos con posterioridad, como el mismo Rem Koolhaas. **[Fig. 1.a-12]**

En 1970 Renzo Piano diseñaría el pabellón italiano para la exposición de Osaka’70, encontrándose con Richard Rogers por primera vez. El mismo año, decidirían participar en el concurso internacional para el Centro Georges Pompidou en París, también comentado por Banham **[Fig. 1.a-13]**. Dicho proyecto tendría muchas de las ideas comentadas en este texto acerca de las Megaestructuras, pudiendo decir que probablemente se trata quizás de la única megaestructura construida. Los arquitectos proyectarían un edificio que, no siendo especialmente grande en su escala, contiene toda la tecnología del momento para crear una estructura liberada para cualquier acto o evento en su interior, algo no tan diferente a la idea de Archizoom ya comentada, pero a otra escala menor. No es difícil de imaginarlo, sin embargo, en una escala mayor que en este momento no posee, y con otros usos, desde vivienda a espacios abiertos, que igualmente tampoco están contemplados. La expansión urbana y metropolitana es una cuestión que si bien resulta poco realista, sí que podemos imaginarla como posible.

Tal y como Felicity D. Scott nos comenta, citando a Jonathan Crary, la ciudad en ese momento se empezaba a entender como “una función de redes y fuerzas sobrepasándola”, haciendo que el carácter material de la arquitectura perdiera peso respecto precisamente aquellos elementos vacíos o intermedios. Dichas fuerzas serían integradas mediante dos maneras por los arquitectos. Por un lado, la de Buckminster Fuller y Paolo Soleri, quienes su objetivo era la integración en estructuras de mayor escala en grandes conjuntos funcionales. Por el otro, la de Archigram, Coop Himmelblau o los Metabolistas, quienes intentaban adoptar el pensamiento cibernético y tecnológico como un conjunto de partes, a la vista de una ciudad más dividida. Así, según este pensamiento, los segundos encontrarían una sumisión mayor hacia la propia infraestructura, necesitando un pensamiento humanista unificador. La propuesta de Archigram irá dirigida hacia una mayor participación social, en un concepto de aceptación del propio objeto, que cedería demasiado a la “permanencia de un sujeto intacto”¹⁷. Manifiesta así una separación clara en el diálogo objeto-sujeto. La cuestión entonces se convierte en cómo establecer el diálogo adecuado entre dinamismo urbano y ser humano, en un punto de vista similar a Baudelaire, cuando hablaba del proceso de haussmanización de París en el s. XIX, testigo que recoge Koolhaas cuando habla de *Exodus*, incorporándolo a su propio discurso. Respecto a esta importante connotación política y social de la megaestructura, Felicity Scott nos recordará la conversación entre Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari de comienzos de los 70, titulada “Equipments of Power” (“Equipamientos del Poder”), en donde se establece la relación entre organización espacial, infraestructura, servicios comunitarios, y el poder.

El concepto puro de megaestructura nunca se ha realizado en su totalidad, y vemos cómo muchas de las propuestas trabajaban con algunos de los conceptos que se integran bajo la denominación de su

¹⁷ Scott, Felicity D., *Involuntary Prisoners of Architecture*, MIT Press Journals, 106, 2003, p. 87

■ **[Fig. 1.a-14]** Morphosis, 1986, Berlin Wall Competition.

■ De las últimas megaestructuras realizadas por arquitectos de relevancia.
 ■ El concepto ya se encuentra exhausto, y se entiende fuera de parámetros contemporáneos y del uso habitual como herramienta de credibilidad.

■ **[Fig. 1.a-15]** Portada de la publicación correspondiente a la exposición Megastructure Reloaded: Visionary Architecture and Urban Design of the Sixties Reflected by Contemporary Artists.

palabra. Tecnología, cambio, industrialización o programas abiertos son todas características de ellas, pero tan atractivas para los arquitectos como imposibles en su construcción. Quizás podemos entender que la última característica de ellas es entonces la componente utópica, algo que ha movido a los arquitectos a plantearlas, en un afán discursivo radical cuyo componente teórico superaba ampliamente al diseño material. Aunque numerosos arquitectos hablarían de las megaestructuras como sistemas sociales en donde todos los continuos cambios, movilidad o transformaciones podrían estar incluidas, sus propuestas finalmente resultarían demasiado rígidas y formalistas para ser consideradas como tal. Muchas de estas intenciones se perderían, creando formalizaciones compactas que tenían que ver más con megaformas que con megaestructuras.

El concepto de Megaestructura fue creado, tras una transformación progresiva, para permitir la libertad y nuevas maneras de entender la vida urbana. Es en sí mismo un concepto utópico en la arquitectura, un punto que la arquitectura nunca alcanza, debido en mucha parte a su concepto de constante mutabilidad, pero al que continuamente aspira. Representa entonces una idea de un ideal, y cuánto un proyecto puede acercarse a él parece que no sólo depende del arquitecto sino de lo social, siendo responsables de su creación, desarrollo y también de su futura destrucción. En cada caso, la definición de posibles modos de comportamiento es entonces básico para hacer entender a la gente una nueva tipología de proyecto que se concibe más como un sistema tecnológico que como un edificio, una infinita infraestructura que soporta eventos y múltiples futuras relaciones. Estas reglas son lo que hará a la estructura trabajar en la manera que quiera la sociedad, de tal manera que deban pertenecer a la propia arquitectura. Las Megaestructuras serán entonces responsables de la unión de sociedad y tecnología en una completa y pura relación entre el hombre y las máquinas. El futuro está claro. En la medida en la que la tecnología se desarrolle en tiempo, más perfectas megaestructuras pueden ser construidas. Probablemente, la sociedad no parece preparada para absorber semejante cambio, pero la propia condición inalcanzable de las megaestructuras hace que en el camino podamos observar algunos de los más radicales e intencionados ejemplos de arquitectura. Las megaestructuras se convierten probablemente en la más deseable relación entre arquitectura, tecnología y sociedad en propuestas nunca alcanzadas.

Posteriormente, se han realizado más propuestas de megaestructuras, en un intento de retomar su discurso más radical y teórico. Resulta interesante el proyecto de Morphosis de 1986 [Fig. 1.a-14], quien trabaja conjuntamente en la idea del Muro de Berlín y de las Megaestructuras, conceptos básicos en la obra de Rem Koolhaas.

Sin embargo, ninguna de estas propuestas tendrían el valor y la audacia de las de los años 60. Entre Septiembre y Noviembre de 2008, tendrá lugar en Berlín la exposición y publicación posterior de Megastructures Reloaded [Fig. 1.a-15]. Berlín, de nuevo, es el foco de atención en donde surgieron muchas de las propuestas visionarias de los 60; entre ellas *Quartieri Paralleli*, de Archizoom, ya mencionado en este texto como referencia fundamental para el arquitecto, o el *Exodus*, del mismo Koolhaas. En la descripción de la exposición podemos leer:

*"Animados por una insatisfacción con las soluciones arquitectónicas existentes y una infusión de cultura pop, arte y rebelión, las propuestas urbanas utópicas desde lo 60, como las de Archigram Plug-in City, la Ville Spatiale de Yona Friedman y la New Babylon del antiguo pintor de CoBrA Constant, constituye la base para el concepto de la megaestructura - una ciudad encerrada en una gran estructura de series de estructuras."*¹⁸

¹⁸ "Fueled by a dissatisfaction with existing architectural solutions and an infusion of pop culture, art and rebellion, utopian urban proposals from the 1960s, such as Archigram's Plug-in City, Yona Friedman's La Ville Spatiale and New Babylon by former CoBrA painter, Constant, constitute a template for the concept of the megastructure - a city encased in one large structure or series of structures."

Extraído de la descripción de la publicación *Megastructure Reloaded: Visionary Architecture and Urban Design of the Sixties Reflected by Contemporary Artists*, editado por Sabrina Ley, 2008.

Y es precisamente en este momento, años después de estas propuestas, cuando debemos echar la vista atrás, y proporcionar una definición exacta de aquellas características que se incluían bajo la palabra *megaestructura*, y que la diferenciaban de la *megaforma*:

MEGAFORMA

-Narrativa que se refiere a componentes principalmente estéticos y de forma, cuyo control es creíble.

-Existen numerosos ejemplos contruidos, lo que prueba su posibilidad de materialización.

-Con una escala arquitectónica, habla de objetos específicos y compactos.

-Se inserta en espacios localizados y acotados, en donde existe el control de los límites.

-Habitualmente es un objeto singular, sin intención de ser repetido.

-Gran importancia del programa, habitualmente controlado, aunque su complejidad suele incluir gran diversidad y riqueza.

-Gran control de la escala humana, las circulaciones o el programa específico, que se desarrollan en detalle.

-No importa tanto la tecnología, como la riqueza de su contenido programático o espacial. En su materialidad y estética, dependen del momento histórico en el que se insertan.

-El cambio no se contempla como prioridad, cobrando más importancia su estabilidad y simbología atemporal.

-El proyecto es fundamentalmente estático y estable en su concepción.

-Su estética se refiere fundamentalmente a cuestiones del objeto, en donde la fachada, o los espacios interiores cobran importancia.

-Son proyectos más autónomos, con fines más independientes, cuya importancia de lo urbano o sus connotaciones sociales y políticas pasan a segundo plano.

MEGAESTRUCTURA

-Intención provocativa: Explora un discurso que trata de ser ambicioso e idealista, con tintes utópicos y poéticos.

-Tiene una posibilidad de materialización baja; sobre todo una finalidad teórica y contestataria.

-La escala es metropolitana o territorial, con capacidad de ser extensible ilimitadamente.

-Se produce una superposición a la ciudad existente en diferentes grados de afección.

-Repetitividad infinita de cualquier elemento puntual.

-Indeterminación programática, con programas generales de carácter más narrativo y ambiguo que específico.

-Considerable pérdida del detalle arquitectónico, con importancia de la narración de procesos o sistemas, más que del objeto en sí mismo.

-La tecnología es el soporte de funcionamiento y cambio. La estructura se considera la base de trabajo fundamental, y el soporte que da vida futura al proyecto.

-El cambio se observa como un objetivo en sí mismo. La inestabilidad y la flexibilidad son virtudes a desarrollar.

-La movilidad adquiere gran importancia. El proyecto es dinámico.

-Importancia de la estética de la estructura y la infraestructura, componentes materiales fundamentales.

-Tiene una alta carga social y política. La participación social se observa como una característica fundamental.

En la observación de su representación igualmente se encuentran patrones de trabajo de las megaestructuras:

MEGAFORMA

-Las maquetas son principalmente volumétricas, muchas veces aisladas del entorno.

-No suele haber una representación espacial y formal del exterior. No hay fotomontajes o collages espaciales del exterior. En ocasiones sí del interior.

-Desarrollo fundamental de la sección como método de representación. De esta manera, se expresa una riqueza y complejidad interior.

-No se suele encontrar un contenido teórico importante, ya que la atención principal se encuentra en el diseño objetual.

MEGAESTRUCTURA

-Trabajo en maquetas de gran escala, en ocasiones sin referencia a la ciudad sobre la que se inserta.

-Collages aéreos y abstractos que muestran la realidad sobre la que trabajan. Pocos de espacios interiores.

-Dibujo: No hay representación de espacios a escala peatón, sólo aéreos. Plantas muy generales. Habitualmente no hay secciones.

-Alto trabajo del texto teórico asociado, al final manifiestos de intenciones.

Todas estas cuestiones resultarán de importancia en este capítulo de la investigación, al ser elementos manejados por Rem Koolhaas en muchas de sus propuestas posteriores. En una primera fase del trabajo del arquitecto holandés, se encontrará cercano a la postura megaestructural (llegando a proponer Exodus), pero sin embargo irá introduciendo contenidos de las megaformas en sus intereses, y ya desde su época americana, se verán textos y proyectos que nos hablan de una inserción de dichos contenidos en su imaginario proyectual y teórico.

1.b Megaestructuras y proyecto en Rem Koolhaas

Una vez especificadas las características de la megaestructura, deberemos observar el primer trabajo de Koolhaas como arquitecto, para entender que sus aproximaciones en mucho tenían que ver con éstas, hasta el punto de desarrollar la propuesta de Exodus, ya comentada como parte de la exposición de Berlín del 2008. Las megaestructuras para Koolhaas representan la oportunidad de trabajar con todos sus intereses del momento, desde lo programático hasta una ambición de extensividad urbana y de afección general. Todo el trabajo de la primera época del arquitecto holandés se apoya sobre dos pilares fundamentales que mucho tienen que ver con ellas, de ahí la importancia de su análisis en este apartado:

-Posicionamiento teórico: Utopía social y política.

-Posicionamiento desde el diseño: Utopía formal y programática.

1.b.1 Posicionamiento teórico: Utopía social y política

PROVOCACIÓN

Como grandes líneas infinitas, las megaestructuras comunican y atraen la acción social y subversión política, que se concentran en puntos específicos de alta densidad y contenido provocador, en muchos casos la ciudad histórica o de gran confrontación política. Estas megaestructuras le ayudarán desde su primera época de estudiante, en donde combinaría en diferentes proporciones su pasado periodístico con su incipiente ambición arquitectónica. En ese sentido, combinaría diseño y escritura, con fotografías o collages desde sus primeros pensamientos. En el momento de su entrada en la Architectural Association, Rem Koolhaas se encuentra un panorama diverso en el que resalta:

*"'Famosos' estudiantes presentan megaestructuras hechas de cubos de azúcar para la aprobación universal de sonrientes profesores Archigramescos."*¹⁹

Refiriéndose al momento de la arquitectura en general, quizás el conjunto de modelos del movimiento moderno heredado le resultaban obsoletos y faltos de interés, y rápidamente su mirada se dirigió hacia aquellos pilares en la AA que podían responder con más dinamismo y compromiso social y político. Su relación con los arquitectos megaestructurales, ya comentada en este texto, no hace sino indicarnos que veía en ellos el sitio inicial de acomodo intelectual, un sitio que sin embargo pronto le incomodaría.

*"En comparación, el sueño de los sesenta del potencial liberador de la arquitectura - en el que me había marinado durante años como estudiante - parecía un juego retórico debilitado. Se evaporó de inmediato."*²⁰

"A comienzos de los setenta, era imposible no sentir una enorme reserva de resentimiento

¹⁹ "'Famous' students present megastructures made of sugar cubes to universal approval of grinning Archigramesc teachers." Koolhaas, Rem. Werleemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 215

²⁰ "In comparison, the sixties dream of architecture's liberating potential - in which I had been marinating for years as a student - seemed feeble rhetorical play. It evaporated on the spot."

Ibid., p. 226

contra la arquitectura, con nuevas evidencias de su falta de adecuación - de su cruel y exhausto comportamiento - acumulándose día a día."²¹

Koolhaas pretende desde el primer momento ubicarse fuera de corsés heredados. Ambición y una cierta actitud egocéntrica se juntan en un claro belicismo provocador inicial que, siendo claramente generalista y con dudoso sustento real en su fondo, funciona como método fundamentalmente propagandístico y panfletario.

BERLÍN

Estas frases manifiestan una posición incómoda del arquitecto en la que la búsqueda de nuevos objetivos, miradas o enfoques serían necesarios. Se agarraría a su faceta como periodista o escritor, cuando comenta, algo desalentado, quizás desorientado, cómo surgió su interés por un elemento que ya no estaba en pleno debate arquitectónico. Evitando ir a estudiar elementos de arquitectura tradicional como las "villas mediterráneas o griegas"²², era más la búsqueda de una nueva fascinación, más allá del interés formal o espacial de la escala arquitectónica, lo que le interesaba. Acabará viajando a Berlín.

*"Intuición, infelicidad con la inocencia acumulada de final de los sesenta, y simple interés periodístico me condujeron a Berlín (¿en avión, tren, coche, a pie? En mi memoria, estoy allí de repente) para documentar El Muro de Berlín como Arquitectura"*²³

Cuando termine el viaje, su percepción sobre la arquitectura habrá cambiado:

*"Éste fue un viaje de campo que echó a perder los encantos del lugar; turismo que dejó una especie de territorio chamuscado. Era como si me hubiera enfrentado con la naturaleza verdadera de la arquitectura."*²⁴

Esta investigación es probablemente la primera vez en la que el arquitecto declara una intención de interés arquitectónico hacia un elemento puramente infraestructural, algo que será uno de los aspectos que más le acompañarán toda su carrera profesional y como investigador. Su necesidad de encontrar un espacio en la arquitectura, un campo nuevo de trabajo, fuera de movimientos ya "evaporados" o "exhaustos", le lleva a desarrollar una investigación cuyo propio nombre "The Berlin Wall as Architecture" manifiesta el interés que siempre tendrá en encontrar arquitectura en los lugares más insospechados. Entiende que los límites de la arquitectura no son tan claros y que se pueden encontrar paralelismos y relaciones tan misteriosas como conscientemente provocadoras. Así podremos tener un jardín japonés detrás del Muro, una escultura de Sol LeWitt o una estructura de Gehry en lo que cualquiera vería un vacío de seguridad militar, unas cruces antitanques o una valla para evitar el salto de uno a otro lado. **[Fig. 1.b.1-1]**

Esta cuestión sería fundamental en su formación, haciéndole un "serio estudiante", y provocándole una fascinación fundamental en su trabajo como arquitecto. Encontrará el Muro tan extremadamente

²¹"In the early seventies, it was impossible not to sense an enormous reservoir of resentment *against* architecture, with new evidence of its inadequacies - of its cruel and exhausted performance - accumulating daily."

Ibid.

²² Extraído de la entrevista "Rem Koolhaas. Cultivating Urban Emptiness" realizada por Hans Ulrich Obrist y publicada en http://www.artnode.se/artorbit/issue4/i_koolhaas/i_koolhaas.html

²³"Intuition, unhappiness with the accumulated innocence of the late sixties, and simple journalistic interest drive me to Berlin (by plane, train, car, foot? In my memory, I'm suddenly there) to document *The Berlin Wall as Architecture*"

Koolhaas, Rem. Werleemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 216

²⁴ "This was a field trip that spoiled the charms of the field; tourism that left a kind of scorched earth. It was as if I had come eye to eye with architecture's true nature."

Koolhaas, Rem. "Field Trip A(A) Memoir", en Koolhaas, Rem. Werleemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 225

[Fig. 1.b.1-1] Imagen de R. Koolhaas publicada en S,M,L,XL en clara relación con las estructuras de Sol LeWitt a las que el arquitecto hace referencia.

bello como para “quitar el aliento”, lleno de “condiciones urbanas diferentes, diferentes significados, espectáculos, interpretaciones, realidades”... “una ruina lineal infinitamente más impresionante que cualquier signo artificial de vida”²⁵.

Todas estas frases, conscientemente provocativas, buscarían el objetivo de convertir en “bello” el “horror” y así buscar nuevos procesos aplicables a la arquitectura fuera de incipientes movimientos de dudoso interés que intentaban unir “forma y significado en una relación regresiva opresora.”

COMPLEJIDAD

*“Pero en la víspera del posmodernismo, aquí había una prueba inolvidable (por no decir final) de la doctrina del ‘menos es mas’...”*²⁶

Koolhaas menciona a Mies en el trabajo de un elemento urbano directo y sencillo encontrado en Berlín, donde su poca elaboración formal no sólo no es incompatible con la complejidad, sino que busca una gran capacidad transformadora. El interés de un elemento aparentemente sencillo, pero de una gran escala de afección es algo que desde el principio Koolhaas recalca en su investigación. Se trata de un elemento casi “arquitectónico”, pero de una relevancia que afectaba, no ya sólo a lo urbano, sino al territorio en su conjunto:

*“Tiene 165 kilómetros de largo y afronta todas las condiciones de Berlín, incluyendo lagos, bosques, la periferia; partes de él son intensamente metropolitanas, otras suburbanas.”*²⁷

Lógicamente, ante un objeto de semejante escala, su estudio no trabaja tanto sobre una parte específica, sino sobre los posibles patrones de sus múltiples situaciones. Una de las cuestiones más importantes para el arquitecto es que más allá del objeto independiente, el hallazgo es haber encontrado un “sistema”, consistente en objetos destruidos en el sitio del Muro, secciones de edificios que todavía permanecían en pie y absorbidos o incorporados al Muro, y todo tipo de muros, masivos o efímeros que “juntos contribuían a una enorme zona”²⁸

En la búsqueda de arquitecturas inconscientes, el muro se observa como un conjunto de eventos solapados que uno encuentra fortuitamente como en un paisaje urbano. Más que un objeto, es una “situación” llena de improvisación y efervescencia social. El aspecto programático se vuelve entonces fundamental. en lo que será tiempo después un trabajo intenso acerca de un uso claramente programático del eje megaestructural. Dicho programa se estructurará, como se verá más adelante, en muchas ocasiones de manera ambigua, mediante la utilización de fotomontajes en clara relación con los de Archigram, alguno de cuyos miembros pertenecían al profesorado de Koolhaas, mostrando escenas como fotogramas momentáneos de un conjunto mayor, como en una de sus películas o como en sus escenas fotografiadas alrededor del Muro. **[Fig. 1.b.1-2]**

*“a pesar de su aparente ausencia de programa, el muro - en su relativa corta vida - había provocado y sustentado un increíble número de eventos, comportamientos y efectos.”*²⁹

25 Koolhaas, Rem. Werleemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 221-222

26 “On the eve of postmodernism, here was unforgettable (not to say final) proof of the ‘less is more’ doctrine...”

Koolhaas, Rem. “Field Trip A(A) Memoir”, en Koolhaas, Rem. Werleemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 227

27 “It is 165 kilometers long and confronts all of Berlin’s conditions, including lakes, forests, periphery; parts of it are intensely metropolitan, others suburban.”

Ibid., p. 219

28 Extraído de la entrevista “Rem Koolhaas. Cultivating Urban Emptiness” realizada por Hans Ulrich Obrist y publicada en http://www.artnode.se/artorbit/issue4/i_koolhaas/i_koolhaas.html

29 “in spite of its apparent absence of program, the wall - in its relatively short life - had provoked and sustained an incredible number of events,

[Fig. 1.b.1-2] Algunos de los eventos alrededor del Muro a los que el arquitecto hace referencia en S,M,L,XL: Una boda o un mirador; el acercamiento familiar o la simple curiosidad turística.

VACÍO PROGRAMADO

Algunos puntos singulares aparecerán a lo largo del eje lineal del muro: Luces apuntando al lado Oeste, la "arquitectura de las casetas de perros", torres de guardia con militares armados apuntando a través de rendijas... Todos ellos ayudarán al arquitecto a reforzar el componente opresor y amenazante en el uso del espacio urbano y la propia arquitectura. Otros elementos serán más anecdóticos, casi dirigidos al espectáculo del *voyeur*, como los miradores distribuidos sin demasiado criterio a veces en sitios estratégicos y otras aleatoriamente. En cualquier caso, la fuerte potencia geométrica de la línea del Muro estructura una sucesión de eventos que transcurren uno detrás de otro, como en la línea de la película y sus fotogramas puntuales.

Sin embargo, en el discurso de Koolhaas, la importancia del elemento construido se ve apagada por la cuestión del vacío como tema de proyecto de arquitectura, que empezará a ser relevante en su trabajo, siendo el espacio de oportunidad con posibilidad de contener eventos y programas, con más libertad y de manera mucho más subversiva que lo construido, una vez la forma como tal era anulada de componentes de significación.

«Para mí, era la primera muestra de la capacidad del vacío - la nada - «funcionando» con más eficiencia, sutileza, y flexibilidad que cualquier objeto que pudieras imaginar en su lugar. Era un aviso de que - en arquitectura - la ausencia siempre ganaría en disputa con la presencia.»³⁰

Dicho vacío urbano en este momento vendrá derivado de la brusca inserción de la megaestructura, dando pie a estudios y diseños específicos futuros que trabajarán con él específicamente, eliminando dicha relación. El Muro, entendido como «artefacto» es un elemento construido por la mano del hombre, un elemento artificial impuesto y de «potencia significativa», una estructura a gran escala y compleja en sus consecuencias, una megaestructura al fin y al cabo, aunque mínima en su materialidad, pero flexible y adaptable a múltiples condiciones. Dichas condiciones serán vistas tan interminables como «hipnóticas» en la violencia evidente de su inserción, produciendo en la ciudad efectos del interés del arquitecto, quien desarrollará inmediatamente después el proyecto de *Exodus*, reuniendo en un diseño propositivo la mayor parte de los conceptos de su interés de la época.

Koolhaas se mueve en terrenos intermedios, en vacíos no sólo físicos o sociales, sino también entre polaridades que, citando a Felicity Scott, nos llevan a Baudelaire y sus dicotomías entre la «excitante experiencia de nuevas velocidades, la aparente libertad de sensaciones de nuevos itinerarios y fronteras perceptuales» por un lado, y el «lamento por la inmensa riqueza de lo que la modernización había erradicado para siempre» por el otro³¹. Se situará en el terreno intermedio entre elementos tectónicos y el elemento más fluido de las redes ocultas de la ciudad posindustrial. Su estrategia no consiste en un posicionamiento claro en cuanto a la doble actitud de asimilación o protesta, sino más bien en la búsqueda de grietas en la ciudad, que físicamente se manifestará en *Exodus* en su espacio físico intersticial, marcando precisamente sus contrastes y rupturas.

CONTESTACIÓN

El arquitecto holandés tendrá con esta investigación la oportunidad de presentar lo que es probablemente

behaviors, and effects."

Koolhaas, Rem. "Field Trip A(A) Memoir", en Koolhaas, Rem. Werleemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 219

30"For me, it was a first demonstration of the capacity of the void - of nothingness - to 'function' with more efficiency, subtlety, and flexibility than any object you could imagine in its place. It was a warning that - in architecture - absence would always win in a contest with presence."

Ibid p. 228

31 Scott, Felicity D., *Involuntary Prisoners of Architecture*, MIT Press Journals 106, 2003, p.87

su primer manifiesto teórico en arquitectura. Será mostrado delante del profesorado (Koolhaas resalta a algún miembro de Archigram, Peter y Alison Smithson, Cedric Price, Charles Jencks, Alvin Boyarsky y Elia Zenghelis), algo que Koolhaas comentaría, contrastando su visión con lo que parecía una cierta indiferencia provocada:

«Las imágenes que aparecían en la pantalla - condiciones previas, conceptos, trabajos, evolución, «argumentos» - asumían sus posiciones en una secuencia que se juntaba casi más allá de mi control; las palabras eran redundantes.

Hubo un gran silencio. Entonces Boyarsky preguntó ominosamente, «A dónde vas desde aquí?»»³²

Ante la pregunta dubitativa de Boyarsky acerca de la viabilidad de su investigación, Rem Koolhaas responderá con *Exodus*, siendo para Gargiani la primera de sus *merveilles*. Éste es el único caso de Rem Koolhaas en el que trabaja directamente y de manera literal con conceptos megaestructurales, sin duda influenciado por su investigación sobre el Muro, e igualmente reuniendo de manera sorprendente el momento cultural que vivía, además de su fascinación declarada por ciertos grupos culturales y arquitectónicos de la época, además de su pasado ya comentado en este texto. Sin embargo, su importancia no reside tanto en su estudio individualizado, que también, sino en la extracción de los elementos que más adelante barajará en muchos otros de sus proyectos posteriores.

Insertado en un momento en el que su futuro como arquitecto proyectista era todavía incierto, la propuesta basa sus energías en la manifestación formal de un gran interés en aspectos más intelectuales y teóricos. El propio nombre del proyecto indica el alto grado de contenido provocador y político, sin duda el eje articulador del proyecto. Concebido como un manifiesto en sí mismo, su grado de subversión social y de utopía es tan alto, que el objetivo buscado no es sino una reacción sobre el lector, no tanto un afán de física materialización espacial. Foucault describiría la disciplina a final de los 60 como un:

«campo en el que las identidades formales, continuidades temáticas, traslación de conceptos, e intercambios políticos deben ser desplegados.»³³

Tal y como nos comenta Felicity D. Scott haciendo referencia al texto de Foucault:

«las investigaciones de los arquitectos acerca de las estrategias formales y críticas de arquitecturas experimentales deberían tomar en consideración relaciones políticas más complejas entre diseño y fuerzas históricas, así como entre el pasado y presente de la disciplina.»³⁴

Exodus reconoce evidentes influencias del momento en el que se produce, especialmente hacia los radicales italianos. Natalini y Superstudio serán probablemente la mayor de ellas. El componente de Utopía es fundamental para entender las intenciones de un arquitecto que soñaba con una arquitectura diferente a la vez que ambiciosa. El poder de ensoñación del proyecto es notablemente alto.

³² "The images that appeared on the screen - former conditions, concepts, workings, evolution, "plots" - assumed their positions in a sequence that was gripping almost beyond my control; words were redundant.

There was a long silence. Then Boyarsky asked ominously, 'Where do you go from here?' "

Koolhaas, Rem. "Field Trip A(A) Memoir", en Koolhaas, Rem. Werlemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 231

³³ "field in which formal identities, thematic continuities, translation of concepts, and polemical exchanges may be deployed."

Foucault, Michel, *The Order of Things*, Random House, Nueva York, 1970, pp. 126-27

³⁴ "architects' investigations into the formal and critical strategies of experimental architecture might take account of more complex political relations between design and historical forces, as well as between the discipline's past and its present."

Scott, Felicity D., *Involuntary Prisoners of Architecture*, MIT Press Journals, 106, 2003, p.81

Sin duda, el proyecto de Rem Koolhaas y Elia Zenghelis respondía a estos requisitos de «arquitectura experimental». Cargado de contrastes entre «diseño» e «historia», y «pasado» y «presente», la controversia política se refiere especialmente a su referencia y soporte teórico en el Muro de Berlín. Basado en su investigación, recoge su testigo para enclavar bruscamente una serie de muros sobre la ciudad histórica de Londres que produce una reacción claramente social y de simbología política en visiones casi apocalípticas. Esta faceta más política del proyecto es explorada por Felicity D. Scott en el texto «Involuntary Prisoners of Architecture»³⁵, quien diría:

*«Exodus puede también ser leído como una parábola de vida urbana en la que espacio y organización urbana se transforma en diagramas políticos que conllevan correlaciones arquitectónicas. Esto es, implícitamente representa un modelo de poder para el que el muro es un vestigio sintomático o residuo.»*³⁶

POESÍA

El muro como elemento material en sí mismo, según esto, pasaría a segundo plano, ganando importancia su sentido más reivindicativo y simbólico, al igual que ocurría en un Muro de Berlín, que supuestamente separaba dos áreas de ideas contrapuestas, sobre las que el arquitecto, intencionadamente polémico e irónico, duda:

*«No es el Berlín Este el que está encerrado, sino el Oeste, la «sociedad abierta»»*³⁷

El proyecto del arquitecto holandés intentará hacer frente a estas cuestiones, así como a un aspecto de vida social metropolitana claramente influenciado por Baudelaire, al que el propio arquitecto hace referencia. The Strip es su componente programática y social, siendo el espacio entre los dos muros principales, contenedor de programas de atracción *voluntaria*. Su constante trabajo en el proyecto a la hora de mostrar provocativas escenas de momentos parciales deriva probablemente de su formación como cineasta de pasado tan reciente. Al igual que veíamos en su investigación del Muro de Berlín un artefacto con capacidad de convertirse en una «evolución a cámara lenta, en parte abrupta y claramente planeada, en parte improvisada»³⁸, la arquitectura de Exodus manejará en todo momento un balance en este sentido intencionado, una arquitectura con programas dirigidos, y una arquitectura soporte de actos improvisados.

Su alto poder de atracción liberará la ciudad de Londres, en donde se inserta, de cualquier interés, anulando su protagonismo presente. Las megaestructuras adquieren nuevas connotaciones con este proyecto, nuevos matices que no olvidan la ciudad existente, que la trabajan como parte de la propuesta aún siendo con el objetivo de vaciarla y dejarla incluso en ruinas. Es importante mencionar la relación con aquella frase de Constant comentada previamente en este texto, y aparecida en la *Internationale Situationniste*, que hablaba del estado de «viejos barrios», en los que las calles habían «degenerado» y las relaciones sociales se habían vuelto imposibles. De la radicalidad de este comentario, en un futuro social apocalíptico, Rem Koolhaas recoge el testigo para proponer una alternativa social y de reactivación

35 Felicity D. Scott articula en 2003 este artículo alrededor del proyecto *Exodus* para comentar la falta de posicionamiento político en el concurso para el World Trade Center en Nueva York organizado por la Lower Manhattan Development Corporation en 2002. Los síntomas de esta falta de compromiso, según la autora, se remontan a una recuperación de las estrategias de los años 60 y 70, pero «vacíos de ninguna dimensión contestataria». En este artículo, el proyecto de Rem Koolhaas es puesto como ejemplo representativo de «arquitectura experimental», con valor en su dimensión política.

36 «Exodus can also be read as a parable of urban life in which space and urban organization become political diagrams entailing architectural correlates. That is, it implicitly represents a model of power for which the wall is a symptomatic trace or residue.»

Scott, Felicity D., *Involuntary Prisoners of Architecture*, MIT Press Journals, 106, 2003, p.81

37 «it is not East Berlin that is imprisoned, but the West, the 'open society'»

Koolhaas, Rem. «Field Trip A(A) Memoir», en Koolhaas, Rem. Werleemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 216

38 Ibid p. 219

■ [Fig. 1.b.1-3] R. Koolhaas, E. Zenghelis, concurso para estructura urbana en Londres, Exodus or The Voluntary Prisoners of Architecture, 1971-1972, en colaboración con Z. Zenghelis y M. Vriesendorp.

■ En este fragmento "Exhausted Fugitives Led to Reception", se integra la ciudad del futuro, en color, al que se dirigen los fugitivos, liberando así la ciudad en ruinas, en blanco y negro. Para este collage, Rem utiliza una fotografía propia del Muro de Berlín tomada en 1971 en uno de sus viajes a la capital alemana, así como los trabajadores de Lang filmados en Metropolis (derecha), otra referencia cinematográfica en un guiño continuo a su faceta como cineasta.

urbana. El trabajo de Baudelaire será influencia reconocida por el arquitecto quien incluirá un corolario final a su texto de *Exodus* «The Avowal» con palabras extraídas de *Le Fleurs du mal*:

«Para expresar su eterna gratitud, los Prisioneros Voluntarios cantan una oda a la arquitectura que para siempre les encierra»³⁹

La contradicción está servida, al mezclar un claro componente político (Berlín) con una arquitectura de tintes utópicos (el Muro) en un claro propósito provocador. En cualquier caso, el arquitecto siempre tratará de mantener un alto componente poético en sus proyectos, en un intento de fascinar al lector basándose en lo visual (como cineasta) y en lo narrativo (como guionista), sabiendo de la capacidad evocadora de la arquitectura, en una clara manipulación del espectador y de su imaginación.

PRISIÓN VOLUNTARIA

El proyecto se convierte en sí mismo en una manifestación de la realidad de un muro, el de Berlín, un hecho arquitectónico que dividía no ya una ciudad, sino un país en dos mitades, no permitiendo el «éxodo» y la libertad de elección. En este caso, provocado por su alto grado de «intensa deseabilidad metropolitana», producirá la atracción «voluntaria», liberando la ciudad antigua que permanecerá en ruinas. Dichos residuos mirarán al muro tal y como los edificios de alrededor del Muro de Berlín le miraban, con ventanas tapiadas y antiguos pórticos comerciales a nivel de calle para siempre en desuso «añadiendo un insulto a la injuria»⁴⁰. La voluntariedad del hecho, ya en *Exodus*, se basará, pues, en la capacidad de atracción del proyecto, no en la obligatoriedad del mismo, como impuesto por un ideario no compartido, trabajando algo ambiguamente probablemente en una posición que se podría decir casi en contra del ideario socialista. Al igual que ocurría en previas megaestructuras, *Exodus* es una alternativa radical, una ciudad en paralelo, superpuesta a la existente. Sin embargo, al igual que el Muro en Berlín le generaba esa mezcla de ambigüedad y casi contradicción, su propio proyecto lo expresará mediante una mezcla entre fascinación y rechazo, entre atracción y obligatoriedad. **[Fig. 1.b.1-3]**

«Aquellos suficientemente fuertes para amarlo se convertirían en sus Prisioneros Voluntarios, eufóricos en la libertad de sus confines arquitectónicos.»⁴¹

El Muro es límite, pero es contenedor de libertad, en una prisión voluntaria que desarrolla al habitante, en una arquitectura paradójicamente no «autoritaria ni histórica». Para Koolhaas parece tan sencillo como una «ciencia hedonista de diseño de programas colectivos que acomodan completamente deseos individuales.»⁴². Contrario a una arquitectura unificadora e integradora, *Exodus* produce intencionadamente «división» y «contraste», la misma división de la que hablaba en su investigación sobre el Muro:

«¿No eran división, cerramiento (es decir, encarcelamiento), y exclusión - que definía el comportamiento del muro y explicaba su eficiencia - la principal estrategia de cualquier arquitectura?»⁴³

39 "To express their everlasting gratitude the Voluntary Prisoners sing an ode to the architecture that forever encloses them"
Koolhaas, Rem. Werleemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 20

40 Ibid p. 219

41 "Those strong enough to love it would become its Voluntary Prisoners, ecstatic in the freedom of their architectural confines."
Koolhaas, Rem. Werleemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 7

42 Ibid. p. 7

43 "Were not division, enclosure (i.e., imprisonment), and exclusion - which defined the wall's performance and explained its efficiency - the essential stratagems of any architecture?"

Koolhaas, Rem. "Field Trip A(A) Memoir", en Koolhaas, Rem. Werleemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 226

«Basado en un estudio de «El Muro de Berlín como Arquitectura», Exodus proponía eliminar una sección del Londres central para establecer ahí una zona de vida metropolitana - inspirada por Baudelaire - y para proteger esta zona con muros de la vieja ciudad, creando máxima división y contraste. La gente de Londres podría elegir: aquellos que querían ser admitidos a esta zona de hiperdensidad se convertirían en «Los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura».»⁴⁴

1.b.2 Posicionamiento desde el diseño: Utopía formal y programática

GUIÓN

A la vez que las megaestructuras representaban una ocasión inmejorable para el arquitecto para definir algunos de los apartados más importantes de su posicionamiento teórico y actitud investigadora, Rem Koolhaas tendrá la oportunidad de ir encontrando en el camino algunas de las herramientas que serán importantes para su utilización en su faceta proyectual que todavía estaría por venir. Si bien en un comienzo esa cara no era especialmente importante, y como hemos visto los proyectos estaban lejos de tener una actitud que podríamos llamar “realista”, sí veremos cómo en la evolución de su trabajo los proyectos poco a poco irán volviéndose más creíbles en su materialidad. En ese camino de transformación, el arquitecto holandés irá encontrando elementos de apoyo, herramientas de diseño que podrían tener el potencial de uso suficiente. En un primer momento el trabajo trabaja sobre un claro soporte de indeterminación e inestabilidad en donde el discurso teórico estaba acompañado de un conjunto de imágenes bajo las bases de un soporte narrativo más que arquitectónico, que venía de sus comienzos de escritor y guionista ya comentados en este texto:

“Pregunta: Es correcto decir que tu trabajo como escritor influyó tu arquitectura?”

R.K.: Siempre estaba escribiendo con amigos...

Pregunta: Con la idea de un mensaje para comunicar?

R.K.: Sabíamos qué queríamos decir, pero lo importante era encontrar los eventos que nos permitirían revelarlo, y así, hay una cierta paternidad con la arquitectura”⁴⁵

El cine todavía será fundamental en esta propuesta, y la relación con una arquitectura ambigua desde lo formal es evidente. La arquitectura sería para él en este momento un mero transmisor de información, un canal de comunicación de esos eventos hacia la ciudad. La búsqueda de la experiencia del usuario relacionada con el diseño arquitectónico parece, cuando menos, unida desde los primeros pasos del arquitecto, hacia una arquitectura indeterminada desde lo formal pero focalizada hacia la definición programática, en la búsqueda de la sugerencia en sus experiencias y recorridos. El soporte arquitectónico

⁴⁴ “Based on a study of ‘The Berlin Wall as Architecture’, Exodus proposed to erase a section of central London to establish there a zone of metropolitan life - inspired by Baudelaire - and to protect this zone with walls from the old city, creating maximum *division and contrast*. The people of London could choose: those who wanted to be admitted to this zone of hyperdensity became ‘The Voluntary Prisoners of Architecture’.”

Koolhaas, Rem. “Sixteen Years of OMA”. En Lucan, Jacques (Ed.), *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1991, p. 162

⁴⁵ Question: Is it correct to say that your job as a scriptwriter influenced your architecture?

R.K.: I was always writing with friends...

Question: With the idea of a message to communicate?

R.K.: We knew what we wanted to say, but the important was to find the events that would permit us to reveal it and in this, there is a certain fatherhood with architecture”

Architecture d’Aujourd’hui, n. 238, Abril 1985, p. 9

fundamentalmente se basa en un plano vacío, diverso soporte de actividades y programas, y cuyo uso ya antes incluso de las propias megaestructuras observamos a menudo de la mano de numerosos arquitectos. Su creación y su desarrollo será de interés para Rem Koolhaas, quien lo utilizará constantemente y le servirá como apoyo importante. En ese plano vacío el arquitecto encontrará la posibilidad de tener un soporte, en su uso más literal pero también metafórico, para la creación de actividad social, de «eventos», en un sentido claramente hedonista de la arquitectura:

«Contrario a la arquitectura moderna y sus placentas desesperadas, esta nueva arquitectura no es ni autoritaria ni histérica: es la ciencia hedonista del diseño de espacios colectivos que acomoden deseos individuales.»⁴⁶

Su faceta cercana a la narración de acontecimientos como cineasta y guionista es en este momento prioritaria, ganando la partida al propio hecho de la materialización formal de las ideas.

VARIABILIDAD

El componente experiencial y programático siempre ha sido un ingrediente fundamental en el trabajo del arquitecto desde entonces. Su interpretación como escritor o su planificación como arquitecto son las dos actitudes que se podrían considerar diferentes a la hora de afrontarlo. En este sentido, el arquitecto difiere de arquitectos previos con discursos taxativos, teniendo más una postura de permisividad hacia lo incontrolado, en donde la arquitectura puede trabajar más como un soporte espacial de una indeterminación programática que nos recuerda a aquella «Inestabilidad» del Downtown Athletic Club que explicaba en *Delirious New York* durante un capítulo al completo.

«El club representa la conquista completa del rascacielos, planta a planta, por parte de la actividad social.[...]. En el Downtown Athletic Club, el rascacielos se usa como un «condensador social» constructivista: una máquina para generar e intensificar algunas modalidades deseables de las relaciones humanas.»⁴⁷

En esta frase encontramos algunos de los elementos que más habrían de obsesionar a Rem Koolhaas, que ya se han comentado en este texto y que se juntan en este proyecto de Manhattan, pero que el arquitecto holandés hace evolucionar intencionadamente: El concepto social constructivista, la actividad programática y el concepto tecnológico de la arquitectura como una máquina permisiva, no restrictiva. Dichos conceptos tendrán su origen en el plano vacío como soporte de programas, un plano que, apilado en vertical, condensaría como un contenedor, un conjunto de programas infinito. **[Fig. 1.b.2-1]**

“... más abajo de las nubes, otras actividades ocupan las restantes parcelas; el uso de cada plataforma nunca puede conocerse con anterioridad a su construcción. Las villas pueden levantarse y derrumbarse, otras instalaciones pueden reemplazarlas, pero eso no afectará al entramado.”⁴⁸

Refiriéndose a la dualidad espacio-programa, y en una clara crítica a ciertos arquitectos:

«Lo que nunca he conseguido entender es lo que gente como Rietveld, Kahn o Le Corbusier querían decir... Sus propuestas en este tema siempre me parecen complicadas, angustiosas,

⁴⁶“Contrary to modern architecture and its desperate afterbirths, this new architecture is neither authoritarian nor hysterical: it is the hedonistic science of designing collective facilities that fully accommodate individual desires”

Extraído de la memoria de *Exodus*

⁴⁷ Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 152

⁴⁸ Ibid., p. 85

[Fig. 1.b.2-1] A.B. Walker, en *Life magazine*, Octubre 1909. Imagen extraída de *Delirious New York*, como explicación del Teorema en su apilación de forjados en vertical:

"Theorem: the Skyscraper as utopian device for the production of unlimited numbers of virgin sites on a single metropolitan location."

[Fig. 1.b.2-2] Ludwig Mies van der Rohe, Museum for a Small City Project, 1941-43 (izquierda) y proyecto del Convention Hall, Chicago. Collage interior, 1954 (derecha). Ambos proyectos trabajan con la indeterminación de un plano del suelo y/o techo soportes de programas variables.

[Fig. 1.b.2-3] Archizoom Associati, "No-stop City", 1970. Se observa la libertad formal y programática sobre el plano vacío

ficticias... Quizás debo decir, para ser justo, que mi ceguera tiene más que ver con el discurso del espacio que con el espacio en sí mismo, y esto es por supuesto voluntario porque creo que este discurso ha sido siempre de alguna manera una intimidación profesional, en el sentido que hablar del programa es banal, mientras que hablar del espacio es más prestigioso»⁴⁹

Esta crítica se dirige mordazmente al arquitecto que pretende de manera directa prefijar y establecer discursos sobre el comportamiento del usuario en el espacio. La experiencia subjetiva es puesta en valor por el arquitecto, quien cumple una función que debe evadir la búsqueda del prestigio personal y dirigirse más hacia una arquitectura fenomenológica. Koolhaas prefiere la indeterminación, la inestabilidad, el cambio, para que la arquitectura no se escriba mediante discursos estéticos, sino que se escriba mediante comportamientos cambiantes, en ese sentido más cerca de aquellos planos de Mies que se remontan a los años 40 y 50, soportes abstractos de actividades múltiples, aún como contenedores específicos de uso museístico o a veces incluso multitudinario. La estructura será importante como el elemento fijo e inmóvil, que permite el plano infinito de programas cambiantes, tal y como veíamos que era importante en la arquitectura megaestructural. **[Fig. 1.b.2-2]**

ABSTRACTO

Podemos remontarnos al comienzo del interés acerca de las megaestructuras, cuando el mismo Koolhaas reconoce la influencia de Archizoom **[Fig. 1.b.2-3]** sobre la propia idea de la Typical Plan, o plano infinito, en su desarrollo megaestructural, un concepto que desarrollará intensamente también a partir de su experiencia americana:

«En 1970, Archizoom interpretó Typical Plan como la condición terminal de la civilización (occidental), una utopía de la norma.»⁵⁰

El componente simbólico es, tal y como Felicity Scott reconoce fundamental en el discurso del arquitecto con *Exodus*. Al igual que el conjunto de planos se apilan en vertical para formar el rascacielos, encontramos en el arquitecto un interés por la faceta más objetual y simbólica, autoreferenciada a sí mismo e icónica en su significado urbano. Podemos ver que dicho posicionamiento no estará tan lejos de su imagen de Nueva York **[Fig. 1.b.2-4]**, en donde la Typical Plan se repite extensivamente hasta conseguir un conjunto homogéneo, fuera de arquitectura singulares puntuales, en un conjunto urbano masivo y extensivo, con cierta visión futurista, que en sí mismo podría ser leído retroactivamente como una megaestructura, la única construida, inconsciente en su formación pero de resultados similares, en donde la Typical Plan:

«Es arquitectura de grado cero, arquitectura extraída de todas las trazas de singularidad y especificidad. Pertenece al Nuevo Mundo.»⁵¹

«El típico Downtown americano es una tosca acumulación de Typical Plans, un conjunto macizo de indeterminación, con el vacío como centro.»⁵²

⁴⁹ "What I have never managed to understand is what people like Rietveld, Kahn or Le Corbusier wanted to speak about... Their propositions on this subject always look to me complicated, anguished, mythical... Perhaps I must say, to be just, that my blindness has more to do with the discourse on space than the space itself, and this is of course voluntary because I estimate that this discourse has always been a sort of a professional intimidation, in the way that talking about programme is banal, while talking about space is more prestigious"
Architecture d'Aujourd'hui, n° 238, Abril 1985, p. 8

⁵⁰ "In 1970, Archizoom interpreted Typical Plan as the terminal condition of (Western) civilization, a utopia of the norm."
Koolhaas, Rem. "Typical Plan", en Koolhaas, Rem. Werlemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 345

⁵¹ "It is zero-degree architecture, architecture stripped of all traces of uniqueness and specificity. It belongs to the New World."
Koolhaas, Rem. Werlemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 335

⁵² "The typical American downtown is a brute accumulation of Typical Plans, a massif of indetermination, hollowness as core."
Ibid. p. 345

[Fig. 1.b.2-4] Imagen introductoria del texto Typical Plan, que ilustra el artículo publicado en S,M,L,XL, p. 334. Vemos cómo la extrusión infinita de la retícula manhattaniana se ve únicamente interrumpida por la infraestructura elevada de comunicación.

[Fig. 1.b.2-5] Sucesivas plantas de edificios en Nueva York, en donde se observa la permanencia de los núcleos de comunicación, estructura y fachada. El resto, el espacio contenido, será el plano vacío de la Typical Plan.

Podemos leer en su conjunto una masividad que esconde una arquitectura anónima y contenedora de múltiples programas, un Downtown Athletic Club repetido hasta el infinito. La Typical Plan **[Fig. 1.b.2-5]**, en origen realizada para los negocios con sus necesidades cambiantes, en el fondo es la arquitectura de planta libre, sin forma prefijada:

«el edificio de oficinas representa el primer programa totalmente abstracto - no demanda una arquitectura particular, su única función es permitir a los ocupantes existir [...] Raymond Hood, uno de sus inventores, definía la Typical Plan con valentía tautológica: «La planta es de importancia principal, porque en el suelo se desarrollan todas las actividades de los ocupantes.»⁵³

La Typical Plan será entonces un momento crucial en el que el arquitecto, ya después de su momento megaestructural, empieza a articular un discurso teórico, tan abstracto como radical, con una observación de una realidad construida (Nueva York en este caso). El espacio vacío que nos muestra en la repetición de plantas vacías de los edificios de Nueva York no será más que una enseñanza de la realidad materializada del plano tecnológico como soporte de actividad y programa infinito, la promesa de un futuro «después de la arquitectura» en una «planta sin cualidades»⁵⁴, un soporte inestable e indeterminado, pero de construcción material.

En el caso del programa desarrollado específicamente para ésta, el de oficinas, nos encontramos con el programa quizás más flexible, el que menos forma específica requiere, y por lo tanto el que menos demanda.

«Además de su indeterminación, la Typical Plan genera carácter.[...] La Typical Plan proporciona múltiples plataformas para la democracia del siglo XX»⁵⁵

Volvemos a observar una referencia política y social en el posicionamiento del arquitecto, cuando establece un punto de partida que une cuestiones aparentemente tan diferentes como la realidad de la Typical Plan americana y la utopía de la megaestructura. El nivel de abstracción es alto en ambos casos, y la formalización o el detalle quedan relegados a un segundo plano, muy por detrás de su componente más idealista.

TECNOLÓGICO

El espacio democrático es el espacio versátil, el espacio vacío, el que impone menos pero permite más, en una referencia al mismo Le Corbusier y su espíritu positivista y tecnológico que le llevaría a plantear *le plan libre*. En palabras de Banham, y refiriéndose a las villas en Garches y la Saboye en Poissy:

«En ambas casas la estructura es una matriz tridimensional que existe independientemente del diseño de sus diferentes plantas [...] para permitir la estructura en clara distinción de las particiones.»⁵⁶

⁵³ "the office building represents the first totally abstract program-it does not demand a particular architecture, its only function is to let its occupants exist[...] Raymond Hood, one of its inventors, defined the typical plan with tautological bravura: "The plan is of primary importance, because on the floor are performed all the activities of the human occupants."

Ibid. p. 336

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ "Out of this indeterminacy Typical Plan generates character.[...] Typical Plan provides the multiple platforms of 20th-century democracy."

Ibid. p. 337

⁵⁶ "In both houses the frame is an absolute three-dimensional grid which exists independently of the planning of the various floors [...] to leave the structure in clear distinction from the partitioning."

Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, Londres, 1960, p. 262

[Fig. 1.b.2-6] Fotomontaje de la *Supersuperficie* de Superstudio, 1971

Los intereses del arquitecto holandés no difieren tanto de los del suizo, y las enseñanzas de la megaestructura y del plano vacío le llevarán después a manifiestos teóricos ya posteriores, como aquel del Espacio Basura, que profundiza en el interior de la arquitectura más olvidada y oculta, la que corresponde a las instalaciones o los espacios perdidos, muchos de ellos en forjados tecnológicos, y cuyo origen se puede remontar al comienzo de la mecanización en la arquitectura, cuando surgió el mismo aire acondicionado. Volvemos a remontarnos al periodo americano de Rem Koolhaas, cuando observa la Typical Plan:

«El aire acondicionado, que es el sine qua non de la Typical Plan, impone un régimen de compartición (aire) que define comunidades invisibles, segmentos homogéneos de un soporte colectivo de aire alineado en agujeros más poderosos como las moléculas de hierro que forman el campo magnético.»⁵⁷

Entonces, debemos pensar qué será *Exodus* sino un gran forjado, una infinita *Supersuperficie*, una extensa cuadrícula de posibilidades, un Manhattan tecnológico infinito [Fig. 1.b.2-6]. En una crítica hacia la arquitectura que despreciaba la Typical Plan:

«Un entorno que demandaba nada y proporcionaba todo fue de repente visto como una máquina infernal para el desnudo de la identidad.»⁵⁸

«Su neutralidad graba el comportamiento, evento, movimiento, cambio, acumulación, deducción, desaparición, mutación, fluctuación, fallo, oscilación, deformación. La Typical Plan es inexorablemente permisiva, fondo revalorizador.»⁵⁹

Dicho «fondo» (Typical Plan) será repetido en vertical si se trata del bloque americano gracias a una tecnología de «ascensores de incomprensible suavidad»⁶⁰, siendo parte de una «adición interminable»⁶¹. Tampoco será difícil entender su extensividad en horizontal, como en un forjado interminable y extensivo, un soporte infinito, que es componente fundamental de la megaestructura. Si las dos características que Koolhaas explica como parte de la Typical Plan son *repetición* e *indeterminación*, probablemente podamos pensar en su aplicación que había tenido incipientemente en la megaestructura, con una extensión espacial sin límites, así como suficientemente indefinida para convertirse en manifiesto teórico y práctico de una primera época de trabajo.

⁵⁷ "Air conditioning, which is the *sine qua non* of Typical Plan, imposes a regime of sharing (air) that defines invisible communities, homogeneous segments of an airborne collective aligned in more powerful wholes like the iron molecules that form a magnetic field."

Koolhaas, Rem. Werlemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 339

⁵⁸ "An environment that demanded nothing and gave everything was suddenly seen as an infernal machine for stripping identity."

Ibid. p. 346

⁵⁹ "Its neutrality records performance, event, flow, change, accumulation, deduction, disappearance, mutation, fluctuation, failure, oscilation, deformation. Typical Plan is relentlessly enabling, ennobling *background*."

Ibid. p. 341

⁶⁰ La invención del ascensor, presentado por Otis en 1853 es parte del interés del arquitecto en *Delirious New York*.

⁶¹ Ibid. p. 342

■ **[Fig. 1.c-1]** R. Koolhaas, E. Zenghelis, concurso para estructura urbana en Londres, Exodus or *The Voluntary Prisoners of Architecture*, 1971-1972, en colaboración con Z. Zenghelis y M. Vriesendorp

■ La imagen tiene un claro paralelismo con la publicada por Superstudio para Nueva York, ya mostrada anteriormente en esta tesis, y que enseña una estructura con vacíos que recogen la ciudad existente, Nueva York o Londres.

■ **[Fig. 1.c-2]** R. Koolhaas, E. Zenghelis, concurso para estructura urbana en Londres, Exodus or *The Voluntary Prisoners of Architecture*, 1971-1972, en colaboración con Z. Zenghelis y M. Vriesendorp. De izquierda a derecha, y de arriba abajo: "Central Area", "Reception Area", "The Allotments", "The Square of Culture", "The Baths", "The Park of Aggression", "The Institute of Biological Transaction", "The Tip of the Strip project"

1.c El caso de Exodus or ‘The Voluntary Prisoners of Architecture’ (1972)

Exodus es el primer gran proyecto de Rem Koolhaas antes de su viaje a EEUU. Se presenta por primera vez para el concurso organizado por la ADI (Associazione per il Disegno Industriale) y la revista Casabella, “The City as Meaningful Environment” y se realiza junto a Elia Zenghelis y en colaboración con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis en 1972. Se basa en la creación de una gran estructura urbana, una megaestructura pura de gran fascinación icónica. [Fig. 1.c-1]

Se estructura en dos fases principales: primaria y secundaria. La primaria, el espacio entre muros, es el contenedor principal de programa, mientras que la secundaria se encarga, formalizada en anchos muros lineales en clara relación con el Muro de Berlín, de llegar a las regiones más pobres de Londres. Ese espacio entre los dos grandes muros que se pierden en el infinito de la ciudad es la *Strip*, el espacio de atracción programática y por el que Koolhaas siempre sentirá especial atracción⁶². Ofrece una narración de una historia, apoyado en el pilar fundamental de su pasado como escritor, mediante una sucesión de eventos fragmentados, como partes de un guión cinematográfico que juntos conforman la película, la narración global dentro de un discurso, su posicionamiento hacia la arquitectura. Estará dividida en ocho fragmentos, las “Squares”, destinadas a actividades diferenciadas, como aquel ya comentado del *Palace of Culture* de Leonidov. Tal y como nos comenta Gargiani, sus referencias desde el programa se pueden encontrar en la alta vida metropolitana de Baudelaire, en la participación social de los Clubes de Obreros Constructivistas así como en los programas visionarios de la *Instant City* de Archigram.

Al proyecto se accede desde el Área de Recepción a través de frontones clásicos sobre cuatro columnas que dan paso a un espacio interior prácticamente vacío, excepto por piezas arquitectónicas dispersas o columnas verticales singulares. En el interior aparece un graderío y otros programas no definidos. Posteriormente, los habitantes son conducidos a la “Ceremonial Square” y al “Area of London”, un espacio en donde se preserva la herencia de una arquitectura del pasado de la ciudad. Posteriormente, son movidos a “The Allotments”, en clara relación con las “cápsulas” de Kurokawa⁶³, concebidas como un “mecanismo retroactivo”. Hay numerosos espacios culturales y recreativos en donde los “prisioneros voluntarios” pueden pasar el tiempo, así como científicos o de investigación. [Fig. 1.c-2]

Como en esa narración cinematográfica, los nuevos “prisioneros” son movidos de unos programas a otros, como “esclavos” de su propia elección, dentro de una arquitectura casi se podría decir opresora, al menos predeterminada. La falta de definición arquitectónica y el soporte vacío recurrentemente utilizado, formalizado mediante planos extensos como aquel de la *Supersuperficie*, produce un efecto contrario más estresante que liberador, más cerca del vacío opresor que rodea el Muro de Berlín real que de la función liberadora que podría parecer que tiene en una primera lectura inicial. El surrealismo se convierte en una herramienta básica en el pensamiento de Rem Koolhaas:

*“El surrealismo es una corriente que me interesa desde hace tiempo, más por su capacidad analítica y su explotación del subconsciente que por su estética. [...] Estaba más influido por su métodos paranoicos, que considero una de las invenciones más genuinas de este siglo: un método racional que no pretende ser objetivo, a través del cual el análisis se identifica con la creación.”*⁶⁴

62 Años después, en 2011, en la entrevista a Carlos García González reconocerá que su principal interés iba hacia la *Strip*, y que la idea de los muros secundarios era más de Madelon. De hecho, los eliminaría en publicaciones posteriores. Para leer la entrevista completa, visitar www.carlosggg.com/entrevista-a-rem-koolhaas/

63 Para información de este proyecto, ver Kurokawa, Kisho, “Capsule Declaration”, *Space Design*, Marzo 1969

64 Zaera, Alejandro, “Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas” en *El Croquis*, nº 53+79, Madrid, 1998, p. 33

[Fig. 1.c-3] "The Allotments". El muro como separador, con los protagonistas de L'Angélus de Millet, realizado en 1858-59 e icono de Salvador Dalí en su publicación *Le Mythe Tragique de l'Angélus de Millet* escrito entre 1932 y 1935 y publicado en 1963 por primera vez, y que serviría al arquitecto para la aplicación de su Método Paranoico-Crítico a la arquitectura.

A la izquierda, fotomontaje de Rem Koolhaas. A la derecha, publicación original del libro de Dalí, con la reducción del cuadro en la portada.

[Fig. 1.c-4] Superposición de bandas en Exodus. De abajo arriba, el muro, la ciudad en su composición residencial existente, el muro, la ciudad industrial, y al fondo el cielo, con ese "Globo Cautivo" que vemos aparecer en varios de los fotomontajes y que tiene su propia aparición en el texto.

[Fig. 1.c-5] "The Baths".

Se observan 15 fotogramas de la película *The White Slave*, ya comentada en el prólogo de este texto. Serían las secuencias dentro de las secuencias, una ironía a su propio trabajo como cineasta y un manifiesto de intenciones de su entendimiento de una arquitectura fundamentalmente participativa y dinámica.

[Fig. 1.c-6] Sergei Eisenstein. Secuencias-montaje para la película *Alexander Nevsky*, de 1939. Los fotogramas se suceden unos a otros bajo complejas leyes de montaje.

Es precisamente ese poder analítico el que le lleva al arquitecto a planificar el futuro estudio retroactivo de sus propios dibujos, “creando” la historia, dando los fotogramas parciales, que de alguna manera se quedarán cojos, ya que sólo adquirirán el sentido completo al juntarse unos a otros en la Strip. Para Koolhaas, el método tiene sentido en la arquitectura cuando es aplicado a la creación, a la propuesta, y no tanto cuando se queda en el ámbito del estudio o del subconsciente. **[Fig. 1.c-3]**

Originado por su observación del Muro de Berlín, en el que sucesivas bandas intencionadas producían la división transversal y la separación programática, el proyecto de *Exodus* utiliza los ejes y bandas de manera recurrente **[Fig. 1.c-4]**. En un proyecto de esta escala, la línea toma el protagonismo, actuando de atado y, a su vez de comunicación infinita entre programas. La escala global tiene los grandes muros (en las dos fases mencionadas). Sin embargo, la escala programática utiliza ejes secundarios de forma cruciforme o radial. Algunos de estos ejes son habitados y pueden contener programa. Otros son “simplemente” muros separadores entre dos mundos radicalmente diferentes. La forma arquitectónica se dispersa y pierde su interés en esas superficies extensas, y se piensan (no se diseñan) como volúmenes abstractos rectilíneos sin formalización específica. Tendremos entonces bandas de comunicación, bandas de programa o bandas vacías, que se superponen unas sobre otras en una idea de repetitividad y de ausencia de límites en sus extremos.⁶⁵

El proyecto en su espacio programático es, en sí mismo, un gran plano ambiguo, en donde suceden los programas de manera abierta. El plano horizontal se convierte en aquella cuadrícula sin espesor que nos referencia otra vez a la *Supersuperficie* de Superstudio o al mismo plano horizontal de Mies, y que nos lleva igualmente a la cuadrícula de la manzana manhattaniana y a la ya mencionada Typical Plan. Los fotomontajes se convierten en el medio de expresión fundamental, al contener toda la fuerza espacial de la arquitectura, con una cuidada selección de la información que contiene **[Fig. 1.c-5,6]**. De manera selectiva, aparecen escenas singulares, momentos o eventos únicos que nos recuerdan a ciertas imágenes de artistas como Richard Hamilton o arquitectos como Mies Van der Rohe⁶⁶. Aparece el globo de manera constante en varios de sus collages, como en una obsesión que más tarde tendrá su formalización en “The City of Captive Globe”, ya durante su época americana como protagonista de la manzana en Nueva York, proporcionando la idea de la singularidad dentro de la retícula infinita y anónima, es decir, dentro de la estructura megaestructural.

Probablemente de una manera más intencionada de lo que al arquitecto holandés le gustaría admitir, la sucesión de imágenes espaciales de *Exodus* conforman una ciudad ideada por fragmentos, sólo entendible en su conjunto como teorizaría Colin Rowe, aunque en su caso fuera principalmente desde la estética. Dichos fragmentos proporcionan un entendimiento unificado cuando se idea la Strip como motor formal y unitario, tal y como ocurriría con el Muro en Berlín en su investigación que es el origen teórico del proyecto.

El respeto por la ciudad existente prácticamente no se contempla, cumpliendo el proyecto un objetivo mayor, de mayor escala de entendimiento en donde la fricción de lo cercano no es relevante. Los muros secundarios alargarán sus brazos para recoger a los habitantes del extrarradio de la capital inglesa, en suburbios que verán en el muro la promesa de una ciudad mejor y que atraerán con fuerza irresistible a la población hacia el eje principal, la Strip. En sus finales estarán las *Squares*, plazas en continua actividad demoledora de la ciudad, creciendo sobre la Londres existente, superponiéndose a ella en clara actitud

⁶⁵ Esta idea de las bandas paralelas, que se remonta a su investigación sobre el muro de Berlín, y que resalta en su texto *Field Trip*, volverá a aparecer constantemente en la obra posterior del arquitecto, esta vez como parte del diseño, en proyectos como La Villette en el año 1982, diez años después.

⁶⁶ El MoMA dedicará en 2013 una amplia exposición titulada *Cut 'n' Paste: From Architectural Assemblage to Collage City*, en donde se mostraba específicamente la importancia del collage a lo largo de la historia para la narración del espacio arquitectónico. *Collage City* hace referencia directa a la publicación de Colin Rowe, publicado en 1978, a la que ya se ha hecho referencia en este texto. Algunos de los arquitectos que participarían en ella serían el mismo Koolhaas con su propuesta posterior de 1997 “Charette Submission for the Museum of Modern Art Expansion” en Nueva York, Mies con su “Georg Schaefer Museum Project” de 1960-63, o Archigram con su “Walking city on the ocean” de 1966. Este hecho recalca la importancia que este recurso gráfico tenía entre los arquitectos de la época.

destructora. Representa el infinito del crecimiento de las bandas, en una idea heredada, tal y como Gargiani nos comenta, de la ciudad en constante renovación de Guy Debord de 1959 o la *Città Nastro a Produzione Continua* de Superstudio⁶⁷. No será tan difícil imaginarse un crecimiento infinito, superando los límites de la ciudad existente y abarcando los «lagos, bosques, y la periferia», tal y como manifestaba en su investigación sobre el Muro de Berlín.

El proyecto entonces desarrolla de manera fundamental su componente conectivo, cuyo origen se sitúa en la capacidad de atracción que el proyecto es capaz de generar, fundamentalmente desde una posición teórica y narrativa. El arquitecto es consciente de la ambición de su planteamiento original, que se dirigía hacia una gran escala de la ciudad, y desarrolla su potencial programático como eje estructurador, especialmente en un momento profesional de poco interés pragmático y material. Desde una posición claramente utópica, Koolhaas elabora un manifiesto, que tiene la inestabilidad y la indeterminación como sus motores y valores fundamentales.

⁶⁷ Gargiani, Roberto. *Rem Koolhaas. OMA. The Construction of Merveilles*, EPFL Press, Lausanne, 2008, p. 11

1.d El final de la utopía

Exodus se desarrolla en una segunda fase en 1977, ya con el bagaje y la experiencia de Nueva York. Con este proyecto, se cierra una etapa de claro enfoque utópico, cuyo final comienza con una experiencia americana que le proporcionaría un componente teórico esta vez de mayor credibilidad, un acercamiento a la realidad que, sin embargo, no perdería las mayores virtudes de la capacidad evocadora y poética de sus primeros manifiestos. La consecuente publicación de *Delirious New York* demostrará un perfecto equilibrio entre la capacidad utópica de las megaestructuras y la realidad materializada de la ciudad en toda su complejidad. Sin embargo, esta experiencia americana principalmente le introduce en nuevos campos que se sitúan fuera de las megaestructuras y que son introductorios de nuevas áreas de trabajo.

Lo más relevante para este texto es pensar que esta primera arquitectura de Rem Koolhaas se sitúa fuera de límites prefijados que puedan impedir su conectividad urbana y social, para poder así extender sus redes hacia ámbitos más ambiciosos y espacios urbanos más lejanos, tanto físicos como teóricos. Esta intención de extensividad tiene un campo de desarrollo fundamental en los conceptos de *inestabilidad* e *indeterminación*, gracias a los que consigue la expansión del proyecto hacia territorios más generales, en ocasiones más allá de lo estrictamente arquitectónico.

De las megaestructuras aprende cuestiones que tienen que ver con los límites disciplinares, la capacidad evocadora de la arquitectura, su componente socio-política, la capacidad expansiva del propio proyecto, o la idea de infraestructura. De las megaformas igualmente sintetizará una serie de elementos que hablan de arquitecturas icónicas, contundentes y de complejidad programática. Todos estos componentes se reúnen bajo el paraguas de su arquitectura posterior, y es por ello que los proyectos y pensamientos de la primera época resultan fundamentales para entender un interés que combinará por igual tanto el objeto aislado como su extensión a una urbanidad más compleja.

INTERDISCIPLINAR

Por encima de todo, lo que Exodus nos indica, al igual que su lectura de la ciudad americana, es una intención de salir de los componentes tradicionales de la arquitectura, de los dogmas normativos o estéticos de la arquitectura entrante en los años 70, centrando su atención en aspectos más simbólicos, volviendo a leer la arquitectura de una manera menos estricta, influenciado seguramente por aquella primera época de múltiples intereses y experiencias fuera de la arquitectura. Hemos visto que para el holandés las megaestructuras son de utilidad principalmente como un soporte de intenciones, que le permiten hábilmente hablar de sus múltiples intereses fuera de la disciplina. El cine, o la narrativa, tienen su espacio de trabajo en un proyecto que expande sus límites en todas sus facetas.

Situarse fuera de los límites disciplinares le ayuda al arquitecto holandés, por un lado, a evadirse del compromiso estético y corsés formales, manifestando una duda acerca de su propio papel dentro de la arquitectura, todavía con un pasado demasiado reciente en otros ámbitos. Por otro lado, hábilmente, utiliza este pasado y experiencia fuera de la disciplina para incorporar a la arquitectura un componente del que percibía que carecía.

Es importante extraer de su discurso megaestructural una ambición que manifiesta desde el primer momento cuando dirige su discurso hacia ámbitos polémicos y de consciente sensibilización. Exodus persigue una reacción en el lector, buscando conscientemente un reconocimiento exterior.

EVOCACIÓN

Leeremos en el Epílogo de *Exodus*:

«Aunque a primera vista, el mensaje metafórico de estas propuestas podría parecer que domina consideraciones prácticas, éste no es otro cuento utópico.

La zona podría construirse hoy mismo (si fuera necesario, en segmentos, quizás con una localización modificada, quizás con los segmentos volcados como piedras, lejos unos de otros, y sólo conectados mediante las ondas superpuestas causadas por el impacto en el estanque urbano, es decir, como auténticos condensadores sociales). Requiere una creencia fundamental en las ciudades como incubadores de los deseos sociales, las materializaciones sintéticas de todos los sueños.»⁶⁸

Sin embargo, es difícil de leer *Exodus* como una propuesta de creíble materialización, tal y como pretende hacernos creer el arquitecto. Quizás desde una actitud subversiva, incluso en la lectura de su arquitecturización, podemos entender sus palabras, siendo conscientes de su interés en la iniciación de un debate ya presente en la época. Sí que es interesante pensar, más allá de esto, que el proyecto incluía una alta capacidad poética, en donde el hecho social, sin ser desarrollado de una manera realista, pertenecía a un discurso más idílico, quizás una excusa para esa discusión, una provocación al fin y al cabo. Veremos en próximos capítulos cómo esta actitud cambia hacia un desarrollo social más realista y materializable. Esta vez sí, construirá un ideario que, sin embargo, pierde el empuje subversivo de esta primera época para centrarse en un alto grado de pragmatismo y capacidad realista, desde su formalización hasta su discurso. Aún así, siempre impregnará a sus proyectos de un alto grado de evocación y múltiples sugerencias.

POLÍTICA

Aunque Rem Koolhaas no realizaría estrictamente más megaestructuras, sus proyectos desde entonces siempre poseerán un alto grado de contenido político y social, así como de subversión intelectual. Sin embargo, su posicionamiento nunca será claro, y reconocerá alternativamente y por igual las virtudes de un social-comunismo ruso y un capitalismo radical americano, fascinándole tanto la arquitectura de Leonidov como la metrópolis neoyorquina. Esta postura, aparentemente vaga y en ocasiones contradictoria, le lleva a situar sus intereses desde un Muro del que no sabe de qué lado posicionarse hasta una ciudad americana a la que llega una balsa constructivista que produce el rechazo popular. Lo importante para él parece la generación de una controversia, en una lectura permanentemente política de la arquitectura.

Sus propuestas americanas inmediatamente posteriores a *Exodus* no dejarán de situarse en sitios de gran enlace con la historia urbana, espacios de múltiples capas. Dichos sitios, como aquel de Berlín, cargados de una gran herencia histórica, podrán leerse *retro-activamente*, iniciando así de nuevo los mecanismos de una lectura más compleja de la arquitectura que va más allá de lo puramente formal o espacial. Tomará entonces en cuenta aspectos sociales o políticos que vienen ya desde su pensamiento megaestructural, fuera de límites y corsés impuestos muchas veces por la propia disciplina.

⁶⁸"Although at first sight the metaphorical message of these proposals may seem to dominate practical considerations, this is not another Utopian tale. The zone can be built today (if necessary in segments, perhaps with a modified location, perhaps with the segments dropped like stones, apart from each other, and only connected by the overlapping ripples caused by their impact on the urban pond, i.e. like true social condensers). It requires a fundamental belief in cities as the incubators of social desires, the synthetic materialisations of all dreams."

METROPOLITANO

Aunque Koolhaas directamente deja de proponer megaestructuras, existen numerosos elementos que serán de recurrente uso y que provienen de esta época, estableciéndose puentes entre un interés arquitectónico en unión con la escala más urbana. El propio nombre de OMA (Office for Metropolitan Architecture) así lo manifiesta. Las tres ciudades de Berlín, Londres y Nueva York que aparecen en su fase megaestructural extienden los tentáculos de su interés:

-Berlín será el modelo de un soporte político, de subversión reaccionaria y provocadora, poniendo en duda los valores establecidos más occidentales y democráticos.

-Londres corresponde a su faceta más proyectual, y el sitio en donde se posa su arquitectura. *Exodus* trabaja sobre la unificación urbana en su más amplio espectro, en una democratización metropolitana.

-En sus ideas megaestructurales, se estructuran fragmentos cinematográficos. Como en un guión, trabaja para dotarles de sentido y linealidad, como en aquella cinta que Eisenstein sostenía entre manos, en donde cada fotograma se entiende como un fragmento de una realidad más compleja. Poco después, la retícula de la cinta y la retícula de la megaestructura serán observados en una retícula urbana construida. Nueva York aparecerá para construir finalmente un guión y una película arquitectónica.

EXPANSIVIDAD

En el cambio de sistema de trabajo que desarrolla a partir de los 80, el arquitecto abandona las posiciones más utópicas para introducir un pragmatismo importante en su trabajo, requisito fundamental en la fundación de OMA como oficina de proyectos que indica una búsqueda de mayor credibilidad proyectual. Hereda su capacidad conectiva urbana para dirigirla esta vez hacia ámbitos más domésticos y pragmáticos, especialmente en el campo de la vivienda; todo ello, sin perder su expansividad hacia lo urbano.

Las bandas paralelas infinitas de Archizoom o el mismo Muro de Berlín tendrán continuidad en La Villette, acotadas, como un medio de organización de territorios que, aunque con límites específicos, necesitaban una clara estructuración. Podremos hablar también de las líneas de infraestructura de comunicación que inserta no tanto tiempo después de *Exodus* en sus proyectos americanos, específicamente, cuando explica el complejo recorrido de comunicación a través de la Welfare Island. Sin duda, estas líneas vienen derivadas de los muros de *Exodus*, que alargan su influencia hasta las esquinas más desfavorecidas de los proyectos, atrayendo y acercando programas y eventos, como también ocurría en aquel Muro de Berlín.

En sus proyectos de vivienda, ese carácter de conectividad urbana será parte ineludible de su desarrollo y, posteriormente, también se desarrollará en estrategias urbanas de claro componente infraestructural.

Sin embargo, dicha influencia en aplicación directa a la infraestructura constituye en sí mismo un apartado específico de su trabajo, ya que, aún derivando de un origen común como el que se está comentando, posee la fuerza y desarrollo suficiente en el arquitecto para ser merecedor de su estudio independiente.

INFRAESTRUCTURA MEGAESTRUCTURAL

Si bien para arquitectos como Yona Friedman o Cedric Price la movilidad es un aspecto fundamental de sus estructuras, en este momento Koolhaas no parece tan interesado, y focaliza sus esfuerzos en la parte programática y social de la megaestructura, no pudiendo hablar de un interés específico en los propios sistemas de comunicación. Sin embargo, dichas cuestiones, aunque no manifestadas, sí se

[Fig. 1.d-1] Proyecto de Paul Rudolph para la Lower Manhattan Expressway. Se observa un proyecto que se apoya por igual en la infraestructura como en la megaestructura, alejándonos de la utopía más radical.

[Fig. 1.d-2] Portada de Project Japan: Metabolism talks... Aunque publicado en 2011, significa para Koolhaas una vuelta al interés por una arquitectura radical, de gran contenido narrativo y actitud subversiva, que cierra el ciclo de sus primeros planteamientos.

Ambos están hilados por el interés por la infraestructura megaestructural, aquella capaz de enfrentar la escala urbana con una ambición compatible con la arquitectura más realista.

entienden implícitas en la escala metropolitana de Exodus. Siendo conscientes de su carácter extenso y ambición urbana, la formación de líneas infinitas no harían sino manifestar su necesidad de comunicación integradora. Y si bien no es especialmente desarrollada por el arquitecto, implícitamente se entiende como parte ineludible, adelantando futuras intenciones. El marco megaestructural, cuando hablamos de infraestructura, evita al arquitecto su desarrollo creíble y específico, y le permite un entendimiento ambiguo y principalmente teórico.

El proyecto de Exodus no tiene entonces un desarrollo intenso de su componente físico conectivo, pero sí que es una gran infraestructura a escala urbana. La megaestructura será entendida por Koolhaas desde el primer momento como una infraestructura, que es un soporte de flujos y eventos que se mueven y ocurren gracias a ella. En ese diálogo entre forma y programa, la palabra infraestructura para Koolhaas nos habla de un gran soporte de funciones sociales, líneas de atado en la ciudad que posteriormente serán desarrolladas en los años 80 como conectoras urbanas en un sentido mucho más palpable y físico. De ahí el interés de su estudio en este texto, como adelanto y como influencia futura.

El arquitecto trabajará toda su carrera con esta componente infraestructural de la megaestructura, en un intento de perder la irrealidad de ésta última para acercar su trabajo hacia una posición más creíble cercana a lo infraestructural. Ya en su época americana, podrá estudiar propuestas como la de Paul Rudolph para Manhattan, abrazando la autopista propuesta por Robert Moses (finalmente nunca construida) y estableciendo puentes con investigaciones teóricas más avanzadas en el tiempo. **[Fig. 1.d-1]**

«Algunas de las especulaciones megaestructurales de Paul Rudolph más imposibles para el castillo de naipes de la vivienda de hormigón de Nueva York en inexplicables estados de suspense proliferan sobre la mitad de Manhattan, 25 años después de su concepción inicial, abandonados entre las palmeras en Singapur. ¿Es Singapur un accidente o un símbolo?»⁶⁹

En su faceta de pensador urbano, Rem Koolhaas hilará realidades inconscientemente materializadas con conceptos o diseños arquitectónicos. Puede ser Nueva York o Singapur, que sus realidades urbanas serán leídas en sus múltiples capas retro-activamente para encontrar una relación y lógica. Las megaestructuras siempre estarán en mente del arquitecto, quien retomará este interés años después con la publicación *Project Japan: Metabolism talks...* en la que nos muestra su admiración por la arquitectura de los metabolistas en los años 60 y 70, fundamentalmente desde el ámbito teórico y de investigación, en reconocimiento a un grupo de arquitectos con un pensamiento radical de alto componente infraestructural. **[Fig. 1.d-2]**

⁶⁹"Some of Paul Rudolph's most impossible megastructural speculations for New York-concrete houses of cards in inexplicable states of suspense proliferating over half of Manhattan-stand, 25 years after their initial conception, marooned among the palms in Singapore. Is Singapore an accident or a symbol?"

Koolhaas, Rem. Werlemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 364

PRAGMATISMO: CALLE ELEVADA Y RECORRIDO EN EL BLOQUE

■ **[Fig. 2-1]** Madelon Vriesendorp, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis (fundadores de OMA en 1975) en Nueva York, 1978.

Habiendo estudiado estos años de formación e investigación, en donde vemos unos intereses claramente de influencia metropolitana y de un imaginario ciertamente sugerente y utópico, parece hasta banal hablar de piezas arquitectónicas específicas del arquitecto como las que se van a estudiar a continuación. Sin embargo, sin ser algunos de sus proyectos de mayor relevancia y reconocimiento, sí que resultan fundamentales para entender cómo el arquitecto intenta, desde una respuesta concreta del diseño arquitectónico, incluir algunas de sus ideas más ambiciosas del ámbito teórico. Se desarrolla una búsqueda de lugares de oportunidad, dejando de lado la ambigüedad de las megaestructuras para optar por un realismo en línea con su intención de nuevos reconocimientos profesionales.

Los años que transcurren después de la presentación de *Exodus* son años de investigación más que de una pura labor proyectual. Como veremos, incluso sus proyectos en la época americana son proyectos que se enfocan más desde un punto de vista de la búsqueda de hallazgos hacia un nuevo posicionamiento disciplinar que desde un interés desde el diseño específico. Conviene entonces recordar el momento en el que las propuestas de este capítulo van a situarse y sólo cuando establece su oficina y busca comenzar un trabajo propositivo y materializable en búsqueda de reconocimiento es cuando su implicación hacia el proyecto se vuelve más realista. **[Fig. 2-1]**

Desde este punto de vista disciplinar, son los años de conversión de un arquitecto teórico y escritor a otro que buscaría la materialización del diseño no ya como algo conceptual sino como algo plausible y con vocación de construirse. Alejandro Zaera le preguntaría, años después en 1991, acerca de esta relación entre escritor o pensador y arquitecto profesional:

*“Se trata de una relación de una enorme intensidad, aunque la verdad es que nunca pensé que fuera posible ser simultáneamente un teórico de la arquitectura y un arquitecto. Yo siempre me sentí arquitecto, un arquitecto con inquietudes teóricas y literarias, con la necesidad de analizar las condiciones exactas y el potencial exacto de la profesión. Esa es mi propia interpretación de mis actividades. En el fondo, escribí *Delirious New York* para definir una agenda personal de lo que me interesaba y lo que podía realizar. Todo lo que puedo añadir es que fue una transición terriblemente difícil.”¹*

Es por ello que veremos cómo la gran mayoría de proyectos que desarrolla durante esa “transición” siguen trabajando siempre sobre las bases de una implicación más allá del mero objeto de diseño. Para Rem Koolhaas, la extensividad del proyecto arquitectónico ha sido siempre un aspecto fundamental de su trabajo, y su entendimiento puramente introvertido no ha sido desarrollado con especial intensidad hasta en épocas posteriores, ya adentrándonos en los años 80 y sobre todo en los 90, una vez que OMA gozaría de ese reconocimiento buscado y el trabajo hubiera derivado hacia una complejidad más allá del estudio de esta tesis.

En primer lugar, principalmente desde Nueva York, desarrolla una serie de proyectos iniciales que toman su pasado más social y utópico para producir un conjunto de ejemplos que le empiezan a acercar al diseño del objeto arquitectónico, pero todavía lejos de un acercamiento excesivamente creíble desde lo material. Se puede considerar su comienzo como proyectista, una vez se adentra en la escala arquitectónica, pero con una herencia de un pasado que todavía no olvida lo social y lo urbano desde lo más provocativo y desde la introducción de otros ámbitos fuera de lo tradicionalmente considerado como arquitectónico. Corresponde a lo que llamábamos al comienzo de esta investigación la “arquitectura narrativa”, al tener cada proyecto un balance similar entre texto y dibujo.

En segundo lugar, una vez OMA se ha establecido y su fama va en aumento, sus proyectos comienzan a tener un mayor grado de credibilidad, y a principios de los 80 realiza los proyectos que mayor componente material poseen hasta la fecha. Estableceremos una línea conceptual entre todos ellos, encontrando

1 Zaera, Alejandro, “Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas” en *El Croquis*, nº 53+79, Madrid, 1998, p. 39

que la Calle Elevada juega el papel fundamental al materializar cuestiones como circulación o movilidad hasta dentro del mismo bloque, elementos quizás pertenecientes más al ámbito de lo urbano que de lo arquitectónico, y que manifiestan de manera clara el interés del arquitecto en la extensividad y la conectividad urbana, aspecto central en el discurso de esta tesis.

Dos cuestiones deberán ser analizadas en profundidad. En primer lugar, el hecho social, componente fundamental del espacio urbano de la calle, que seguirá siendo importante para el arquitecto, quien habría empezado su carrera como arquitecto más interesado en cuestiones que venían de ámbitos políticos o del mundo del evento social y del cine o la escritura. Rem Koolhaas verá en el propio recorrido de un proyecto, en la experiencia de su vida interior, la oportunidad de desarrollar la puntualidad programática y el hecho social diferenciador, aún trabajando sobre la escala arquitectónica más cercana, algo que es fundamental para entender sus propuestas posteriores, tanto las enmarcadas bajo el paraguas de esta tesis, como muchas de las que vendrán con posterioridad. En segundo lugar, la cuestión tipológica, respecto a la que profundizaremos viendo cómo la propia Calle Elevada afecta al mismo desarrollo del bloque y de la vivienda. Esta cuestión será importante para el arquitecto holandés, quien tratará con este tema, intentando desligarse de modelos heredados y proponer en esta cuestión puntos nuevos de exploración.

La idea de Calle Elevada que desarrolla Rem Koolhaas es pues suficientemente relevante para ser un capítulo específico de esta tesis, realizando ciertas propuestas que culminan de manera bastante clara en la construcción de dos proyectos, IJ-Plein y Charlie Check Point, dos de los pocos proyectos de vivienda colectiva del arquitecto y que incluyen el recorrido y la comunicación pública como pilares básicos de su pensamiento. Comenzaremos estudiando la importancia original del concepto de Calle Elevada, desarrollada ya desde la arquitectura de finales del siglo XIX, sin centrarnos en explicar específicamente cada ejemplo en detalle, al ser cuestión que excede sobradamente el objetivo de esta tesis. A pesar de ello, sí que resumiremos dicha evolución, para entender la figura de Rem Koolhaas en su línea temporal. El nacimiento de la Calle Elevada se remonta al siglo XIX, y es desarrollada con especial intensidad en el ambiente socialista de los años 20 y en el Movimiento Moderno, especialmente por Le Corbusier, quien encontraría en ella la herramienta para trabajar su idea de *promenade architecturale*. Será ya en la posguerra cuando numerosos arquitectos la desarrollarían con plena conciencia, viendo un espacio de oportunidad para el trabajo necesario de una alternativa a la derruida ciudad europea. Es por ello que, aunque no únicamente, sí que se fomenta principalmente en Europa y es en los arquitectos de los últimos años del CIAM y sus inmediatamente posteriores en donde se encuentra su mayor ámbito de exploración, algo especialmente importante para entender la influencia especial sobre un arquitecto holandés que nace profesionalmente en ese momento. Estableceremos así puentes de unión con el movimiento moderno, con los CIAM e incluso con algunos ejemplos posmodernos, viendo cómo Rem Koolhaas recibe como herencia dichos proyectos, realizando esa serie de propuestas de vivienda ya en los años 80 que directamente tendrán que ver con ello.

En definitiva, la Calle Elevada para Rem Koolhaas no es sino una manera de afrontar la escala urbana en la pieza arquitectónica, obteniendo un concepto que se acercaría más a la de «Pieza Urbana»². En capítulos posteriores veremos la evolución que dicha Calle Elevada tendrá en su obra posterior, incluso sabiendo que de manera literal nunca volverá a utilizarla, especialmente en unión con la vivienda colectiva. Una cuestión importante es entender que entonces dicho desarrollo en Calle Elevada le habrá ayudado a afrontar la escala del proyecto arquitectónico con una mirada extrovertida y que desde entonces muchas de sus propuestas poseerán algunas de las ideas que veremos en este capítulo. Aspectos como movilidad o comunicación serán fundamentales posteriormente en el trabajo del arquitecto.

² Hacemos referencia aquí a la idea de Henri Ciriani, arquitecto que trabajaría intensamente con esta componente urbana, aún en la pieza de escala arquitectónica.

■ [Fig. 2.a-1] Cuadro que muestra la evolución de la calle elevada antes de Rem Koolhaas, y su relación con momentos socio-políticos relevantes

■ [Fig. 2.a-2] La primera edición de *Vers une Architecture*, la publicación de Le Corbusier originalmente de 1923. Es relevante pensar en una portada en la que aparece un espacio de comunicación, que pertenece al transatlántico Aquitania, pero uno podría imaginar una Calle Elevada, y que él llamará en el interior de la publicación "a long gallery or promenade".

■ [Fig. 2.a-3] Portada de la publicación *Lessons for Students in Architecture* de Herman Hertzberger, de 1991, que reunía charlas dadas por el arquitecto desde 1973. Aparece la idea de un espacio de comunicación que es, al mismo tiempo, de comunicación social, aspecto fundamental en la publicación y en la arquitectura del propio autor.

2.a Marco teórico. La concepción de la Calle Elevada en el proyecto

Numerosos proyectos y arquitectos exploran antes que el arquitecto holandés las inmensas posibilidades del recorrido en la experiencia de viajar a lo largo del interior de un proyecto de arquitectura [Fig. 2.a-1], desde los constructivistas en los años 20 con el modelo de Condensador Social [Fig. 2.a-2] hasta en la posguerra, donde surgió el nombre de Calles Elevadas o “Calles en el aire” [Fig. 2.a-3]. En esta tesis, sin embargo, no se ha pretendido estudiar en profundidad todos sus ejemplos, que serían merecedores de una y más tesis por sí mismos, sino de observar cuáles son aquellos hallazgos que constituyeron una influencia directa para el arquitecto en las cuestiones que nos ocupan en esta tesis y que se aplican a los proyectos más relevantes del arquitecto en esta materia. Igualmente, trataremos de extraer herramientas específicas que podamos categorizar, entendiendo las relaciones entre los numerosos proyectos en los que la *promenade architecturale* posee un peso específico importante y en donde la Calle Elevada constituye un espacio de relevancia.

Partiremos de la observación de dos condicionantes fundamentales directamente relacionados con su formación:

-Su surgimiento en momentos socio-políticos degradados: Desde el constructivismo al periodo de posguerra, la vivienda colectiva ha tratado de proporcionar reproducciones ideales de modelos sociales soñados, dando al mismo tiempo una respuesta a necesidades urgentes de vivienda.

-Su situación en entornos físicos degradados: Espacios deteriorados en entornos urbanos, normalmente alejados del centro de las ciudades, cercanos a infraestructuras o con bajo interés económico.

Debido a estas dos cuestiones, deberemos entender en primer lugar el aspecto más social de la calle, ya que para Rem Koolhaas, desde el comienzo de su carrera, antes de ser arquitecto incluso, el espacio urbano se entiende como un soporte de acontecimientos, tal y como ocurría en aquel *Exodus* inicial estudiado, y que incluye igualmente una clara connotación política. La Calle Elevada es la canalización arquitectónica de la necesidad de la sociedad de encontrar espacios de acción y reacción social y política.

La propia elevación de la calle implicaba, en diferentes grados, un diálogo entre una extensión del espacio urbano y social en el bloque, pero igualmente una intención de separación respecto del espacio urbano existente que habrá que estudiar. En un análisis superficial, podríamos decir que dicha separación del espacio urbano en algunos de los casos sería una solución a una realidad degradada, un miedo a lo existente o simplemente una investigación tipológica. Pero la realidad es más compleja y lo que es seguro es que la separación de la calle del suelo conlleva la proposición de una solución alternativa a la calle existente con nuevas connotaciones de muy diversa índole. Ante la cuestión de la devaluación del espacio de la calle, Hertzberger comenta que se puede deber a varios factores³:

-Prioridad al tráfico de vehículos

-La “inconsiderada” organización de los accesos a vivienda que eliminan la relación con la calle existente.

-La eliminación de la calle como espacio comunal debido a la organización de bloques.

-Reducción de la densidad de vivienda y de habitantes con la consecuencia de la reducción del número de usuarios.

-La mejora de las condiciones de vivienda hace que la gente pase más tiempo en su interior.

-Cuanto mejor es la situación económica, menor es la necesidad de relación con los vecinos.

3 Para estudiar el desarrollo de todos los puntos, ver Hertzberger, Herman. *Lessons for Students in Architecture*, 010 Publishers, Róterdam, 1991, p. 49

■ **[Fig. 2.a.1-1]** Calle en la vieja París.
■ Grabado de Gustave Doré. Publicado por
■ Joanne para ilustrar el contraste con los
■ bulevares de Haussmann.

El resultado es el acercamiento del espacio de la calle a la vivienda, empezando a ser pensada como una herramienta activa de acercamiento social, con fines comunales y privado del tráfico de vehículos. Analizaremos la Calle Elevada como un artefacto social, siendo transformada en el tiempo en un elemento infraestructural para la ciudad y la sociedad, pero insertada en el bloque arquitectónico. Podemos leer acerca de la conciencia de artificialidad de esta nueva "calle":

*"la vivienda individual y el jardín proporcionarán el mismo patrón vital que una calle verdadera o plaza - nada se pierde y se gana la elevación."*⁴

Sólo desde el punto de vista de la imagen del edificio, esta inserción de la calle sobre la fachada en sí misma implica la socialización de la imagen externa del edificio, rompiendo sus propias fronteras a fin de dar la imagen continua de lo público. Si la fachada era una medida de la posición social y prestigio, un objeto para ver y ser visto⁵, el objetivo de elevar lo público y ser incorporado a ella es claramente un acto de socialización de la fachada y, en consecuencia, del propio edificio. Desde el punto de vista de los límites sociales, si el espacio de la calle se socializa y posteriormente es incluido en la concepción de la formación del edificio, el objetivo claro es, por supuesto, la introducción de nuevos consumos de las relaciones sociales en el uso cotidiano de la arquitectura, hasta la misma vivienda.

En segundo lugar, el estudio de la Calle Elevada como desarrollo tipológico se vuelve necesario. Para ello, entenderemos la evolución que sufre hacia la comprensión como un "artefacto de comunicación":

*"La calle en sí misma es en sus orígenes una superficie designada, pero en el curso de su evolución se convierte en un artefacto construido no sólo en su superficie sino también en su subsuelo y a lo largo de sus bordes."*⁶

Específicamente, estudiaremos el trabajo de elevación como herramienta arquitectónica, tratando de pensar acerca de cómo y cuándo la Calle Elevada empezó a ser un "artefacto", un objeto de proyecto en sí mismo, una vez que se incorpora al propio espacio privado, el de la arquitectura. Desde este prisma, entendemos que la arquitectura se extiende desde la célula única de la vivienda a toda la ciudad, siendo las calles una parte fundamental de ella. Vivienda, bloque y ciudad son los mismos elementos que se unen rompiendo la separación clásica entre la escala urbana y el proyecto arquitectónico, siendo las calles y espacios públicos los elementos encargados de entender esta concepción única y continua de la arquitectura, desde la ciudad hasta el edificio. La creación de Calles Elevadas en el bloque no hace sino manifestar esa continuidad urbana, a la vez que crea ese espacio alternativo con capacidad evocadora. A la vez, su concepción como un espacio intermedio también será importante para entender la múltiple direccionalidad de la concepción elevada⁷, en un afán de mejora de las propias condiciones sociales existentes en su interior privado y su relación inmediata e intermedia con el entorno público.

2.a.1 La calle como instrumento sociopolítico

Podemos remontarnos al periodo de la Revolución Industrial, un momento de inmensa atracción urbana, en el que las ciudades sufrieron una aglomeración asistemática y desordenada provocada por el brusco desarrollo económico y social [Fig. 2.a.1-1]. Desde la respuesta de Haussman a dicha desorganización

4 "the individual house and garden will provide the same lively pattern as a true street or square - nothing is lost and elevation is gained."
Smithson, Peter. Smithson, Alison. *The Charged Void: Architecture*, The Monacelli Press, Nueva York, 2001, p. 86

5 Para más información, ver Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, traducido de Donald Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford, 1991

6 "The street itself is in its origins a designated surface, but in the course of its evolution it becomes a heavily built artifact not only on its surface but also in its subsurface and along its edges."

Czarnowski, Thomas V., "The Street as a Communication Artifact". En Anderson, Stanford (Ed.), *On Streets*, MIT Press, 1986, p. 208

7 La idea de espacio intermedio es desarrollada por Lefebvre en *The Production of Space*, p. 363

■ **[Fig. 2.a.1-2]** Charles Fourier, Falansterio, 1808.

- 1. Loft con habitaciones para invitados
- 2. Depósitos
- 3. Apartamentos privados
- 4. Calle interior
- 5. Habitaciones de reunión
- 6. Mezzanine, con acomodación para niños
- 7. Planta baja con espacio para vehículos
- 8. Pasarela cubierta

■ Se trata de una propuesta de altos tintes utópicos, pero al mismo tiempo de un desarrollo proyectual específico que pone la Calle Elevada como eje fundamental de comunicación social.

■ **[Fig. 2.a.1-3]** Familisterio de Jean Baptiste André Godin, construido en Guise entre 1859-1887.

■ Un ejemplo de arquitectura socialista en Francia. Probablemente el primer ejemplo construido del que se tiene constancia - y que todavía se mantiene en pie - de una arquitectura conscientemente social, con decisión de ubicar una galería perimetral que comunicaba todas las viviendas hacia un patio central cubierto en donde transcurren, de modo seguro, los principales acontecimientos.

hasta el momento actual, la arquitectura y la ciudad han vivido inmensos cambios en todos los ámbitos, desde lo estético, a lo material, pasando por lo conceptual y lo teórico. Pero en el caso de la vivienda y su relación con la calle, estos cambios han sido especialmente relevantes analizados específicamente desde la óptica de su utilización más sociopolítica. Fueron transformados para ser capaces de contener no sólo aquellas funciones necesarias de comunicación, sino también los símbolos de nuevas revoluciones sociales y tecnológicas que permitían entender su uso como parte fundamental en una nueva concepción de ciudad. Eran, al fin y al cabo, nuevas herramientas sociopolíticas hacia un nuevo espacio urbano ideal que no respondía ni a la lógica de lo tangible ni a lo demostrable, ni a la calle tradicional ni al edificio, sino que tenía su propia lógica y leyes internas con una mirada a un futuro ideal.

Kenneth Frampton nos recuerda en su libro *Le Corbusier*, en relación con la herencia que recibirá el arquitecto suizo, tres de los proyectos más importantes de “hábitat colectivo propuestos por los diferentes movimientos socialistas utópicos franceses: el falansterio de Fourier, presentado en la edición de 1841 del Tratado de la asociación doméstica-agrícola; el Familisterio de J. B. Godin, realizado en Guise entre 1859 y 1887; pero también los “Aeródromos” de Jules Borie, ideados para París en 1865.”⁸. En todos ellos, el espacio de la calle jugará un papel importante. **[Fig. 2.a.1-2]**

En 1808, Charles Fourier (1772-1837) crea una compleja utopía basada en ideales filosóficos y políticos; su propuesta de ciudad se dividió en tres zonas, conectadas por calles que “evitaban la monotonía”. El falansterio es entonces la representación arquitectónica de una forma ideal de vida que trató de alcanzar la armonía universal en la vida comunal.

«... Todas las partes del edificio se pueden alcanzar por una calle-galería en la planta primera (no podía ser en la planta baja, ya que ésta es asumida en varios puntos por pasajes para vehículos); en los extremos de esta calle «corredores de diseño excelente, apoyados en pilares o no según sea el caso, calefactadas y ventiladas en todas las épocas del año, proporcionan protegida, cálida y elegante comunicación con todas las partes del edificio y sus dependencias.»

La calle-galería elevada no recibe la luz de ambos lados, porque un lado de ella se encuentra junto al edificio; a lo largo de todo el Falansterio hay dos series de cuartos, uno recibiendo su luz desde el exterior y el otro de la calle-galería, que debe ser tan alta como las tres plantas que miran a él. Las puertas de los apartamentos en los pisos primero, segundo y tercero se abren a la calle-galería, que tiene escaleras que conducen a los pisos segundo y tercero ... La calle-galería por lo tanto será de cuatro toises en el centro y tres en las alas... ”⁹

Encontraremos igualmente los familisterios de J. B. Godin, cuyo ejemplo construido permanece todavía en pie para recordarnos un afán de encontrar modelos de hábitat colectivo que utilizaban el espacio de circulación principal como un ámbito de contacto y relación entre los habitantes. Los programas comunes incluían desde agua corriente, ventilación, piscina o lavabos, y pretendían suplir y proporcionar a la clase humilde de comodidades hasta entonces sólo encontradas en las casas burguesas de París. **[Fig. 2.a.1-3]**

Sin embargo, lo cierto es que la necesidad de dichas utopías no hacía más que manifestar una realidad muy diferente. Las mismas calles estrechas que contenía la suciedad y la pobreza en París serían utilizadas por revueltas populares en aquella primera mitad del siglo XIX, siendo objetivo para su control en manos las autoridades. La calle en ese momento comenzó a tener connotaciones políticas que nunca antes había tenido. Al tener las viejas calles estrechas todavía las «condiciones perfectas para las barricadas y las revoluciones»¹⁰, la figura de Haussmann aparece como un urbanista con una visión urbana tan

⁸ Frampton, Kenneth, *Le Corbusier*, Ediciones Akal, Madrid, 2002, p. 34

⁹ Para más información, ver Benevolo, Leonardo. *The origins of modern town planning*, M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1967

¹⁰ Para más información, ver Wilson, Elizabeth, *The Sphinx in the City*, University of California Press, Berkeley, 1992, p. 47-64

[Fig. 2.a.1-4] Barricadas en las calles de París. Revolución de 1830 (Victor Hugo, 1848).

Las calles son el lugar de reivindicación social y política. Tomar las calles significaba alcanzar los derechos comunes.

[Fig. 2.a.1-5] París underground. 1852-1867

[Fig. 2.a.1-6] Haussmann. The avenue and place de Wagram, 1860-1863

El autoritarismo disfrazado de higienismo. Haussman utiliza la calle como medio de represión y simbología de un París mejor. Detrás de los bulevares, la lucha se seguía realizando en las calles.

ideal como autoritaria. Introducirá la cuestión de la calle como ese espacio que podría contener nuevos valores urbanos, las condiciones de higiene o de relación social y el orden, pero desde una posición que reforzaba el poder y la autoridad política. **[Fig. 2.a.1-4]**

Sus propuestas parecerían definitivas en el objetivo de alcanzar una nueva ciudad donde las calles podrían ser controladas en un nuevo establecimiento político y social. El bulevar representaba todos los elementos que él creía que podría unificar a París en una ciudad mejor y en idílica paz. Servicios generales y circulaciones darían servicio a una nueva ciudad comercial, contenidos en un nuevo sistema donde los caminos peatonales podrían ser perfectamente separados del tráfico o los espacios verdes y todas las técnicas nuevas, como las tuberías de agua, gas o un nuevo sistema de alcantarillado serían utilizados por primera vez **[Fig. 2.a.1-5]**. Pero la cuestión más importante es que serían el símbolo para el Segundo Imperio, el primer artefacto en una escala urbana y, al mismo tiempo, la herramienta de control de un régimen autoritario **[Fig. 2.a.1-6]**. Pero si bien el espacio de la avenida era el lugar para un «sistema circulatorio y respiratorio para el tráfico moderno», las viejas calles todavía tendrían la anterior suciedad y oscuridad. Mientras que las nuevas tenían la paz de la represión política, las viejas tenían los intentos del establecimiento de un nuevo sistema democrático. Son, al fin y al cabo, instrumentos de unas minorías hacia una nueva utopía y sueño de futuro, manifestando de esta manera dos visiones tan diferentes en el mismo momento y en el mismo lugar.

Pero en nuestro objetivo de estudiarla en su traslación a la arquitectura del siglo XX, deberemos preguntarnos en qué momento pasaron a ser objetos de proyecto en sí mismos, y qué tipo de idea icónica o representativa pudieron empezar a tener. Tal y como hemos visto anteriormente, podemos darnos cuenta de la sucesiva transformación en instrumentos de libertad y/o de represión, pero quizás lo más relevante es la propia conciencia de su importancia, que vemos en sus propias representaciones gráficas. Sabemos que la idea de representación se incluye en la idea de monumentalidad; una catedral representaba los valores de un poder religioso y un obelisco «la imagen más pura de la cabeza y el cielo»¹¹. Si las calles tuvieran los nuevos valores representativos de la democracia y la igualdad a la que supuestamente aspira la sociedad, podríamos considerarlos monumentos del propio hecho social, y como tal, cargados de especiales connotaciones hacia el ámbito del diseño arquitectónico, objeto en sí mismo de estudio e interés. Podemos observar la intención de representatividad social en la arquitectura del Condensador Social de la arquitectura socialista, ya entrando en el siglo XX:

“Los arquitectos constructivistas estamos plenamente convencidos de que persiguiendo el objetivo de crear nuevos tipos de arquitectura capaces de condensar las nuevas relaciones sociales, se resuelve de la manera más exacta y completa el problema del contenido ideal de la arquitectura”¹²

Frente al proyecto híbrido, el Condensador Social ensalza el poder de transformación social de la arquitectura, fomentando aquellos valores que unían sociedad y arquitectura en las mismas decisiones. La integración del espacio social de la calle como un elemento integrado en la arquitectura nos muestra una ruptura de los límites entre esferas privadas y públicas que se convierte en un objetivo a seguir, estableciendo las relaciones desde el vientre mismo de lo privado. Frampton comentará la influencia sobre la propia obra de Le Corbusier:

«los contactos de Le Corbusier con la Europa central y oriental, de finales de los años veinte a mediados de los treinta, parecen haber sido un poderoso estímulo para su obra. A pesar de las hostilidades y de las frustraciones mutuas, esta experiencia le hizo descubrir diversos modelos o fórmulas a los que indudablemente no hubiera tenido acceso de otro modo, sobre todo el

11 Bataille, Georges, "The Obelisk". En Stoekl, Allan, *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985, p. 215.

12 Ginzburg, Moisei. "Sovremennaya Arkhitektura n 2, 1926" En Bonfantei, Bonicalzi, Rossi, Scolari, Vitale. *Architettura Razionale*, Franco Angeli Editore, Milán, 1975. p. 49

■ [Fig. 2.a.1-7] Fotografía de Le Corbusier junto a Ginzburg en el Centrosoyuz, en Moscú, en 1931

concepto de ciudad lineal, propuesto por N. A. Miliutin en su libro Stotzgorod (1930), y la dom-kommuna o vivienda colectiva, cuyo prototipo habían realizado Ginzburg e Ignati Milinis en el edificio Narkomfin de la avenida Novinski (Moscú, 1929).»¹³ [Fig. 2.a.1-7]

La arquitectura y el urbanismo sobre la que trabajaría Le Corbusier en los años 30 y 40 estará impregnada de estos ideales socialistas y una fascinación maquinista y tecnológica que sí que encontró en otros referentes como Estados Unidos. Sus proyectos tanto a nivel urbano como arquitectónico que incluyen la calle como espacio fundamental manifestará estos ideales y sus principales influencias en este aspecto vendrán de sus contactos con arquitectos del ámbito europeo.

Contrario a la cultura liberal y capitalista americana, difícilmente compatible con una arquitectura que trabajaba sobre los sueños de una socialización y colectivización, nos debemos situar en los años 50 y 60 en Europa para encontrar el caldo de cultivo perfecto para una arquitectura con estos ideales. Frente al primero, en el que es difícil encontrar un desarrollo arquitectónico relevante en esta cuestión, nos podremos situar en el segundo para observar que muchos arquitectos entienden la importancia de esa esfera pública como incluso la cuestión principal en las propuestas arquitectónicas. Tratarán de pensar así en los objetos de diseño con una idea no monumental y de segregación, pero en cambio sí de ruptura de fronteras a fin de introducir las acciones sociales en su espacio interior, democratizándolo y socializándolo. La continuidad de la calle y el edificio se entiende como una meta a seguir con la consecuente inclusión del hecho social, ocurriendo no sólo con los edificios públicos, sino también con el programa de vivienda. La intención de la introducción de espacios privados en la esfera pública y viceversa no era más que un intento de eliminar el carácter segregacionista y diferenciador que la arquitectura monumental, en manos del poder político, había producido y con ello reforzar del sentido de la calle como un lugar con multiplicidad de acciones y hechos democráticos. Después de todo, lo que finalmente se consiguió fue introducir el anonimato y la igualdad frente al poder y autoridad. Fue, al final, una manera activa de representar las intenciones políticas a través de la arquitectura, una representación de la situación política democrática y social en la que el poder autoritario era menor.

Sin embargo, Giedion habla acerca de «la necesidad eterna del pueblo a poseer símbolos que revelan su vida interior, sus acciones y sus concepciones sociales»¹⁴. La democratización de la arquitectura en la segunda mitad del siglo XX ha producido vivienda para todas las clases económicas, en edificios diseñados para todos los conjuntos sociales y con una falta de símbolos arquitectónicos en su representación política. A diferencia de los antiguos regímenes que crearon monumentos como una forma de representar su poder, en el estado de bienestar símbolos tradicionales de la represión no tienen sentido, y en la búsqueda de una nueva monumentalidad, podemos revelar una búsqueda de una nueva simbología arquitectónica social. En el proceso de dicha búsqueda, veremos cómo las calles se postulan como ese espacio posible de significado singular, reforzando de esta manera su connotación democrática. Podrían ser las soluciones para el deseo de la gente de nuevos espacios de referencia, donde desarrollar la complejidad social, y ver reflejado su ambición democrática, siendo el símbolo de una nueva era de la democracia.

Buscando qué implica tal ejercicio de libertad democrática, vemos que la democracia producida en el espacio urbano es la extensión de la libertad ejercida para usarlo. De alguna manera, tendremos que estudiar que si las calles representan el poder democrático de la situación actual, esto se extiende al propio poder de la gente que lo utiliza. En cuanto a esto, Giedion habla sobre centros cívicos y de espectáculos: «La vida comunitaria está estrechamente relacionada con una sensación de relajación, con el afán de otra influencia vivificante al margen del trabajo y la familia, una influencia capaz de expandir la estrecha existencia privada de los hombres.»¹⁵

¹³ Frampton, Kenneth, *Le Corbusier*, Ediciones Akal, Madrid, 2002, p. 84

¹⁴ Giedion, Sigfried, "The need for a New monumentality" Sigfried Giedion, Fernand Léger, Jose-Luis Sert, "Nine Points on Monumentality". En *Monumentality and the City*, Harvard Architecture Review, nº4, Primavera 1984, p. 54

¹⁵ Ibid., p. 59

Dicha vida comunitaria se podrá realizar no sólo en clásicos edificios construidos, sino en todos los espacios creados para el desarrollo de relaciones sociales. Las calles se ven entonces como los espacios en los que desarrollar dichas actividades que hacen que el habitante piense la arquitectura como la herramienta para desarrollar y hacer posible el hecho común. Si Giedion habla acerca de la necesidad de contar con edificios representativos, uno podría pensar que hoy en día esa necesidad se ha transformado en la necesidad de contar con espacios de referencia de vida social. El desafío para los urbanistas y arquitectos será romper las fronteras tradicionales de la arquitectura a fin de entender que un edificio no es sólo un bloque y la ciudad es más que su simple agrupación. Gracias a ellos, la ciudad ya no será una ciudad de objetos, sino una ciudad de espacios, con la comprensión de las calles como un centro cívico continuo, un monumento continuo a la vida social.

Lefebvre dijo que «los edificios son a los monumentos como la vida diaria es al festival». Y podríamos decir que las calles son a los monumentos como la vida cotidiana es al festival. Pero las calles no sólo contienen la vida cotidiana, sino también el festival, por lo que su complejidad les permite la posibilidad de ser adaptada tanto a las acciones diarias como a las acciones puntuales llenas de significados diferentes y representativos. Si podemos comprender que la vida cotidiana se encuentra en las calles y los festivales en los monumentos, y una vez que los festivales también están contenidos en las calles, podremos entender que éstas son igualmente monumentos.

Pero la equivalencia no es tan sencilla. Las calles son monumentos, pero no sólo porque contienen el festival y lo singular, sino también porque en la vida cotidiana se manifiesta la propia sociedad y el momento político. Esta condición de representación nos permite comprender que la calle, en toda su complejidad, es un monumento a la vida cotidiana. En el momento sociopolítico de la pseudo-monumentalidad, y en lugar de utilizar la arquitectura como la herramienta para crear monumentos dedicados al poder, el uso de las calles como el monumento de uso constante es tal vez la manera de crear ese espacio soñado socialista y, al mismo tiempo, proporcionar la necesidad sentimental de un espacio referente singular. Quizás las calles representan la oportunidad de crear monumentos continuos a las personas y a su vida cotidiana, ajenos al poder del momento o a ideales cambiantes.

En Mayo de 1968, el año que precisamente Koolhaas entra en la AA como estudiante, en París se sucedían las revueltas de estudiantes cuyo idealismo llenaría las calles, en un intento de recuperar un espacio común para el futuro. Para De Certeau, lugar es “el orden en el que elementos son distribuidos de acuerdo a relaciones de coexistencia... Es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una condición de estabilidad”. Un espacio existe cuando uno toma en consideración vectores de dirección, velocidad o variables temporales, de tal manera que está compuesto de intersecciones de elementos móviles. En resumen, el espacio es práctico y dinámico. La diferenciación que hace De Certeau entre «espacio» y «lugar» es especialmente válida para empezar a definir la forma en la que la calle, un lugar público, se transforma, de la mano de los arquitectos especialmente, en un espacio autónomo y funcional, con claras aspiraciones colectivas y, por último, un símbolo para una ciudad mejor. En este proceso de transformación, también podríamos pensar que la idea de lugar está relacionada con la inconsciencia de su uso, mientras que la transformación de la calle en un espacio claramente se deriva de su uso consciente con ciertas metas propositivas.

“La calle es transformada en un espacio por los usuarios.”¹⁶

Para Henri Lefebvre, el espacio es social, implica asignar más o menos apropiados lugares para las relaciones sociales de reproducción, y las relaciones de producción. El espacio está impregnado de las relaciones sociales, no sólo es compatible con las relaciones sociales, pero también es la producción y producidos por las relaciones sociales. Así, la creación de un espacio implica pensar en ella como un objeto de consumo de relaciones sociales. Para Henri Lefebvre, «hemos pasado de la producción

16 de Certeau, Michel. *The Practise of Everyday Life*. University of California Press, Berkeley, 1984

de cosas en el espacio para la producción del espacio en sí mismo”¹⁷. La idea podría ser aplicada al espacio público en el sentido de que su mayor logro es la propia condición de diseño arquitectónico que demuestra un componente claro de urbanidad. La idea de que las relaciones sociales se podrían mejorar a través de herramientas arquitectónicas se puede encontrar específicamente y con mayor ímpetu en la arquitectura de la década de 1950. Team X y en especial la revista Forum, co-editado por Van Eyck, Bakema, Hertzberger y otros, desarrollaron estas ideas con especial interés. Proyectos como el Orfanato de Van Eyck o la residencia de estudiantes de Hertzberger fueron publicados en estos números, en conjunto con otros megaestructurales como Moshe Safdie o Yona Friedman.

Pero la arquitectura puede resolver los problemas sociales sólo cuando «las intenciones liberadoras del arquitecto coinciden con la práctica real de las personas en el ejercicio de su libertad»¹⁸. Por lo tanto, la producción de un espacio social tiene que coincidir perfectamente con las necesidades sociales de las personas que utilizan el objeto arquitectónico. Como dice Foucault, la práctica efectiva de la libertad por la gente, la práctica de las relaciones sociales, y las distribuciones espaciales en las que se encuentran tienen que estar unidos en un diseño arquitectónico. La problemática intrínseca al propio diseño es precisamente su planificación de antemano. Desde su punto de vista, hay una circunstancia en que el arquitecto no tiene ningún control e incluso antes de haber utilizado algunas de las técnicas de poder sobre la sociedad, su influencia ya no es relevante. Y eso es precisamente lo que la arquitectura debe utilizar, o al menos intuir, con el fin de hacer un edificio de éxito social partiendo de herramientas de tipo material. Para que dicho éxito se produzca, debe poseer un concepto abierto, libre de cambiar con las propias necesidades sociales. La conciencia de esta apertura se convierte en uno de los pilares hacia la incorporación de nuevos elementos de libertad a un artefacto arquitectónico. Es precisamente la utilización de esta libertad la que convierte en lugar un espacio:

«La cuestión que convierte el espacio en lugar es el contenido dado por sus ocupantes/usuarios. [...] Cuando decimos que hacemos un lugar, de hecho significa que hacemos un espacio de tal manera que las condiciones para su contenido se corresponden con la cualidad del lugar.»¹⁹

Los Smithson trabajarían específicamente sobre la Calle Elevada como un lugar, y ya no tanto un espacio. Refiriéndose a las calles elevadas del Golden Lane:

«Las calles serán lugares y no corredores o terrazas»²⁰

La cuestión del espacio público en la arquitectura, entendida como una herramienta en sí misma, sólo tendrá éxito cuando, como dice Hertzberger, sea lo suficientemente abierta como para evitar las «zonas anónimas que desalientan el contacto entre los residentes, degenerando en las zonas vacías». Los efectos específicos tienen que ser un pleno entendimiento del espacio público en el sentido de que complete perfectamente su relación con la esfera privada.

«En los barrios residenciales debemos dar a la calle una calidad de vida del espacio vividero no sólo para la interacción del día a día, sino también para ocasiones más especiales, para que tanto las actividades comunales como actividades de importancia para la comunidad local puedan

17 Lefebvre, Henri, "The Everyday and Everydayness". En Harris, Steven y Berke, Deborah (Ed.). *Architecture of the Everyday*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1997

18 Rabinow, Paul (Ed.), *Space, Knowledge and Power*, Foucault Reader, Pantheon, Nueva York, 1984

19 "The thing that turns space into place is the infill given it by its occupants/users. [...] When we say we are making a place, we in fact mean making the space in such a way that the conditions for its infill endow it with the quality of place."

Hertzberger, Herman, *Space and the Architect: Lessons in Architecture 2*, 010 publishers, Róterdam, 2010, p. 24

20 "Streets will be places and not corridors or balconies"

Smithson, Peter. Smithson, Alison. *The Charged Void: Architecture*, The Monacelli Press, Nueva York, 2001, p. 86

■ [Fig. 2.a.1-8] Ámsterdam, distrito de trabajadores, siglo XIX. La apropiación del espacio público se realiza de manera natural. El ser humano tiende a expandir los límites de su esfera privada.

■ [Fig. 2.a.1-9] Michiel Brinkman, *Spangen Quarter Housing*. Róterdam. 1919-1921.

■ Observamos el paralelismo claro con la imagen anterior, en donde se produce la ocupación del espacio público de la calle. El intento de reproducir el hecho social es evidente en una arquitectura que proporciona un soporte de libertad adecuado. En este caso, elevado como veíamos en Fourier o en el Familisterio.

llevarse a cabo allí.»²¹

Hertzberger sigue:

«Un área de la calle en la que los propios habitantes están involucrados y donde los rastros individuales se establecen para sí mismos y para el resto está apropiadamente unida y es por lo tanto convertida en un espacio común»²²

El deseo de reconquistar la calle es al fin en Herman Hertzberger el elemento que hace que la calle se conciba como un espacio compartido. Será un espacio protegido de los riesgos o inseguridades, donde las familias pueden socializar y ampliar los límites físicos de la vivienda **[Fig. 2.a.1-8]**. La creación de nuevas condiciones para conseguirlo resulta fundamental, siendo posible gracias a la «organización del espacio con herramientas arquitectónicas», convirtiéndose finalmente en un *lugar*. La calle será entendida como:

«el lugar en donde el contacto social entre residentes locales puede ser establecido: como un salón comunal, como era.»²³

En general, la idea de lo alternativo implica la elección de una opción que consecuentemente es excluyente de otras, y así la cuestión es por qué, tal y como Hertzberger puntualiza en el caso de las viviendas Spangen de Brinkman, la gente prefiere estar en la calle-galería que en la calle existente. La figura del arquitecto es fundamental en esta elección, haciéndonos pensar si se trata de una decisión suya o es la propia sociedad la que lo reclama de antemano. **[Fig. 2.a.1-9]**

2.a.2 Calle Elevada y tipología arquitectónica

Es importante en este punto dar el salto a la labor más disciplinar del arquitecto. Hasta este momento, hemos introducido una visión social, a veces popular, en donde el arquitecto pone su mirada de manera a veces hasta inconsciente. Ya sabemos cómo incluso Rem Koolhaas llega a realizar sus investigaciones en los 70 con la introducción de componentes de mayor cotidianeidad de una manera que podría rozar lo propagandista. Su mirada se dirige hacia Nueva York, y su “manifiesto retroactivo sobre Manhattan” nos ayuda a entender la isla como ese laboratorio de ideas que inundan el comienzo del siglo XX:

“Especialmente entre 1890 y 1940, una nueva cultura (¿la “era de la máquina”?²⁴) eligió como laboratorio Manhattan: una isla mítica donde la invención y la puesta a prueba de un modo de vida metropolitano y su consiguiente arquitectura podían aplicarse como un experimento colectivo en el que la ciudad entera se convertía en una fábrica de experiencia artificial, donde lo real y lo natural dejaban de existir.”

Prosigue definiendo el programa del *manhattanismo*:

21 “In residential neighbourhoods we must give the street a living-room quality not only for day-to-day interaction but also for more special occasions, so that both communal activities and activities of importance to the local community can take place there.”

Hertzberger, Herman. *Lessons for Students in Architecture*, 010 Publishers, Róterdam, 1991, p. 59

22 “A street area with which the inhabitants themselves are involved and where individual marks are put down for themselves and for each other is appropriated jointly, and is thus turned into a communal space.”

Ibid., p. 43

23 “the place where social contact between local residents can be established: as a communal living-room, as it were.”

Ibid., p. 48

24 Vemos cómo Koolhaas hace especial mención a la “Era de la Máquina” de Banham, que posteriormente se incluirá como parte de una nueva estética infraestructural en el tercer capítulo de este texto.

■ **[Fig. 2.a.2-1]** Oll y Sobolev, proyecto de vivienda corredor, 1927

(arriba) Sección de proyecto y esquema de maclado de vivienda. Al mismo tiempo, se observa la creación de una diagonal de espacios abiertos, con las terrazas en sus extremos y la galería en el centro.

(abajo) La galería como objeto de diseño, volumétricamente cerrada y compacta, y eje central de un diseño que busca la creación de un espacio de comunicación social protegido.

■ **[Fig. 2.a.2-2,3]** Le Corbusier, Unidad de Habitación de Marsella, 1946. Planta y sección.

El arquitecto suizo retoma la idea de Oll y Sobolev, pero aumenta la riqueza interior de la vivienda. Los espacios de terraza ajardinada ahora son adheridos a las fachadas con el brise-soleil como protección y espacio intermedio. El espacio de comunicación social, la galería cerrada, es más ancha, y por lo tanto con más posibilidades de interacción.

■ **[Fig. 2.a.2-4]** Marie-Gabriel Veugny, Cité Napoléon, París, 1849

Francia (y París) sigue siendo el lugar en donde fundamentalmente se desarrolla una ideología que tiene el espacio de comunicación social como eje del diseño de vivienda.

■ **[Fig. 2.a.2-5,6,7]** Michiel Brinkman, Spangen Quarter Housing. Róterdam. 1919-1921

(arriba izq.) Espacio de galería elevada

(arriba der.) Fachada en donde se percibe la adhesión de la galería

(abajo) Esquema de tipos de vivienda

“existir en un mundo totalmente inventado por el hombre, es decir, vivir dentro de la fantasía”²⁵

El arquitecto holandés incluso hablará de Le Corbusier y su mezcla de “envidia y admiración” por la ciudad americana. Este libro acabará con un apéndice propositivo, en donde varias propuestas de Koolhaas para la ciudad de Nueva York son el colofón a toda una teoría de la urbe contemporánea. Esas propuestas incluirían de manera clara el desarrollo del recorrido arquitectónico, la experiencia vital de disfrutar la *promenade architecturale* del mismo Le Corbusier, que será el eje estructurador de la arquitectura que le permitirá esa existencia en un mundo inventado “dentro de la fantasía”, no tan lejos de aquellas megaestructuras, y en paralelo entre el bloque arquitectónico y el conjunto urbano. En definitiva, serán las Calles Elevadas que, una vez de vuelta a Europa, se incluyen en el bloque arquitectónico, especialmente de vivienda, en una actitud más disciplinar, menos teórica, y ya nada subversiva. Dicha actitud, estudiada desde un punto de vista tipológico, hace referencia desde el bloque elevado y galería cerrada de la Unidad de Habitación de Le Corbusier (que trasladará el arquitecto holandés al proyecto de Boompjes) hasta la idea más abierta del proyecto de Golden Lane de los Smithson (que aplicará a su proyecto de IJ-Plein).

Deberemos estudiar, por lo tanto, el concepto tipológico de la Calle Elevada, es decir, sus diferentes manifestaciones en la relación con el bloque arquitectónico, para posteriormente estudiar la vivienda que deriva de ellas. La manera de entender el espacio privado en relación con ella deberá ser analizada al mismo tiempo, y el desarrollo tipológico de la vivienda irá de la mano con dicha concepción del bloque. Encontraremos los siguientes apartados:

- Galería cerrada interior
- Galería abierta anexa
- Galería cerrada en fachada
- Galería abierta en fachada
- Galería abierta pasante

Galería cerrada interior

El uso de nuevos materiales como el hormigón armado en la construcción en el siglo XX permitió dejar de entender la arquitectura como un elemento construido y apoyado invariablemente sobre el suelo. En el año 1946, Le Corbusier proyecta la Unidad de Habitación de Marsella, en donde se recogían muchas de las investigaciones realizadas desde la Villa Saboye en 1929 acerca de una planta baja libre que permitiera al paisaje circular libremente por debajo del volumen elevado. El Hospital de Venecia, un volumen elevado sobre la misma agua de los canales, es el último paso que Le Corbusier dio en este tema.

Si bien es cierto que dichas propuestas no plantean en su origen una intención de socialización o relación gracias al hecho de la elevación sobre el suelo, sí que se pueden considerar ampliamente influyentes en el tema que nos ocupa. En el año 1927, los arquitectos A. Oll y N. Sobolev realizan un proyecto de viviendas servidas por calle interior. Si bien en este proyecto el bloque todavía conservaba su adherencia al suelo, en la maqueta original se puede observar una primera intención de elevar aquellas circulaciones que daban servicio a la vivienda. Los espacios de comunicación de la vivienda ya no se limitaban a la verticalidad con la consecuente pérdida de espacios de relación entre los habitantes, sino que el hecho de crear una circulación horizontal común permitía abrir la puerta a nuevas maneras de entender el espacio transicional entre la vivienda y el espacio común. Se produce una interesante diagonal entre las

²⁵ Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 9,10

■ [Fig. 2.a.2-8] Alison y Peter Smithson, Viviendas aterrazadas, 1955

■ [Fig. 2.a.2-9,10] Giancarlo de Carlo, Villaggio Matteotti de Terna, 1969-1972

La crudeza material del hormigón es compatible con una recreación social elevada e independiente de una infraestructura de comunicación general.

■ [Fig. 2.a.2-11] Moisei Ginzburg y Ignaty Milinis, Apartamentos Tipo F, Narkomfin, 1928

Se trata de uno de los ejemplos más representativos y conocidos de la Calle Elevada, por ser de los que más conscientemente utilizó con connotaciones políticas un espacio de fines sociales. Al mismo tiempo, su riqueza espacial y tipológica es evidente entre un espacio de comunicación social protegido de las inclemencias y la esfera más privada.

■ [Fig. 2.a.2-12] Ginzburg, Pasternak y Prochorov, Apartamentos Sverdlovsk, 1928-1929.

Imagen de puente de conexión entre bloques en cubierta. La Calle Elevada interior al bloque se convierte en un objeto independiente de comunicación y se extiende a una organización urbana más compleja. Así, es posible soñar con organizaciones más complejas y extensas.

dos terrazas privadas de las viviendas y la galería-corredor, que se entiende, en la maqueta del proyecto como un objeto en sí mismo, artefacto para ser estudiado específicamente. **[Fig. 2.a.2-1]**

La tipología de vivienda derivada se organiza mediante vivienda en L en sección, en un maclaje con vivienda con escalera hacia piso superior e inferior. La ingeniosa solución de vivienda dúplex serviría como punto de referencia para que en el año 1946 se realizara el proyecto de la Unidad de Habitación de Marsella **[Fig. 2.a.2-2,3]**. Mientras que la solución de galería interior se mantiene, lo que en el proyecto de Oll y Sobolev eran esas dos terrazas exteriores particulares de las dos viviendas, en el proyecto de Le Corbusier se transforma en un espacio en continuidad en fachada a medio camino entre exterior e interior que permitía entender la transicionalidad de las relaciones de la vivienda con el paisaje circundante. La apilación en vertical modifica el desarrollo de la vivienda. El proyecto refuerza la concepción de dicha calle como un espacio que podía cambiar la concepción de la misma vivienda y de las relaciones sociales hacia una mayor colectivización de la vida doméstica, trasladando dicha idea hasta la misma fachada, en donde el arquitecto plantearía el espacio común interior en doble altura, en clara relación con el paisaje exterior.

Galería abierta anexa

Directamente relacionado con el ya mencionado Falansterio de Fourier, las viviendas en Cité Napoléon, Paris (1849) de Marie-Gabriel Veugny pretendían crear una comunidad de 400 familias creando un hito en la construcción social, siendo la primera agrupación de viviendas obreras de la ciudad. En las partes comunes del edificio se situaban lavaderos, secaderos y baños. Las galerías y comunicaciones verticales se convierten en elementos fundamentales, al tener gran uso diario. El hecho de dotar de abundante luz cenital y los mencionados usos comunes, hacen ver una clara intención de relación entre vivienda y espacio común, que es la calle semipública en altura. **[Fig. 2.a.2-4]**

Dicha relación es manifiesta en el proyecto de viviendas Spangen de Brinkman en Róterdam, unas viviendas que ya planean, en 1919, la cuestión de la calle-galería anexa a la vivienda, entendiendo dicho espacio como un espacio intermedio entre la vivienda y la calle, que en este caso es elevada. Las fotografías originales ya nos muestran una utilización constante de este espacio, en una apropiación y extensión del espacio privado de la vivienda. Dicha galería tiene aproximadamente un kilómetro de largo, con anchos variables entre 2,3 y 3,3 metros. La tipología de vivienda entonces se divide en tres. Por un lado, aquellas con acceso desde planta baja, en planta baja, en primer lugar, y planta primera, con acceso mediante escalera interior en segundo lugar. La tercera tipología se desarrolla mediante acceso desde el espacio de galería elevado, mediante duplex con comunicación interior. **[Fig. 2.a.2-5,6,7]**

El trabajo de escalonamiento permitirá a los arquitectos Alison y Peter Smithson seguir dicha idea de galería abierta, pero sobre un proyecto en donde la integración de dicha galería es mayor, entendiéndose menos independiente del propio bloque. Sus viviendas aterrazadas de 1955 repiten en altura dicha galería, la incrementan de tamaño y aumentan sus posibilidades de interacción social **[Fig. 2.a.2-8]**. Las viviendas Villaggio Matteotti de Giancarlo De Carlo son la traslación construida más moderna sobre este proyecto. Construidas en 1969, contienen las circulaciones como un elemento fundamental, mediante galerías construidas con hormigón que en algunos casos se desligan de los bloques de vivienda bajos de cuatro plantas y, en otras, se adhieren a ellos en planta baja y primera. **[Fig. 2.a.2-9,10]**

Galería cerrada en fachada

Entre los pocos proyectos materializados con estas ideas en esa época se encuentran igualmente los apartamentos Narkomfin, de M. Ginzburg e I. Milinis (1928-1929) **[Fig. 2.a.2-11]** o los Sverdlovsk, de Ginzburg, Pasternak y Prochorov (1928-1929) **[Fig. 2.a.2-12]**. En ambos casos, la galería anexa del proyecto en Róterdam se inserta en el mismo interior del bloque, protegido de las inclemencias del tiempo, pero iluminado naturalmente. La tipología de vivienda es mediante dúplex, con doble orientación, maclada con la galería por debajo o por encima. Si observamos las crujías en el diseño interior de la vivienda, veremos que siempre quedan divididas en dos, la privada (con dormitorios y baños) y la pública

■ **[Fig. 2.a.2-13]** Herman Hertzberger, Residencia de estudiantes, Amsterdam, 1959, 1964-66. Planta general por espacio de galería de comunicación, suficientemente ancha como para permitir relaciones sociales ambiciosas.

■ **[Fig. 2.a.2-14]** Alison y Peter Smithson, Robin Hood Gardens, 1966

Se busca la diversidad en la sección, como ejemplo de la riqueza espacial. En los collages es evidente el intento de relacionar un espacio exterior degradado (el entorno) con un espacio semiexterior artificial seguro y protegido (la Calle Elevada). Mediante la recreación, se busca un ideal.

■ **[Fig. 2.a.2-15]** Javier Sáenz de Oiza, Viviendas en el río Manzanares, 1953

Uno de los más incipientes proyectos que recogían el testigo europeo de las Calles Elevadas. Sin duda, se trataba de recrear un espacio de comunicación social frente al entorno degradado de la posguerra en España, una isla en el océano destruido. El ancho del espacio común es conscientemente ampliado.

■ [Fig. 2.a.2-16] Le Corbusier, Inmubles-Villa, 1923

La vivienda se entiende como un filtro desde el espacio público hasta lo más privado, para finalmente relacionarse otra vez con un entorno verde de fondo higienista.

■ [Fig. 2.a.2-17,18,19,20] Alison y Peter Smithson, Apartamentos Golden Lane, 1952.

(arriba) Se observa la intención de utilización de la Calle Elevada como elemento de partición del bloque privado, claramente diferenciados en sección y en planta. Los collages interiores narran su vida interior desde el punto de vista de una posible socialización y vida comunitaria.

(abajo) Esquema de distribución en sección. Acceso a dos viviendas macladas en L desde la Calle Elevada

Street - mesh - in - the air.

■ [Fig. 2.a.2-21,22] Alison y Peter Smithson, Universidad de Sheffield, 1953

■ La utilización de la Calle Elevada se lleva al bloque de tipología no residencial, como espacio de comunicación social entre usos tan diferentes y complejos como los universitarios. Actúa así como el elemento unificador que dota de unidad al conjunto inicialmente disgregado.

(con salones y cocinas).

Galería abierta en fachada

Los proyectos de Ginzburg han sido de enorme influencia en lo relativo a la socialización de la vivienda. El mismo Le Corbusier aplicaría muchos de sus principios en proyectos como el ya mencionado de la Unidad de Habitación. La idea del bloque elevado, del uso de la cubierta y de programas comunales será aplicado por el arquitecto suizo y, por extensión, incorporado al trabajo de diseño de vivienda social de la segunda mitad del siglo XX. Tal es el caso de la arquitectura holandesa, en la que se inscribe Rem Koolhaas y, años antes, arquitectos como Hertzberger, justo antes del comienzo de la carrera del primero. El proyecto de la residencia de estudiantes en Amsterdam, de 1959, trabaja sobre la misma idea de bloque independiente del suelo, con la inserción de un elemento galería que, en este caso, adquiere una mayor dimensión y se abre a la climatología, con un concepto casi más de calle que de galería. **[Fig. 2.a.2-13]**

Con el Robin Hood Gardens, Alison y Peter Smithson construirían quizás no su mayor exponente de Calles Elevadas, pero sí un claro ejemplo de la incorporación de la galería como espacio social. Desde sus primeros dibujos y collages, la idea fundamental desarrolla la galería abierta como el espacio fundamental de socialización, con la vivienda adyacente, y la inserción de algunos servicios comunes. **[Fig. 2.a.2-14]**

En España nos encontramos con una propuesta sumamente interesante por parte de Javier Sáenz de Oiza. Su admiración por el maestro Le Corbusier le lleva a hacer un replanteo del bloque de la Unidad de Habitación de Marsella, tan sólo un año después del Golden Lane, con el que guarda también una clara relación. Lo que en el proyecto del arquitecto suizo eran las ya comentadas galerías cerradas e interiores, en la propuesta no construida de las viviendas en el río Manzanares de 1953 nos encontramos con espacios que ya no sólo sirven como espacio de comunicación, sino que contienen intenciones de relación social al ubicar numerosos espacios públicos comunes entre los habitantes. En los croquis se observan claramente las galerías abiertas al entorno, manteniendo la idea de una vivienda de ideales higiénicos mediante la doble orientación y ventilación cruzada del proyecto del maestro suizo. **[Fig. 2.a.2-15]**

Galería abierta pasante

Como evolución de esta idea de incorporar la galería como un espacio frío, abierto al espacio exterior como un espacio público más, encontramos un proceso de transversalidad al bloque que se encuentra incipientemente desarrollado en proyectos como el de los Inmuebles-Villa de Le Corbusier, quien entiende la vivienda como una sucesión de filtros, desde el patio hasta el espacio urbano exterior. La galería ocupa el primer filtro de circulación, que da acceso a una vivienda. **[Fig. 2.a.2-16]**

El Golden Lane de Alison y Peter Smithson se puede considerar una evolución de este proyecto en ese proceso que posteriormente llevará a una ruptura total del bloque. En el proyecto de los arquitectos ingleses, dicha transversalidad se consigue, a nivel de bloque mediante una zigzagueante galería de recorrido público, pero a nivel de vivienda mediante la creación de espacios intermedios entre la vivienda y el espacio público similares a la *Terrase-Jardin* de Le Corbusier. Tipológicamente, supone una evolución respecto al primero, en un intento de densificar el número de viviendas al que se tiene acceso desde la Calle Elevada y así llenarla de mayor actividad. **[Fig. 2.a.2-17,18,19,20]**

En numerosos proyectos posteriores, no siembre de vivienda, dichas inserciones se producirían continuamente. Algunos de los primeros arquitectos que empezarán a manejarlas serían Alison y Peter Smithson, quienes en la Universidad de Sheffield en el año 1953 romperían completamente el bloque, liberando una planta al completo para uso de comunicaciones, extendiendo los límites del bloque y convirtiendo lo que era una escalera en la Unidad de Habitación en un conjunto de pasarelas liberadas de los límites del propio bloque hacia una conexión completa con la ciudad. **[Fig. 2.a.2-21,22]**

■ **[Fig. 2.a.2-23]** José Antonio Corrales, Polígono de viviendas de Elviña, A Coruña, 1966.

■ Nos encontramos con uno de los pocos ejemplos construidos en España en donde es tan clara la intención de partir el bloque privado con la esfera pública de relación social, que vuela y sobresale en ocasiones más allá de los límites arquitectónicos tradicionales.

■ **[Fig. 2.a.3-1]** Moisei Ginzburg y Ignaty Milinis, Apartamentos Tipo F, Narkomfin, 1928.

■ Observamos el banco y la mesa como parte de la galería.

■ **[Fig. 2.a.3-2]** Herman Hertzberger, Residencia de estudiantes, Amsterdam, 1959, 1964-66. Imágenes del mobiliario como elemento incorporado a la arquitectura.

■ **[Fig. 2.a.3-3]** Herman Hertzberger, Edificio Residencial para ancianos "De Drie Hoven", Amsterdam-Slotervaart, 1965, 1971-74. Planta de la zona común de acceso previo a la vivienda.

■ Se observa la exploración del espacio "In-between", un espacio de socialización a mitad de camino entre la esfera privada y la pública, en donde se ubican mobiliario y otros elementos como jardineras que tratan de fomentar la vida comunitaria y la participación en el espacio común.

■ **[Fig. 2.a.3-4]** Herman Hertzberger, Edificio Residencial para ancianos "De Drie Hoven", Amsterdam-Slotervaart, 1965, 1971-74.

■ Planta e imagen del espacio umbral en donde se puede ver el ensanchamiento del espacio de galería para dotar al conjunto de un espacio con libertad de ocupación por el usuario. La arquitectura del hormigón y del prefabricado convive así con la mesa y la butaca del usuario.

En España, en un proyecto algo posterior, pero de gran radicalidad en el uso de las Calles Elevadas, José Antonio Corrales realiza en el año 1966 el polígono de viviendas de Elviña, un conjunto en el que las galerías se plantean como los grandes espacios elevados de comunicación pública que parten el bloque completamente en dos. La circulación vertical se produce con el mínimo número posible de puntos (ascensores) mientras que se potencian las circulaciones horizontales de las amplias galerías. Los bloques paralelos de vivienda se comunican mediante pasarelas elevadas que potencian el carácter de un espacio común que recorre todo el conjunto. **[Fig. 2.a.2-23]**

2.a.3 Herramientas puntuales de socialización

Además del hecho tipológico, en el fenómeno de la Calle Elevada se encuentran diversas herramientas utilizadas por el arquitecto para incrementar la relación social y el sentido comunitario. Entre ellas, nos interesará estudiar aquellas que serían más extendidas hasta arquitectos como el mismo Koolhaas.

Incorporación de mobiliario y elementos puntuales de socialización

Ginzburg inserta elementos puntuales de socialización en sus apartamentos Narkomfin, como el banco que no sólo es un objeto en sí mismo, sino que simboliza la intención social de relación sobre un espacio elevado que en principio podría pensarse como únicamente de comunicación: sentarse, hablar y relacionarse en un espacio semiindependiente que se abre a la galería **[Fig. 2.a.3-1]**. El arquitecto propone no sólo un espacio de múltiples usos, un espacio ambiguo en sus posibilidades, sino que piensa en objetos de uso específico para su uso común. La cubierta se planteará como otro espacio comunal que posibilita el encuentro social.

De la misma manera que Ginzburg haría años antes, Hertzberger trabajaría sobre elementos puntuales de uso cotidiano que acercan la idea social en un entorno semiprivado. Si tanto la puerta de acceso a una vivienda como su correspondiente espacio público social de comunicación se colocan en un espacio elevado, según la misma lógica el espacio intermedio o umbral tendrá las mismas características que si estuviera en el suelo, haciendo que la vivienda participe más de la idea de lo público. De la misma manera que Ginzburg proponía un banco, que era un espacio para sentarse y conversar, Hertzberger propone en su Residencia de Estudiantes bancos corridos, entre pilares retranqueados de la línea de fachada, donde los jóvenes estudiantes podrán comer y sentarse a su alrededor y sus animales domésticos jugar **[Fig. 2.a.3-2]**. Igualmente, en su Residencia de ancianos propondrá la mesa de reunión como el espacio en el que la gente podrá relacionarse con el vecino en un programa en el que la socialización vecinal se vuelve fundamental. El objeto y el mueble son instrumentos que el arquitecto utiliza, en determinados espacios, para crear futuras relaciones. **[Fig. 2.a.3-3]**

Socialización de lo privado. Espacio umbral y paisaje interior

Herman Hertzberger en su libro *Lessons for Students in Architecture* recoge muchas de estas cuestiones, las agrupa, las sintetiza y las promueve según el punto de vista ideal para explorar sus espacios acerca del "In-between" y del umbral. Acerca de la residencia de ancianos **[Fig. 2.a.3-4]**, en un interesante juego de escalas, comentará:

«Los vestíbulos sirven como calles en un edificio que debe funcionar como una ciudad»²⁶

En este proyecto de usos múltiples y comunes, las residencias son viviendas y las galerías son las calles. La extensión de cada vivienda sobre el espacio común se realiza mediante el uso de este espacio

²⁶ "The hallways serve as streets in a building which must function as a city"
Hertzberger, Herman. *Lessons for Students in Architecture*. Rotterdam, 010 Publishers, 1991, p. 40

[Fig. 2.a.3-5] Le Corbusier, Inmuebles-Villa, 1923.

[Fig. 2.a.3-6] Alison y Peter Smithson, Apartamentos Golden Lane, 1952.

Representación de los elementos pasantes, intermedios entre la calle y la vivienda, que miran al paisaje.

semiindependiente “igualmente accesible desde los dos lados”.

«El umbral proporciona la clave para la transición y conexión entre áreas con necesidades territoriales divergentes y, como un lugar por pleno derecho, constituye, esencialmente, la condición espacial para el encuentro y diálogo entre áreas de diferentes órdenes... Estamos interesados aquí con el encuentro y reconciliación entre la calle por un lado y un dominio privado por el otro.»²⁷

De la defensa del espacio semipúblico para la gente y en la búsqueda de este lugar que “verdaderamente les pertenezca”, surge la cuestión de la responsabilidad así como de la propiedad de dichos espacios por los usuarios. Quién se encarga de ellos y cómo la gente puede sentir la responsabilidad de su cuidado así como de la libertad en su uso son cuestiones que deben plantearse. Refiriéndose al tamaño y a la relación de éste con sus posibilidades de éxito, Hertzberger dice:

“Las cosas empiezan a fallar cuando la escala se vuelve demasiado grande... El mundo que es controlado y gestionado por la gente tendrá que ser construido desde la pequeña escala, entidades construibles, no más grandes de lo que una persona pudiera abarcar y cuidar en sus propios términos.”²⁸

Si bien la direccionalidad de este planteamiento se refiere a la creación en el espacio común de lugares de uso privado, podemos considerar una derivación de este planteamiento el hecho de introducir el uso público dentro del planteamiento de lo privado. Igual que lo privado se extiende a la calle, el paisaje se introduce en la vivienda. En los Inmuebles-Villa Le Corbusier, con sus *Terrasse-Jardin*, realiza un claro ejercicio de inserción literal de la naturaleza en la propia concepción de la vivienda, elevando de esta manera la idea de estar en planta baja. Desde entonces, realizará diversas operaciones con parecidas intenciones en muchos de sus proyectos de vivienda. La doble altura, grandes terrazas verdes, o el uso constante del vidrio como cerramiento son sólo algunos ejemplos que lo demuestran. Al observar sus dibujos de estos espacios, uno no puede evitar sentirse a nivel de suelo, pero con una mirada clara al paisaje lejano que sólo te lo permite la altura. **[Fig. 2.a.3-5]**

La vivienda colectiva se empieza a entender como un conjunto en el que poder relacionarse, no sólo socialmente, sino también visualmente con un entorno cada vez más lejano, el del paisaje que rodea al bloque. Los Smithson plantearán en el Golden Lane piezas de transición, similares a las del arquitecto suizo, que son parte de la vivienda, pero con clara apertura al espacio público. Estas piezas a mitad de camino entre la galería pública y la vivienda privada surgen de dicha voluntad de ruptura de los límites tradicionales entre la calle y la vivienda, pero desde un espacio protegido, en altura, aprovechando las ventajas de la construcción en vertical **[Fig. 2.a.3-6]**. Estos arquitectos desarrollarían varios proyectos en donde dichos espacios cobrarían gran importancia, desde su mismo uso como pieza de engranaje fundamental en la vivienda.

“Los jardines, estando en continuidad con la calle, acercan la vida extramuros de la vivienda - jardines - limpieza de bicicletas - carpinterías - cuidado de palomas - juegos de niños - etc. a la calle, identificando al hombre con su vivienda y su calle.”²⁹

²⁷ “The threshold provides the key to the transition and connection between areas with divergent territorial claims and, as a place in its own right, it constitutes, essentially, the spatial condition for the meeting and dialogue between areas of different orders... We are concerned here with the encounter and reconciliation between the street on the one hand and a private domain on the other.”

Ibid., p. 32

²⁸ “Things start to go wrong when the scale becomes too big... The world that is controlled and managed by everyone as well as for everyone will have to be built up of small-scale, workable entities, no larger than what one person can cope with and look after on his own terms.”

Ibid., p. 47

²⁹ “The yard-gardens, being continuous with the street, bring the extramural life of the home -gardening- bicycle cleaning - joinery- pigeon fancying - children’s play - etc. into the street, identifying man with his house and his street.”

Smithson, Peter. Smithson, Alison. *The Charged Void: Architecture*, The Monacelli Press, Nueva York, 2001, p. 86

■ [Fig. 2.a.3-7] Alison y Peter Smithson, Viviendas aterrazadas, 1955.

El espacio intermedio se eleva dos peldaños, suficiente para mantener cierta independencia, pero sin perder el sentido de comunidad. El lechero, así, dejará sus botellas en la zona del acceso.

■ [Fig. 2.a.3-8] George Candilis, Alexis Josic, Shadrach Woods, Semíramis, Casablanca, 1953

■ [Fig. 2.a.3-9] Le Corbusier, Unidad de Habitación de Marsella, 1946

En las viviendas aterrazadas, ese espacio pasante se resolvería mediante un espacio elevado dos peldaños, en una clara intención de independizar el espacio de recorrido público de la Calle Elevada respecto al espacio semiprivado que, separado mediante una barandilla transparente, permite al usuario mirar el paisaje sin cruzar la mirada con el transeúnte. A sus pies, el lechero dejará sus botellas cada mañana como si de una vivienda unifamiliar con jardín delantero se tratara. **[Fig. 2.a.3-7]**

Como se ha comentado, es importante entender cómo estos proyectos y algunos otros de la época intentan mantener la galería como un espacio de comunicación que disfrute del paisaje circundante. El grado de privacidad de los espacios de transición es algo fundamental que el arquitecto maneja y controla en una gradación que gradúa la incorporación a la vivienda de dicha Calle Elevada. Los arquitectos encargados del proyecto de la Unidad de Habitación de Marsella, George Candilis y Shadrach Woods, desarrollaron posteriormente junto con Alexis Josic numerosos proyectos en donde se trabaja con dicha gradación en una incorporación mayor a la privacidad de la vivienda. En algunos de estos proyectos como los inmuebles “Semíramis” en Casablanca (1953) **[Fig. 2.a.3-8]** o el hábitat marroquí tipo “nido de abejas” (1952), la relación con la cultura popular del lugar les lleva a proponer una nueva tipología de galería que podríamos llamar vernácula. Aquí, el mantenimiento y la reinterpretación del patio privado de la vivienda tradicional y su compilación en altura son aprovechadas para crear las galerías de acceso a las viviendas como espacio común pero separado de él. El patio se convierte así en un espacio claro de transición entre lo público (galería abierta) y lo privado (interior de la vivienda) pero cerrado a la vista exterior mediante el muro. Si bien es cierto que todavía el patio es particular y privativo, también es cierto que este espacio se convertirá en el espacio más importante de relación de la vivienda con el espacio público de comunicación, al ser el elemento intermedio entre ambos. La circulación de aire se produce al realizar una grieta horizontal entre bloque y bloque, apilados en vertical, pero sin tocarse para aumentar la sensación de independencia.

Programa público en el bloque. Entre la galería y la calle

Casi paralelamente, como consecuencia y a la vez antecedente, la apertura de la galería al paisaje más o menos cercano coincide simultáneamente con una visión de lo público en clara relación con el habitar privado. La inserción de diversos elementos hasta entonces considerados el “exterior” dentro del elemento considerado “interior” provoca un movimiento de intenciones que ya no sólo se aplica al hecho de habitar en sí mismo, sino a la propia concepción del proyecto en su escala global. Los ejemplos de Condensadores Sociales son el mejor ejemplo en ese afán de colectivización y socialización interior, que ya encontrábamos referenciado en la arquitectura de Le Corbusier en su proyecto del Centrosoyuz en Moscú de 1928-35 y en respuesta a su admiración por los modelos soviéticos:

«Este encargo le dio a Le Corbusier la oportunidad perfecta para utilizar una construcción de forjados de hormigón, pilotis, rampas, y fachadas de vidrio para expresar su visión de la cooperación social y la optimización técnica.»³⁰

Ya en 1946, con el proyecto de la Unidad de Habitación se realiza un ejercicio brutal, directo y claro al insertar, como una pieza más del puzzle, el espacio de uso colectivo dentro del bloque privado de vivienda. La escalera de comunicación es un claro ejemplo de la independencia que este espacio tiene respecto al proyecto general. Uso, carácter y acceso independientes, pero dentro del mismo bloque habitacional.

[Fig. 2.a.3-9]

Refiriéndose al Golden Lane, sus mismos arquitectos dirían:

«Las calles pueden acoger pequeñas tiendas, buzones, cabinas de teléfono, etc. - el bloque plano

³⁰ “This commission gave Le Corbusier the perfect opportunity to use concrete slab construction, pilotis, ramps, and glazed facades to express his vision of social cooperation and technical optimization.”

Cohen, Jean-Louis. Benton, Tim. *Le Corbusier, Le Grand*, Phaidon, Londres, 2014, p. 234

desaparece y la vida vertical se convierte en realidad.»³¹

Sin duda estas palabras expresan la autosuficiencia de recrear, en altura, un estilo de vida deseado que en planta baja parecen no encontrar, y que repiten en otros proyectos como el de Robin Hood Gardens. Su idea de ciudad vertical se empezará a acercar más a aquella del rascacielos americano tan cercana para Koolhaas o del Condensador Social.

³¹ "Thoroughfares can house small shops, post-boxes, telephone kiosks, etc. - the flat block disappears and vertical living becomes a reality."
Smithson, Peter, en Smithson, Peter. Smithson, Alison. *The Charged Void: Architecture*, The Monacelli Press, Nueva York, 2001, p. 86

2.b. Evolución de la ‘promenade architecturale’ en Rem Koolhaas

En la primera época de labor profesional de Rem Koolhaas, especialmente en proyectos en donde la vivienda jugaba un papel fundamental, el arquitecto holandés utilizará numerosos de estos conceptos anteriormente estudiados. El Team X habrá sido el exponente fundamental en la experiencia de incorporar el recorrido al bloque arquitectónico, siendo La Calle Elevada una pieza importante en su trabajo. Su última reunión se produce en 1980, precisamente un año antes de la muerte de Bakema y de que Koolhaas realizara las propuestas que son de interés en esta tesis, al trabajar directamente con conceptos de *promenade* y Calle Elevada.

Para entender su evolución y las posibles conexiones, se ha estudiado la herencia manifiesta y directa que se produce en el diseño de la Calle Elevada, y que luego se verá materializada y construida en proyectos como IJ-Plein o Charlie Check Point. Pero igualmente hemos de estudiar que en el caso de Koolhaas, la evolución interna que se produce en dichos proyectos responde a un pensamiento mucho mayor, o al menos más amplio, una evolución gestada pocos años antes, durante los 70 y parte de los 80, que responde a términos más evolucionados de circulación y recorrido. Dichos términos se fueron elaborando en estudios teóricos y proyectos utópicos principalmente en Nueva York, pero también en proyectos europeos y más creíbles como lo fue el posterior Parque de la Villette, en el que se produce una expansión a un ámbito más urbano y extenso en el plano horizontal. En todos ellos, se produce una evolución desde una idea de *promenade architecturale* más experiencial y humana hasta el uso de términos más infraestructurales y de conectividad más urbana, dando continuos saltos de lo utópico a lo real, y de la escala humana a la urbana. En este momento, estudiaremos el primer momento, aquel en el que Rem Koolhaas incorpora numerosos conceptos estudiados en el apartado anterior relacionado con las Calles Elevadas. Veremos la parte de comunicación y recorrido como una incorporación de algunas ideas urbanas en el bloque, aquellas que respondían a criterios de socialización o relación entre los usuarios, así como el tratamiento de un recorrido a una escala más humana que afectaba a la propia tipología del proyecto arquitectónico.

2.b.1 Recorrido y conectividad entre bloques

El arquitecto holandés recoge la herencia de algunas cuestiones de las que hemos hablado en el apartado anterior para desarrollar una serie de propuestas primeras en Nueva York, en un estado todavía incipiente, pero del que se observan ya retazos que serán utilizados, en un segundo momento, para proponer los ejemplos construidos que serán estudiados con mayor profundidad: IJ-Plein y Charlie Check Point.

ESPECTÁCULO

Uno de los arquitectos que primero pusieron nombre y que mejor exploraron el sentido de la *promenade architecturale* en el proyecto de arquitectura fue Le Corbusier. Utilizada por primera vez en su descripción de la Villa Savoye en Poissy (1928), dotaba de un nuevo sentido a lo que hasta ese momento se había designado “circulación”.

“Es una gran palabra moderna. Todo es circulación en la arquitectura y en el urbanismo.”³²

Es interesante pensar en esta relación comentada entre arquitectura y urbanismo en lo que a circulación se refiere. Aún con enormes diferencias de principio, proyectos como el de Argel o Buenos Aires se acercan claramente al ya estudiado de Exodus. Y Le Corbusier, al igual que Rem Koolhaas, relaciona

³² El término “Circulación” se desarrolla específicamente en el libro *Precisions*, p. 150-154 (Edición española)

■ **[Fig. 2.b.1-1]** E. Zenghelis, *The Egg of Columbus Center*, 1973, en colaboración con Z. Zenghelis.

■ Vista de uno de los bloques de la propuesta, en donde se intenta representar la riqueza programática y de multitud de eventos interior. Se vislumbra una efervescencia de acontecimientos y un dinamismo formal tan complejos como lo es la propia ciudad en la que se inserta, Nueva York.

numerosos conceptos de la escala urbana con la arquitectónica. Tal es el caso de la circulación pública, introducida por medio del concepto de *promenade*, incluso en la escala de una vivienda unifamiliar como la Villa Saboye:

*"En esta casa ocurre una verdadera promenade architecturale, ofreciendo aspectos constantemente variados, inesperados y a veces asombrosos."*³³

Plenamente consciente de la importante labor del arquitecto en la generación de experiencias en el recorrido de un proyecto, Le Corbusier utiliza rampas, escaleras, y otros elementos con un sentido principalmente experiencial. El intento de expresar una sensación arquitectónica con palabras escritas acerca al arquitecto suizo a una narración que, más que a la arquitectura, se asemeja a un guión cinematográfico similar al que estudia Eisenstein en su *montage and architecture*. Así lo vemos cuando dice:

*"Uno entra: El espectáculo de la arquitectura de una vez se ofrece a la vista. Uno sigue un itinerario y las perspectivas se desarrollan con gran variedad, desarrollando un juego de luz sobre las paredes o haciendo piscinas de sombras."*³⁴

RECREO

Sin embargo, el interés de Koolhaas en este sentido probablemente se dirija, más que hacia una experiencia del usuario en el proyecto (el "habitar" como tanto decía Le Corbusier³⁵), hacia una extracción de todas las posibilidades programáticas que el pensamiento de dicho recorrido podía provocar. El sentido espacial y perceptivo se deja de lado entonces y el trabajo se dirige hacia una organización y conexión de programas y un medio o herramienta que en este caso es la *promenade architecturale*. Dicha *promenade* tendrá este nombre específico y de manera fehaciente en el proyecto del Parque de la Villette, un proyecto que veremos a mitad de camino entre la escala arquitectónica y la urbana, en el que Koolhaas desarrollará numerosas ideas relativas a la circulación, pero adquirirá otras denominaciones y significaciones en los diferentes proyectos del arquitecto, incluso anteriores en el tiempo.

Podemos entender una clara diferenciación entonces de la *promenade architecturale* como un recorrido cuya finalidad es la experiencia en sí mismo de esa comunicación frente a la idea de Strip, que estaba basado en una conectividad cuya finalidad es la del acercamiento de puntos lejanos, en donde el recorrido en sí pierde valor frente a los elementos que conecta. El proyecto adquiere así una cualidad más allá de lo objetual para adquirir nuevas condiciones urbanas más dinámicas.

Ya con el arquitecto en Estados Unidos, y proyectado en 1973, un año después de *The City of Captive Globe*, *The Egg of Columbus Center* es uno de los primeros proyectos en donde se observan algunas relaciones interesantes bajo el paraguas de estas ideas. Con la dirección de E. Zenghelis, se desarrolla un complejo residencial con referencias al proyecto de *Exodus*. **[Fig. 2.b.1-1]**

En clara relación con lo que sucedía en *Exodus*, la conexión del programa constituye la base sobre la que se sustentan las ideas. El "diseño" se transforma en una formalización de una distribución de programas, tensionada y organizada de diversas maneras. Dicho "diseño" se ve modificado por los diversos condicionantes, desde una escala más urbana, como es el caso de Welfare Island hasta la

³³ "In this house occurs a veritable promenade architecturale, offering aspects constantly varied, unexpected and sometimes astonishing" Le Corbusier y Jeanneret, Pierre, *Oeuvre Complète Volume 2, 1929-1934*, Les Editions d'Architecture, Zurich, 1995, p. 24

³⁴ "You enter: the architectural spectacle at once offers itself to the eye. You follow an itinerary and the perspectives develop with great variety, developing a play of light on the walls or making pools of shadow"

Le Corbusier y Jeanneret, Pierre, *Oeuvre Complète Volume 1, 1910-1929*, Les Editions d'Architecture, Zurich, 1995, p. 60

³⁵ "I know that here I am on the essential theme, the great modern theme: HABITATION."

Extraído de Le Corbusier, *When the Cathedrals were White*, Reynal Hitchcock, Nueva York, 1947, p. xviii

■ [Fig. 2.b.1-2] Rem Koolhaas/OMA, New Welfare Island (ahora Roosevelt Island), New York, 1975-76.

Planta general en donde se observa el eje vertebrador longitudinal de la propuesta, la pasarela mecánica, la "promenade arquitectónica".

■ [Fig. 2.b.1-3] Welfare Island project, 1975-1976

■ [Fig. 2.b.1-4] Detalle del Hotel Welfare Palace, 1976

El *travelator* se convierte en el eje fundamental de la isla, organizando los programas a su alrededor, agarrándose a él, dotándole de una conectividad urbana manifiesta hasta su interior.

escala más de bloque de Charlie Check Point. En todos ellos, en sí mismo el recorrido constituye un motivo de proyecto y como tal, merecedor de estudio. Esto constituye una novedad en el trabajo del arquitecto, quien había estudiado el proyecto en Londres como una realidad mucho más fragmentada y parcial.

En el caso de Welfare Island / Roosevelt Island (1975-1976), la isla sería el laboratorio donde poder probar lo que luego sería trasplantado a Manhattan. La isla se convierte, según Koolhaas, en una “ciudad en una ciudad”³⁶, en una referencia que, tal y como nos comenta Gargiani, tiene como origen y referencia a Ungers. **[Fig. 2.b.1-2]**

“Desde 1965, la isla ha estado sufriendo una “urbanización” poco entusiasta. La pregunta es: ¿ha de ser parte de Nueva York – con todos los padecimientos que eso implica – o ha de ser una refinada zona de evasión, una especie de lugar de recreo que ofrezca, desde una distancia segura, ese espectáculo que es Manhattan encendido?... Los urbanistas de la isla han elegido por el momento la segunda opción...”

Como punto de partida, la manzana de esta isla es trasplantada directamente al nuevo espacio de trabajo. La ciudad dentro de la propia ciudad no hace sino indicarnos ese bucle conceptual que le permite, extendiendo el propio concepto, incluso introducir la ciudad dentro del bloque. A partir de ahí:

«Los bloques están conectados mediante una pasarela mecánica que corre en un viaducto al nivel del Queensboro Bridge. Esta alegre «acelerada promenade arquitectónica» Corbuseriana continúa más allá del punto de la isla al nivel del río, en la forma de un muelle para «atracciones flotantes» - una solución ya vista en The Egg of Columbus Center.»³⁷

Sin comentar esa relación con Le Corbusier, en Delirious New York, leemos:

“Todas las manzanas están conectadas mediante un travelator, un pasillo mecánico elevado que sale del puente y corre hacia el sur, hasta el centro de la isla: un paseo arquitectónico acelerado. En la punta de la isla, este pasillo elevado se vuelve anfibio, deja la tierra y se transforma en un trottoir, una pasarela sobre el río que conecta unas atracciones flotantes demasiado efímeras como para establecerse en tierra. Las manzanas que no se ocupen se dejan libres para futuras generaciones de constructores.”³⁸

Varias cuestiones quedan claras al leer la información sobre este proyecto. La relación con la corbusierana *promenade* es directa, entendiéndolo que lo fascinante empieza a ser entender la sucesión de eventos arquitectónicos que, distribuidos a lo largo de un eje directriz, suceden como un recorrido dotado de cierta fantasía poética: “La Entrada”, el *arquitectón* suprematista, “el puerto”, la “piscina china”, el hotel Welfare Palace con la balsa, la “explanada”, y la pasarela sobre el río. Todos ellos, dotados de singularidad y entidad mediante nombre propio, pretenden unir el imaginario de la eterna Nueva York en una escala arquitectónica a medio camino entre lo doméstico y lo urbano, abarcable en la ciudad, y desarrollable como futuro proyecto arquitectónico por cualquier constructor, al margen del estilo. **[Fig. 2.b.1-3,4]**

EFERVESCENCIA

Para Koolhaas, estos proyectos pertenecientes al recorrido arquitectónico, no representan en ningún

36 Koolhaas, Rem, “Welfare Palace Hotel/1976-77”, en *Architectural Design*, vol. 47, nº 5, Londres, Mayo 1977, p. 345

37 “The blocks are connected by a tapis roulant that runs on a viaduct at the level of the Queensboro Bridge. This playful, Corbusierian “accelerated architectural promenade” continues beyond the point of the island at river level, in the form of a pier for “floating attractions” – a solution already seen in The Egg of Columbus Center.”

38 Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 300-301

■ **[Fig. 2.b.1-5]** R. Koolhaas, E. Zenghelis/OMA, concurso para Welfare Island, Nueva York, 1975.

■ Vista desde la calle, en una visión que nos recordará al posterior eje de IJ-Plein con el espacio entre bloques en donde resalta la repetición rítmica de las escaleras con evidente singularidad gestual.

■ **[Fig. 2.b.1-6,7]** Corbett (arriba) y Ferris (abajo), dos visionarios de la ciudad de Nueva York.

■ El dibujo del segundo aparecería en la New York World's Fair de 1939, a la vez que el diorama *City of Light* comentado por Koolhaas. Podremos leer en él: "Construyendo el mundo del mañana para destruir las separaciones".

caso un posicionamiento estético, sino la extracción de nuevos elementos cuyo objetivo no es puramente experiencial. Su formalización, al no ser definida más que con unos toscos volúmenes, pasa a un segundo plano, y se podría enmarcar dentro de cualquier movimiento y época. Lo más relevante es precisamente la conexión y comunicación entre acontecimientos diferentes, entre programas diferenciados que dan sentido al conjunto. La percepción parcial desde alguna de las calles sigue siendo importante, pero de alguna manera intencionalmente incontrolada. La percepción casi infinita nos indica un desinterés por la estética de lo perimetral, marcando precisamente el interés por el propio sentido circulatorio del eje, inteligentemente ambiguo como para poder acoger cualquier función, sin tener que ser definido en el momento de la elaboración del concurso.

Algunas de las imágenes, especialmente aquellas que se adentran en el espacio urbano, poseen un claro ambiente que nos acerca a aquellos Dioramas que mostraban la fascinación de una calle ideal en París, o en Manhattan, como aquel *City of Light*, instalado en el pabellón de la New York World's Fair de 1939 comentado por Rem Koolhaas en *Delirious New York* [Fig. 2.b.1-5]. Poseen una estética que nos recuerda a una fotografía en blanco y negro tomada a comienzos de siglo o incluso a los dibujos a carboncillo de Ferris o Corbett, aquellos que mostraban una ciudad futurista, un Manhattan congestionado en el caso del segundo, en donde se podría observar el zeppelin sobrevolando, aquel que Koolhaas relataría en the Story of the Pool como imaginado por los nadadores en su desembarco en la Gran Manzana. El diálogo Welfare Island-Manhattan está claro, y la visión para uno es directamente exportable al otro. [Fig. 2.b.1-6,7]

A su alrededor, Koolhaas introduce la ciudad también en dicho recorrido, y su percepción desde el eje lineal permite integrar la ciudad, en un contacto recíproco, en la propia *promenade architecturale* de la isla. Ese lugar de recreo es el disfrute del propio recorrido por la isla y sus programas, y aparecerán, percibiéndose a sus lados, desde los existentes edificios de la ONU en Manhattan o las viviendas sociales en Queens y la central eléctrica hasta los nuevos proyectos del hotel Esfinge o el “parque de la desesperación”.

*“Enfrente del edificio de la ONU en la isla de Manhattan está la contra-ONU, que se alza sobre una pequeña isla. En el propio Manhattan puede verse la “secesión” del hotel Esfinge y del edificio RC. En Queens están: el “parque de la desesperación”, con sus viviendas modernas; la periferia; el signo de Pepsi-Cola; y la central eléctrica. Acercándose por el río se ve la piscina flotante.”*³⁹

Esta observación del entorno urbano nos permite entender que, siendo un recorrido por sí mismo dotado de sentido con su generación propia de programas, se complementa con la visión puntual y parcial de determinados elementos del entorno urbano más lejano. Dichas visiones no se perciben todas a la vez, sino que se tendrán separadamente en el propio recorrido. Así, el diálogo entre el recorrido y dichos elementos en algunos casos no se limita a una visión, y el proyecto arquitectónico constituye un lenguaje en sí mismo, de múltiples lecturas complejas. Koolhaas establece una narración de una historia, en donde algunos protagonistas, proyectos construidos o imaginados conforman un “melodrama arquitectónico”⁴⁰:

*“Las relaciones entre el Hotel Esfinge, el RCA y el Welfare Palace Hotel son interpretados de acuerdo a las leyes no escritas del melodrama arquitectónico: el RCA ha dado la espalda al Hotel Esfinge – forzando al Esfinge a ir por su cuenta. Para el RCA, la atracción de las múltiples torres del Welfare Palace Hotel – cada una con sus propios anhelos privados – se vuelve más irresistible por el hecho de no poder ser unidas a través del río. No hay daño alguno en que su relación nunca pueda ser consumada”*⁴¹

39 Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.302

40 Se quiere resaltar la componente tan cinematográfica de este conjunto de palabras utilizados por Koolhaas

41 “The ‘relationships’ between the Hotel Sphinx, the RCA slab and Welfare Palace Hotel are interpreted according to the unwritten laws of architectural melodrama: the RCA has turned its back to Hotel Sphinx – forcing the Sphinx to go it alone. For the RCA, the attraction of the multiple towers of Welfare Palace Hotel – each with its own private yearnings – is made more irresistible by the fact that it is unattainable across the river. There is no danger that

■ **[Fig. 2.b.1-8]** Diálogo entre la existente ONU y la Contra-ONU

■ Si a las avenidas de Manhattan les corresponde un conjunto de manzanas repetidas y organizadas, enfrentado encontramos la nueva promenade anfibia, su hermana pequeña que organiza, de similar manera, programas anexos, pequeñas islas de temporalidad más irregular.

■ **[Fig. 2.b.1-9]** "Propuesta para Manhattan 1950", Raymond Hood, 1929

■ **[Fig. 2.b.1-10]** "Skyscraper Bridges", Raymond Hood, 1929 (Dibujo de Ferris)

CONFRONTACIÓN

En el caso del edificio de la ONU y la Contra-ONU, por poner un ejemplo, intenta establecer relaciones y puentes, basados en la provocación que el diseño en sí mismo tiene cuando es comparado en paralelo con otros proyectos singulares **[Fig. 2.b.1-8]**. En este sentido, Koolhaas ataca directamente a Le Corbusier, en su decisión proyectual del edificio del lado de Manhattan:

*"El edificio de la UN por Le Corbusier representa el mayor daño que el arquitecto francés podría infligir sobre Nueva York y la Grid con una sola estructura. El forjado principal se ubica de tal manera que obstruye una calle, el auditorio bloquea la siguiente"*⁴²

La búsqueda de esa confrontación busca, por un lado, diferenciarse polémicamente del maestro del Movimiento Moderno, pero por el otro, acepta la referencia original de un arquitecto que, según Koolhaas, se equivocó en su visión urbana en Nueva York. Así, inteligentemente, evita toda comparación con el maestro suizo, ofreciendo una alternativa, un paso más en su interpretación de su estructura urbana. Dicha manifestación clarifica una intención que, frente a su ruptura con piezas autónomas, intenta su continuidad. Para Koolhaas, la obstrucción de la continuidad urbana significa claramente un atraso y equivocación proyectual; Nueva York está por encima de protagonismos individuales, y para el arquitecto holandés la *grid* manhattaniana debe ser continuada. En una posición que podría ser aparentemente tachada de conservadora, precisamente busca las referencias en la cultura profunda de la isla y es aquí donde las visiones de Corbett, Ferris o Hood más sentido adquieren. Welfare Island es la oportunidad, no sólo de continuar la relevancia de los ejes urbanos de Manhattan, sino de fomentarlos y empezar a llenarlos de nuevos contenidos, como auténticos espacios de oportunidad contemporánea. Por ello, su posición se vuelve rotundamente innovadora.

Precisamente Hugh Ferriss y Raymond Hood plantean, a finales de los años 20, una serie de puentes sobre el Hudson y el East River, en una visión infraestructural a mitad de camino entre ingeniería, arquitectura y utopía urbana para la ciudad que permitía incrementar la densidad urbana de Nueva York mediante rascacielos y estructuras suspendidas. En contra de la descentralización y trabajo sobre la periferia de la ciudad, los arquitectos plantean, con dichos proyectos, la necesidad de ofrecer alternativas en su interior.

[Fig. 2.b.1-9,10]

Ya desde sus primeras investigaciones y sus primeros proyectos en Nueva York, el arquitecto holandés incorpora la circulación como un aspecto relevante, y la experiencia del recorrido es trabajada como parte fundamental del proyecto. Y si bien en los primeros años es difícil observar un interés en el desarrollo interior del bloque arquitectónico, y sus trabajos desarrollan propuestas de conectividad más teórica, progresivamente irá teniendo una actitud más disciplinar y realista, afrontando el bloque como meta de diseño, e incorporando sus idearios teórico y utópicos en propuestas plausibles y de escala cercana, alejándose, en cierto modo de Raymond Hood, Hugh Ferriss y en general de la cultura visionaria americana para acercarse a la realidad más europea.

their relationship can ever be consummated."

Koolhaas, Rem, "Welfare Palace Hotel/1976-77", en *Architectural Design*, vol. 47, nº 5, Londres, Mayo 1977, p. 344

42 "The UN Building by Le Corbusier represents the maximum damage the French architect could inflict on New York and the Grid with a single structure. The main slab is placed so that it obstructs a street, the auditorium blocks the next"

Ibid.

■ [Fig. 2.b.2-1] E. Zenghelis/OMA, proyecto del Hotel Esfinge, Times Square, Nueva York, 1975-1976, en colaboración con Z. Zenghelis. Axonometría general.

■ [Fig. 2.b.2-2] Portada del libro *The Language of Post-Modern Architecture*, publicado en 1977 por Charles Jencks con el edificio de Minoru Takeyama Niban-Kan (Number Two Building)

■ [Fig. 2.b.2-3] Takeyama, Minoru. Ichiban-Kan (Number One Building). 1967-1969 vista desde el espacio de comunicación del Niban-Kan. Fotografía extraída de domusweb

El Niban-Kan es probablemente uno de los primeros ejemplos de inserción literal del espacio urbano en el bloque arquitectónico en Japón, de forma tridimensional, de manera similar a como lo haría Koolhaas pocos años después en Charlie Check Point, y a cómo lo haría también Maki en su Spiral Building en el mismo Tokio.

2.b.2 Circulación y programa en el bloque arquitectónico. Primeros proyectos de vivienda

CONDENSADOR

Durante estos iniciales años de trabajo, Rem Koolhaas introduce progresivamente el desarrollo de su interés más metropolitano en los primeros proyectos de bloque. Precisamente, es interesante observar la superposición de escalas que realiza para solapar las mismas cuestiones, a escala urbana y en unos incipientes bloques, que entonces se pueden considerar urbanos. La información, para él, no se limita a un único plano de información uniescalar, sino que realiza una combinación de cuestiones de diferentes grados de afección. En su arquitectura tratará de realizar una agrupación de intereses a escala de bloque, como en un “Condensador” que ya comentábamos en la arquitectura soviética tan importante para el mismo Koolhaas o Le Corbusier.

En 1975-1976, desarrolla el proyecto del Hotel Esfinge, un “hotel de lujo entendido como modelo de vivienda colectiva”⁴³. En él, al igual que ocurría en los modelos anteriores, lo más importante es el énfasis que el arquitecto pone en el programa y su relación con las propias circulaciones interiores. Ambos aspectos se envuelven bajo el paraguas de la misma volumetría y probablemente por primera vez, observamos un sentido circulatorio que, dentro del bloque, desarrolla el hecho programático como una cuestión fundamental, tan similar a aquellos primeros rascacielos de su interés como a modelos de “vivienda colectiva” que hemos visto del pasado. Como una amalgama de sucesos superpuestos, se desarrollan numerosos acontecimientos que dan sentido a todo el bloque, y en un recorrido en altura, los programas dotan de sentido urbano al proyecto. Tal y como comenta Gargiani, en referencia al proyecto del arquitecto suizo, otra “unidad de habitación en la Metrópolis”, y en referencia a los modelos de hoteles de Nueva York y los clubes de obreros de Moscú.⁴⁴ El bloque adquiere rotundidad e iconografía, entendiéndose como un elemento objetual de tal relevancia urbana que supera los límites de una manzana de la retícula manhattaniana. El diálogo con ella todavía se mantiene cuando se permite el paso inferior del eje urbano y se trata así de dotar al bloque de un equilibrio entre compacidad y fragmentación que le lleva al propio diseño del objeto como una pantalla descompuesta. **[Fig. 2.b.2-1]**

ATMÓSFERA

La imagen propuesta de estética más pop es comentada por Gargiani en directa referencia a proyectos icónicos del posmodernismo imperante en el momento de su diseño. Dicha mención al soporte cultural de Koolhaas incluiría los trabajos japoneses del edificio-bar Niban-Kan/Ichiban-Kan, construido en Tokio en 1970 por Minoru Takeyama, y la Torre Sony, construida en Osaka por Kurokawa en 1972-76.⁴⁵

En el caso del primero, el autor es un arquitecto educado en la cultura occidental, en concreto la americana al estudiar en Harvard y trabajar junto con José Luis Sert, después con Harrison y Abramovitz, y finalmente en Dinamarca con Jorn Utzon y Arne Jacobsen. El doble proyecto de Takeyama, descubierto por Charles Jencks, fue el elegido para ilustrar la portada de su libro *The Language of Post-Modern Architecture*, publicado en 1977 y sin duda leído por Rem Koolhaas, al ser convertido en una referencia inevitable de la corriente arquitectónica de esos años **[Fig. 2.b.2-2]**. Hace falta recordar que Charles Jencks había sido docente de la Architectural Association en el tiempo en el que Rem Koolhaas era estudiante a comienzo de los años 70. De hecho, asistiría a su presentación de *The Berlin Wall as Architecture*, y probablemente adelantando lo que se intuía como el comienzo de la corriente posmoderna, y quizás también ya la publicación del libro, comentaría:

“Jencks, un dandi, parece reunir - de acuerdo con el libro de mano antiterrorista de aficionados -

⁴³ Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 297

⁴⁴ Gargiani, Roberto. *Rem Koolhaas. OMA. The Construction of Merveilles*, EPFL Press, Lausanne, 2008, p. 31, 35

⁴⁵ Ibid., p. 35

los primeros elementos de la explosión semiótica."⁴⁶

Referenciado por su iconografía más pop, Koolhaas en un estudio primero observaría la importancia de las circulaciones, que discurren en vertical comunicando los diversos programas de los bloques. **[Fig. 2.b.2-3]**

Domusweb dedica en 2012 una triple entrevista al proyecto. Realizada por Roberto Zancan, tal y como leemos resalta especialmente la cuestión de las circulaciones y su componente más social:

"Domus: Uno de los aspectos más notables de Ichiban-kan es la importancia social de los espacios de circulación. Ninguno de los dos edificios tienen puertas de tal manera que uno puede entrar desde la calle e ir directo a la sexta o la séptima planta. Es como la calle entrando en el edificio, que es algo que ya no tenemos.

Minoru Takeyama: Cuando era niño no había llaves. Para mí el edificio evoca la misma atmósfera, incluso aunque todos los inquilinos tienen un cerrojo o cerradura.

Yasutaka Yoshimura: El edificio transmite un sentimiento de espacio público y esto es realmente especial y típico de Tokio. Las chicas incluso se maquillan en la calle, así que perciben la calle como un espacio privado. Podemos decir que el límite entre estos dos tipos de espacio se está disolviendo en Tokio, y en este sentido realmente pienso que tu edificio es representativo de la ciudad. No se trata de una fachada, sino de planeamiento"⁴⁷

ESCALONAMIENTO

Volviendo otra vez al Hotel Esfinge, Rem Koolhaas realiza un ejercicio similar de trabajo de programa en altura. Las circulaciones, aunque no desarrolladas todavía con el detalle de un proyecto en ejecución, sí que se manifiestan como conectoras de un cúmulo de mundos programáticos desarrollados en altura, sucesivamente, en un recorrido vertical en sucesivos escalones. En planta baja desarrolla aquellos programas necesarios por su contexto urbano inmediato; en este caso, Times Square y su inmensa demanda de actividades. Mediante unas escaleras mecánicas, se accede a otro vestíbulo con servicio a programas públicos, pero con cierto sentido privativo, como son auditorios, teatros, salones de baile, y las salas de conferencias y banquetes. Después, viene el restaurante, desde donde se observa una calle de la ciudad y el entorno lejano de Nueva Jersey. Y ya después, la parte residencial. Refiriéndose a ésta, ubicada en los flancos de la construcción:

"Esta parte residencial se compone de una colección de cualquier número imaginable de piezas: los dormitorios de hotel y las suites con servicios comunes se alternan con los apartamentos y culminan en unas villas con jardines privados, situados en las terrazas escalonadas que descienden en sentidos opuestos para evitar las excesivas sombras que derivarían de la estrechez del solar, y para lograr mejores vistas en dirección este-oeste."

Acompañando a esta parte residencial, los servicios de la torre se destinan principalmente a los residentes.

⁴⁶ "Jencks, a dandy, is seen to assemble - according to amateur terrorist handbook - the first elements of the semiotic explosion."

Koolhaas, Rem. Werleemann, Hans. Mau, Bruce. S, M, L, XL, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 215

⁴⁷ "Domus: One of the notable aspects of Ichiban-kan is the social importance of the spaces for circulation. Neither of the two buildings have doors so you can enter from the street and go straight to the sixth or seventh floor. It's like the street entering the building, which is something we no longer have. Minoru Takeyama: When I was a child there were no keys. To me the building evokes the same atmosphere, even though all the tenants have a lock or a shutter.

Yasutaka Yoshimura: The building transmits a feeling of public space and this is really special and typical of Tokyo. Girls even do their make-up in the street, so they perceive the street as a private space. We can say that the border between these two kinds of spaces is melting away in Tokyo, and in this sense I really think your building is representative of the city. It's not about a facade, but about planning."

Extraído de domusweb. Takeyama: Superurban #3 <http://www.domusweb.it/en/architecture/2012/02/06/takeyama-superurban-3.html>

■ **[Fig. 2.b.2-4]** E. Zenghelis/OMA, proyecto del Hotel Esfinge, Times Square, Nueva York, 1975-1976, en colaboración con Z. Zenghelis.

■ Detalles de basamento, terrazas escalonadas y remate superior: Tres partes diferenciadas de una misma operación de continuidad arquitectónica.

■ **[Fig. 2.b.2-5]** Koolhaas, Museum of Photography, 1975

■ La infraestructura atraviesa indiferente el proyecto, que lo recoge por su parte inferior en un abrazo más bien frío y distante todavía.

■ **[Fig. 2.b.2-6]** OMA/Rem Koolhaas, IJ-Plein, 1981

■ (izq.) Vista desde la infraestructura urbana

■ (der.) Planta e Isométrica en donde se explica la solución estructural para el paso de la comunicación en su parte inferior.

■ La expresividad estructural será componente fundamental siempre en la arquitectura de Rem Koolhaas. En este caso, para poder integrar la infraestructura en su parte inferior. La arquitectura supera los impedimentos. Lo necesario se vuelve visible...

■ **[Fig. 2.b.2-7]** Le Corbusier, concurso para el Palais des Soviets, Moscú, 1931-32. Maqueta original

“El cuello de la Esfinge, orientado hacia Times Square, contiene clubes y otros servicios sociales para los residentes... Estos clubes son las sedes de las diversas actividades y profesiones a las que pertenecen los residentes, y cada uno exhibe su identidad y lanza sus mensajes por medio de la cartelera ideológica que recubre la cara de la torre, en competencia con los signos y símbolos ya existentes en Times Square.”

Refiriéndose a la piscina interior-exterior: “Desde esta pequeña playa al aire libre se puede disfrutar de una vista espectacular de la ciudad... Las olas que se forman en la parte exterior de la piscina rompen directamente sobre la calzada.”

Refiriéndose al salón de belleza y peluquería: “Bajo la parte que refleja la cara cuando se está sentado, un pequeño ojo de buey proporciona una vista de la ciudad que está abajo.”

Y, finalmente, en cuanto al salón, el restaurante interior-exterior y un jardín: “... en función de ciertos acontecimientos importantes, la cara de la Esfinge puede orientarse para “mirar” fijamente hacia diversos puntos de la ciudad. En función del nivel de energía nerviosa de la metrópolis en su conjunto, toda la cabeza puede hacerse bascular hacia arriba o hacia abajo.”

Si bien es cierto que el recorrido no se explica como tal, sí que podemos entender el interés que la sucesión de programas posee desde un punto de vista lineal y como experiencia en continuidad; en este caso, incluso en altura, escalonado, y siempre con un sentido y relación urbana manifiesta. El propio nombre de la Esfinge intenta designar precisamente esa relación iconográfica y pop que los proyectos de los japoneses ya comentados contenían. En este caso, se comenta cómo el cuerpo, entendido como un todo, está compuesto de partes reconocibles: “legs”, “tail”, “neck”, “head”, y “face”⁴⁸. El proyecto, así, intenta un diálogo entre una compacidad iconográfica y un desglose de partes en un recorrido complejo en altura.⁴⁹ **[Fig. 2.b.2-4]**

TRAMOYA

Al igual que la planta baja del Hotel Esfinge se partía en dos para no romper la manzana y la grid manhattaniana, en el proyecto de Museum of Photography de 1975, la infraestructura atraviesa indiferente el proyecto, esta vez en el plano superior, haciendo responder al proyecto a la escala urbana, y sin perder la rotundidad geométrica rectangular **[Fig. 2.b.2-5]**. Encontraremos un claro paralelismo de modo literal con la calle inferior de IJ-Plein y Charlie Check-Point, pero también con el interés del arquitecto en la integración de la infraestructura urbana y su diálogo con la unidad del bloque como Condensador. Para lograr dicha integración, la propia estructura del bloque quedará afectada y el arquitecto recurrirá a estrategias estructurales que, desde la necesidad, plantean una cuestión estética. **[Fig. 2.b.2-6]**

Es importante reseñar cómo dicha importancia de la estética estructural ya habría sido realizada por arquitectos como Le Corbusier en un proyecto sin duda conocido por el arquitecto holandés, cuando crea en aquel concurso fallido del *Palais des Soviets* de 1930-31 en Moscú un gran arco escultural y grandes vigas de hormigón que sostienen colgados los programas representativos **[Fig. 2.b.2-7]**. Dicho arco es igualmente recreado por Koolhaas en IJ-Plein, en una escala más doméstica, para levantar el bloque al completo y liberar así, como una tramoya encima del escenario, la planta baja de impedimentos estructurales y poder ejercer con libertad la multiplicación de programas y permitir las comunicaciones urbanas.⁵⁰

Sin duda, estos gestos de expresividad estructural provenían principalmente de la arquitectura

⁴⁸ Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 297-299

⁴⁹ La coronación singular será un aspecto recurrente en la arquitectura posterior de Koolhaas, en proyectos que se comentarán más adelante como Boompjes o Byzantium.

⁵⁰ Este gesto será realizado por Koolhaas continuamente a lo largo de toda su carrera, en proyectos incluso muy posteriores como el Kunsthal, de 1992.

[Fig. 2.b.2-8] Planta del Dom Narkomtjaziprom, de Leonidov, 1933

[Fig. 2.b.2-9] Sección del Dom Narkomtjaziprom, de Leonidov, año 1933.

[Fig. 2.b.2-10] Moisei Ginzburg, Ministerio de la Industria Pesada, en Moscú, 1934

En ambos proyectos, se atraviesan los bloques para introducir las circulaciones en altura de modo singular. Se puede observar el desarrollo de puntos singulares en sección, con miradores, espacios de altura más representativa, o incluso pasarelas de conexión de expresividad estructural.

[Fig. 2.b.2-11] Leonidov, Dom Narkomtjaziprom, o Ministerio de la Industria Pesada 1933.

Se observa en esta perspectiva desde un punto inferior la fragmentación volumétrica de un conjunto compuesto de partes, que manifiestan sus diferencias hacia el exterior. Esta cuestión sucederá en el proyecto de IJ-Plein o de Charlie Check Point.

constructivista, que desarrolló un imaginario de virtuosismos alrededor de esta cuestión, que impregnaría algunos de los más famosos proyectos de la época, incluido al mismo Le Corbusier en una mimetización paradójica. Volviendo atrás entonces a aquel texto sobre Leonidov y el Dom Narkomtjajzprom, o Ministerio de la Industria Pesada, de 1933, podemos ver su importancia en el momento en el que a un arquitecto como Rem Koolhaas le interesa de manera especial. Podremos estudiar el proyecto como una combinación y compactación de programas privados en diálogo con espacios públicos, en donde los lobbies y las conexiones y circulaciones juegan un papel fundamental en la configuración volumétrica y formal, que se realiza en tres torres de geometrías diferenciadas, una rectangular y de bordes afilados, la segunda de planta circular y la tercera con forma triangular modificada. **[Fig. 2.b.2-8,9]**

Refiriéndose al pódium:

*"Con usos públicos - espacios de reunión de masas y exposiciones, guarderías, jardines de infancia, cafeterías, biblioteca y clínica debajo de las tribunas - es un instrumento para favorecer y expandir la energía política generada en el 'centro de encuentro central de la colectividad proletaria' - la Plaza Roja."*⁵¹

Separado de este pódium, se apilarán los programas en bandejas de manera bastante homogénea y compacta, para cerca ya de la cúspide, y mediante un gesto de esa expresividad estructural que veíamos antes, romper una de las volumetrías, la más rectangular, dividiéndola en dos y mostrando la estructura, en un espacio que se puede uno imaginar como más público y representativo. Mientras una de las torres se separa del suelo para liberar la planta baja, la otra se rompe en altura para introducir un nuevo espacio común elevado, que se conecta con la otra torre mediante una pasarela de gesto estructural expresivo, muy similar a las realizadas por los hermanos Vesnin o por Ginzburg en el mismo proyecto de Moscú, en donde vemos cuatro torres sobre un pódium atravesadas en su parte superior por pasarelas de conexión, sostenidas por cables en el caso del último. **[Fig. 2.b.2-10]**

Otros gestos estructurales de relevancia se pueden observar en el proyecto, cuando se adosan miradores en voladizo a cualquiera de las dos volumetrías. Sus formas y escalas serán diferenciadas, rectangulares u ovoides, pero siempre con una marcada presencia visual en las perspectivas del conjunto, que nos muestran incluso una fascinación en paralelo por el maquinismo del avión. Veremos adosados igualmente elementos estructurales independientes, como cerchas ligeras o pasarelas en voladizo que aumentan la ligereza de la pieza, y quizás su desmaterialización. **[Fig. 2.b.2-11]**

Otra cuestión que sin duda resulta de interés para Rem Koolhaas es el efecto fragmentado de la pieza rectangular. Su división en partes queda visto desde el exterior, con la cercha de división como línea de ruptura. Este *collage* compositivo será recurrente para el arquitecto, quien no dudará en manifestar en la imagen de sus proyectos la propia concepción fragmentada del interior, como veremos en IJ-Plein o Charlie Check Point en este capítulo de la tesis, pero también en su obra posterior.

APILACIÓN

Por otro lado, el crecimiento en altura traerá como consecuencia un estudio específico acerca de la necesidad de un desarrollo técnico de las comunicaciones en vertical, cuestión por la que Koolhaas también siente una atracción manifestada en su *Delirious New York*. Dichas comunicaciones serán interesantes como elementos formales y de ruptura de claro interés para ambos arquitectos. Tal y como Gargiani menciona acerca de la importancia de Leonidov:

⁵¹ "With public facilities - large exhibition and mass meeting halls, kindergarten, crèches, cafeterias, library and polyclinic underneath the tribunes - it is an instrument to enhance and expand the political energy generated on 'the central meeting place of the proletarian collective' - the Red Square." Koolhaas, Rem. Oorthuys, Gerrit. "Ivan Leonidov's Dom Narkomtjajzprom, Moscow". En *Oppositions*, nº 2, The Institute for Architecture and Urban Studies, Nueva York, Enero 1974, p. 100

[Fig. 2.b.2-12] Sección del proyecto del Downtown Athletic Club publicada en *Delirious New York*. Se puede observar la complejidad programática y la apilación de funciones en vertical.

[Fig. 2.b.2-13] Planta baja de la Iglesia Metodista Episcopaliana, de Raymond Hood, con "el mayor garaje de la cristiandad"

La gran catedral compartirá programas bajo la misma forma arquitectónica: piscina, viviendas, hotel, o albergue comparten volumetría con tiendas de golosinas, escuela, cocinas y, en su planta baja, el garaje.

*"En los proyectos de Leonidov Koolhaas encuentra un uso metafórico de los materiales, técnicas fantásticas, nuevos tipos de conexiones entre los niveles de un edificio gracias a ascensores y teléfonos."*⁵²

Propuestas como *Exodus*, ya al comienzo de su carrera, veíamos que contenían ideas que relacionan el programa y la forma arquitectónica de manera relevante. Al igual que existía en el Palace of Culture de Leonidov, la Strip contiene un "intenso atractivo metropolitano"⁵³

Desde igualmente sus investigaciones en Estados Unidos, entiende que el programa es, en sí mismo, un tema de proyecto al margen de su formalización, encontrando incluso en un "convencional, incluso aburrido rascacielos"⁵⁴ como es el Downtown Athletic Club, una potente herramienta proyectual que nos habla especialmente de un interés por las megaformas que comentábamos en el primer capítulo como aquel elemento contundente volumétricamente, contenido en sus formas, pero de una gran riqueza y complejidad interior **[Fig. 2.b.2-12]**. Su desarrollo se producirá, por un lado, de manera separativa y extensiva a escalas urbanas como en el Parque de La Villette, que veremos más adelante, a la vez que por el otro mediante su introducción en el propio bloque compacto del anónimo rascacielos con efecto desestabilizador.

*"Si la esencia de Delirious New York se encontraba en la sección del Downtown Athletic Club - una turbulenta pila de vida metropolitana en configuraciones cambiantes [...], La Villette podría ser todavía más radical reduciendo el aspecto tridimensional prácticamente por completo, proponiendo en su lugar puro programa, sin trabas por cualquier limitación."*⁵⁵

En este libro, en principio destinado exclusivamente a la ciudad de Nueva York, aparecen numerosos proyectos por los que Rem Koolhaas ha demostrado sentir fascinación, no ya tanto desde un punto de vista estético, sino desde el punto de vista de los procesos metropolitanos que puedan generar. Aunque en el caso concreto de La Villette, dicha exploración programática se realiza de manera extensiva a un proyecto en una dimensión fundamentalmente horizontal y bidimensional, en el libro se recogen numerosos proyectos en donde la contención formal de un bloque tenía toda la diversidad programática en su interior, mediante la apilación tridimensional en altura. Tal es el caso de los proyectos de Raymond Hood por los que tanta fascinación tendrá el arquitecto holandés. En su Iglesia Metodista Episcopaliana Central, la inserción del "mayor garaje de la cristiandad" en el basamento no hace sino representar la posibilidad de superposición de diferentes acontecimientos sobre el mismo espacio, "el 'cisma vertical', que crea la libertad para apilar esas actividades tan dispares directamente una encima de otra, sin preocupación alguna por su compatibilidad simbólica."⁵⁶ Las plantas bajas de los proyectos, desde entonces, absorberán la infraestructura y la integrarán en programas específicos, en clara relación con los proyectos vistos como el Hotel Esfinge, o posteriores como IJ-Plein o Charlie Check Point. **[Fig. 2.b.2-13]**

Seguramente, la percepción y el estudio de todos los hechos estudiados en el libro proporcionaron al arquitecto la posibilidad de liberarse de discursos arquitectónicos demasiado reducidos tanto temática como temporalmente, para pasar a explorar procesos más extensos y complejos. Precisamente la inteligente mezcla en Delirio en Nueva York de proyectos como Welfare Island junto con Coney Island (por poner un ejemplo), no hace sino dotar a sus primeros proyectos de ese carácter atemporal buscado.

⁵² "In Leonidov's projects Koolhaas finds metaphorical use of materials, fantastic techniques, new types of connections between the levels of a building made thanks to elevators and telephones."

Gargiani, Roberto. Rem Koolhaas. *OMA. The Construction of Merveilles*, EPFL Press, Lausanne, 2008, p. 42

⁵³ Ibid., p. 7

⁵⁴ Lucan, Jacques (Ed.), *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1991, p. 161

⁵⁵ "If the essence of *Delirious New York* was found in the section of the Downtown Athletic Club - a turbulent stacking of metropolitan life in ever-changing configurations [...], La Villette could be still more radical by reducing the three-dimensional aspect almost entirely, proposing instead pure program, unfettered by any constraint"

Ibid.

⁵⁶ Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 171

■ **[Fig. 2.b.2-14]** Housing Lutzlowstrasse, 1980

■ **[Fig. 2.b.2-15]** Vivienda social y usos mixtos a lo largo del Muro de Berlín en Kochstrasse/Friedrichstrasse, 1980.

■ Observamos la cuadrícula generadora hasta la pequeña escala de paramentos, en los tres ejes x, y, z.

Fuera de discursos estéticos preconcebidos, seguramente Rem Koolhaas, sin una formación clásica de arquitecto, será el más indicado para encontrar estos hallazgos en una ciudad como Nueva York, para posteriormente extrapolarlo a sus propios proyectos, una vez ya materializados con un discurso y posicionamiento en el ámbito más disciplinar del diseño arquitectónico. Esta época, entonces, se puede considerar una época "puente", que unirá su período de estudio periodístico, con el comienzo pragmático de su carrera como proyectista. El arquitecto, en este momento, utilizará las herramientas aprendidas para comenzar un camino proyectual que tiene el habitar urbano como la principal temática. La *promenade architecturale* y la comunicación serán utilizados por el arquitecto como parte de un sistema de proyecto que tenía como objetivo principal su urbanidad más extensa, y sin embargo, la rotundidad de la megaforma frente a la dispersión de la megaestructura resultará cada vez más de su interés; en él, el programa de vivienda tendrá una relevancia especial como aquel Condensador Social que apilaba en vertical la complejidad programática.

VIVIENDA

En el comienzo de los años 80, de vuelta a Europa, Rem Koolhaas comienza una labor intensamente proyectual y propositiva. Habiendo dejado de lado su labor docente, dedica su tiempo a proyectos que poseen una vertiente claramente materializable, con componentes que combinan un interés de escala planificadora con un acercamiento que focaliza en la vivienda mucho de sus intereses aprendidos, precisamente en un trabajo *retroactivo* sobre la memoria del lugar, como en sus investigaciones americanas, y en una crítica hacia la actitud de invención de un lugar sin considerar su memoria. En el proyecto de Kochstrasse/Friedrichstrasse, uno de sus primeros proyectos ya desde Europa, leeremos:

«La crítica más persistente sobre la Arquitectura Moderna ha sido su insistencia en empezar desde cero - en la tabula rasa.»⁵⁷

El Muro de Berlín todavía estaría en estos proyectos como la gran preexistencia. Años después, una vez derribado:

"HUO: ¿Cómo te sientes sobre la desaparición del Muro, sobre el hecho de su eliminación completa?"

RK: Al principio de los ochenta, realizamos una serie de concursos para Berlín que anticipaban la caída del Muro, propuestas para la "Vida posterior del Muro" que marcaron un nuevo comienzo que no eliminaba todas las huellas..."⁵⁸

En el mismo año 1980, el arquitecto realiza tres proyectos de vivienda que resultan especialmente de interés por contener algunos patrones de diseño que son constantes en la obra del arquitecto. Su proximidad en escala, en el momento de su ejecución y por algunas temáticas comunes, hace que podamos agruparlos bajo el paraguas de un interés direccional, tratando de establecer una línea de trabajo que recogiera el testigo de proyectos como aquellos en Nueva York, pero con un interés eminentemente práctico que manifestaba la mencionada intención de establecerse como oficina de referencia en el ámbito europeo. Estos proyectos son las viviendas Lutzlowstrasse (dirigido por Zenghelis) y Kochstrasse/Friedrichstrasse en Berlín junto con Boompjes, en Rotterdam. **[Fig. 2.b.2-14]**

⁵⁷ "The most persistent critique on Modern Architecture has been its insistence on starting from scratch - on the tabula rasa."

Koolhaas/OMA, "Kochstrasse/Friedrichstrasse", en Koolhaas/OMA, *OMA, Projects 1978-1981*, Architectural Association, 1981, p. 33,34

⁵⁸ "HUO: How do you feel about the disappearance of the Wall, the fact that it was completely erased?"

RK: In the early eighties, we did a number of competitions for Berlin that anticipated the fall of the Wall proposals for the "Afterlife of the Wall that made a new beginning without removing all the traces..."

Extraído de la entrevista "Rem Koolhaas. Cultivating Urban Emptiness" realizada por Hans Ulrich Obrist y publicada en http://www.artnode.se/artorbit/issue4/i_koolhaas/i_koolhaas.html

[Fig. 2.b.2-16,17] R. Koolhaas/OMA, Boompjes, 1980-1982 en comparación con el Waldorf-Astoria, construido en la década de 1930, en la sección axonométrica publicada en *Delirious New York*.

La fragmentación volumétrica del primero tiene una clara relación con la configuración más típica y tradicional de la manzana manhattaniana.

MEMORIA

En el proyecto de las viviendas en Kochstrasse/Friedrichstrasse, éste sí dirigido por Koolhaas, veremos un trabajo mayor en sus obsesiones particulares, que parten incluso de la propia temática del concurso **[Fig. 2.b.2-15]**. El Muro de Berlín vuelve a ser de interés para el arquitecto, en la actitud de recuperación de la memoria mencionada:

“El proyecto de OMA combina un resumen funcional con la condición iconográfica del área de Checkpoint en un conjunto que contrasta la memoria de Friedrichstrasse como Kirchner lo había pintado con la realidad del Muro y la necesidad de reconciliar una reconstitución de la idea tradicional de calle con las condiciones contemporáneas en el área de Checkpoint.

El punto de arranque del proyecto fue la separación de lo doméstico respecto a los servicios de Checkpoint estableciendo al primero en un ‘suelo elevado’ suspendido sobre las actividades de la calle.”⁵⁹

En este caso, separa las actividades de servicio en un espacio elevado, permitiendo el espacio de la calle circular por debajo y creando un mundo paralelo. Calle y retícula aparecen de la mano para hilar un entorno descontextualizado que recupere la memoria del lugar.

“Desde el reciente redescubrimiento de la calle como el elemento central de todo urbanismo - OMA escribe - la solución más sencilla a esta condición compleja y ambigua sería deshacer los «errores» de los 50 y 60 y construir otra vez a lo largo de las líneas de parcela, como un símbolo de una conciencia histórica recuperada. Esta aproximación restablecería la retícula, conectaría respetuosamente nuevas edificaciones con las antiguas, e intentaría tanto como pudiera ocultar la mayor parte de las edificaciones de la posguerra, intentando hacer menos dañinas las ideologías equivocadas de las décadas pasadas.»⁶⁰

Aparece principalmente la cuadrícula megaestructural y manhattaniana como el generador de la estructura principal, aquella que estudiábamos asociada a Mies y a Superstudio y que será repetida constantemente en la obra del arquitecto holandés. Dentro de su cuadrícula, un mundo infinito de posibilidades de vivir, en una diversidad dentro del orden que nos recuerda a Nueva York y a una postura de un arquitecto que trabaja más sobre un soporte de posibilidades que sobre decisiones de diseño inamovibles y terminadas. Es interesante pensar que sus dibujos de la propuesta se cortan en una visión parcial, para hacernos creer sus posibilidades de extensión infinita, en la escala megaestructural lineal del Muro que, en este caso, oculta y olvida arquitecturas pasadas en un solape poco menos que imposible.

ACUMULACIÓN

Sin embargo, uno de los proyectos que mejor representa las ideas del arquitecto en este momento quizás es el de Boompjes, desarrollado igualmente en 1980 **[Fig. 2.b.2-16]**. Desde la elección del lugar, hasta el desarrollo interior, contiene numerosas ideas de interés para este texto. En su elección del sitio, podemos encontrar la búsqueda de un “Nuevo Contextualismo”, en la proposición de un lugar de especiales connotaciones de conexión, bombardeado en la guerra y confluencia de diferentes sectores

⁵⁹ “The OMA project combines a functional brief with the iconographic condition of the Checkpoint area into an ensemble that contrasts the memory of Friedrichstrasse as painted by Kirchner with the reality of the Wall and the need to reconcile a reconstitution of the traditional idea of the street with the contemporary conditions in the Checkpoint area.

The starting point for the project was to separate domestic from Checkpoint facilities by establishing the former on “elevated ground” suspended above the activities of the street”

Extraído de <http://www.oma.eu/projects/1980/kochstrasse-friedrichstrasse-housing/>

⁶⁰ “Since the recent rediscovery of the street as the core element of all urbanism - OMA writes - the simplest solution to this complex and ambiguous condition would be to undo the “mistakes” of the 50s and 60s and to build again along the plotlines, as a sign of a regained historical consciousness. This approach would restore the Grid, respectfully connect new buildings with the old, and try as much as possible to hide most of the post-war buildings, attempting to make harmless the mistaken ideologies of the past decades.”

Koolhaas/OMA, “Kochstrasse/Friedrichstrasse”, en Koolhaas/OMA, *OMA, Projects 1978-1981*, Architectural Association, 1981, p. 33,34

■ **[Fig. 2.b.2-18,19]** Estudio de visuales y formación volumétrica en los proyectos de Boompjes (izq.) e IJ-Plein (der.)

■ **[Fig. 2.b.2-20]** R. Koolhaas/OMA, Boompjes, 1980-1982.

En la sección general se observa una evidente referencia a clásicos proyectos de vivienda como la Unidad de Habitación de Le Corbusier. Sin embargo, su mayor complejidad en múltiples ángulos nos habla de un arquitecto en intención de superación de modelos anteriores.

■ **[Fig. 2.b.2-21,22]** Dibujo de Ferris en comparación con la vista aérea del Rockefeller Center, en donde se observan los jardines en cubierta, puentes elevados que cruzan entre bloques, el "invernadero botánico" o cascadas de agua.

La mitología y la realidad confluyen finalmente en el vergel programático metropolitano.

urbanos de Rotterdam, pero también de numerosas infraestructuras de comunicación que serán básicas para entender el carácter más conector de la propuesta. Podemos ver en los *Terrain Vagues* de Constant, aquellos dibujos abstractos de grandes espacios vacíos, una referencia clara, tal y como Gargiani nos comenta, al igual que la respuesta mediante edificios en altura que nos transporta a su época en Nueva York, con el Waldorf-Astoria y el Rockefeller Center [Fig. 2.b.2-17]. Al igual que ocurre en el hotel, Koolhaas desarrolla un conjunto en volumetrías fragmentadas que son usadas, en este caso, para entender diversas tipologías de vivienda. Tendremos dos bloques perpendiculares principales y cuatro torres adosadas, en su fachada al río, con reminiscencias estilísticas a Nueva York y que le ayudarán más tarde para el proyecto de la remodelación urbana de IJ-Plein [Fig. 2.b.2-18,19]. El basamento, que unifica el conjunto, nos recuerda a la Iglesia Metodista Episcopaliana de Raymond Hood, con el “mayor garaje de la cristiandad”, o al Waldorf Astoria, en una introducción de la infraestructura del coche, tal y como ocurrirá con sus proyectos de vivienda posteriormente.

El Waldorf-Astoria se entiende como un microcosmos, un universo encerrado en un bloque arquitectónico con una “superrefinada infraestructura”, “ingenio arquitectónico” y “tecnologías acumuladas”⁶¹. En un entorno de clara degradación, el bloque de Boompjes se entiende igualmente como un organismo vivo, con una circulación interior de gran importancia que unifica un programa complejo, y que se desarrolla en diferentes sistemas. El arquitecto nos muestra una sección que de manera evidente nos traslada a aquella de la Unidad de Habitación de Le Corbusier, aunque mayor en su complejidad. Del mismo modo que en el proyecto del arquitecto suizo, el bloque se levanta del suelo, se produce una circulación en galería interior cerrada y la vivienda tipo se desarrolla mediante dúplex superpuestas y macladas hacia el nivel superior e inferior. [Fig. 2.b.2-20]

La relación con el propio entorno de infraestructuras es comentado por él mismo:

«El lugar es peculiar: a un lado se encuentra el muelle, el otro está formado por una autopista al borde del río, anexo a un puente. Es visible, pero difícilmente accesible; cualquier estructura sobre él será percibida al pasar, a desconcertantes velocidades y ángulos diferentes. El edificio es diseñado hacia esta experiencia cinética: en un pódium se levantan cuatro torres que forman una pantalla en lo alto para una Calle Elevada como promenade. A su espalda, donde el edificio crece recto del agua, dos torres se inclinan hacia afuera hacia el centro de la ciudad. En lo alto de las cuatro torres hay servicios comerciales y comunales, accesibles desde la promenade, descendiendo, a través de la pantalla, hacia el frente del río.»⁶²

Volvemos a ver la palabra *promenade*, aquella tan importante para Le Corbusier, a la hora de narrar la parte más experiencial del recorrido en la arquitectura, y que veremos posteriormente en la obra del arquitecto holandés, por ejemplo en La Villette, una vez ya extendido al territorio urbano. En este caso, comienza en lo urbano, con la percepción que se posee del sitio desde el entorno, y se extiende hasta dentro de la arquitectura, y elevándose tridimensionalmente, reforzando así la importancia de unas circulaciones que dan sentido al bloque. Encontraremos incluso la referencia en el propio Dom Narkomtjzjprom de Leonidov, cuando en el remate superior coloca la pasarela elevada conectando los volúmenes, al igual que también ocurría en gran parte de las referencias visionarias de Nueva York. Es imposible entender Boompjes, entonces, sin considerar su conectividad urbana. La *promenade* nunca se podrá entender aislada en el bloque, como una actuación independiente del entorno, sino que se extenderá al paisaje urbano, a través del bloque, hacia el frente del río, hacia la ciudad a la que se ata.

⁶¹ Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 151

⁶² “The site is peculiar: one side is quayside, the other is formed by a riverside highway, on the side of a bridge. It is visible, but hardly accessible; any structure on it will be noted in passing, at bewilderingly different speeds and angles. The building is designed toward this kinetic experience: on a podium rise four towers that form a slab at the top for a street-in-air-like promenade. At the back, where the building rises straight from the water, two towers lean outward towards the city center. At the tops of the four towers there are commercial and communal facilities, accessible from the promenade, descending, through the slab, toward the riverfront.”

Koolhaas/OMA, “Two Structures for Rotterdam 1980-81”, en Koolhaas/OMA, OMA, *Projects 1978-1981*, Architectural Association, 1981, p. 40

■ [Fig. 2.b.2-23,24,25,26] R. Koolhaas/
OMA, Boompjes, 1980-1982.

■ Vistas del recorrido, que se narra como una secuencia cinematográfica, y que empieza en su escala más urbana, para acabar en lo alto del bloque, arriba, en la así llamada también por Koolhaas "Street in the Sky". Desde el interior de las viviendas en dúplex, volveremos a mirar hacia las infraestructuras tectónicas del entorno ya lejano. Grúas y puentes aparecen al fondo, entre la niebla (abajo), en una visión futurista que nos habla más de Ferris que de Le Corbusier.

Aparece la “Street in the Sky” en lo alto del proyecto, en la cubierta, conectando actividades públicas como un centro de salud o un hotel con la piscina, al igual que aparecía en el dibujo del Rockefeller Center que Koolhaas publicaría en *Delirious New York* y que estaría tan cercano al imaginario de Ferris [Fig. 2.b.2-21,22]. No es tan difícil de pensar en la relación que dicha calle elevada tenía con aquel eje conector de la New Welfare Island, el *tapis roulant* que comunicaba los diferentes programas de la isla, y que tenía referencia con aquella “*promenade* arquitectónica acelerada” corbusierana. La “Street in the Sky” es el recurso arquitectónico para la creación de un nuevo universo elevado, una nueva urbanidad en el bloque, no exenta de poesía, que nos recuerda a aquella del proyecto en Manhattan:

*“El Rockefeller Center se alzaría en medio de la apresurada corriente de Nueva York. [...] será un hermoso organismo en la turbulenta vida de una gran metrópolis, y sus cumbre impasibles contrastarán con la agitada silueta artificial.”*⁶³

Parecería que habla de Boompjes...

En las perspectivas a mano, veremos espacios que nos transportan a aquellos de la calle elevada abierta del Golden Lane de ya muchos años antes, cargados de un sentido social, aunque en este caso vacío de personas, casi fantasmagóricamente representados. La propuesta entonces no sólo será una referencia a un interior en forma de pasillo circulatorio con un único sentido de comunicación, sino que se desarrolla espacialmente, en una mentalidad muy propia de Koolhaas, en una superposición y acumulación de ejemplos de Calles Elevadas y diversas referencias espaciales. Tendremos entonces una Calle Elevada singular, corredores interiores en la comunicación interna del bloque y recorridos experienciales relacionados con la comunicación interna en su mirada al exterior. [Fig. 2.b.2-23,24,25,26]

Proyectos como IJ-Plein o Charlie Check Point serán, finalmente, ejercicios de diseño que materializan todas estas ideas que se están comentando basadas en recorridos con escalas cercanas al bloque. Diseñados justo después de Boompjes, contienen, con el interés de ser prácticamente los únicos ejemplos de vivienda construidos por el arquitecto holandés, un grupo de ideas que se venían gestando desde los años anteriores. Cuestiones como la *promenade*, o la compilación de tipologías nos acercan a un ideario que ya se ha mencionado que tienen referencias tan dispares como las Calles Elevadas en su largo recorrido de trabajo fundamentalmente en Europa, o la arquitectura popular americana de final del siglo XIX y principios del XX. Su estudio en detalle, desde luego, merece nuestra atención en este texto.

⁶³ Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 207
(Referencia original en Rockefeller Center Inc., Nueva York, 1932, p. 38)

2.c El caso de IJ-Plein y Charlie Check Point

Como hemos comentado, a principios de estos años 80 Koolhaas y Zenghelis dejan de enseñar en la AA y empiezan a intensificar el trabajo profesional, con el habitar urbano como una de sus máximas preocupaciones, de tal manera que la vivienda colectiva parece ser un aspecto importante para ellos. En el año 1980 realizan numerosas propuestas en este sentido, con la consecuencia del encargo, en 1981 del IJ-Plein y de Charlie Check Point en 1984. Se engloban dentro de unos proyectos que tenían la intención de ser materializados, muchos de ellos concursos de vivienda en donde el arquitecto explora cuestiones del recorrido, la *promenade* y las Calles Elevadas. Después del desarrollo de todas las ideas circulatorias y su trabajo en varios proyectos de bloque, en concreto de vivienda, en donde dichas ideas se aplicaban con desigual importancia, el arquitecto desarrolla estos proyectos como los ejemplos contruidos de un pensamiento urbano que tiene la capacidad de condensarse en la escala arquitectónica.

Entre el diseño de uno y otro transcurren tres años, y se produce una cierta evolución que merece ser mencionada. No son elementos repetidos, sino que ambos contienen algunas ideas comunes, pero exploradas de diferente manera. En cualquier caso, es relevante pensar que, como se ha mencionado, el arquitecto prácticamente no realizará más proyectos de vivienda colectiva posteriormente, convirtiéndose así en manifiestos de su pensamiento en lo relativo a vivienda y especialmente en lo relativo a su capacidad de evocación más urbana. Será importante pensar en la relevancia de la circulación, que hila ambos proyectos en un recorrido conceptual cuya trascendencia se extenderá más allá de su propio diseño.

Existirán numerosos elementos comunes entre ambos proyectos, y que merecen ser mencionados en este texto, encontrando cuestiones tan relevantes como:

- Planta baja con elementos programáticos de conexión urbana
- Infraestructura de conexión urbana en planta baja
- Condensación de múltiples tipologías de Calles Elevadas, en horizontal (IJ-Plein) o vertical (Charlie Check Point)
- Exploración de la tipología de vivienda en relación con Calles Elevadas

Como observamos, todas ellas tienen que ver con sus investigaciones y proyectos previos que se han ido mencionando en este texto, con especial relevancia a la cuestión circulatoria y de tipología de vivienda asociada. Veremos cómo Koolhaas se acerca al sentido perceptivo de la *promenade* de Le Corbusier, espacialmente desarrollado y en una escala manejable en donde la vivienda juega un papel fundamental. La posición del arquitecto entonces estará cerca de aquellos Condensadores Sociales que extendían sus tentáculos hasta los primeros años de la segunda mitad de siglo.

Sin embargo, en ambos casos el arquitecto está más interesado en entender el bloque como un bloque urbano, nunca aislado de una situación urbana específica, y así, los programas conectados en ese recorrido poseen directamente una relación con un contexto, desde la infraestructura del garaje y la calle en planta baja, pasando por jardines y espacios de comunicación en altura, que son miradores hacia la ciudad existente, en un caso el puerto de Amsterdam y en el otro el conflictivo Charlie Check Point. De esta manera, la circulación adquiere una condición de dualidad, siendo un recorrido experiencial (la *promenade architecturale*) y a su vez, un recorrido urbano que *retroactivamente* mira un lugar.

El edificio principal de IJ-Plein es un gran Muro elevado, perforado y en comunicación con la ciudad. Hace de frontera, pero también de espacio urbano. Incorpora cuestiones de algunos de sus proyectos de Nueva York, pero sobre todo se refiere a una cultura más europea, en su pensamiento de vivienda así como de los mundos interiores, o el espacio público. Charlie Check Point es más americano, más literal con lo aprendido en su época en Nueva York, al trabajar por ejemplo con la apilación en vertical en el

bloque, aunque su aproximación a la vivienda y a la escala humana seguirá siendo europea.

Lo que más importa en este texto es que tanto IJ-Plein como Charlie Check Point contienen una exploración de la tipología arquitectónica en clara relación con su sistema de comunicación. El arquitecto estará interesado en entender ambos bloques, al igual que ocurría por ejemplo con Boompjes, como un conglomerado de tipologías de vivienda dentro del mismo bloque, como un «Condensador Social», como un Downtown Athletic Club. En el caso del primero, se producirá en horizontal, mientras que en el segundo, dicha apilación será realizada en vertical, en el eje z.

En la cuestión importante de la propia circulación, ambos proyectos exploran la mezcla de, en primer lugar, una circulación en vertical que une el bloque con el plano del suelo, en ambos casos liberado, para acabar en puntos elevados singulares. En segundo lugar, se desarrolla una circulación en horizontal que extruye la sección tipo, como ocurría en proyectos más clásicos ya vistos.

En lo relativo a las herramientas de representación, aparecen numerosos elementos comunes que merecen la atención. Tendremos la sección como un método importante, explorando la tipología del bloque en altura, y encontraremos igualmente un especial interés en la escala humana, realizando croquis o dibujos desde el punto de vista del peatón, que recorre el espacio y participa del bloque y del entorno.

2.c.1 IJ-Plein (1981)

Amsterdam-North (Construido en 1989)

El interés del estudio de este proyecto viene desde varios puntos de vista que van más allá de cuestiones que ya se han mencionado relativas al propio momento de su diseño. El arquitecto desarrolla el planeamiento general, a la vez que construye, ya posteriormente entre 1986 y 1988, dos de los edificios residenciales, además de algún otro dotacional del conjunto. En el caso de los primeros, desarrolla dos bloques de dos dimensiones diferentes, pero que poseen un interés relacionado. Ambos consisten en bloque Condensadores, que agrupan diversas tipologías de vivienda en el eje longitudinal horizontal, y que tienen la capacidad de responder así a situaciones urbanas diferentes. La circulación y la conexión con el espacio público serán fundamentales en ambos casos, aunque desarrollará con más fuerza sus condiciones conectivas en la pastilla de más entidad.

Este bloque principal se eleva del suelo, una constante que hemos observado ya desde proyectos como el Narkomfin o las Unidades de Habitación, posteriormente en proyectos de los Smithson y Team X y que Koolhaas haría suyo en prácticamente todos sus proyectos de vivienda. Se fomenta así su independencia y abstracción, evitando el contacto con el suelo, e indicándonos el interés de crear un microcosmos interior independiente de él. Se trata de una forma tectónica, un elemento abstracto y tecnológico en donde predomina el acero y el vidrio sin tocar el plano del suelo más compacto, sólo relacionada con la ciudad existente mediante las escaleras de conexión. Estas escaleras, como veremos, empezarán como geometrías construidas independientes y puntuales, y conformarán el vacío que atraviesa la masividad, ni perteneciendo al bloque ni a la calle, siendo los puntos de acceso peatonal en diferentes variantes formales. En un diálogo entre espacio que requiere ser construido y densificado - diríamos "congestionado" - pero que quiere mantener la escala pequeña de una memoria casi rural, encontraremos la escala humana y la libertad en el sentido de la comunicación y el recorrido.

"La tensión del lugar reside exactamente en la dicotomía entre un contexto de apariencia casi de pueblo y una localización efectivamente central, entre el deseo de mantener una baja escala para los edificios y la presión para construir."⁶⁴

64 "The site's tension lies exactly in the dichotomy between an almost village-like context and an effectively central location, between the desire to

■ **[Fig. 2.c.1-1]** R. Koolhaas/OMA. IJ-Plein, 1981, 1989. Planta baja.

Muestra la libertad de diseño en todos los elementos puntuales. Aparecerán formas ovoides, circulares o triangulares para los espacios de uso común, así como las escaleras independientes de acceso al bloque o la sinuosa línea de pavimentación.

■ **[Fig. 2.c.1-2]** R. Koolhaas/OMA. IJ-Plein, 1981, 1989. Fotografía original.

Se observa la introducción de usos públicos en planta baja como elementos independientes en forma y función. La creación de un espacio libre cubierto permite el uso social.

■ **[Fig. 2.c.1-3]** R. Koolhaas/OMA. IJ-Plein, 1981, 1989. Fotografía original.

Vista entre bloques, que nos recuerda a aquella vista de la Welfare Island ya comentada, con la repetición rítmica de las escaleras, que sobresalen del volumen arquitectónico reforzando la importancia de la comunicación independiente al bloque.

■ **[Fig. 2.c.1-4]** R. Koolhaas/OMA. IJ-Plein, 1981, 1989.

Compilación de tipologías, como un Downtown Athletic Club en horizontal. De izquierda a derecha, cabecera, tipología en galería, tipología con escalera central y tipología con escalera en diagonal.

La planta baja nos indica precisamente una intención de liberación del espacio público, recordando el espacio urbano vacío que una vez fue, a la vez que desarrolla ese conjunto de geometrías independientes que, acompañando a estas escaleras, poseen formas ovoides o triangulares con los espacios comunes o los elementos más puntuales, que son la estructura vertical del bloque **[Fig. 2.c.1-1,2]**. Se levanta mediante un pódium que nos recuerda, en una versión más controlada, al proyecto de Boompjes y por extensión al Dom Narkomtjazzprom de Leonidov que ya hemos estudiado. Su trabajo entonces es un trabajo de espacio público, que crea un plano topográfico con diferentes alturas que nos indica la libertad respecto a la abstracción de la pieza elevada. El concepto de pódium se observa al observar en la sección y en planta baja cómo crea un conjunto de escaleras longitudinales que independizan el parking posterior del espacio peatonal protegido. El arquitecto trabaja así en la creación de un espacio previo al bloque, protegido de las inclemencias, público pero bajo el cálido techo de madera del bloque. A través de dicho espacio se realiza el acceso a las viviendas, mediante elementos puntuales que proporcionan una visión urbana que tenía que ver con aquella calle entre bloques de Welfare Island desarrollado por Koolhaas y Zenghelis en 1975 en clara relación con la sucesión de *brownstones* en una calle de Nueva York, tal y como Gargiani nos recuerda.⁶⁵ **[Fig. 2.c.1-3]**

Así, el elemento que directamente influye a la vivienda es el espacio público, que se desarrolla en el plano del suelo, pero también elevado, afectando al bloque, en forma de galería (*gangway*), escalera central (*central staircase*) y escalera transversal (*transverse staircase*). La exploración principal que el arquitecto realiza entonces es puramente acerca del espacio público en el bloque, por medio de recorridos de carácter peatonal que atraviesan e inundan el carácter privativo de la vivienda y acercan esa memoria más libre del pasado rural al interés más edificatorio.

En la observación de las plantas generales, se muestra por un lado la congestión de la apilación de las viviendas, a la vez que se ven rotas por puntos de comunicación vertical o líneas de conexión horizontal que nos enseñan las diferentes maneras de entender la comunicación hacia la vivienda y su afección sobre la propia tipología interior del bloque. Observamos que el arquitecto no explora ninguna posibilidad de hibridación en su interior, asumiendo todos los usos públicos en la planta baja, y conteniendo los espacios víveros dentro del bloque. **[Fig. 2.c.1-4]**

En lo relativo al interior de las viviendas y la configuración general de estancias, vemos que todas las viviendas se distribuyen fundamentalmente mediante salones y terrazas hacia el Suroeste y los accesos, dormitorios y la Calle Elevada sobre el Noreste, hacia el canal. Se contrasta una fachada al interior en donde predomina la vitalidad de las terrazas de vivienda con una fachada más compacta y cerrada hacia el canal en donde aparecerá volada la Calle Elevada en su planta superior. Todas las viviendas son de uno o dos dormitorios, distribuyéndose de manera sencilla, con crujías continuas, apiladas en horizontal. La cuestión de la tipología arquitectónica de la vivienda por supuesto es todavía importante para el arquitecto, quien desarrolla tres tipos principales que se definen por el propio autor mediante tres maneras de entender su relación con el espacio público, su carácter circulatorio interior y su conexión con la ciudad:

Tipo 1: Viviendas Galería "Gallery housing"

Tipo 2: Viviendas con acceso desde escaleras verticales

Tipo 3: Viviendas con acceso desde las escaleras diagonales

En todas ellas, se producen accesos a las tres plantas de vivienda, tanto desde el núcleo de escaleras vertical o diagonal como desde las galerías, que se crean para salvar el área por la que cruza la carretera en planta baja y que impide así ubicar puntos de conexión. Su propia definición nos indica la relevancia

maintain a low scale for the buildings and the pressure to build."

Lucan, Jacques (Ed.), *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1991, p. 76

65 Ver Gargiani, p. 100

Apartments distributed along a gangway

[Fig. 2.c.1-5] R. Koolhaas/OMA. IJ-Plein, 1981, 1989.

Vivienda tipo 1 (galería). Planta del tipo de vivienda y sección de bloque con zonas comunes en la parte inferior, de manera independiente al bloque, sin establecer ningún contacto con él. A lo alto, la Calle Elevada.

[Fig. 2.c.1-6,7] R. Koolhaas/OMA. IJ-Plein, 1981, 1989.

(izq.) Imagen desde galería elevada.

(der.) Vista exterior desde la ciudad hacia la zona de terrazas de las viviendas tipo 1.

Apartments distributed along a central staircase

Apartments distributed along a transverse staircase

[Fig. 2.c.1-8] R. Koolhaas/OMA. IJ-Plein, 1981, 1989.

Vivienda tipo 2. Planta del tipo de vivienda y sección de bloque. La escalera crece en vertical hasta llegar a la Calle Elevada.

[Fig. 2.c.1-9] R. Koolhaas/OMA. IJ-Plein, 1981, 1989.

Vivienda tipo 3. Planta del tipo de vivienda y sección de bloque. La escalera llega a sobresalir del bloque, para posteriormente introducirse en diagonal hasta llegar en lo alto a la Calle Elevada.

[Fig. 2.c.1-10] R. Koolhaas/OMA. IJ-Plein, 1981, 1989.

Perspectiva de las escaleras desde la cota de acceso en la configuración en diagonal Tipo 3. Al final de la escalera, arriba, aparece la Calle Elevada. La continuación del espacio urbano es evidente. La línea de comunicación que viene de la infraestructura urbana continúa atravesando el bloque para llegar, a lo alto, al espacio público elevado, la "Street in the Air".