UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

La construcción discursiva de la arquitectura y el subtexto. Rem Koolhaas comunicador

TESIS DOCTORAL

Presentada para optar al título de Doctor por:

Javier Rodríguez García
Arquitecto

Madrid, 2025

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Doctorado en Comunicación Arquitectónica

La construcción discursiva de la arquitectura y el subtexto. Rem Koolhaas comunicador

TESIS DOCTORAL

Presentada para optar al título de Doctor por:

Javier Rodríguez García
Arquitecto

Bajo la dirección de:
Dra. Angelique Trachana

Madrid, 2025

Título: La construcción discursiva de la arquitectura y el subtexto. Rem Koolhaas comunicador

Autor: Javier Rodríguez García

Programa de Doctorado: Doctorado en Comunicación Arquitectónica

Dirección de tesis:

Dra. Angelique Trachana, profesora CD del Departamento de Ideación Gráfica, Universidad Politécnica de Madrid

Revisores externos:

Tribunal de tesis:

Fecha de defensa:

Agradecimientos

A Angelique Trachana, por su guía y su apoyo, sin los cuales esta tesis no hubiera sido posible.

Al programa DOCA, en especial a Atxu, cuya energía e impulso son una fuente de inspiración.

Al equipo del taller de comunicación arquitectónica, Eduardo, Mara y Pepe, por su cariño y valiosos consejos.

A mi hermano Isidoro, por su ayuda, aportes y todas las charlas en torno a esta tesis; sin la contaminación mutua y las sinergias que nacen de un paseo o de un parón en el trabajo, todo sería diferente.

A Marta, por todo.

A Daan, de la Nationale Bibliotheek, por su incansable ayuda para encontrar documentos.

A Marina, tía Rosario, tía Bú, tío Pepe y Sally, que se fueron durante la redacción de esta tesis y a quienes echo de menos todos los días.

A mis amigos, colegas y familiares, que sin su apoyo emocional y generosidad, esta tesis apenas si hubiera sido un borrador.

A todos ellos, mis agradecimientos nunca les harán plena justicia.

Abstract

One of the most relevant figures in architecture over the last fifty years at a global level is Rem Koolhaas. The question that arises is how he has reached this level of recognition and influence in academia, within the framework of the profession, and in areas of society where it is not usual for internal issues of the discipline to transcend. A working hypothesis is that Koolhaas manages a discourse and communication channels that transcend disciplinary boundaries. Koolhaas is known as much for his works as for what he writes and disseminates. He constitutes, therefore, a paradigm of communication in which discourse dominates architecture, and architecture is fostered through discourse. After all these years, at the end of his career, he already seems to be retiring; he is 81 years old, and it is appropriate to provide an overview specifically in the discursive field and an overall assessment of his role as a communicator within OMA and AMO. The objective is to demonstrate—through a chronicle of his texts, which span a wide range of themes, literary genres, and publication formats—and to elucidate the existence of an intertextuality that brings cohesion and coherence to a total discourse that forms a Big Picture.

The thesis is structured into three parts. The first part studies the concepts and theories of discourse, communication, and language, which help to clarify the structure and contents of the texts; the second part examines his biographical references and training, which influenced the configuration of his discourse; and the third part concludes with how he becomes a referent and how the identity of the OMA/AMO brand is constructed. The methodology of the study consists of the reading, chronology, and categorization of the texts to generate the context in which to reveal the keys to his discourse—its referents, techniques, strategies, channels, and formats of communication. It is, in short, an inquiry into the meaning of an integral discourse through the analysis of the texts, and the construction of a discourse—that of the thesis—from fragments of the same texts that engage in dialogue with texts of modernity and with authors with whom Koolhaas establishes a dialectic. The leitmotiv of the thesis is the text. To this end, an exhaustive compilation of texts grouped in books, articles, lectures, interviews, project reports, and exhibition catalogues, also published on the OMA website, is made, creating a framework of all formats and channels of textual communication.

The communication strategies, with the creation of AMO—OMA's specular cabinet for research and dissemination—as an object of study, reveal the different scales of communication and the impact of discourse, ranging from the internal structure of the office to the non-specialized public, passing through academia and the architectural community. Koolhaas's discourse is constituted as an observatory of the 'critical chronicle' of the last fifty years of architecture. As a whole that relates to the history of the past and the architectural avant-garde, to the present, and to contemporary events of major impact on architecture and the city, it speculates on the future of architecture and the profession. Its complexity, which draws on references from different disciplines and experiences in diverse socio-cultural situations and geographies, is adaptable to the times, but has an unalterable core. It always speaks of the contemporary, which connects with the past and the future. It is modernity and modernization as a continuous process—the leitmotiv of his discourse and the subtext of his texts. The figure of the 'architect-writer', as a 'reflective professional' in our time, in which images travel at the speed of a 'click', is more than enough reason to open a space for reflection in academia and is the motivation for this thesis.

Resumen

Una de las figuras más relevantes de la arquitectura de los últimos cincuenta años a nivel global es Rem Koolhaas. La pregunta que se plantea es cómo llega a este nivel de reconocimiento e influencia en la academia, en el marco de la profesión y ámbitos de la sociedad donde no es habitual que trasciendan temas internos de la disciplina. Es hipótesis de trabajo que Koolhaas maneja un discurso y canales de comunicación que trascienden las fronteras y los cauces disciplinares. A Koolhaas se le conoce tanto por sus obras como por lo que escribe y difunde. Constituye, por tanto, un paradigma de comunicación en que el discurso domina sobre la arquitectura y la arquitectura se fomenta en el discurso. Después de todos estos años, al final de su carrera, ya parece estar retirándose; tiene 81 años y es oportuno hacer una panorámica específicamente en este terreno de lo discursivo y un balance global de su figura como comunicador dentro de OMA y AMO. El objetivo es demostrar, a través de una crónica de sus textos —de muy diversas temáticas, géneros literarios y formatos de publicación—, y dilucidar la existencia de una intertextualidad, que aporta cohesión y coherencia, a un discurso total que es una *Big Picture*.

La tesis se estructura en tres partes. En la primera se estudian los conceptos y teorías del discurso, de la comunicación y del lenguaje, que ayudan a clarificar la estructura y los contenidos de los textos; en la segunda, sus referentes biográficos y de su formación que influyeron en la configuración de su discurso; y en una tercera se concluye cómo se hace referente y cómo se construye la identidad de la marca OMAAMO. La metodología del estudio consiste en la lectura, la cronología y la categorización de los textos de modo que generen el contexto donde desvelar las claves de su discurso, sus referentes, técnicas, estrategias, canales y formatos de comunicación. Se trata, en definitiva, de indagar sobre el sentido de un discurso integral a partir del análisis de los textos, y la construcción de un discurso, el de la tesis, a partir de fragmentos de los mismos textos que dialogan con textos de la modernidad y de autores con los que Koolhaas establece una dialéctica. El leitmotiv de la tesis es el texto. Para ello se hace una recopilación exhaustiva de textos agrupados en libros, artículos, conferencias, entrevistas, memorias de proyectos y textos de catálogos de exposiciones y publicados en la web de OMA creando un marco de todos los formatos y canales de comunicación textual.

Las estrategias de comunicación, con la creación de AMO —el gabinete especular de investigación y difusión de OMA— como objeto de estudio, revelan las distintas escalas de la comunicación e impacto del discurso, que van desde el orden interno de la oficina hasta la sociedad no especializada, pasando por la academia y la comunidad arquitectónica. El discurso de Koolhaas se constituye como un observatorio de la 'crónica crítica' de los últimos cincuenta años de arquitectura. Como un todo que se relaciona con la historia del pasado y las vanguardias arquitectónicas, con el presente y los acontecimientos contemporáneos de mayor impacto en la arquitectura y la ciudad, especula sobre el futuro de la arquitectura y la profesión. Su complejidad, que aborda referencias procedentes de distintas disciplinas y experiencias en diversas situaciones socioculturales y geografías, es amoldable a los tiempos que corren, pero tiene un núcleo inalterable. Siempre habla de lo contemporáneo, que conecta con el pasado y el futuro. Es la modernidad y la modernización, como proceso continuo, el leitmotiv de su discurso y el subtexto de sus textos. La figura del 'arquitecto escritor', como un 'profesional reflexivo', en nuestra época, en que las imágenes viajan a la velocidad del 'clic', es motivo más que suficiente para abrir un espacio de reflexión en la academia y resulta la motivación de esta tesis.

LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LA ARQUITECTURA Y EL SUBTEXTO.
REM KOOLHAAS COMUNICADOR

Agradecimientos ..... **v**

Abstract ..... **vii**

Resumen ..... **viii**

Lista de Figuras ..... **xvii**

Lista de Tablas ..... **xliii**

Abreviaturas y Acrónimos ..... **xliv**

0. INTRODUCCIÓN **3**

0.1. MOTIVACIÓN 4
0.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN 7
0.3. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS 23
0.4. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DE LA TESIS 25

I. ARQUEOLOGÍA DEL DISCURSO. DIALÉCTICA CON LA MODERNIDAD **33**

1.0. INTRODUCCIÓN. ARQUITECTURA Y DISCURSO 34
1.1. TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN Y ARQUITECTURA 42
1.2. ARQUITECTURA Y TEXTUALIDAD 82
1.3. MODERNIDAD Y MODERNIZACIÓN. LEITMOTIV 108
1.4. MÁS QUE MODERNO. POÉTICAS DE LO CONTINGENTE 124
1.5. CONFLICTOS DISCURSIVOS 185
1.6. AGENTES PERSUASIVOS 241
1.7. RECAPITULACIÓN. COMUNICACIÓN Y TEXTO 282

II. MORFOLOGÍA DEL DISCURSO. LOS REFERENTES **287**

2.0. INTRODUCCIÓN. LOS REFERENTES 288
2.1. APRENDIENDO A SER REM KOOLHAAS 290
2.2. ESTILO NEW JOURNALISM 350
2.3. CAMINO A LONDRES 401
2.4. DELIRIO AMERICANO 515
2.5. RECAPITULACIÓN. HOLANDÉS ERRANTE 515

III. EL DISCURSO MAINSTREAM. CONSTRUYÉNDOSE 'REFERENTE' **577**

3.0. INTRODUCCIÓN. CONSTRUYÉNDOSE 'REFERENTE' 578
3.1. CUESTIONES DE COMUNICACIÓN. ARQUITECTURA Y MERCADO 583
3.2. FORMATOS DE COMUNICACIÓN DE OMAAMO 607
3.3. LOS 90. LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA 630
3.4. S. S. XXI EVOLUCIÓN Y LA ESTRATEGIA "XXL". *644*
3.5. CUESTIÓN DE POÉTICA 677

IV. CONCLUSIONES. *LA BIG PICTURE* **685**

4.1. EL ARQUITECTO COMO GUIONISTA DE LA VIDA 685
4.2. INTERDISCURSIVIDAD COMO DISPOSITIVO METODOLÓGICO 687
4.3. BIOGRAFÍA: EPIFANÍAS Y DISENTIMIENTOS 688
4.4. TEXTUALIDAD Y LITERARIEDAD: COHESIÓN, INTERTEXTUALIDAD Y REFERENTES 691
4.5. COMUNICACIÓN E IDENTIDAD DE EMPRESA 694

V. BIBLIOGRAFÍA. TEXTOS DE REM KOOLHAAS Y FUENTES **707**

VI. BIBLIOGRAFÍA **719**

Tabla de Contenido

Agradecimientos ..... **v**
Abstract ..... **vii**
Resumen ..... **viii**
Lista de Figuras ..... **xvii**
Lista de Tablas ..... **xliii**
Abreviaturas y Acrónimos ..... **xliv**
0. INTRODUCCIÓN **3**
0.1. MOTIVACIÓN 4
0.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN 7
0.2.1. Estudios sobre Koolhaas 8
0.2.2. El discurso: textualidad, literatura y teoría de la comunicación 9
Discurso y forma 10
0.2.3. Los textos de Koolhaas y el subtexto de la modernidad 12
0.2.4. Explorando otras modernidades 17
0.2.5. Back to basis. Formación y biografía 19
0.2.6. Difusión 21
0.3. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS 23
0.4. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DE LA TESIS 25
0.4.1. Metodología 25
0.4.2. Estructura de la tesis 27
I. ARQUEOLOGÍA DEL DISCURSO. DIALÉCTICA CON LA MODERNIDAD **33**
1.0. INTRODUCCIÓN. ARQUITECTURA Y DISCURSO 34
1.0.1. Comunicación, discurso y sociedad: una construcción 38
1.1. TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN Y ARQUITECTURA 42
Lenguaje y enunciado 43
1.1.1. La pragmática de la información 45
1.1.2. La comunicación como proyecto 47
1.1.3. Las funciones del discurso de Koolhaas (K.TCOM.#1) 52
1.1.4. La función referencial y el referente (K.TCOM.#2) 62
El referente en el discurso de la arquitectura 63
1.1.5. Koolhaas y el referente 64
Referente y contexto 65
Lo material e inmaterial 66
K.ARQ.MOD.#1. Miestakes 70
1.2. ARQUITECTURA Y TEXTUALIDAD 82
1.2.1 ¿Qué clase de escritor es Koolhaas? (K.LIT.#1) 82
Escritura experimental 82
1.2.2. Textualidad: Criterios textuales 85

Cohesión y coherencia ... 87
1.2.3. Intertextualidad ... 91
1.2.4. El 'profesional reflexivo' ... 101
1.2.5. Lo ideal y esencial ... 104
1.3. MODERNIDAD Y MODERNIZACIÓN. LEITMOTIV ... 108
1.3.1. Modernidad y crítica (K.ARQ.MOD.#2) ... 110
1.3.2. Crítica a la posmodernidad ... 115
1.3.3. Provocación ... 116
1.3.4. Arquitectura y revolución ... 118
1.3.5. Crítica y subtexto de la modernidad ... 120
1.4. MÁS QUE MODERNO. POÉTICAS DE LO CONTINGENTE ... 124
1.4.1. El "catálogo" S,M,L,XL ... 129
1. Alegorías y ficciones ... 141
2. La nada (K.ARQ.MOD.#3) ... 145
3. El naufragio (K.ARQ.MOD.#4) ... 149
4. El borrado (K.ARQ.MOD.#5) ... 151
5. Globalización ... 151
6.. Lo fugaz y lo transitorio (K.ARQ.MOD.#6) ... 154
7. Reterritorializaciones y oportunidades (K.ARQ.MOD.#7) ... 155
8. Modernidad y redefinición (K.ARQ.MOD.#8) ... 157
9. Nueva sobriedad (K.ARQ.MOD.#9) ... 159
10. Ruptura y desvío (K.ARQ.MOD.#10) ... 161
11. Invención y preservación (K.ARQ.MOD.#11) ... 163
12. Dialéctica de la forma (K.ARQ.MOD.#12) ... 167
13. Lo profético de la tecnología, la muerte de la arquitectura y el texto (K.ARQ.MOD.#13) ... 171
14. Innovación e inocencia (K.ARQ.MOD.#14) ... 173
15. Bigness (K.ARQ.MOD.#15). ... 175
16. El urbanismo a examen (K.ARQ.MOD.#16) ... 177
17. El ingeniero y el arquitecto (K.ARQ.MOD.#17) ... 182
18. Disolución autoral (K.ARQ.MOD.#18) ... 183
1.5. CONFLICTOS DISCURSIVOS ... 185
1.5.1. Arqueología de la Modernidad americana ... 185
La arqueología como metáfora ... 186
1.5.2. Conflictos de género ... 187
1.5.3. *SMLXL* como novela modernista (K.LITGen.#1). ... 192
1.5.4. El Panfleto: *Content (*K.LITGen.#2) ... 195
1.5.5. Proyectos de investigación. *Project Japan* y *Elements (*K.LITGen.#3) ... 196
1.5.6. Referentes y género discursivo ... 199
Koolhaas y el ensayo (K.LITGen.#4) ... 199
Crítica, teoría y método paranoico crítico (K.LITGen.#5) ... 204
Descripción (K.LIT.#2) ... 206
Koolhaas y el manifiesto (K.LITGen.#6) ... 208
Koolhaas y el género didáctico (K.LITGen.#7) ... 215
Subgéneros periodísticos: crónica, noticia, entrevista (K.LITGen.#8) ... 218
Escaleta-guion (K.LITGen.#9) ... 219
Koolhaas y los diálogos (K.LITGen.#10) ... 220
Subgénero epistolar (K.LITGen.#11) ... 222

Género experimental (K.LITGen.#12) ... 226
Koolhaas y el diario (K.LITGen.#13) ... 229
El artículo de revista y el de opinión (K.LITGen.#14) ... 230
1.5.7. Narrativa total (K.LITGen.#15) ... 232
OMA y el discurso que reacciona a la sociedad ... 233
Literariedad y Ficcionalidad ... 236
Estilística ... 237
1.6. AGENTES PERSUASIVOS ... 241
1.6.1. Arquitectura y narratividad ... 241
Narratología ... 243
1.6.2. Escenarios: ficcionalidad y verosimilitud ... 244
Escenarios delirantes ... 249
1.6.3. Montajes (K.LIT.#3) ... 249
Asindeton ... 260
1.6.4. Retórica y erótica (K.LIT.#4) ... 261
1.6.5. Ethos koolhaasiano (K.LIT.#5) ... 263
Ingenuidades ... 267
1.6.6. Pathos y logos (K.LIT.#6) ... 275
Las imágenes y las palabras ... 276
1.7. RECAPITULACIÓN. COMUNICACIÓN Y TEXTO ... 282
II. MORFOLOGÍA DEL DISCURSO. LOS REFERENTES **287**
2.0. INTRODUCCIÓN. LOS REFERENTES ... 288
2.1. APRENDIENDO A SER REM KOOLHAAS ... 290
2.1.1. Caja de herramientas ... 290
Criptomnesias ... 290
2.1.2. Escenarios ... 292
Holanda. 'Caos' y 'reconstrucción' (K.CRIP.ESC.#1) ... 292
'Lo holandés' (K.CRIP.ESC.#2) ... 297
Amsterdam Global Village ... 298
2.1.3. La interculturalidad (K.CRIP.ESC.#3) ... 299
2.1.4. Lo protestante y Norteamérica (K.CRIP.ESC.#4) ... 300
2.1.5.. Pionerismo (K.CRIP.ESC.#5) ... 304
2.1.6. Lo artificial (K.CRIP.ESC.#6) ... 305
2.1.7. Nederlands Amerikanisme (K.CRIP.ESC.#7) ... 306
2.1.8. Elite y el artista arquitecto ... 309
2.1.9. *Dramatis personae* o máscaras de la acción ... 331
Anton Koolhaas novelista (K.CRIP.DP.#1) ... 311
Escritura y documentalismo (K.LIT.#7) ... 311
Alegorías (K.LIT.#8) ... 313
Chora: un espacio imaginario (K.LIT.#9) ... 317
La metaforización poética (K.LIT.#10. ... 318
Las paradojas a distintas profundidades (K.LIT.#11) ... 322
2.1.10. Cultura, periodismo y cine ... 325
STICUSA (K.CRIP.ESC.#8. ... 327
Cine documental (K.LIT.#12+ART.#1) ... 330
National Geographic y TIME. 'Epifanías' (K.TCOM.#3) ... 333
2.1.11. Dirk Roosenburg. Primer referente arquitectónico (K.CRIP.DP.#2+ARQ.#1) ... 338

Arquitecto corporativo..... 339
Fractura temporal..... 341
Lo moral y lo nuevo..... 342
Moral y sobriedad..... 347
2.2. ESTILO NEW JOURNALISM..... 350
2.2.1. Haagse Post..... 350
Armando: el artista pragmático (K.LIT.#13+ART.#2)..... 352
Periodismo literario..... 356
Subtextos y agentes encubiertos..... 360
2.2.2. Citizen Koolhaas..... 361
Wijdeveld y las entrevistas (K.ARQ.#2)..... 364
Sandberg, Stedelijk Musum y Nul-beweging (K.CRIP.DP.#3)..... 370
Agente encubierto (K.CRIP.DP.#4)..... 374
2.2.3. Primer manifiesto..... 377
Non-sequitur (K.LIT.#14)..... 384
Polemistas (K.ART.#4)..... 384
L' agent provocateur (K.ART.#5)..... 385
Free Cinema (K.ART.#6)..... 386
2.2.4. Formalismos de auteurs, al fin y al cabo..... 391
Surrealismo y fantasía (K.ART.#7)..... 392
Madelon y Ungers (K.ART.#8)..... 398
2.3. CAMINO A LONDRES..... 401
2.3.1. El encuentro con Leonidov y el constructivismo ruso (K.ARQ.#3)..... 401
2.3.2. El encuentro con van Eyck (K.LIT.#15.+ARQ.#4)..... 415
2.3.3. Referentes desde la A.A..... 420
Pop desde el pasado (K.AA.#1)..... 421
Situacionismo y détournement (K.AA.#2)..... 422
Arquitecturas radicales (K.AA.#3)..... 427
2.3.4. A.A. y Londres en 1968..... 440
Novum (K.AA.#4)...... 452
'Profes' y discursos (K.AA.#5)..... 454
Efecto Archigram (K.AA.#6)..... 460
Peter Cook y famosos (K.AA.#7)..... 463
Zenghelis. La respuesta The Surface (K.AA.#8)..... 466
2.3.5. Arquitectura y relato..... 467
Superstudio. Crítica a lo moderno (K.AA.#9)..... 474
Radicalidad en primera persona (K.AA.#10)..... 478
Investigación y el 'profesional reflexivo' (K.AA.#11)...... 481
Boyarsky. Las postales, la otra mirada de la ciudad (K.AA.#12)..... 484
2.3.6. 1971. Viajes y epifanías (K.AA.#13)..... 490
Muro de Berlín como arquitectura..... 490
Exodus..... 500
Narrativa, storyboard y retícula (K.LIT.#16)..... 510
2.3.7. Punto de giro hacia OMA..... 513
2.4. DELIRIO AMERICANO..... 515
2.4.1. Referentes desde Norteamérica. Arquitecto en ciernes..... 516
2.4.2.. Pop americano (K.EEUU.#1)..... 517

Referentes reales, sucios y sublimes ... 519
2.4.3. Venturi y el New Criticism (K.EEUU.#2+ARG#5) ... 524
Interdisciplinariedad e interdiscursividad ... 528
2.4.4. Cornell y la French Theory (K.EEUU.#3) ... 531
Contracultura y French Theory ... 536
2.4.5. Ungers sí. Rowe… ¿no? (K.EEUU.#4+ARQ.#5) ... 540
Diálogo versus monólogo ... 544
Berlín 'archipiélago' ... 547
Ghostwritting ... 551
2.4.6. IAUS (1973-1977) (K.EEUU.#5) ... 552
2.4.7. *Oppositions* (K.LIT.#17+ARQ.6) ... 554
Leonidov. Dom Narkomtjazjprom ... 555
Architects ball. A vignette ... 561
2.5. RECAPITULACIÓN. HOLANDÉS ERRANTE ... 572

III. EL DISCURSO MAINSTREAM. CONSTRUYÉNDOSE 'REFERENTE' 577

3.0. INTRODUCCIÓN. CONSTRUYÉNDOSE 'REFERENTE' ... 578
3.0.1. El discurso como marca. Identidad de la marca (K.TCOM.#4) ... 580
Continuum ... 580
3.1. CUESTIONES DE COMUNICACIÓN. ARQUITECTURA Y MERCADO ... 583
3.1.1. La difusión de la arquitectura. Los maestros (K.TCOM.#5+ARQ.#6) ... 591
3.1.2. Canales institucionales (K.TCOM.#6) ... 596
Presentarse contemporáneo sin esforzarse. God told me to do it ... 599
IAUS y estrategias comunicacionales ... 600
3.1.3. Import, export, contaminate ... 603
3.2. FORMATOS DE COMUNICACIÓN DE OMAAMO ... 607
3.2.1. 1a. Libro-bulbo (K.TCOM.#7) ... 607
Una mención especial ... 609
1b. Raíces-formato ... 610
3.2.2. Las escalas de impacto "S", "M", "L", "XL", "XXL" (K.TCOM.#8) ... 610
3.2.3. El arco del discurso (K.LIT.#18) ... 612
Flexible y sensible ... 615
3.2.4. Inicios en la estrategia "L" y la "XL" ... 615
Entre Berlín e Italia. "S" y "L" ... 615
3.2.5 1975-1980. La oficina metropolitana y las estrategias de publicaciones "L" a "XL" ... 618
3.2.6. Los 80. IAUS y las exposiciones "M" y "L" ... 619
Exposiciones, libros y catálogos: lucro, experimento y media ... 619
Terceros y el ethos en la comunicación ... 621
3.3. LOS 90. LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA ... 630
3.3.1. El caos a la japonesa ... 632
3.3.2. Sixteen Years of OMA ... 634
Las películas ... 641
3.4. S. S. XXI EVOLUCIÓN Y LA ESTRATEGIA "XXL". ... 644
3.4.1. La oficina multi-imagen ... 644
Dos edificios-discurso ... 645
La WWW ... 647
El cuento de AMO. Anagnórisis y hamartia ... 648

Goodbye to Hollywood ... 651
La explosión mediática (2000-2009) ... 656
La exposición Content: el culmen del contenido en la retícula miesiana ... 657
Entrevistas internacionales y coloquios ... 658
3.4.2. XXL. 2014-2025. El Reboot de la oficina ... 661
La Web ... 665
Bienales. Simetrías y coherencias del discurso ... 666
El documental de Tomas Koolhaas ... 673
3.5. RECAPITULACIÓN. CUESTIÓN DE POÉTICA ... 677

IV. CONCLUSIONES. *LA BIG PICTURE* **685**

4.1. El arquitecto como guionista de la vida ... 685
La 'mirada' en el cine y la literatura ... 685
4.2. Interdiscursividad como dispositivo metodológico ... 687
4.3. Biografía: epifanías y disentimientos ... 688
Modernización y otras modernidades ... 689
Comunicación y escalas de impacto ... 689
4.4. Textualidad y literariedad: cohesión, intertextualidad y referentes ... 691
Géneros y subgéneros ... 691
Criterios textuales ... 693
Lo esencial y lo ideal ... 694
4.5. Comunicación e identidad de empresa ... 694
Continuidad ... 694
¿qué ha cambiado? ... 695
4.6. influencias y referentes ... 697
4.7. Imagen y marca ... 698

V. BIBLIOGRAFÍA. TEXTOS DE REM KOOLHAAS Y FUENTES **707**

5.1. Artículos en Haagse Post ... 707
5.2. Textos en oma ... 707
5.3. Conferencias ... 712
5.4 Entrevistas ... 714
5.5. Películas ... 716
5.6. Programas de televisión ... 717
5.7. Página web ... 717

VI. BIBLIOGRAFÍA

6.1 Tesis doctorales ... 719
6.2. Bibliografía general ... 720
6.3. Artículos ... 723

Lista de Figuras

Capítulo I

Figura 1.1: Fotografía "Retrato en cinco direcciones" (Duchamp). 1917. https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp 35

Figura 1.2: Página de S, M, L, XL; *Worth a Detour* (Koolhaas,1995, pp 126-17) 37

Figura 1.3: Composición a partir de fotografías del esquema del triángulo invertido con la estructura clásica del periodismo y páginas de *Bigness*, S, M, L, XL (Koolhaas, 1995, pp 519-520). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piramidex.GIF 37

Figura 1.4: Portadas del volumen Words One (Van Gerrewey, p.58) y Supercritical. https://www.aaschool.ac.uk/ 41

Figura 1.5: Imagen del Tableau Economique. Quesnay. 1758. https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Quesnay 42

Figura 1.6: Composición a partir de imágenes del Manifiesto Futurista, El genio de la arquitectura y De Stijl. https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Quesnay; https://www.liveauctioneers.com/item/8112610; https://en.m.wikipedia.org/wiki/De_Stijl 44

Figura 1.7: Composición a partir de imágenes de *Leda atómica* (Salvador Dalí), *Cristo hipercúbico* (Salvador Dalí), Desintegración de la persistencia de la memoria (Salvador Dalí), Rojo y Negro (Malevich), Panoptico (Arheim, OMA), Cuadrado negro y rojo (Malevich), anuncio para Prada de OMA y composición de diversas partes de Delirio de Nueva York, CCTV y Torre entre la 22 y la 23. https://en.wikipedia.org/wiki/Galatea_of_the_Spheres; https://en.wikipedia.org/wiki/Crucifixion_(Corpus_Hypercubus); https://en.wikipedia.org/wiki/The_Disintegration_of_the_Persistence_of_Memory; https://puntoalarte.blogspot.com/2017/02/cruz-roja-sobre-circulo-negro-kasimir.html; https://www.oma.com/; https://3w-versand.de/collections/stile-suprematismus; https://www.metalocus.es/es/noticias/salida-del-tunel-naturaleza-como-libertad-pasarela-de-moda-masculina-prada-2022-por-rem-koolhaas-amo; https://www.researchgate.net/figure/Figura-4-Arriba-Izquierda-la-torre-asomandose-y-detalle-de-ilustracion-de-Vriesendorp_fig3_388890320; https://www.archdaily.com/architecture-news/page/860?kth=%3C%3CKennethID%3E%3E 46

Figura 1.8: Modelo primitivo E-O-R. https://infogram.com/modelos-de-comunicacion-1g0q3plnklqjm1g; https://steemit.com/spanish/@sebastianvargas/como-definian-la-comunicacion-en-1948 48

Figura 1.9: Portada de la primera edición de *Propaganda Techniques in the World War* .1938. Y Paul Lazarfeld, su autor. https://archive.org/details/dli.ernet.6011; https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Lazarsfeld; https://www.timetoast.com/timelines/teorias-de-la-comunicacion-2a7886de-1047-46f0-bba7-238b067cefa7 48

Figura 1.10: Páginas del artículo "An extension of the Laswell formula" (Braddock, 1958, pp. 106-107) 49

Figura 1.11: Modelo de Shannon y Weaver. http://docmadhattan.fieldofscience.com/2016_04_01_archive.html; https://teoriasdelacomunicacion178170068.wordpress.com/2019/10/02/modelo-shannon-y-weaewer/ 50

Figura 1.12: Composición a partir de fotogramas de A communication Primer (Charles y Ray Eames, 1953) https://www.youtube.com/watch?v=Rtol2m-4Dvw 51

Figura 1.13: Composición de fotografías de Koolhaas explicando *Countryside* y *Elements*. https://living.corriere.it/architettura/gallery/guggenheim-new-york-mostra-countryside-oma-rem-koolhaas-foto/; https://www.designboom.com/tag/oma/ 52

Figura 1.14: Esquemas de Büler y Jacobson. (Iñiguez Rueda, 2006, p. 43) https://canal.cecierj.edu.br/012016/3d178ed44cea0b36fc1fefde2afa2d13.pdf 52

Figura 1.15: Composición a partir de las portadas de S, M, L, XL (Koolhaas, 1995) y de Content (Koolhaas, 2004) https://en.wikipedia.org/wiki/S%2CM%2CL%2CXL; https://www.bolha.com/arhitektura-oblikovanje/rem-koolhas-content-oglas-196073 54

Figura 1.16: Páginas de Content (Koolhaas, 2004, pp. 480-481) 56

Figura 1.17: Composición de páginas a partir del volumen Content (Koolhaas, 2004, pp. 236-249) 57

Figura 1.18:Composición de imágenes a partir del cartel de U.S Army recruitment del Tio Sam y de una señal de tráfico. https://en.wikipedia.org/wiki/Gesture; https://www.eleconomista.es/motor/noticias/13288823/03/25/no-tienen-el-mismo-significado-sabes-cual-es-la-diferencia-entre-estas-senales.html 57

Figura 1.19: Composición a partir de las portadas de las revistas de *Nieuwe Stijl* y los catálogos del *grupo Zero*. https://www.artcurial.com/fr/lot-de-stijl-1917-1931-vision-utopia-walker-art-center-abbeville-press-1982-3870-57; https://www.bol.com/be/nl/p/nieuwe-stijl-1959-1965/1001004001511873/; https://www.artnet.fr/artistes/robert-rauschenberg/actualit%c3%a9s 58

Figura 1.20: Mapa de Navokov. https://www.openculture.com/2013/08/vladimir-nabokov-creates-a-hand-drawn-map-of-james-joyces-ulysses.html 62

Figura 1.21: Triágulo semiótico de Ogden y Richards, 1923. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Semiotischesdreieck.jpg 62

Figura 1.22: Composición de imágenes a partir de "The Berlin Wall as Architecture" (Koolhaas, 1995, p. 224 y 229) https://www.researchgate.net/figure/Rem-Koolhaas-The-Berlin-wall-as-architecture-Field-Trip-SMLXL-p-224-copyright-Rem_fig16_233115606; https://www.researchgate.net/figure/R-Koolhaas-Summer-Study-The-Berlin-Wall-1971_fig10_355402738 63

Figura 1.23: Composición a partir de fotogramas de *Twin Peaks* (David Lynch y Marc Frost, 1990-1991 y 2017) 68

Figura 1.24: Composición a partir de imágenes de la exposición de Les Inmatériaux de Yves Klein. https://www.dearchitect.nl/174800/alternatieve-feiten-ibsen-en-de-architectuur; https://www.centrepompidou.fr/en/collection/film-and-new-media/les-immateriaux-1985; https://www.centrepompidou.fr/es/recherche/oeuvres?artiste=Yves%20Klein; https://www.maxprotetch.com/ 69

Figura 1.25: Composición a partir de portadas de la revista Die Form. https://veredes.es/blog/coleccion-completa-de-revista-die-form-la-forma/ 71

Figura 1.26: Composición a partir de caligramas de Apollinaire y diagramas "caligramáticos" de Koolhaas en S, M, L, XL. (Koolhaas, 1995, pp. 1204) https://en.wikipedia.org/wiki/File:Guillaume_Apollinaire_Calligramme.JPG; https://elplanz-arquitectura.blogspot.com/2012/03/rem-koolhaas-oma-biblioteca-publica-de.html 87

Figura 1.27: Composición a partir de imágenes de SuperDry Japan. https://madeinparadis.es/w2011990a-9cu-sudadera-superdry-vintage-logo-rosa-salmon-moteado; https://www.dafont.com/es/forum/read/96612/superdry?highlight=234955 88

Figura 1.28: Composición a partir del índice del libro S, M, L, XL 90

Figura 1.29: Elaboración propia 91

Figura 1.30: Composición a partir de la portada y páginas interiores de "Post- Occupancy" (Koolhaas, 2006). https://www.oma.com/ 93

Figura 1.31: Composición a partir de Hospital del Futuro, fotomontaje de ciudad del desierto y fotografías de Villa Dall´Ava. https://www.architekturmuseum.de/en/events/krankenhaus_hospital_future/; https://www.detail.de/de/de_de/verwaltungsgebaude-der-wasserwerke-zug; https://www.archdaily.cl/cl/968625/oma-explora-el-futuro-de-los-hospitales-en-la-bienal-de-venecia-2021; https://www.oma.com/ 94

Figura 1.32: Fragmento de portada de Content y página interior (Koolhaas, 2004) 94

Figura 1.33: Composición a partir de imágenes del cuadro del "Niño geopolítico observando el nacimiento del hombre nuevo (Dalí), "El huevo de Cristal" (H.G.Wells), el Huevo de Magritte y los proyectos de Congrexpo y Zeebrugge. https://fineartamerica.com/art/paintings/salvador+dali+portrait?page=4; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2605_Amazing_Stories_May_1926.jpg; https://historia-arte.com/obras/las-afinidades-electivas; https://www.santiagodemolina.com/2020/ 96

Figura 1.34: Composición a partir de la portada de la revista italiana de "Singapore Songlines" y la portada incluida en el S, M, L, XL (koolhaas, 1995) https://www.oma.com/; http://e92591ky.beget.tech/how/652-rem-koolhaas-thesis.html 97

Figura 1.35: Planimetría del Plan Zuid. Berlage.1904. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlage1.jpg 97

Figura 1.36: Composición a partir de fotografías 24h Party Museum. OMA. https://www.oma.com/ 99

Figura 1.37: Composición a partir de imágenes de los elefantes rosas en *Dumbo* y el cartel de *María Antonieta*. 99

Figura 1.38: Composición a partir de imágenes del hiperedificio, la Très Grande Bibliothèque y un proyecto de Yona Friedman. https://www.oma.com/; http://www.diedrica.com/search/label/City 100

Figura 1.39: Composición a partir de las páginas de la cronología de *S, M, L, XL* (Koolhaas, 1995) y de *Content* (Koolhaas, 2004) 102

Figura 1.40: Logo de OMA-AMO. https://www.oma.com/ 103

Figura 1.41: Diagrama de relaciones obra-autores en S, M, L, XL (Koolhaas, 1995) y en Content (Koolhaas, 2004) 104

Figura 1.42: Composición a partir de la portada y páginas de la *Vision de lárt et le rôle des artistes* (Laverdant, 1848, p.256) 111

Figura 1.43: Composición a partir de fotografías de Rimbaud y Verlaine y *la revue indépendante* https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Revue_ind%C3%A9pendante_nov_1886.png; https://www.latercera.com/culto/2021/01/19/francia-dividida-macron-niega-ingreso-de-rimbaud-al-panteon/ 112

Figura 1.44: Portada del Manifiesto suprematista Unovis (Malevich, 1920) https://www.moma.org/calendar/exhibitions/99/installation_images/2887?work_id=11073 118

Figura 1.45: Composición a partir de fotogramas de Los Simpson (2005 y 2009) y fotografía de *Content* (Koolhaas, 2004, p.71) 123

Figura 1.46: Ilustraciones incluidas en *"Una conclusión ficticia" Delious New York* (Koolhaas, 2004, pp.293-311) 127

Figura 1.47: Composición de imágenes y palabras de "Cadavre Exquis" S, M, L, XL (Koolhaas, 1995, pp.304-333) 132

Figura 1.48: Diagrama y texto de entradilla para el *Kunsthal II, S, M, L, XL* (Koolhaas, 1995, pp. 430-431) 131

Figura 1.49: El proyecto Boompies, S, M, L, XL (Koolhaas, 1995, pp. 534-535) 137

Figura 1.50: Composición a partir de fotografías de la propuesta de OMA para le Ayuntamiento de la Haya (Koolhaas, 1995, S, M, L,XL, pp. 544-569) 135

Figura 1.51: Axonometría del "aparcamiento-sistema subterráneo" (Koolhaas, 1995, S, M, L,XL, pp. 570-571) 135

Figura 1.52: Composición a partir de *S, M, L, XL* (Koolhaas, 1995, pp. 822-823) y Baños de Trafalgar (Koolhaas y Vriesendorp, 1973) 136

Figura 1.53: Composición a partir de fotografías de la videobus stop. 1991. https://www.oma.com/ 138

Figura 1.54: Viñeta de Byzantium (Koolhaas, 1995, S, M, L, XL, p. 360) 139

Figura 1.55: Composición a partir de fotogramas de *La Aventura* (Antonioni, 1960) y *La Dolce Vita* (Fellini, 1960) 143

Figura 1.56: Cuadro de Melle Oldeboerrigter.1968. https://www.museum.nl/de/museum-van-bommel-van-dam/ausstellung/melle-schilder-van-een-andere-werkelijkheid 144

Figura 1.57: Cortinas de Petra Blaise, Centro Nacional de Danza de la Haya (Koolhaas, 1995,p.333) 144

Figura 1.58: Composición a partir de fotografías de solares entre medianeras en Berlín y varias fotos de Brodovitch. https://www.smb.museum/presse/pressebilder/; https://art.nelson-atkins.org/people/10861/alexey-brodovitch/objects?filter=collections:Photography; https://www.inquirer.com/arts/barnes-foundation-alexey-brodovich-20240305.html; https://www.artnet.com/artists/alexey-brodovitch/ballet-book-with-104-works - YDm1GKjR_GMAkK6e_ypO4Q2 147

Figura 1.59: Composición a partir de fotografías de el puente Simone Veil y páginas de Pearl River Delta.2001. p.231. https://archi.ru/world/96060/voprosy-nasledovaniya 148

Figura 1.60: Composición a partir de imágenes del tratado de Durand y del Tratado de Koolhaas. https://intranet.pogmacva.com/es/; https://longstreet.typepad.com/thesciencebookstore/architecture_and_building/ 148

Figura 1.61: Composición a partir de imágenes de la barca de la Medusa y el proyecto del Hotel Welfare de OMA https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9783035619812_A39321031/preview-9783035619812_A39321031.pdf; https://www.moma.org/artists/7559-zoe-zenghelis; https://www.moma.org/calendar/exhibitions/271/installation_images/3809?work_id=104704 149

Figura 1.62: Composición a partir de imágenes de las láminas de las lecciones de Durand y una lámina de *Recueil varié* de Charles-PierreJoseph Normand. 1815 (Kruft, 1990, p.489) 155

Figura 1.63: Composición a partir de imágenes iniciales del estudio sobre el Pearl River Delta (Mutations, 2000, p.200) 157

Figura 1.64: Refrentes hacia la expresión o hacia el contenido https://peripoietikes.hypotheses.org/category/estilistica-2 161

Figura 1.65: Composición a partir de imágenes de la presentación *Navigating Modernization.* 2010. https://www.supercrits.com/5/; https://www.arabianbusiness.com/interviews/interviews-construction/page/155; https://time.com/time/magazine/asia/0,9263,501040503,00.html 161

Figura 1.66: Esquema de elaboración propia sobre la génesis de la modernidad 162

Figura 1.67: Mural que inventaría las actuaciones de OMA en edificios hiatóricos. En Cronocaos. 2010. https://www.oma.com/projects/venice-biennale-2010-cronocaos 164

Figura 1.68: Composición a partir de imágenes del quiosco de Berlage y la planta Buitenhof https://www.catawiki.com/en/c/1239-art-photography-books; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:W.B._van_Liefland_Alternatief_nieuwe_verkeersweg_Den_Haag_1.jpg 166

Figura 1.69: Lámina de la exposición Cronocaos. 2010 https://www.oma.com/projects/venice-biennale-2010-cronocaos 168

Figura 1.70: Fotografía de Koolhaas en el "Festival de las Ideas" https://www.metalocus.es/es/noticias/rem-koolhaas-abrira-el-festival-de-ideas-para-una-nueva-ciudad 169

Figura 1.71: Imagen de Cronocaos y la retícula de preservaciones y demoliciones https://www.designboom.com/architecture/rem-koolhaas-oma-cronocaos-preservation-tour-part-three/ 171

Figura 1.72: Composición a partir de imágenes del esquema de la teoría de Sarris y arquitectos disfrazados de sus edificios https://www.youngandinnocent.eu/es/articles/language/6; https://img.stanleylieber.com/?tags=1931 175

Figura 1.73: Composición a partir de imágenes del cenotafio de Newton de Boulée y uno de los dibujos de Ferris. http://faidit.fr/Catalogue_Conferences_-_2.php; https://collection.cooperhewitt.org/objects/18468715/ 185

Figua 1.74: Páginas del *S, M, L, XL* (Koolhaas, 1995, pp. 430-431) 189

Figura 1.75: Composición a partir de imágenes de la embajada de los Países Bajos de Berlín https://www.oma.com/ 190

Figura 1.76: Composición a partir de imágenes de la jirafa en la Villa Dall´Ava https://www.presidentsmedals.com/Entry-12930; https://zhutaostudio.com/en/spaceaction/koolhaas-2/ 194

Figura 1.77: Composición a partir de imágenes de Project Japan y la charla entre Arata Isozaki y Koolhaas https://www.oma.com/; https://www.archdaily.com/214706/rem-koolhaas-hans-ulrich-obrists-project-japan-metabolism-talks-lecture 196

Figura 1.78: Composición a partir de fotografías de PRADA Transformer y Strada Novissima y el referente moderno de Semper https://www.iconeye.com/architecture/oma-s-the-prada-transformer; https://www.jencksfoundation.org/explore/image/venice-biennale; https://www.researchbank.ac.nz/server/api/core/bitstreams/92e2124f-83dc-4450-a004-26fb3e78f4ee/content 197

Figura 1.79: Composición a partir de hojas del *Recueil et parallèle des édifices* (1802) y del libro *Elements*. Portada del libro *Elements* (koolhaas, 2014) https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/de-la-fresque-louis-pierre-baltard_tombeaux-romains; https://www.barnesandnoble.com/w/koolhaas-elements-of-architecture-rem-koolhaas/1140192603?ean=9783836556149; https://www.archdaily.com/tag/venice-biennale-2014 198

Figura 1.80: Composición a partir de dibujos de la *Broadacre City*, el *Danteum* y del *Reichstag* https://arquiscopio.com/archivo/2013/08/10/broadacre-city/; https://www.zendalibros.com/el-danteum-de-giuseppe-terragni/; https://www.archdaily.cl/cl/765326/arte-y-arquitectura-collages-surrealistas-de-arquitectura-por-matthias-jung 199

Figura 1.81: Imágenes de los Manifiestos-partitura de John Cage https://www.uol.com.br/ 209

Figura 1.82: Composición a partir de portadas del *"Número del manifiesto"* de la revista ICON y del nº 47 del Architectural Design https://scottburnham.com/2007/07/article-in-latest-issue-of-icon/; https://no2self.net/2005/05/26/rip-r-erskine/ 209

Figura 1.83: Imagen de "Life in the Metropolis" or "The Culture of Congestion", Architectural Design 47 https://www.gizmodo.jp/2014/05/gw_41.html 212

Figura 1.84: Composición a partir de las portadas de *"The Charlottesville Tapes"* y de *"Layout"*, 2003 y páginas interiores de ""The Charlottesville Tapes", 1982 https://saintpage.com/products/the-charlottesville-tapes?variant=40303803629707; https://www.gsd.harvard.edu/publications/ 221

Figura 1.85: Composición a partir de portadas de "Hans Ulrich Obrist" (Koolhaas, 2007) y de "Conversaciones con estudiantes"(Koolhaas, 1991) https://www.oma.com/; https://arquibooks.blogspot.com/2007/09/rem-koolhaas-conversaciones-con.html 222

Figura 1.86: Folio del *Libro Architettonico* (Filarete, 1464) https://letteraturaartistica.blogspot.com/2014/02/filarete-trattato-di-architettura.html 222

Figura 1.87: Carta a Miuccia PRADA https://www.archdaily.com/791449/call-for-abstracts-arpa-journal-issue-05-conflicts-of-interest 226

Figura 1.88: Páginas de Byzantium (Koolhaas, 1995, pp.354-361) 227

Figura 1.89: Composición a partir de páginas del libro S, M, L, XL, "El cuaderno de apuntes" Cecil Balmond, "Last Apples" (Koolhaas, 1995, pp. 662-685) y las planimetrías de Villa Dall´Ava (Koolhaas, 1995, pp. 662-685) 228

Figura 1.90: Composición a partir de dioagramas de "Only 90º Please" (1995, pp.195-197) y diagramas de Yona Friedman https://www.metalocus.es/es/noticias/exposicion-emplazamiento-por-ding-musa 229

Figura 1.91: Composición a partir de páginas del S, M, L, XL (Koolhaas, 1995, p.670) y de Content (Koolhaas, 2004, pp. 513 y 514) 229

Figura 1.92: Composición a partir de extractos del "diario personal", "Strategy of the Void" (Koolhaas, 1995, pp.602-661) 230

Figura 1.93: Página de "Universal Headquarters" (Koolhaas, 2004, pp. 118-123) 230

Figura 1.94: Composición a partir de una obra de Zoe Zenghelis y de Madelon Vriesendorp https://carnegieart.org/event/zoe-zenghelis-gallery-meet-and-greet/; https://www.nycurbanism.com/blog/2019/9/16/madelon-vriesendorps-manhattan-project 231

Figura 1.95: Composición a partir de fotografías de Villa Saboya y Villa Dall´Ava https://www.metalocus.es/en/news/villa-savoye-and-villa-dallava 234

Figura 1.96: Composición a partir de imágenes del cuadro de Mondrian, el archiìélago de Berlín y el esquema de sólidos de la planta de agadir https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mondriaan_Compositie_in_lijn.jpg; https://www.europan-europe.eu/en/exchanges/das-andere; https://arquitecturamashistoria.blogspot.com/2012/01/ 238

Figura 1.97: Dibujo de un Tell, "Historia de la forma urbana" (Morris, 1998, p. 46) 239

Figura 1.98: Composición a partir de patentes de Oma, *Content* (Koolhaas, 2004, pp. 74-83) 241

Figura 1.99: Composición a partir de fotogrmas de la película Rem Koolhaas (Bêka y Lemoine, 2013) y las piezas audiovisuales de Pierre Chenal 244

Figura 1.100: Dibujo de Frank Lloyd Wright https://wrightchat.savewright.org/viewtopic.php?p=112052 245

Figura 1.101: Composición a partir de la maqueta de Wright para la Broadcare City y la maqueta de OMA de La Villette https://news.columbia.edu/new-york-0; https://www.oma.com/projects/parc-de-la-villette 246

Figura 1.102: Composición a partir del dibujo ficcional de Leonidov e imgánes de Delirious New York https://en.wikipedia.org/wiki/People%27s_Commissariat_of_Heavy_Industry; https://www.bbc.com/future/article/20140403-new-york-retro-city-fantasies; https://www.citymonitor.ai/analysis/why-we-should-be-farming-skyscrapers-1029/ 248

Figura 1.103: Composición a partir de imágenes de "El Movimiento Continuo" de Superstudio y Exodus (Koolhaas, 1972) https://www.pamono.de/stories/5-design-shows-to-see-before-summer-end-2016; https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3531/installation_images/347?work_id=104693; https://drawingmatter.org/london-office/ 248

Figura 1.104: Grabado de Perrault "*Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en François"* https://archhistdaily.wordpress.com/category/seventeenth-century-architecture/ 249

Figura 1.105: Composición a partir de pinturas de Vriesendorp y un fotograma de El Manantial (King Vidor, 1949) https://www.madelonvriesendorp.com/; https://www.moma.org/magazine/articles/317; https://www.metalocus.es/es/noticias/el-mundo-de-madelon-vriesendorp 250

Figura 1.106: Cut-up de Content (Koolhaas, 2004, pp.44-51) 251

Figura 1.107: Composición a partir de cut-up de *"Tabula rasa revisited" S, M, L, XL* (Koolhaas, 1995, p.1090) y de Lagos en *Mutations* (Koolhaas, 2000, p.280) 251

Figura 1.108: Página de "*La ciudad genérica", S, M, L, XL* (Koolhaas, 1995, pp.1238-1267) 255

Figura 1.109: Story board de la historia del Pabellón de Barcelona, *S,M, L, XL* (Koolhaas, 1995, pp. 62-63) 255

Figura 1.110: Diagrama de Muntañola https://claudiovergara.wordpress.com/tag/moral/ 257

Figura 1.111: Composición a partir de fotografías en Harvard https://www.gsd.harvard.edu/event/rem-koolhaas-current-preoccupations/; https://www.gsd.harvard.edu/contributor/gsd-news/page/10/ 259

Figura 1.112: composición a partir de páginas del *S, M, L, XL* (Koolhaas, 1995, p. 830-832 y 991) 263

Figura 1.113: Página web de Architecture.au http://architecture.au/ 265

Figura 1.114: Composición a partir de fotogramas del audiovisual de Lagos (Koolhaas, 2000) https://www.youtube.com/watch?v=uFwK7rwRd5Y 267

Figura 1.115: Composición a partir de fotogramas del audiovisual de Lagos (Koolhaas, 2000)) https://www.youtube.com/watch?v=uFwK7rwRd5Y 270

Figura 1.116: Composición a partir de fotogramas del audiovisual de Lagos (Koolhaas, 2000)) https://www.youtube.com/watch?v=uFwK7rwRd5Y 272

Figura 1.117: Composición a partir de páginas del capítulo Lagos en Mutations (Koolhaas, 2000)) https://www.youtube.com/watch?v=uFwK7rwRd5Y 273

Figura 1.118: Composición a partir de fotogramas del audiovisual de Lagos (Koolhaas, 2000)) https://www.youtube.com/watch?v=uFwK7rwRd5Y 275

Figura 1.119: Imagen de borradores del texto, no publicado de Lagos https://ntm.ng/2020/11/02/lagos-the-city-that-never-dies/ 276

Figura 1.120: Composición a partir de la portada del libro de Mungo Park y fotografía de Koolhaas junto a Kunlé Adeyemi https://en.wikipedia.org/wiki/Mungo_Park_(explorer); https://worldarchitecture.org/architecture-news/cecgm/rem-koolhaas-and-kunl-adeyemi-discuss-the-past-present-and-future-of-the-lagos.html 277

Figura 1.121: Composición a partir de imágenes del S,M, L, XL (Koolhaas, 1995) de Content (Koolhaas, 2004) y de Mutations (Koolhaas, 2000) 277

Figura 1.122: Composición a parttir de páginas del S, M, L, XL (Koolhaas, 1995, pp. 472-473) 279

Figura 1.123: Fotografía del niño y el buitre (Kevin Carter, 1993) y el programa de Euronews No Comments https://oliveryanes.com/kevin-carter-una-leyenda-mal-formada/ 280

Figura 1.124: Composición a partir de páginas de Content (Koolhaas, 2004, pp. 240-241) 280

Figura 1.125: Composición a partir de fotogramas Sustainability: Advancement vs. Apocalypse (Koolhaas, 2009) https://www.oma.com/ 281

Figura 1.126 :Gráfico de los estilos artísticos del s.XIX y del s.XX. Elaboración propia. 281

Diagrama 1.1. Interpretación gráfica de los epígrafes de los textos. Elaboración propia 146

Diagrama 1.2. Ciclo creativo de la arquitectura *leitmotiv* de Koolhaas. Elaboración propia. 162

Capítulo II

Figura 2.1. Composición a partir de fotografías de las fábricas de aviones Fokker https://www.annefrank.org/de/timeline/159/bombardierungen-der-alliierten-auf-amsterdam/; https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/one-more-river-to-cross-the-canadians-in-holland-feature; https://www.warmuseum.ca/liberation/; https://www.rotterdam360.com/ 292

Figura 2.2. Composición a partir de fotografías de Yakarta y de Róterdam https://www.liputan6.com/news/read/3228651/menanti-becak-kampung-anies-sandi; https://ansichtkaartenbeurs.nl/zoeken/%2520De%2520Dam 294

Figura 2.3. Diagrama de los libros de Koolhaas situados en el mapamundi https://es.slideshare.net/slideshow/rem-koolhaas-designing-the-design-process-11164433/11164433 299

Figura 2.4. Espacialización de Yona Friedman https://www.lemonde.fr/culture/portfolio/2005/07/14/la-ville-spatiale-de-yona-friedman-4-5_670994_3246.html 306

Figura 2.5. Composición a partir de fotografías de IBM (Dick van Mourick,1956-1959,Uithoorn), Oficina de Johnson Wax "The Boomerang" (Hugh Maaskant, 1964-1966, Países Bajos) e ilustración de la influencia holandesa en Europa (Americanism: Dutch architecture and the transatlantic model,1997, p.25) https://www.ibelingsvantilburg.nl/projecten/ibm-toren-uithoorn/; https://pure.rug.nl/ws/portalfiles/portal/31585841/h13.pdf 308

Figura 2.6. Composición a partir de fotografías de los stands de Rietveld para los almacenes Gimbel Brothers de Michigan, y basamento del Péndulo de Foucault para las Naciones Unidas https://itoldya420.getarchive.net/amp/media/gimbel-brothers-business-in-cross-county-center-yonkers-new-york-mens-shirts-56feec https://www.un.org/en/visitor-centre-new-york/foucault-pendulum-g-rietveld-designed-research-laboratory-koninklijke 309

Figura 2.7 El manifiesto de 1969 de la revista *Elite* y los estudiantes https://www.abebooks.fr/Elite-Een-analiese-afdeling-bouwkunde-technische/18010335257/bd; https://www.archdaily.com/775060/radical-pedagogies-reconstructing-architectural-education/561fc55ce58ecec3c400016d-radical-pedagogies-reconstructing-architectural-education-image 310

Fig.2.8. Anton Koolhaas. Con la presentadora de televisión Mies Bowman y recibiendo el premio Huygens de escritura https://www.dbnl.org/auteurs/auteur.php?id=kool009 https://en.wikipedia.org/wiki/Anton_Koolhaas 311

Figura 2.9. Fotograma de Koolhaas en la biblioteca familiar https://www.youtube.com/watch?v=6oelsf4pdZg 312

Figura 2.10. Imágenes de Casa Palestra https://www.oma.com/ 316

Figura 2.11. Composición a partir de fotograma de la película *Le Chien Andalou* y páginas del *S,M,L,XL*(Koolhaas, 1995, p. 234-235) 317

Figura 2.12. Composición a partir de fotogramas de la película "Origen" (Christopher Nolan,2010), "El arca Rusa" (Sokurov, 2002) y "Fairytale" (Sokurov, 2022) 318

Figura 2.13. Fotogramas de Norman Foster explicando el proyecto *Bodegas Portia* (2011) https://www.youtube.com/watch?v=nQYBTliggu8 320

Figura 2.14. Composición a partir de imágenes de *Flagrant Delit* y laciudad del globo cautivo (Madelon Vriesendorp) https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/picture-preview-sweethearts-artistic-couples-7582030.html;

https://www.metalocus.es/en/news/mission-postmodern-heinrich-klotz-and-wunderkammer-dam 324

Figura 2.15. Xilografía de *la Urpflanze* (Pierre Jean FranÇois Turpin, 1837) https://de.wikipedia.org/wiki/Urpflanze 325

Figura 2.16. Fotografía del Parque Wilhelmina, Holanda https://studentlife.uu.nl/nl/8-834-wilhelminapark 326

Figura 2.17. Composición a partir de una de las viñetas con dibujos de Vroman y texto de Anton Koolhaas (Portada de Stiemer en Stalma), portada del NRC y portada de la tira cómica Stiemer y Stalma https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:NRC1898.jpg; https://www.deterechtekronkel.nl/a-59067868/jeugdboeken/koolhaas-a-stiemer-en-stalma/#description 326

Figura 2.18. Primeros trazados reguladores y dibujos de las colonias holandesas en Indonesia https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Jakarta; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1721_Waere_Affbeeldinge_Wegens_het_Casteel_ende_Stadt_BATAVIA_Gelegen_opt_Groot_Eylant_Java_47329.jpg 328

Figura 2.19. Plano de Simon Stevin de la ciudad ideal holandesa y de Batavia https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Jakarta; https://jhna.org/articles/dutch-batavia-exposing-hierarchy-dutch-colonial-city/ 329

Figura 2.20. Pinturas, postales, planos y fotografías de Yakarta https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Batavia_1897.jpg; https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Andries_Beeckman_-_The_Castle_of_Batavia.jpg; https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:AMH-5643-KB_View_of_the_Tijgersgracht_on_Batavia.jpg 330

Figura 2.21. Composición a partir de fotografías de Yakarta https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Jakarta; https://jhna.org/articles/dutch-batavia-exposing-hierarchy-dutch-colonial-city/; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Glodok,_Jakarta,_Indonesia_Tanah_Airku,_p94.jpg; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:COLLECTIE_TROPENMUSEUM_Becaks_bij_de_Britse_ambassade_TMnr_20018038.jpg; https://www.alternatehistory.com/forum/threads/emerald-of-the-equator-an-indonesian-tl.478568/page-5; https://tappang.wordpress.com/2007/11/22/60/; https://www.tinemu.com/temu-lawas/31710893065/sejarawan-australia-scott-merrillees-ulas-sejarah-perkembangan-kota-jakarta-melalui-foto; https://www.wsj.com/articles/BL-SEAB-1232; 331

Figura 2.22. Composición a partir del cartel de la película de Anton Koolhaas "El dique cerrado" (De dijk is dicht, 1950), la portada de su novela "Un tiro al aire" y la Reseña en el periódico PZC (Provinciale Zeeuwse Courant) https://www.scholieren.com/verslag/boekverslag-nederlands-een-schot-in-de-lucht-door-anton-koolhaas 332

Figura 2.23. Composición a partir de carteles de *Ape and Super-Ape* -versión anglosajona y holandesa y cartel holandés de *El doctor Pulder siembra amapolas* https://www.imdb.com/es/title/tt0068275/; https://www.imdb.com/es-es/title/tt0072892/ 332

Figura 2.24: Composición a partir de la portada de la revista centro y el ensayo de Brasilia de koolhaas (2011) https://www.archdaily.com.br/br/publicacoes; https://www.archdaily.com.br/br 333

Figura 2.25. Composición a partir de la portada de *TIME* con Kubitschek, páginas interiores con el artículo sobre la futura Brasilia y páginas de publicidad (Internet archive) https://content.time.com/time/covers/0,16641,19560213,00.html 334

Figura 2.26. Imágenes del artículo de la revista *National Geographic* http://www.imagineeringdisney.com/blog/tag/animatronics?currentPage=2; 336

Figura 2.27. Imágenes del reportaje de *National Geographic* sobre la vida en el Berlín Occidental https://www.nationalgeographic.com/pdf/life-in-walled-off-west-berlin.pdf 338

Figura 2.28. Composición a partir de las portadas de mediados de los 50 y de los 70 de la revista TIME y composición fotográfica en la publicidad https://www.listchallenges.com/time-magazines-persons-of-the-year-the-1950s; https://time.com/; https://fezfilmsblog.blogspot.com/2010/12/short-stories-pretty-dead-jeff-scher.html 339

Figura 2.29. Composición a partir del edificio de Berlage, el logo KLM (Roosenburg,1919) y La Apolllo House (Roosenburg) https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Aschool22.jpg; https://1000logos.net/klm-logo/; https://www.3stone.nl/portfolio/allen-overy-kiest-opnieuw-voor-prestigieus-apollo-house/ 341

Figura 2.30. Composición a partir de la sede de KLM y la fábrica Lely y los pozos de Velsen https://commons.wikimedia.org/wiki/File:KLM_hoofdkantoor_te_Den_Haag,_Bestanddeelnr_255-8925.jpg; https://items.amsterdamse-school.nl/details/objects/325; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Velsertunnel-Ventilatiegebouw.jpg 341

Figura 2.31. Fotografía de Miuccia Prada, el artista Luc Tuymans y Rem Koolhaas (Revista Vogue) https://www.vogue.com/magazine 342

Figura 2.32. "Manifiesto por la simplicidad". En la Serpentine https://archinect.com/blog/article/21452822/evidence-for-future-analysis 344

Figura 2.33. Composición a partir de *The Beurs van Berlage*, (Berlage, 1896-1903, Ámsterdam), de la Basílica de Notre-Dame De Tongeren, detalle del fuste de la columna de la bolsa de Amsterdam, Basílica Saint-Sernin de Toulouse y el exterior de la Bolsa de Ámsterdam https://www.archiweb.cz/en/b/amsterodamska-komoditni-burza-beurs-van-berlage-de-niuewe-beurs-te-amsterdam; https://nl.wikipedia.org/wiki/Teseum; https://arquitectamoslocos.blogspot.com/2017/07/hendrik-petrus-berlage-un-hombre-honrado.html; https://es.wikipedia.org/wiki/Arquitectura_rom%C3%A1nica; https://intranet.pogmacva.com/en/entrada/imagen?img=ab64fb67d6f673c41723f74fa4c90d04efce1f5a.jpg; https://es.wikipedia.org/wiki/Beurs_van_Berlage 345

Figura 2.34. Composición a partir de detalle de la mitología griega y de la inquisición y la "caza de brujas" https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Theseus_Minotaur_BM_Vase_E84_n3.jpg; https://www.diariodecultura.com.ar/literatura/nos-mintieron-en-la-escuela-el-verdadero-origen-del-lazarillo-de-tormes-no-es-el-que-pensabamos/ 346

Figura 2.35. Fotograma del 'megalón' en *Megalópolis (Francis Ford Coppola, 2024)* 347

Figura 2.36. Documento de la conferencia de Koolhaas sobre Zero https://www.oma.com/lectures/zero 352

Figura 2.37. Carné de periodista de Rem Koolhaas. https://www.metalocus.es/es/noticias/koolhaas-defiende-europa 352

Figura 2.38. Composición a partir de la portada del nº31 de la revista *Gard Sivik* y catálogo del grupo Nul https://en.wikipedia.org/wiki/Dutch_Nul_group; https://www.lastdodo.com/en/areas/1789601-gard-sivik 355

Figura 2.39. *The Yellow Kid* https://en.wikipedia.org/wiki/Yellow_Kid_Award 358

Figura 2.40. Composición a partir de fotografía de Tom Wolfe y la primera edición de *The New Journalism https://www.nytimes.com/es/2018/05/15/espanol/tom-wolfe-nuevo-periodismo-obituario.html; https://en.wikipedia.org/wiki/The_New_Journalism* 360

Figura 2.41. Composición a partir de imágenes de proyectos de Wijdeveld https://ilmuseoimmaginario.blogspot.com/2019/03/larchitetto-dellimpossibile-hendrik.html; https://ilmuseoimmaginario.blogspot.com/2019/03/larchitetto-dellimpossibile-hendrik.html 364

Figura 2.42. Conferencia del museo Stedelijk (Koolhaas) https://www.oma.com/lectures/zero 372

Figura 2.43. Composición a partir de imágenes de la conferencia del museo Stedelijk y el Stedelijk desde fuera https://www.oma.com/lectures/zero; https://dennikn.sk/99812/fotogaleria-moderna-architektura-na-stredovekom-hrade-v-louvre-aj-v-amsterdame-slo-by-to-aj-v-bratislave/ 373

Figura 2.44. Composición a partir de fotografías de Armando en la redacción de *Haagse y* el artista tipógrafo Willem Sandberg https://leopauw.com/artikelen-01/ 375

Figura 2.45. Composición a partir del cartel de *De blanke slavin* ("La esclava blanca", 1969) y el grupo 1,2,3 Enzgroep https://www.imdb.com/es-es/title/tt0064095/fullcredits/; https://letterboxd.com/film/1-2-3-rhapsody/ 378

Figura 2.46. *Cut-up* para el manifiesto Fluxus y para documentos de OMA https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Fluxus_manifesto.jpg; https://www.oma.com/publications/six-projets 383

Figura 2.47. Fotografía de El *1,2,3 Enz* https://www.imdb.com/es-es/name/nm0005929/mediaviewer/rm2017746176/?reasonForLanguagePrompt=browser_header_mismatch 384

Figura 2.48. Composición a partir de fotogramas de *El ángel exterminador* y *Body & Soul* del 1,2,3 Enzgroep e imágenes del inicio de *Blue Velvet* 392

Figura 2.49. Ilustración de OMA para "El cuento de la piscina" https://www.metalocus.es/en/news/launch-invenciones-jose-juan-barba-barcelona 394

Figura 2.50. Composición a partir de El Ángelus de Millet, un Ángelus de Dalí y el Ángelus en *Exodus* https://www.menorca.info/opinion/blogs/2020/02/09/1338736/art-vida.html; https://lapiedradesisifo.com/2013/05/28/dal%C3%AD-atomicus-de-philippe-halsman/; https://www.moma.org/collection/works/431 395

Figura 2.51. Composición a partir de fotografías de la fábrica de turbinas AEG (Peter Behrens, Berlin, 1909-1910) y del ágora de Atenas https://bauhausinmobiliaria.com/homenaje-a-la-bauhaus/; https://www.greeka.com/attica/athens/sightseeing/athens-ancient-agora/ 396

Figura 2.52. Composición a partir del dibujo de la Bienal de Venecia, fotografía de la instalación de OMA y "Dalí a los 6 años cuando pensó que era una niña, levantando la piel del agua para ver a un perro durmiendo a la sombra del mar" (Dalí, 1950) https://www.metalocus.es/es/noticias/bienales-y-controversias-no-todo-empezo-en-2014; https://comover-arq.blogspot.com/2011/08/portoghesi-x-koolhaas.html; https://catalogues.salvador-dali.org/catalogues/es/heritageobject/611/ 397

Figura 2.53. Composición a partir de una fotografía de Vriesendorp en las calles de Holanda (Carlos García, 2014) y una escena de *Flagrant delit* https://www.archined.nl/2008/09/venice-2-the-national-pavilions/ 399

Figura 2.54. Fotograma de Gerrit Oorthuys en una entrevista https://www.youtube.com/watch?v=v0o9y_GmWj0 401

Figura 2.55. Composición a partir de imágenes del S, M, L, XL (Koolhaas, 1995, pp.270-271) 404

Figura 2.56. Imágenes del Instituto Lenin https://architecture-history.org/architects/architects/LEONIDOV/OBJECTS/1927,%20Lenin%20Institute%20and%20Library%20(unbuilt),%20Moscow,%20Russia%20.html 405

Figura 2.57. Composición a partir de imágenes "The futures' past" https://www.jstor.org/stable/40255570 407

Figura 2.58. Composición a partir del proyecto y maquetas de Leonidov y conferencia de Koolhaas "Russia for begginers"https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/115218/4_02_Juan%20Prieto%20L%C3%B3pez_FINAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y; https://thecharnelhouse.org/2014/04/14/mikhail-barshchs-housing-communes-in-moscow-1928-1930/; https://www.youtube.com/watch?v=6oelsf4pdZg 409

Figura 2.59. Imágenes de la instalación de los Eames para la Exposición Nacional Estadounidense celebrada en Moscú https://www.metalocus.es/es/noticias/exposicion-charles-ray-eames-power-design-en-el-museo-vitra-design 413

Figura 2.60. Cabecera de la serie *The Americans* https://www.artofthetitle.com/title/the-americans/ 414

Figura 2.61. Imágenes de El Cabaré Voltaire https://www.imdb.com/es-es/title/tt34423704/; https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Grand_opening_of_the_first_Dada_exhibition,_Berlin,_5_June_1920.jpg 417

Figura 2.62. Fotografía de Aldo van Eyck https://es.wikiarquitectura.com/arquitecto/van-eyck-aldo/aldo-van-eyck-2/ 418

Figura 2.63. Imágenes del Patio & Pavilion de los Smithson (1956) https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/c7rApA; https://www.researchgate.net/figure/ew-of-Patio-and-Pavilion-by-Nigel-Henderson- Eduardo-Paolozzi-and-Alison-and-Peter_fig4_233233332 421

Figura 2.64. Composición a partir de las obras de "El arte de vivir" (Magritte, 1967), "Nacimiento del mundo" (Dalí, 1904) y "New Babylon" (Constant, 1963) https://arthive.com/es/art_forms/painting; https://giselleland.wordpress.com/2012/08/06/un-perro-andaluz-cine-surrealista/; https://drawingmatter.org/constants-new-babylon/ 423

Figura 2.65. Diagrama estrategia-táctica-lugar-espacio (Muntagnola, 2000, p.122) 424

Figura 2.66. Manuscrito de *New Babylon* https://archive.org/ 428

Figura 2.67. Composición a partir de dibujos de Constant y dibujos de Madelon Vriesendorp https://www.nrc.nl/auteur/lucette-ter-borg/23/; https://www.nycurbanism.com/blog/2019/9/16/madelon-vriesendorps-manhattan-project 431

Figura 2.68. Proyectos espaciales de Konrad Wachsmann https://platform-0.com/wachsmann-konrad-united-states-air-force-aircraft-hangar-1951/ 433

Figura 2.69. Composición a partir de dibujos 'espaciales' de Koolhaas, junto a un proyecto de Yona Friedman y el Hyperbuilding de OMA https://www.archdaily.cl/cl/879776/yona-friedman-habla-de-empoderar-a-las-personas-a-traves-de-arquitectura-adaptable; https://es.wikiarquitectura.com/edificio/hyperbuilding/ 434

Figura 2.70 Imagen de la cúpula de Fuller https://grossdem.wordpress.com/2015/04/22/minimalismo/ 436

Figura 2.71. Composición a partir de imágenes de la cúpula geodésica de Fuller y proyecto espacial de Yona Friedman https://ast.m.wikipedia.org/wiki/Ficheru:Biosphere_montreal.JPG; https://www.spanish-architects.com/es/architecture-news/en-portada/yona-friedman-1923-2020-1; 438

Figura 2.72. Imágenes de las maquetas de la *Ville spatialie* https://drawingmatter.org/architect/friedman-yona/; https://galeriepoggi.com/en/liste-artistes/yona-friedman-en/ 438

Figura 2.73. Composición a partir de imágenes *The Surface* de Koolhaas y un Voronoi de Yona Friedman https://socks-studio.com/img/blog/mastrigli-koolhaas-1-the-surface-b-150x150.jpg; https://jvdpblog.wordpress.com/2012/12/05/continent-cities/ 439

Figura 2.74. Composición a partir de imágenes de graffitis de Mayo del 68 https://en.wikipedia.org/wiki/May_1968; https://nonidealtheory.wordpress.com/2011/01/14/new-book-postanalytic-and-metacontinental-crossing-philosophical-divides/ 443

Figura 2.75. Fotografía de Zaha Hadid en la A.A https://www.aaschool.ac.uk/about/history 444

Figura 2.76. Composición a partir de la fotografía de La Whitechapel Gallery y la exposición *This is tomorrow!* https://es.wikipedia.org/wiki/Whitechapel_Gallery; https://www.whitechapelgallery.org/about/history/ 445

Figura 2.77. Composición a partir de las imñagenes de *Bunks!* De Eduardo Paolozzi y la Casa del futuro de los Smithson https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-32-you-cant-beat-the-

real-thing-p02052; https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-2-will-man-outgrow-the-earth-p02021; https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/01/eduardo-paolozzi-berlino-popart-berlinische-galerie/; https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/175412/la%20Villa%20Arpel%20Machine%20a%20habiter.pdf?sequence=1 446

Figura 2.78. Composición a partir de pancarta (1967) y del cuadro "El sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar" (Dalí, 1944) https://www.provo-images.info/hipperzweter.html; https://pop-art-bananas.com/products/dream-caused-by-the-flight-of-a-bee-around-a-pomegranate-one-second-before-awakening-1943-the-modern-masters-collection-1998 448

Figura 2.79. Composición a partir de pancarta de Mayo del 68 y fotografía de Woodstock del 69 https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Fin_de_l%27Universit%C3%A9.jpg; https://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/5976929/Woodstock-festival-in-pictures.html 450

Figura 2.80. Imágenes de la exposición del MoMA "Visionary Architecture" https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2554/installation_images/17694 453

Figura 2.81. Imágenes de La *House of the future* de los Smithson https://es.wikiarquitectura.com/casa_futuro_13/; https://arquitecturaviva.com/articles/ap-smithson-magia-cotidiana 454

Figura 2.82. Composición a partir de publicación *Ark* donde apareció el artículo de los Smithson "But today we collected ads" https://warholstars.org/; https://fundaayc.com/2022/09/18/tal-dia-como-hoy-41/ 455

Figura 2.83.Fotografías de Reyner Banham https://www.architectural-review.com/archive/the-new-brutalism-by-reyner-banham; https://www.archdaily.cl/cl/02-71717/aa-visiting-school-deserta-%25e2%2580%2593-parte-2 457

Figura 2.84. Composición a partir de dibujos de comic de Archigram e imágenes de Byzantium del *S,M,L,XL* (Koolhaas. 1995, pp.354-361) https://www.artforum.com/news/m-acquires-archive-of-experimental-architecture-collective-archigram-242103/; https://medium.com/@chienbleu/pop-art-pt-2-archigram-c38bfb6e28f7 478

Figura 2.85. Composición a partir de estructura de química orgánica, lámina de Haeckel y dibujo de Archigram https://www.architecture-exhibitions.com/en/louisiana-museum-of-modern-art/peter-cook; https://es.123rf.com/photo_167907346_mol%C3%A9cula-de-lsd-ilustraci%C3%B3n-de-vector-de-f%C3%B3rmula-qu%C3%ADmica.html; https://species.wikimedia.org/wiki/Coleoidea 460

Figura 2.86. Fotografía de Archigram: William Chalk, Ron Herron, con Peter Cook, David Greene, Michael Webb y Denis Crompton https://www.archdaily.cl/cl/756007/peter-cook-en-perspectiva 461

Figura 2.87. Detalle de la portada de *Content* https://historiadelartemona.wordpress.com/2012/11/01/historia-del-arte-el-arte-influye-hasta-en-la-politica/ 462

Figura 2.88. Composición a partir de fotografía de Peter Cook y su *Experimental Architecture* *https://www.archdaily.cl/cl/02-302326/feliz-cumpleanos-peter-cook; https://eu.bulobik.click/sweeps20/* 463

Figura 2.89. Dibujo del Saitama Arena de OMA https://www.oma.com/projects/saitama-arena 465

Figura 2.90. Fotograma de presentación de Zenghelis con el proyecto-manifiesto *The Surface* https://www.youtube.com/watch?v=ZXtyrp340gY 467

Figura 2.91. Imagen de La *rue Future* https://es.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_H%C3%A9nard 468

Figura 2.92. Composición a partir de viñetas-storyboard de *The Surface* y las viñetas-storyboard de Yona Friedman y de Archigram https://jvdpblog.wordpress.com/2012/12/05/continent-cities/; https://quizlet.com/6902106/architectural-history-1920-1960-flash-cards/ 469

Figura 2.93. Composición a partir de imágenes de *The Surface* y de *Countryside* https://www.ciudadredonda.org/imagenes-religiosas/mundo/; https://www.metalocus.es/es/noticias/countryside-future-exposicion-de-rem-koolhaas-en-el-guggenheim-de-nueva-york 469

Figura 2.94. Imagen de *The Surface*. https://www.metalocus.es/es/noticias/countryside-future-exposicion-de-rem-koolhaas-en-el-guggenheim-de-nueva-york 470

Figura 2.95. Composición a partir de fragmentos de "The Surface" (1969), y "Casa de baños en Trafalgar square" (1970-71) (Carlos García, 2014). https://socks-studio.com/img/blog/mastrigli-koolhaas-1-the-surface-b-150x150.jpg 470

Figura 2.96. Composición a partir de La 'Valley Section' y las organizaciones de Geddes https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-The-notation-of-life-Patrick-Geddes-Fuente-Squarespacecom_fig3_309642396; https://evolutionaryurbanism.com/2017/02/27/cities-in-evolution-patrick-geddes/ 472

Figura 2.97. Composición a partir de imágenes de Brasilia y Ville Radieuse.

https://www.researchgate.net/figure/Brasilia-plan-pilote-de-la-nouvelle-capitale-federale-elabore-par-Lucio-Costa-1955_fig5_278645929; https://www.archdaily.cl/cl/770281/clasicos-de-arquitectura-ville-radieuse-le-corbusier 473

Figura 2.98. Composición a partir de imágenes de Superstudio y de Wallace K. Harrison y de la página de OMA https://www.metalocus.es/es/noticias/villa-savoye-y-villa-dallava; https://www.darchitectures.com/magazine/rubriques/razzdazz/6233-penser-classer-montrer.html; https://stepienybarno.es/blog/2019/02/13/proyectos-de-arquitectura-brutalista-brutalmonday/ ; https://www.oma.com/ 474

Figura 2.99. Esquemas de conexiones-forjado en Jussieu y 'tapiz programático' de Yokohama https://www.oma.com/projects/jussieu-two-libraries 474

Figura 2.100. Carteles y manifiesto de Superarchittetura https://www.dafont.com/es/forum/read/402359/archizoom-super-studio;

https://designmanifestos.org/archizoom-superstudio-superarchitettura/ 476

Figura 2.101. Imágenes de El monumento continuo de *Superstudio* y Proyecto de los Baños de Trafalgar, de Rem Koolhaas (Carlos García, 2014)
https://www.revistaad.es/arquitectura/galerias/vision-radical/8608 477

Figura 2.102. Composición a partir de imágenes de Fuller y Friedman en escalas *bigness*
https://stepienybarno.es/blog/2020/11/11/bucky-fuller-y-los-podcasts-de-exposiciones/;
https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/gallery/2020/02/25/books-networks-and-spatial-structures-yona-friedman-on-domus.html 481

Figura 2.103. Imágenes de Constant y su New Babylon extendiéndose por varas tramas urbanas.
https://www.archdaily.cl/cl/02-17540/constant-y-la-internacional-situacionista/3391constant-symb-nw-baby ; https://www.frieze.com/article/space-place;
https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/new-babylonsevilla-triana-groep-new-babylonsevilla-triana-group; https://stichtingconstant.nl/catalogue/work/new-babylon-barcelona; https://ciudadproyector.wordpress.com/proyecciones/archivo_nueva-babylonia-amsterdam-1963/ 481

Figura 2.104. Composición a partir de imágenes del desfile de PRADA OMA y 'Torre en 4D' de Buckminster Fuller https://www.metalocus.es/en/news/radical-curiosity-orbit-buckminster-fuller-opening; https://en.wikipedia.org/wiki/Prada 483

Figura 2.105. Portada del AD, con el Chicago *à la Carte: The City as a Energy System*
https://www.metalocus.es/en/news/alison-fisher-contextual-megastructure-design-after-urban-renewal 484

Figura 2.106. Composición a partir de fotografías de Boyarsky en Chicago y en su despacho de la A.A., en Londres http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2301-15132023000101301 486

Figura 2.107. Composición a partir de postales, fotografías y planos de las entrañas de Chicago bajo sus hermosas torres https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-Fotografia-de-Chicago-en-Chicago-a-la-carte-The-city-as-an-energy-system_fig3_371123054;
https://www.chipublib.org/wp-content/uploads/sites/3/2013/10/CzX685C53Med.jpg 487

Figura 2.108. Composición a partir de imágenes de Casa Palestra y de fotografía de Koolhaas
https://www.oma.com/ 488

Figura 2.109. Composición a partir de fotografías de La escalera de Odessa en *El Acorazado Potemkin* y del muro en el texto "The Berlin Wall as Architecture"
https://www.pagina12.com.ar/234425-el-acorazado-potemkin-de-sergei-einsenstein;
https://www.researchgate.net/figure/Rem-Koolhaas-The-Berlin-wall-as-architecture-Field-Trip-SMLXL-p-223_fig6_233115606 496

Figura 2.110. *Exodus*, manuscrito mecanografiado https://doubleoperative.com/wp-content/uploads/2009/12/rem-koolhaas_exodus_.pdf 510

Figura 2.111. Composición a partir de imágenes de Frank y Lillian Gilbreth, la secuencia de espacios del proyecto Magnitogorskm de Leonidov. https://www.scipedia.com/public/Radetich-Filinich_2016a; https://architecture-

history.org/architects/architects/LEONIDOV/OBJECTS/1930,%20Master%20Plan%20(unexecuted),%20Magnitogorsk,%20Russia%20.html 512

Figura 2.112. Storyboard de Eisenstein
https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vertical_montage._Eisenstein._1st_part_of_ex..jpg 513

Figura 2.113. Composición a partir de fotografías de Frank O'Hara y Wallace Stevens junto a primeras ediciones de sus poemarios https://www.indiependent.co.uk/poem-of-the-week-having-a-coke-with-you-frank-ohara/; https://en.wikipedia.org/wiki/Lunch_Poems; https://es.wikipedia.org/wiki/Wallace_Stevens;
https://archive.org/details/partsofworld0000wall/page/n9/mode/2up 514

Figura 2.114. Composición a partir de imágenes de la revista *architecture príncipe* y Foucault en EE. UU https://www.researchgate.net/figure/Portada-del-n-de-la-Revista-Architecture-Principe-Cover-of-the-magazine-Architecture_fig1_348145457; http://www.critical-theory.com/43-years-ago-today-foucaults-statement-on-french-prisons/ 517

Figura 2.115. Composición a partir de fotografías de Performances *Walter Walk*, de John Cage (1960) y *Walkaround Time*, de Jasper Johns (1968).
https://kerrysimms.wordpress.com/2020/02/17/john-cage/;
https://www.bbc.co.uk/programmes/p0151yhg/p0151ydt 517

Figura 2.116. Composición a partir de imágenes de obras de Woody van Aamen, o Daan van Golden https://d16kd6gzalkogb.cloudfront.net/artist_images/Woody-van-Amen-Double-Happiness-detail-1979-image-via-straatkaartnl.jpg;
https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/40280/checkpoint-charley;
https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/117709/art-rotterdam-2001;
https://artandtheology.org/2025/05/15/roundup-ellsworth-kelly-austin-jonathan-anderson-book-pop-art-more/ 519

Figura 2.117. Composición a partir de uno de los monocromos azules de la *Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme* e Yves Klein dando la conferencia "La evolución del arte hacia lo inmaterial" https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/204503;
https://editorialrm.com/producto/yves-klein/ 519

Figura 2.118.Fotograma de la película "Falling Down" (Schumacher, 1993) 523

Figura 2.119. Composición a partir de la portada de *Siete clases de ambigüedad* y de la fotografía de William Epson y Venturi y Scott Brown https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/31NB5J7HGbL._SX314_BO1%2C204%2C203%2C200_.jpg;
ttps://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Empson_(cropped).jpg;
https://arquiscopio.com/scott-brown-y-el-premio-pritzker/ 526

Figura 2.120. *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*
https://www.mutualart.com/Artwork/Diverses-planches-de-la-suite-des-Antiqu/ED022D240322FE2546AAF97A767F61D0*;*
https://arquitecturayempresa.es/noticia/la-modernindad-de-piranesi 530

Figura 2.121. Composición a partir de portadas de revistas de filosofía y de arquitectura e imagen de Foucault en el desierto de Mojave. https://lib.ugent.be/nl/catalog/ser01:001037512;
https://ordoabchao.ca/volume-four/make-love-not-war;

https://progressivegeographies.com/2013/12/09/semiotexte-nietzsches-return-and-schizo-culture-open-access/; https://www.researchgate.net/figure/Le-Corbusier-cover-of-the-journal-LArchitecture-dAujourdhui-1934_fig2_344941635;
https://luisordon.wordpress.com/2019/09/18/foucault-en-california/ 532

Figura 2.122 Imagen de "I'm a monument" (Venturi, 1972)
https://www.researchgate.net/figure/Figura1-Recommendation-for-a-Monument-Robert-Venturi-Denise-Scott-Brown-y-Steven_fig2_372150682 534

Figura 2.123. Composición a partir de mapas de Europa simbolizados por sus 'identidades' culturales y comerciales
https://www.metalocus.es/en/news/image-europe-which-it-may-have-been-its-coming-out 535

Figura 2.124. Composición a partir del libro "*The Making of a Counter Culture" y fotografía de* Allen Ginsberg https://archive.org/details/makingofcounterc00rosz; https://egocitymgz.com/queer-pelicula-mezcla-deseo-decadencia-soledad/ 536

Figura 2.125. Composición a partir de las portadas de las revistas *The Black Mountain Review*
https://library.brown.edu/exhibits/archive/orwell/partisan.gif;
https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/black-mountain-review/;
https://en.wikipedia.org/wiki/Wallace_Berman 539

Figura 2.126. Composición a partir del cartel de *Schizo Culture* y cartel de *La Nova Convention*
http://genealogy-of-media-thinking.net/wp-content/uploads/2013/01/MISC0003.jpg;
https://www.youtube.com/watch?v=IJyBWn6kBdE 539

Figura 2.127. Páginas del libro de Ungers, *Morphologie: city metaphors* (1982 pp.10-46) 543

Figura 2.128. Composición a partir de fotografía de Ungers y Koolhaas y la carta en *The Cornell Daily Sun*. https://cornelljournalofarchitecture.cornell.edu/issue/issue-8/ 544

Figura 2.129. Composición a partir del mapa de Berlín, el archipiélago verde y la portada *The Naked City* https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-La-ciudad-dentro-de-la-ciudad-Berlin-como-archipielago-verde-1997-Fuente-La_fig1_351591726;
https://www.researchgate.net/figure/The-Naked-City-Guy-Debord-1957_fig2_365965880 549

Figura 2.130. La ciudad del globo cautivo (OMA,1972)
https://www.researchgate.net/figure/Figura-6-La-ciudad-del-globo-cautivo-Rem-Koolhas-Fuente-https-n9cl-mdbq-Asi_fig2_351591726 550

Figura 2.131. Cuadro "Vista de Nueva Amsterdam" (Johannes Vingboons, 1664) Manhattan.
https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_Nueva_York 552

Figura 2.132. *Dom Narkomtjazjprom* de Leonidov (1974) http://arch-grafika.ru/publ/1/7-1-0-7 555

Figura 2.133.Fotografía del primer OMA en Nueva York. https://fundaayc.com/tag/biografia/ 571

Diagrama 2.1 Conceptos esenciales de Casa Palestra 489

Diagrama 2.2 Conceptos esenciales delviaje de estudio para ver El Muro de Berlín. Elaboración propia 491

Diagrama 2.3 Conceptos esenciales de Exodus, interrelacionados y jerarquizados. Elaboración propia 505

Capítulo III

Figura 3.1: Exposición OMA in MOMA.1995
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/440?installation_image_index=3 578

Figura 3.2: Composición a partir de fotografías de la Factory, portada de la revista *Interview*, y fotograma *de Outer and Innes Space*. Warhol. 1965.
https://www.infobae.com/cultura/2022/02/22/andy-warhol-polemicas-y-obra-del-padre-del-arte-contemporaneo/; https://cokeart.wordpress.com/tag/composition/;
https://press.warhol.org/wp-content/uploads/2022/08/1662fa6c72d6ed5.jpg;
https://medium.com/the-sophist/warhols-featureless-films-89557923bbc 583

Figura 3.3: Fotograma de *Los intocables de Elliot Ness*. 1987.
https://maupes.wordpress.com/2013/03/10/film-the-untouchables-gli-intoccabili/ 589

Figura 3.4: Charla de Philip Johnson, Universidad de Yale. https://hts3.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/12/philip-johnson_the-seven-crutches-of-modern-architecture.pdf 590

Figura 3.5: Composición a partir de fotografías de la revista de Anton Koolhaas y nota de prensa del estreno de *La Esclava Blanca*.
https://beeldengeluidwiki.nl/index.php/Gallery:_Mies_en_sc%C3%A8ne
https://parelduiker.nl/parelduiker/de-parelduiker-2022-1/ 591

Figura 3.6: Composición a partir de fotogramas de *Mary Poppins*. 1964. Y de *Marvin Call*. 2011.
https://disney.fandom.com/wiki/Mr._Dawes_Jr.; https://blogs.elconfidencial.com/espana/el-confidente/2019-05-15/margin-call-pelicula-financiacion-patrocinios_2001550/ 592

Figura 3.7: Composición a partir de fotografías de entrevista de Koolhaas con Charlie Rose, el *Talkshow* de la PBS, de la entrevista de Wright con Mike Wallace y todas las portadas de arquitectos de la revista TIME. https://metropolismag.com/viewpoints/mike-wallace-his-heart-starting-1957-interview-frank-lloyd-wright/. https://charlierose.com/videos/28731
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Ralph_Adams_Cram_on_TIME_Magazine,_December_13,_1926.jpg; https://www.coverbrowser.com/covers/time/8;
https://content.time.com/time/covers/0%2C16641%2C19380117%2C00.html;
https://content.time.com/time/covers/0,16641,19490815,00.html;
https://www.coverbrowser.com/covers/time/31;
https://www.coverbrowser.com/covers/time/35;
https://www.coverbrowser.com/covers/time/37;
https://www.coverbrowser.com/covers/time/40;
https://www.coverbrowser.com/covers/time/43;
https://www.coverbrowser.com/covers/time/42;
https://www.coverbrowser.com/covers/time/44;
https://globalovethinktank.blogspot.com/2013_04_01_archive.html;

https://www.coverbrowser.com/covers/time/48;
https://www.coverbrowser.com/covers/time/59;
https://www.sueddeutsche.de/geld/bildstrecke-das-china-central-television-projekt-1.578138-9 595

Figura 3.8: Composición a partir de fotografías de entrevista de Koolhaas a John Lindsay y proyecto de OMA para la Welfare Island. (Butragueño, 2015, p.68);
https://www.moma.org/collection/works/163324; https://www.arch2o.com/story-behind-college-architecture-planning-sign/ 598

Figura 3.9: Composición a partir de fotografías del cartel y portada del catálogo de la exposición de Ivan Leonidov. https://www.wallpaper.com/gallery/art/architecture-poster-exclusive;
https://www.catawiki.com/en/c/1239-art-photography-books 601

Figura 3.10: Composición a partir de fotografías de *La revista Oppositions*, el documental de Diana Agrest, las notas en el New York Times, las notas de prensa del Guggemheim, la exposición de Wallace K.Harrison y el cartel de una exposición en solitario de la OMA. (K., Förster, 2024, pp. 258-260); https://soa.princeton.edu/content/film-screening-diana-agrest-making-avant-garde;
https://www.alibris.com/search/books/author/Ed-Simon?aid=4628249; 602

Figura 3.11: Composición a partir de fotografías de anuncio de NIKE, obra de SOM y cartel del documental de Koolhaas. 2016. https://www.fubiz.net/2013/08/22/nike-just-do-it-campaign/;
https://architectuul.com/architect/skidmore-owings-and-merrill;
https://architectuul.com/architect/skidmore-owings-and-merrill 603

Figura 3.12: Dibujo de Le Corbusier Contaminación transatlántica 605

Figura 3.13: Composición a partir de fotografías de la estética de los *Prounen* de Lissitzky. (Gargiani, 2011, p. 89); https://thecharnelhouse.org/tag/painting/;
https://thingsmagazine.tumblr.com/; https://www.oma.com/ 606

Figura 3.14: Composición de rizoma. Elaboración propia 607

Figura 3.15: Composición a partir de los principales libros de OMA. Elaboración propia 608

Figura 3.16: Frontal de la web de OMA. https://www.oma.com 609

Figura 3.17: Composición a partir de fotografías de la portada del libro *Project Without Form*, la portada del libro Lille, la portada del libro *6 projets*, la portada del libro OMA Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990 https://www.indigo.ca/en-ca/project-without-form-oma-rem-koolhaas-and-the-1989-laboratorium/9783959053754.html; https://www.oma.com/;
https://www.oma.com/; https://www.oma.com/ 610

Figura 3.18: Fotograma de *Los libros de Próspero*. Peter Greenaway. 1996. 612

Figura 3.19: Esquema del método científico.
https://es.pinterest.com/pin/787496684847366845/ 613

Figura 3.20: Gráfico con la producción editorial de OMA-AMO. Beatriz Colomina. 2007, pp. 350-351 614

Figura 3.21: Composición a partir de fotografías del estudio de OMA.
https://www.youtube.com/watch?v=pValqVzNkdc 615

Figura 3.22: Composición a partir de fotografías de Frances Hu; *El Nacimiento de un nuevo hombre* (Salvador Dalí), *Huevo de Columbus center*, OMA. 1978. Serpentine Gallery.2006. Ilustración de la morfología de un huevo. Radiografía de un huevo. (Koolhaas, 2004, página 272); (Hu, 2003, p.29) https://www.catawiki.com/en/c/1239-art-photography-books; https://www.oma.com/; https://en.wikipedia.org/wiki/Bird_egg; https://amanaimages.com/info/infoRM.aspx?SearchKey=01809028196 617

Figura 3.23: Composición a partir de fotografías de portadas de *Casabella* con los dibujos de Vriesendorp. https://www.bridgemanimages.com/fr/explore/artist/Italian-School-20th-century/gallery; https://www.bridgemanimages.com/fr/explore/artist/Italian-School-20th-century/gallery; https://www.bridgemanimages.com/fr/explore/artist/Italian-School-20th-century/gallery 618

Figura 3.24: Composición a partir de fotografías de portadas de *L´Architecture d´aujourd´hui* y *Progressive Architecture*. (Van Gerrevey, 2019, p.1) 619

Figura 3.25: Composición a partir de fotografías de la nota de prensa del Guggemheim, memoria de OMa y nota de prensa de The New York Times. 1978. Förter, 2024, p. 260, 265; https://www.guggenheim.org/404; 622

Figura 3.26: Composición a partir de fotografías de portadas del *New York Magazine* y *Form Follows Fiasco;* (Blake, 1977). https://architecturehistory.org/library/library%20AUTHOR.html 623

Figura 3.27: Composición a partir de fotografías del cartel de la exposición *The Sparkling Metropolis* y fotos de la inauguración. https://risdmuseum.org/artdesign/collection/sparkling-metropolis-2021697; https://www.nytimes.com/2020/02/20/arts/design/rem-koolhaas-guggenheim.html 623

Figura 3.28: Composición a partir de fotografías de la exposición de Siah Armajani y de la exposición de OMA de Rem Koolhaas, *Elements*. 2014. https://divisare.com/projects/261558-oma-sergio-grazia-14-biennale-di-venezia-elements-ofarchitecture;https://www.archdaily.com/?background_color=c0c0c0&geo_mashup_content=rendermap&height=300&map_content=single&object_id=402494&width=530&zoom=141; 624

Figura 3.29: Deconstructivism Architecture. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1813 625

Figura 3.30: Composición a partir de fotografías de la exposición OMA, The First Decade. 1989. Y catálogo de la exposición. https://www.artbook.com/9789462082045.html; https://www.oma.com/projects/the-first-decade 627

Figura 3.31: Composición a partir de fotografías de la exposición de OMA en la Max Protech Gallery. https://www.maxprotetch.com/; https://www.artforum.com/features/project-for-the-renovation-of-a-panopticon-prison-2-215472/ 627

Figura 3.32: Composición a partir de las fotografías de la portada de OMA para MODO y la página inicial de la entrevista de Raggi (1983, p.26) 628

Figura 3.33: Texto de Berlin: A green Archipielago. Ungers. 1977. https://www.yumpu.com/fr/document/view/9331858/oswald-mathias-ungers-berlin-as-a-green-archipelago-1977 629

Figura 3.34: Composición a partir de fotografías de las maquetas de escayola expuestas en la exposición *Energieen*. 1990. https://www.oma.com/; https://www.oma.com/ 631

Figura 3.35: Portada del libro OMA- Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990. https://www.lib.hku.hk/general/focus/suc/sep01.htm/ 632

Figura 3.36: Ilustración *Le Flâneur*, Paul Gavarni. 1842. https://en.wikipedia.org/wiki/Fl%c3%a2neur 634

Figura 3.37: Texto Sixteen Years of OMA. Lucan, 1991, pp.162-163) 637

Figura 3.38: Composición a partir de fotografías del cartel de la película colectiva *City Life*, fotograma del capítulo sobre Holanda y la vida urbana y ficha técnica. https://www.filmaffinity.com/en/advsearch2.php?q=William%20Eagle#gsc.tab=0&gsc.q=William%20Eagle&gsc.page=1 641

Figura 3.39: Composición a partir de fotogramas del registro de Claudi Cornaz de la oficina de OMA. 1992 642

Figura 3.40: Composición a partir de fotogramas del cortometraje de The Villa Dall´va (Claudi Cornaz). 1992. Y Rem Koolhaas Houselife de Bêka y Lemoine. 2013. https://admnetwork.it/; https://arquitecturamashistoria.blogspot.com/ 643

Figura 3.41: Composición a partir de la portada de La Seattle Public Library, diagrama de La Seattle Public Library, fotografía y diagramas de la maqueta del LACMA. https://www.archdaily.com/11651/seattle-central-library-oma-lmn; https://www.oma.com/; http://www.hao-us.com/#f=all; https://www.oma.com/ 646

Figura 3.42: Composición a partir de ilustración de Elisha Otis mostrando el ascensor, mapa de la WWW y Tim Berners Lee.Koolhaas, 2004, p. 24; https://en.wikipedia.org/wiki/World_Wide_Web#Security; https://en.wikipedia.org/wiki/Tim_Berners-Lee 647

Figura 3.43: Composición a partir de fotografías de la maqueta de Universal HQ; planimetría del Parlamento Holandés; Unidad de habitación de Marsella. https://www.oma.com/; https://www.archdaily.com/85971/ad-classics-unite-d-habitation-le-corb; https://sectional.instantcashfromhomeblog.com/unite-d-habitation-section/ 649

Figura 3.44: Composición a partir de fotografías de SOM y de OMA. https://www.som.com/about/news/; https://misfitsarchitecture.com/2015/12/14/conceptual-continuity/ 650

Figura 3.45: Composición a partir de fotografías de Edgar Bronfman, Phyllis Lambert y Phillip Johnson y Samuel Bronfman. https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Bronfman; https://www.publico.pt/2015/07/17/culturaipsilon/entrevista/phyllis-lambert-se-nao-se-discutisse-arquitectura-o-mundo-seria-certamente-muito-mais-pobre-1700836; https://www.discogs.com/artist/1541894-Edgar-Bronfman-Jr 651

Figura 3.46: Fotografía de *El City Walk* (John Jerde). https://en.wikipedia.org/wiki/Universal_CityWalk 652

Figura 3.47: Composición a partir de fotografía de maqueta y página de *Content* (Koolhaas, 2004, p. 118) https://www.oma.com/ 654

Figura 3.48: Triángulo ABC de iluminación. https://larregula.photo/suma-de-luces-en-estudio/ 654

Figura 3.49: Diagrama con los "Baby Rems". https://misfitsarchitecture.com/author/betterarchitecture/ 661

Figura 3.50: Composición de fotografías a partir del grupo de música "Tempers" y portada de uno de sus álbumes. http://pendusound.com/category/audio/; https://www.discogs.com/release/15805202-Tempers-Feat-Rem-Koolhaas-Junkspace 663

Figura 3.51: Frontal de la web de OMA. https://www.oma.com 665

Figura 3.52: Fotogramas de videos para PRADA. Elaboración propia 667

Figura 3.53: Imagen de la exposición Serial/Classic. https://www.oma.com/ 672

Figura 3.54: Composición con fotografías de Countryside y la colonia Weissenhof. Rodríguez García, Trachana, 2020 673

Figura 3.55: Composición a partir de fotogramas de la película Rem (Tomas Koolhaas, 2016) 675

Figura 3.56: Composición a partir de fotogramas de la película Rem (Tomas Koolhaas, 2016) 676

Lista de Tablas

Capítulo I.

Tabla 1.1: Etapas de la trayectoria de Koolhaas 61
Tabla 1.2. Tipos de referencias físicas e intangibles 64
Tabla 1.3. Características modernismo y posmodernismo literarios 85
Tabla 1.4. 'Ideal' en *Delirious New York* 106
Tabla 1.5. 'Esencia' en *Delirious New York* 106-107
Tabla 1.6. Epígrafe de los textos 146
Tabla 1.7. Tipos de discursos e intenciones según funciones textuales 190
Tabla 1.8. El viaje del héroe aplicado a la trayectoria de Koolhaas 236-

Capítulo II.

Tabla 2.1: Premisas del manifiesto de la revista *Elite* 310
Tabla 2.2: Temáticas *National Geographic* 336
Tabla 2.3: Actitudes de OMA Nueva York 356
Tabla 2.4: Escritos de Rem Koolhaas para el *Haagse Post* 362
Tabla 2.5: Temas tratados por Koolhaas para el *Haagse Post* 363
Tabla 2.6: Sobre la retícula y sus dimensiones 478
Tabla 2.: Comparativa entre el artículo de *Oppositions* y el inserto de *Delirious New York* 561

Capítulo III

Tabla 3.1: Distintas formas de abordar los procesos discursivos en la arquitectura 590
Tabla 3.2: Exposiciones en la galería Protech 624
Tabla 3.3: S Exposiciones colectivas en la galerçia Max Protech 627
Tabla 3.4: Exposiciones OMA en los 90 631
Tabla 3.5: Exposiciones OMA en los 80 637
Tabla 3.6: Programas de TV. y películas de Koolhaas 640
Tabla 3.7: Los edificios que simbolizan el discurso de OMA 644
Tabla 3.8: Exposiciones de OMA. (2000-2009) 656
Tabla 3.9: Aparición de Koolhaas en medios televisivos y cinematográfico 663
Tabla 3.10: Videos .'avant-garde' para PRADA 666
Tabla 3.11: Exposiciones de OMA (2010-2025) 671

Abreviaturas y Acrónimos

AMO	Architecture Media Organization
AUB	American University of Beirut
CCA	Canadian Center for Architecture (Centro canadiense para la arquitectura)
CCTV	Televisión Central de China
ETSAM	Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
GHG	*Groot Handelsgebouw* (Edificio de venta al por mayor)
HUD	Department of Housing and Urban Development
IFA	Institu Français d'Architecture (Instituto francés de Arquitectura)
NAI	Nederland Architectuur Instituut (Instituto holandés de Arquitectura)
OMA	Office for Metropolitan Architecture
S,M,L,XL	Small, Medium, Large, Extra Large
STICUSSA	Stichting voor Culturele Samenwerking (Fundación para la Cooperación Cultural)
UDC	Urban Development Corporation
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura
UPM	Universidad Politécnica de Madrid

CAPÍTULO 0

CAPÍTULO 0.
INTRODUCCIÓN

Los últimos cincuenta años de la historia de la arquitectura están marcados por la figura de Rem Koolhaas (1944-). La cuestión por plantearse no es por qué el hijo de un escritor, que orientó su carrera temprana hacia la profesión de periodismo y luego al cine, ha acabado por ser una de las figuras más influyentes de la arquitectura, sino el cómo fue capaz de hacerlo mediante el texto escrito. Igualmente, apropiado es preguntarse cómo en esta época, cuando la imagen puede más que la palabra, se puede dar semejante paradigma.

En los últimos años, la presencia del holandés en la oficina parece haber disminuido, cosa reforzada por el llamamiento a la tranquilidad, que se da en el documental *REM*, dirigido por su hijo Tomas, acerca de la supervivencia de un OMA sin Koolhaas en un futuro no muy lejano. Esto hace pensar, con bastante seguridad, que se está retirando y que su obra escrita, al menos la relacionada con la arquitectura, ha quedado conclusa. Desde esta oportunidad, que se ha dado en nuestra época, la tesis parte de la hipótesis nueva de entender del discurso de Koolhaas como un todo que se relaciona con el pasado y el presente y al que imprime su especulación futurista.

En el análisis del discurso, mediante el estudio de sus textos se comprueba su complejidad, de núcleo inalterable, pero flexible y amoldable a los tiempos y acontecimientos con impacto que capta y relaciona con la arquitectura y la ciudad. De la investigación se deduce que la forma del discurso koolhaasiano es poliédrica y se ha de abarcar desde distintos planos, que abordan la teoría del discurso, los criterios del análisis textual, la forma literaria y el uso de **referentes**, sean estos autobiográficos, de las vanguardias de la arquitectura del s. XX o al contexto geopolítico actual. En el proceso se descubre cómo los referentes proporcionan cohesión e intertextualidad al discurso global, permitiendo entenderlo como un terreno de referencias procedentes de distintas disciplinas y situaciones socioculturales que se encauzan en su discurso.

En apariencia fragmentado, el discurso de Koolhaas representa una evolución continua como un 'arco narrativo' que resulta ser similar al viaje de 'ida y vuelta' de un personaje, modelo que ya se presentaba en las narraciones clásicas y que pervive aún en las ficciones. Este viaje comienza en su infancia, en su referentes criptomnésicos; personajes como su padre y su abuelo, Dirk Roosenburg, que alimentan su 'caja de herramientas', que se ve enriquecida por la interdiscursividad de los oficios que practica previamente y que le acompañan hasta hoy, como su actitud investigadora y erudita que toma de la contemporaneidad todo lo que le interesa. Koolhaas comienza su andadura en la arquitectura en la época en que los radicalismos rompieron con el Movimiento Moderno. Koolhaas absorbe del ambiente arquitectónico todo lo que es innovación, pero no de igual manera. El leitmotiv de su discurso es la modernidad y la modernización como proceso continuo. Su discurso, desde la temprana etapa formativa londinense, se demuestra 'reactivo' a los *mainstream* en la comunicad arquitectónica.

La investigación pretende demostrar que, en su periplo, rescata referentes que, encerrados en cada uno de sus textos, se pueden representar como un bulbo rizomático que habla de lo contemporáneo, que conecta con el pasado y las vanguardias históricas y especula sobre el futuro. De cada publicación que se convierte en un evento, Koolhaas, OMA y AMO trazan una estrategia mediática multicanal en progresión constante y que no presenta cortes ni cambios, tan sólo una aceleración en la época en la que Internet entra en el juego comunicacional. De todo, se deduce que el conjunto de sus escritos, su discurso, es una *Big Picture*, que se revela como dispositivo tecnológico interno de la oficina. Tal dispositivo, altamente sensible a la arquitectura, la cultura y la sociedad en la que ocurre, y suficientemente expresivo, original y fotogénico para comunicar y seducir, tiene varias finalidades: ser el motor discursivo de toda la actividad de OMA —siendo Koolhaas el *ghostwriter*— y crear una poética característica de la comunicación de OMA que no es otra sino la 'permanencia en el cambio' que exige la modernidad y la contemporaneidad. Una poética que conecta con las artes visuales y los lenguajes contemporáneos en lo que contribuyen insignes figuras del diseño editorial y curatorial.

La comunicación a distintas escalas, que van desde el orden interno de la oficina hasta la sociedad no especializada, pasando por la academia y la comunidad arquitectónica demuestra ser una 'crónica crítica' de los últimos cincuenta años de arquitectura, en que la figura del 'arquitecto escritor' como 'profesional reflexivo' en nuestra época en que las imágenes viajan a la velocidad del 'clic', es difícil que se repita. La razón y explicación de eso es que Koolhaas, desde el inicio de su andadura, se ha incorporado en colectivos como su primer grupo de cine o la redacción de Haagse Post y que ha sabido involucrar en sus proyectos los colaboradores adecuados como Madelon Vriesendorp, los Zengelis, Bruce Mau, entre otros y, más recientemente, crear OMA y ser corporativista, lo que ha forjado su imagen respaldando un trabajo y un liderazgo que ha aportado el brillo de un ingenio inusual a la imagen de OMA y AMO como identidad de marca.

0.1. MOTIVACIÓN

Un recuerdo de hace años me hace reflexionar sobre cómo empezó esta tesis. Estaba leyendo, la luz del invierno madrileño entraba por la ventana sin cortina. El olor al café del desayuno permanecía mientras pasaba las páginas, recreándome en el sonido característico que solamente produce el paso de la hoja. El papel apenas si tenía brillo porque no era del todo satinado. El libro pesaba y era extraño, muy atractivo. El cartoné 'plata' se me antojaba igual que los muros de la *Factory* de Warhol. Hablaba de muchas cosas, casi de todo. Era de Koolhaas. Pensé que me gustaba más que el último que había sacado, pero no más que el primero ¿cómo se le ocurre a uno *Delirious New York*?

Descubrir los textos de Koolhaas determinó mucho de cómo llevé la carrera. Me fascinaba la facilidad con la que parecen estar hechos. La maleabilidad de su forma, en la que cambia de la crónica periodística al ensayo y del ensayo

al cuento. También cómo es capaz de introducir su ADN, sus preferencias y sus discrepancias que aluden a sus referentes. Pronto entendí que la originalidad de sus edificios no estaba en su forma sino en sus escritos, donde residía la propia mente de Koolhaas. Una cosa a la que, paradójicamente, ni se atendía en las clases ni se tomaban para reflexionar sobre los proyectos. Demasiados trabajos, entregas de construcción e instalaciones o exámenes de estructuras para 'ponerse a leer'.

Leí *Delirious New York* en segundo de carrera y desde entonces no paré de brujulear alrededor de textos de arquitectos, que intercalaba con la literatura y el cine, mis puntos de fuga. Los textos del holandés eran provocadores y resultaban adictivos. Una inquietud que se recuperó para la tesis fue que sus textos eran como 'máquinas' y que usarlos beneficiaba tanto a la imaginación como a la interdiscursividad con ideas de disciplinas aparentemente lejanas. Fue gracias a estos textos que entendí que podía incorporar cuanto leía, veía en películas o experimentaba, siempre que estuviera hilado con lo que quería expresar. Esto amplificó mi mundo. Más allá de que los proyectos salvaran de la intemperie, debían expresar algo. Los escritores y cineastas lo tienen claro: da igual si escribes bien o mal, si no tienes nada que contar. La tesis busca llamar la atención sobre el triste abandono del discurso en la arquitectura respondiendo a la pregunta: ¿se puede hacer arquitectura si no se tiene algo que contar? ¿Acaso no es necesario estar atento al mundo en el que vivimos para ayudar a mejorarlo con nuestros proyectos? La tesis busca demostrar lo importante que es que el discurso de Koolhaas funcione como expresión de la tecnología de su época y motor para los proyectos de la oficina. El estudio recupera una intención que no pude llevar a cabo hace años: entender cómo piensa Koolhaas y porqué en esta época no se le lee, y sin embargo sí que se imitan las formas de los edificios de OMA y sus análisis gráficos, que no es otra cosa que intentar andar más rápido amputándote un pie.

No lo he sabido hasta hace poco, pero mientras reviso la tesis, sé que, en la experiencia de aquella mañana invernal con olor a café, estuvo el instante en el que me decidí a hacer una tesis sobre los escritos de Koolhaas, que pronto intuí comenzaban en aquellas vivencias que le llaman la atención. Yo quería hacer la tesis sobre la contemporaneidad y los instantes, y durante un tiempo ignoré que los escritos de Koolhaas ejemplifican el 'lugar' donde caben estos instantes y estas impresiones de la realidad latente. ¿Quién dijo que en un instante cabía poco? Román Gubern dijo que 'la mejor película del cine son cien películas'. Lo acepto y subo la apuesta: un instante son infinitos instantes. La realidad no cabe ni siquiera en un escrito, pero de caber en algún sitio, sería en un escrito.

Años más tarde, estaba en Ámsterdam. Visitaba a un amigo mexicano que vivía allí. Mientras le esperaba, tomaba un café en una cafetería que él me había recomendado. Yo estaba en la terraza y leía a Borges. Hacia fresco y olía a petricor. Unos niños jugaban con un balón alrededor da la mesa donde sus padres tomaban el té. Un mal control del balón provocó un desastre y se incorporaron a la escena el estrépito de los platos rotos, los gritos de los padres, que aún en holandés se entendían perfectamente, y el llanto de los niños. De vez en cuando levantaba la vista y veía que estaba bajo un sol extrañamente oscuro,

que arrojaba la misma luz de los cuadros de molinos pintados por Van Gogh. A pesar de que las escenas distaban un siglo y las actividades de la ciudad habían cambiado, la luz era la misma.

Una de mis inquietudes al seguir el discurso de Koolhaas era detectar cómo este era sensible al cambios de los tiempos y cómo abraza el presente caótico. Entender a Koolhaas como guionista y escritor, cosa que me tenía fascinado, me decía que podía demostrar que su discurso evoluciona, pero que no se rompe. Bajo condicionantes nuevos se adapta, choca, dialoga y aparece renovado, pero su esencia permanece. Todas las atenciones, las violentas y las tranquilas, las experienciales y las escrutadas desde la historia, se dan cita bajo una mirada panóptica. El entender que su propósito es adelantarse al futuro, el llegar allí antes de que pase, se me antojó como un matiz de humanidad en una persona que parece inaccesible desde que lleva prendas de PRADA.

Mi amigo llegó a la vez que un grupo de artistas urbanos montaban al lado de la cafetería una especie de performance muy ruidosa. Disfrazados con papel de plata a modo de trajes, emulaban una procesión de leprosos siderales. Miguel —así se llama mi amigo— alcanzó la mesa donde yo estaba mientras giraba la cabeza a un lado y a otro, mirando a la performance y a los niños llorando entre la vajilla destrozada. Tras abrazarnos, le llamó la atención cuántas cosas acompañaron su llegada. Las inventarió: la performance y los sonidos que hacían, los dos niños llorando, el padre, enorme, de pie con el balón en la mano sobre cristales por el suelo; además me dijo que la cafetería había cambiado tanto de nombre como de decoración. Yo completé el inventario con la luz de Van Gogh, el olor del café que se mezclaban con el de la tierra mojada y con el hecho de que nuestro encuentro, el de un mexicano y un español, hubiera sido en Holanda, territorio extranjero para ambos, pero que gracias al cine y a las postales parecíamos conocer. "Como pasa con Nueva York", me dijo él.

Hablamos del libro que yo tenía en las manos y de cómo Borges sería capaz de condensar toda esa realidad y ordenarla en un texto corto y certero. Como los dos somos arquitectos, pensamos en quién sería capaz de hacer lo mismo en arquitectura. Entonces, mi recuerdo de aquel día de lectura bajo la luz madrileña del *S,M,L,XL* trajo a colación a Koolhaas. Lo puse en la conversación y, al rato, 'apuntamos a que todo apuntaba' hacia él. Me pregunté si ese era el objeto de estudio que andaba buscando, el de alguien capaz de inventariar, analizar y encauzar todas las capas de realidad, mediante la arquitectura escrita con tintes de la literatura modernista. Con media sonrisa, Miguel contestó "tendrás que averiguarlo". Esta tesis fue el resultado de intentar averiguarlo, motivación desde la que salieron, a la manera de un periodista de investigación, todas las hipótesis y objetivos.

Al regresar a Madrid, quedaba algo más. Sabía que durante aquellos años en los que leí el *S,M,L,XL* escribí, en una de esas libretas que acompañan a muchos arquitectos, algo alrededor de Koolhaas y otras cosas que estaba leyendo por entonces. Eran ideas inconexas, separadas por morralla, pero intenté ordenarlas. Extraigo aquí una serie de ideas que encontré entre las páginas y que resultaron ser un 'cosmos inconsciente', como la realización de esta tesis me ha confirmado.

> "El *S,M,L,XL* pesa demasiado ¿Por qué hacer que un libro pese? / los textos de Borges son un laberinto y hablan de laberintos. Me gusta ese encadenamiento entre forma y contenido. / Billy Pilgrim [protagonista de la novela *Matadero Cinco* (Kurt Vonnegut, 1969)] salta en el tiempo y la narrativa es la maquinaria que se lo permite; William Burroughs diría que el recuerdo lubrica la máquina que hace textos /Flaubert quería escribir un libro sobre la 'nada' ¿Por qué? / Iñaki Ábalos dice que se investiga al personaje del que quieres ser reflejo/ Frank O'Hara quiere sentirse moderno de nuevo, ¿qué es ser 'moderno'? ¿Alguna vez he sabido yo qué era eso? En *Los Simpson* mencionan lo de 'ser moderno', debe ser importante a nivel sociocultural, no solo a nivel artístico / Igual es una tontería, pero yo quiero hacer una tesis con todo esto. Si Miguel Ángel consiguió que un esclavo escapase del mármol, lo que sea mi tesis debería salir de toda esta densidad." (cuaderno de notas del autor, 2005)

La tesis parte de la idea de que la forma del discurso del holandés debería ser un 'montaje de todos sus escritos'. Si sus textos muestran una secuencialidad de conceptos, ¿Por qué no su discurso? Parece que intertextualidad no le falta, entonces ¿por qué nunca se ha estudiado su obra escrita como un todo? ¿será por el hecho de que sigue vivo y sigue escribiendo? ¿Lo hace? Me dije a mí mismo: "No lo sé. Rápido, míralo. A ver… poco, muy poco. Ya casi no escribe para OMA y cada vez se mete en menos 'fregados' de la oficina. Me da que se está retirando". Tras esto, leí que tiene un *cabagnon* en una playa como el que tuvo Le Corbusier cuando se alejó del mundanal ruido. Le gusta nadar como al suizo. A lo mejor nos sorprende con diez libros más, pero incluso siendo así, este gran parón que lleva en sus textos justificaría mirar su obra escrita como un discurso que es su 'gran novela'.

0.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Koolhaas siempre es motivo de investigación. Durante los últimos años ha experimentado un auge especial en las investigaciones doctorales, aunque no así en los artículos científicos, que han sufrido un decrecimiento hacia temas en los que sí se le encuentra como la velocidad o el urbanismo. A pesar de esto, siempre cesan en el intento de hacer un recorrido por sus escritos, centrándose en una parte y fomentando una lectura fragmentada de un discurso que esta investigación defiende como total. Hacer una tesis sobre el discurso koolhaasiano es bastante más complejo, demostrando quizá que, a pesar de los avances logrados en el corpus teórico, persiste este vacío.

Con todo esto, la bibliografía de Koolhaas parece inabarcable. Desde su propia producción escrita, hasta las labores de estudiosos, críticos y periodistas. El presente estado de la cuestión se propone realizar un análisis de las principales contribuciones en este campo e identificar los avances recientes que han servido para desarrollar la investigación. El hecho de indagar y recomponer en su totalidad la obra escrita de Koolhaas suple un área que aún requería profundización. No obstante, este estado de la cuestión refleja el recorrido que ha pretendido fijar el marco teórico que permitió fundamentar y orientar la investigación desarrollada en la tesis. Los documentos consultados se han organizado alrededor de los conceptos desarrollados en los capítulos.

0.2.1. Estudios sobre Koolhaas

Muchos son los libros que estudian a Koolhaas, de todos ellos, se remarcan, por la importancia que supusieron para la tesis, el de *Rem Koolhaas/OMA The Construction of Merveilles* de Roberto Gargiani (2011), que hace un extenso repaso a la trayectoria de OMA, y el compendio de textos que Christophe van Gerrewey (2019) hace en *Rem Koolhaas: A Critical Reader from Delirious New York to S,M,L,XL*, que permite una aproximación inicial de cómo es visto Koolhaas por distintos autores que le han estudiado, generando así un retrato del arquitecto.

La tesis de Belén Butragueño Díaz-Guerra (2015) *Rem: a los dos lados del espejo* y la de Rodrigo Núñez Carrasco (2017*) Las escalas del tiempo. Cronoestrategias en la arquitectura de Rem Koolhaas*, sirvieron, por su amplitud de contenidos, para extraer parte de la cronología textual de OMA, aunque los objetivos de estas tesis son distintos. La tesis de Belén es un compendio de la forma gráfica que Koolhaas utiliza en su estrategia comunicativa. Mientras se terminaba el registro y el análisis de los documentos de esta tesis, Butragueño (2023) publicó *Koolhaas autoeditado: del delirio a los elementos¸* que resultó ser útil como complemento de su tesis, en el estudio de ciertos aspectos formales que muestran la voluntad comunicativa de Koolhaas desde estrategias gráficas que completan a las escritas. Nuestra tesis se beneficia de su estudio acerca de la integración del 'diseño de la información' que nutre el proceso creativo desde su inicio, es decir, desde sus textos.

La tesis de Rodrigo Núñez (2017) hace una disertación acerca del "tiempo" aplicado a los proyectos del holandés. Su extensión incluye el cambio de paradigma espacio-temporal que afectó a la arquitectura moderna cuando en 1914 Einstein publicó la *Teoría de la Relatividad General,* que junto a autores como Poincaré, el dinamitar el tiempo como valor absoluto trasladándolo a lo relativo ayudó a que ideas como la relatividad —Picasso, Rietveld—, la ambigüedad —Venturi—, a resumidas cuentas generaron modelos arquitectónicos-temporales que se deformaban en función de constantes y variables que se pueden leer en Koolhaas, tales como masa, energía y velocidad. Peter Smithson (2004) en *Conversaciones con estudiantes*, parece demostrar la afinidad para con la arquitectura y si no fuera esto suficiente, la insistencia de Koolhaas al incluir en volúmenes como el *S,M,L,XL* argumentos de Einstein o de Lorentz —respecto al caos—, sería suficiente para prestar atención. El caos que propuso Lorentz es un referente afín a Koolhaas, que muestra su emblema hacia la arquitectura como "aventura caótica" en varias ocasiones, junto a definiciones y entrevistas. Koolhaas, como el surfista del que habla Hal Foster, maneja referentes pasados y el caos y la liquidez de las acciones presentes. Su texto "OMA history" en *Cronocaos* (2010) puso de manifiesto la consciencia del pasado en sus obras y AMO pone en relieve los retos que incorpora a su discurso Koolhaas.

0.2.2. El discurso: textualidad, literatura y teoría de la comunicación

Dada la consciencia comunicacional y la formación literaria de Koolhaas, analizar su discurso presenta una especial complejidad estructural, ya que hablar de discurso arquitectónico es hablar de varias dimensiones, a lo que hay que añadir

el objetivo de hablar del discurso koolhaasiano. La tesis podría quedar incompleta sin un estudio previo del concepto de 'discurso'. Rápidamente, los diccionarios de María Moliner, la R.A.E y otras fuentes como la WWW, arrojan la conexión íntima entre discurso y teoría de la comunicación. Las capas del análisis se dispersan en las propias de la teoría de la comunicación y las específicamente pertenecientes al discurso. Cruzar esas capas de análisis con el discurso de Koolhaas situado en los libros y textos fue posible mediante textos de análisis de 'teoría de la comunicación' —difuso ente donde los haya— y acerca de la teoría del discurso. Para ello, los libros de la teoría del discurso que presentan Casalmiglia y Tusón (1999) en *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*, y el de *Historias de las Teoría de la Comunicación* (Michèle & Armand Matterlart, 1995), fueron las fuentes secundarias consultadas por su prestigio y amplitud argumental. El libro de Casalmiglia y Tusón ayudó a entender la noción del discurso y la dimensión comunicativa que tiene mediante el epígrafe de las diferentes disciplinas implicadas en un análisis discursivo. De estas se revela que el discurso, como acción comunicativa, contiene mucho de la teoría de la comunicación y que se hace necesario un estudio. Dicho estudio acerca de las teorías de la comunicación se realizó mediante el libro de los Matterlart. Este resultó fundamental, porque de lo investigado por los belgas se puede escudriñar, con mucha más profundidad, cómo Koolhaas, periodista, guionista, arquitecto, pero, sobre todo, comunicador, usa los elementos y las funciones de la comunicación, mostrando que es capaz de modularlos en su discurso para jerarquizarlo y crear su poética. Y también cómo usa los referentes para tal fin. La *Historia de las teorías de la comunicación*, da una visión amplia, sintética y ordenada de las teorías de la comunicación/información para poder establecer una dialéctica con las épocas de los textos arquitectónicos. Estos libros aportan las herramientas necesarias para dilucidar cómo es el discurso koolhaasiano desde perspectivas morfológicas y ver las conexiones con la evolución de las teorías comunicativas.

Para conformar su discurso, Koolhaas toma desde las disciplinas periféricas que ha ejercido alguna vez. Para la disciplina periodística se estudian los escritos, aparecidos en revistas de la época, de Armando, el editor jefe de Koolhaas en el periódico *Haagse Post*. De su ideario, se hace obligado buscar las relaciones americanizadas con el *New Jounalism*, que se estudian gracias al libro de Tom Wolfe (2012). Volúmenes como el de Tom Wolfe, desde un campo periférico, entre otros muchos consultados, el libro *Nuevos conceptos de la teoría del cine* (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1990), por su amplitud en el estudio de disciplinas —tales como el estructuralismo o la semiótica— que actuaron de manera instrumental o analítica, sobre el cine, pero que también en la arquitectura y en concreto en Koolhaas, sirvió para trasponer y aclarar muchas de las fases por las que pasó el discurso arquitectónico de Koolhaas mientras se forjaba. El libro de *Hablar al aire* de Durham Peters (2017) fue útil para relacionar una perspectiva general de la teoría de la comunicación y el discurso. *Los media y la modernidad* de John B. Thompson (1998), arrojaron luz sobre la relación entre los media y el crecimiento de las empresas mediáticas y la esfera pública.

Para entender más los medios comunicativos, además de artículos de teoría de la comunicación, se inspeccionó *Hablar al aire* de Durham Peters y las

obras de Marshall McLuhan (1964) *Understanding media: The extensions of Man* y *The médium is the message* arrojan luz sobre las alternativas de ordenaciones proxémicas de libros como el *S,M,L,XL*, e incluso sirven de inspiración para su poética —unión de mensaje y forma estética según Jakobson—. El libro de Peters ayuda a profundizar en qué es la comunicación en el día a día. McLuhan arroja luz sobre la utilización por parte de Koolhaas y OMA de los medios fríos y calientes. A partir del s. XXI, el aparato comunicativo de OMAAMO se desvela como una auténtica extensión del discurso de Koolhaas. Al igual que McLuhan sugirió que la tecnología era una ayuda protésica del ser humano, la tesis indaga cuánta consciencia de esto hay en Koolhaas, encontrado, desde sus inicios, el atractivo de las revistas más mediáticas de EE. UU como *National Geographic* y *TIMES*, que se revelaron como exploraciones tempranas de sus intereses iniciales como Brasilia, las cárceles o Disneyland.

La tesis de Gonzalo Reyero Aldama (2022), *Lecturas aumentadas: herramientas de análisis de discurso: caso de estudio: la sostenibilidad en los discursos arquitectónicos*, ayuda a entender los aspectos generales del discurso y cómo un discurso ha de tener 'coherencia interna' si se quiere reconocer como tal. Reyero Aldama carga las tintas acerca de la sostenibilidad, concepto empleado durante cuatro décadas en el discurso común, pero cuyo significado ha ido evolucionando desde lo meramente ecológico hasta lo sociopolítico. Algo que en arquitectura ha resultado en diferentes enfoques, a caballo entre un 'marco teórico común' y la postura personal autoral. En esto, Koolhaas se incrusta en el discurso de la primera modernidad europea y americana, para intentas seguir el proyecto desde ahí, mientras intenta ofrecer una respuesta autoral, con procedimientos como la investigación o la narrativa apoyada en la imaginación y la información en sus múltiples capas que acontecen en la realidad. Precisamente de este último concepto, la tesis de Alejandro García García (2020) "Layerscapes: Imperativo cartográfico de la ciudad hipermediada", se deja ver el potencial de los datos informacionales como indicadores de la realidad urbana tal y como la perciben y la comunican sus habitantes a través de las interfaces electrónicas, cosa que OMA parece implementar de manera estratégica en su web.

Discurso y forma

En cuanto al discurso y su forma, la tercera parte del libro de Casalmiglia y Tusón, "la textura narrativa", facilitó el aporte teórico para desentrañar la coherencia discursiva koolhaasiana. El texto de De Beaugrande y Dressler (1997) *Introducción a la lingüística del texto* sirvió para indagar aún más en la textura discursiva de Koolhaas de una manera que no se encuentra en otras tesis y ayudó a relacionar la cohesión del discurso con los referentes. Si la cohesión se consigue mediante recurrencias formales y/o argumentales, la lectura de los textos de Koolhaas demuestra esta meta-regla, en donde el parámetro de la coherencia textual se debe a la cohesión manifestada en la recurrencia 'léxica' de referentes que han sido fundamentales en su discurso. Estos referentes resultan ser tanto conceptuales como reales. Desde estos autores, y mediante el cruzamiento de la teoría estudiada con los textos del holandés, se descubre la utilización consciente de otros parámetros textuales, como la intertextualidad que da una mayor cohesión en toda la obra escrita del neerlandés por el entrecruzamiento de los argumentos.

Para indagar en el aspecto literario y en la forma poética, entendida en la relación entre mensaje y su forma de expresión —estética—, el ensayo *Teoría literaria y literatura comparada* de Jovet, Caner, Catelli, Martí y Viñas (2007) orienta el análisis hacia la literalidad, localizando el discurso de Koolhaas entre varios géneros y que utiliza una estilística concreta. Al relacionar referentes desde la teoría de la comunicación y *leitmotivs* desde la literatura, se entrelazaron en el análisis del discurso koolhaasiano, permitiendo ver cómo los referentes apuntan al *leitmotiv* de la 'modernidad' y el ciclo 'construcción-deconstrucción-reconstrucción', que es entrelazado mediante un diseño de su 'campo referencial', esto es, un auténtico Aleph[1] de referentes que pueblan sus textos. Gracias a este volumen, se indaga en la teoría de los géneros del discurso, ya que Koolhaas salta entre géneros en sus escritos. Mereció una especial atención por la recopilación de voces como Batjín, Todorov, Derrida, a los que se añade la de Borges, para ahondar en la *genealogía*. Como se desprenden de los textos de Koolhaas, no existe ninguno que pertenezca a un género puro. En especial, se detecta que, dentro de sus ensayos, medio primordial en su obra escrita, es la narrativa a la que más acude. Textos como "Arquitectura y narración" o "proyecto y relato" de Ricoeur y Calvi recopilados por Muntañola (2003) ayudan a enlazar memoria, relato y proyecto dentro de la narrativa mediante la figuración, configuración y refiguración, que tiene grandes parecidos al *leitmotiv* de la 'modernidad' para Koolhaas, que no es otro que el de 'construcción, deconstrucción, reconstrucción'. Se lee un gran interés en literatos como Dostoievski, Flaubert, o los futuristas como Adolf Huxley o J.G. Ballard.

Dentro de la narrativa, el uso de ciertos recursos estilísticos, tales como la metáfora, la alegoría y la hipérbole se dejan ver en su discurso para ayudar a alcanzar la síntesis y las aclaraciones de sus mensajes. La tesis de Alberto Nicolau (2016), "3 estrategias + 2 (procesos) de generación de proyectos en la segunda mitad del siglo XX" se ocupa de explicar, para la obra construida de arquitectos como Aalto, Sullivan, Utzon, Kahn o Koolhaas el concepto de 'idea de proyecto' como instrumento creativo. Conceptos como 'significado', 'metáfora' y 'sintaxis' aparecen como partes fundamentales del trabajo que ayudaron a profundizar las ideas afines a Koolhaas del que se extrae la dicotomía 'ideal versus esencia'. Para indagar sobre la relación entre recursos estilísticos, metáfora y modernización, la tesis "La metáfora. Herramienta de renovación arquitectónica tras el Movimiento Moderno" de Ángela Teresa Rodríguez Fernández (2014), ayuda a entender cómo Koolhaas entró en una época especialmente estimulante por las rupturas de las tendencias del Movimiento Moderno y cómo se benefició su discurso de este recurso. Pero, además, en la revisión de muchos textos de la modernidad, se advierte un uso igualmente profuso de este recurso estilístico. La metáfora se vincula, además desde su padre escritor o las tendencias de los años 60 y 70, al método surrealista que implementó con su grupo de cine o incluso al método de enseñanza de O. M. Ungers (2011), uno de sus mentores, en libros como *Morphologies City Metaphors*.

1 En referencia al cuento de Borges. El Aleph es un cofre que contiene

0.2.3. Los textos de Koolhaas y el subtexto de la modernidad

Los textos del propio Rem Koolhaas son las 'fuentes principales' que se analizan en la tesis y que se han seleccionado la mayoría desde sus libros que son compendios de textos. En ellos se puede rastrear el discurso como una totalidad y el campo de referentes que han servido para trazar esta tesis. El hecho de que repita textos en publicaciones diferentes, así como sus referentes, dieron lugar a preguntarse sobre las intenciones de la intertextualidad de cada publicación más allá del oportunismo comercial y si persiste la idea de mostrarse como nudos que revelan en su conjunto un discurso montado como una *big picture*.

Las entrevistas de *Haagse Post*, que Koolhaas realizó siendo un reportero joven, permiten ver un posicionamiento temprano ante actitudes artísticas y arquitectónicas; la realizada al arquitecto Wijdeveld "Un renacimiento modesto. Wijdeveld planificador: ¡Planificad lo imposible!" (Koolhaas, 1967), resulta en especial ilustrativa sobre lo que posteriormente será Koolhaas, sobre todo en el significado de 'planificador'. En el manifiesto "Een delftsblauwe toekomst" ("Un futuro azul Delft"), para el *1,2,3 Enzgroep*, el grupo de cine en el que participa Koolhaas de joven, marca similitudes con los tres manifiestos del movimiento cinematográfico inglés *Free Cinema*, que a su vez establecen afinidades con la futura OMA por su disidencia respecto a los adormecimientos dogmáticos y sus objetivos de captar lo poético de la realidad. Ya en la universidad, *The Surface* es el proyecto con el que entra en la unidad de Zenghelis en la A.A. (Architectural Association), un manifiesto temprano que ayuda a advertir su vocación globalizadora. Tanto su manifiesto "O.M.A", también llamado, "The Discovery of 'Manhattanism'" (1977), como sus artículos de arquitectura para la revista *Oppositions*, empiezan a mostrar un interés especial por los fenómenos de la modernidad y la forma en que se escenografía; también, con el cruce entre las operaciones vanguardistas y el montaje secuencial.

Para dilucidar, el leitmotiv de Koolhaas, *Delirious New York* (1978) es un relato que habla de su principal inquietud la de ser moderno: experimentalista y siempre atento a los fenómenos que permitan la innovación mediante los sistemas energéticos del mercado o de la sociedad. Retrato de la 'imaginación' y de la mirada koolhaasiana como vector creativo que espolea una de sus principales convicciones, que era que el movimiento moderno se puede mirar desde otro punto de vista. Su concepción de que dentro de la rigidez más extrema que aparentan sus líneas, existe una flexibilidad 'gimnástica'. El libro fija referentes que son modelos y personajes, de los que la idea principal no es la forma o la 'receta' proyectual, sino la interioridad de las acciones que consiguen recuperar la arquitectura como 'expresión' de su tiempo.

El tiempo que maneja desde el principio es el tiempo 'líquido'. El libro de Bauman *Modernidad líquida* (1999) ayuda a establecer relaciones entre el caos, la sociedad en el s. XXI y las atenciones de Koolhaas a este tiempo 'heraclitiano', en que el 'manhattanismo' es adelantada metáfora de cambios constantes encerrados en membranas icónicas, que, mediante la imaginación, se aprovechan de las normas urbanísticas de las que son presas. De los personajes, su esencia no es otra que la de creadores puros que 'engañan' con disfraces de pragmáti-

cos, que convencen a los promotores que anhelan un cartesianismo económico, para desarrollar los modelos neoyorquinos. Aquí se empieza a intuir que con sus 'biografías' los personajes como Hugh Ferriss, Raynond Hood o Wallace K. Harrison, o décadas más tarde con los metabolistas, Koolhaas quiere esculpir su propio retrato. Para entender, no el caos, sino cómo incorpora la investigación y experiencia del caos en su actividad y en su discurso. Koolhaas, *El profesional reflexivo* de Donald A. Schön (1998) demuestra la evolución moderna de las actitudes profesionales desde el racionalismo dogmático a la *Modernidad líquida* de Bauman, lo que pone en contexto dónde se hallaba Koolhaas a finales de los 70 y en los 80, cuando se conformó el estudio de OMA.

"Our New Sobriety" (1980). Aunque sea un pequeño texto-manifiesto coescrito entre Zenghelis y Koolhaas para la primera bienal de arquitectura de Venecia (1980) contiene una relación, —consciente o inconsciente— con el texto de "La modernidad, un proyecto incompleto" de Habermas (1980), que también comienza aludiendo a la bienal. Ambos textos ayudan a fijar en la tesis el interés temprano y trascendental de OMA que fue el esencialismo moderno sin importar ideologías, y se descubre, desde el título, de nuevo sus vinculaciones con el arte. Si el texto de Habermas se lamenta de la interrupción del proyecto moderno, el de Zenghelis y Koolhaas rechaza la vía posmoderna que la arquitectura había tomado y se declara, en cierto modo, seguidor de aquello que Habermas reclamaba como actitud moderna, o carácter capaz de aglutinar las esferas argumentales que habían conseguido desconectar la sociedad de profesionalismos autistas. Esto, más tarde, será invertido por OMA para retratarse, cara a la sociedad y los clientes, como 'oficina de la contemporaneidad'.

En cuanto a los *leitmotiv* de OMA, que son también los de Koolhaas ya en el seno del estudio, el *S,M,L,XL* (1995) es uno de sus máximos exponentes. El volumen, en su estructura y forma, está próximo a la idea de 'novela modernista'. Aunque la obra es de coautoría múltiple, Koolhaas sobrevuela a todo el volumen y un porcentaje elevadísimo de los textos llevan su firma. Este libro atestiguó que Koolhaas era —y es— el *ghostwriter* del discurso de la OMA. Solo hay que buscar los patrones en los libros producidos por él con OMA y con AMO, donde se demuestra que incluso en los que su participación 'firmada' es mínima o nula, ahí está él. En el *S,M,L,XL* se encuentran los textos 'más modernos de Koolhaas' y se rastrean los *leitmotiv* de la modernidad: por un lado innovación, por ruptura o por desvío, respecto del pasado como referente; la esencia de la técnica, los nuevos métodos, que incluyen el enigmático 'proyecto sin forma' en la arquitectura; también, en el capítulo XL, junto a otros como "Bigness" o "Imagining nothingness", los textos se dirigen a comprobar la ruptura con el urbanismo moderno como un factor de optimismo.

El 'proyecto sin forma' es un concepto que el estudio desarrolló a finales de 1989, creando el 'laboratorio' dirigido por Koolhaas que buscaba alterar la polaridad de la relación forma-información. En el libro de Holger Schurk *Project without form. OMA, Rem Koolhaas and de Laboratory of 1989*, se constata que fue en esta época cuando hubo una de las evoluciones -no cambios- más significativas de la oficina, y que sin embargo queda hoy bastante olvidado.

OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990, edición de la mano de Jacques Lucan (1991), es una especie de 'maqueta' de lo que acabará siendo *S,M,L,XL* (1995) y que previamente iba a ser el irrealizado libro *The comtemporany city*. En él se presenta a él mismo y al estudio como agentes de modernidad capaces de dominar el paso del tiempo. Este libro incluye un texto titulado "Sixteen Years of OMA" y "The end of the Age of Innocence?". El primero se identifica como uno de sus primeros textos para 'autoexplicar' OMA y a sí mismo. A estos seguirán *What is OMA?* (2003) y *Six canonical project by Rem Koolhaas* de Ingrid Böck (2006), y ligeramente sentencioso por la presencia del propio Koolhaas en la autoría. Estos documentos permitieron ver cómo tanto Koolhaas como el estudio quieren, desde el ámbito editorial, explicar la firma o la marca que es OMA. En especial, *Six canonical project by Rem Koolhaas* resulta una especie de fuente de referentes intelectuales que se traman con los proyectos 'canónicos' de Koolhaas, y con lo que parce componer una figura intelectual. De su propio puño y letra, Koolhaas ya hizo un ejercicio muy estimulante al respecto, mediante las 'notas al pie de página' de "The Berlin Wall as Architecture". La utilización de ese recurso 'paratextual', el pie de página, para ir configurando sus referentes, enlaza con Borges —al que menciona en más de una ocasión— y con el experimentalismo literario al que alude en muchos textos. Ariza Trinidad (2020), en su artículo "En los márgenes de la ficción: funciones de las notas al pie de páginas en los relatos de Borges" ayuda a ver que esto es un recurso y no una mera casualidad.

La tesis de Rodrigo Núñez Carrasco, en su análisis del tiempo en la primera parte demuestra cómo la modernidad adhirió a su discurso a un nuevo paradigma espacio-temporal. La presente tesis, a partir de este antecedente, y cruzando los textos de Koolhaas con *Breve historia de tiempo* (Hawkins, 1988)*, El universo en una cáscara de nuez* (Hawkins, 2001) y el *Diccionario de términos físicos de AKAL* (2004), ayuda a entender la íntima, y puede que exclusiva relación de continuidad que Koolhaas dio, al incluir el concepto físico del caos vinculado con Japón. Esto demostró con qué éxito Koolhaas relacionó en su discurso el caos de la realidad contemporánea y cómo entre la contradicción y ambigüedad venturianas y una piscina en la URSS, no hay una escisión del moderno y el posmoderno sino una línea de continuidad como una extensión del mantra lecorbuseriano (1929) de que la arquitectura es "un encadenamiento de hechos sucesivos, del análisis a la síntesis (…) y de profundas derivaciones fisiológicas" que se extiende a lo incontrolable.

Para establecer la relación entre los textos de Koolhaas y los de la modernidad, se han tomado como referencia varios volúmenes sobre la producción escrita en arquitectura que han sido relevantes. Destacan la antología de Hereu, Montaner y Oliveras (1994), *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, que es recopilación de los textos que usaron en el curso sobre Teoría de la Arquitectura Moderna, de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y el florilegio de Ullrich Conrads (1975) *Programns and Manifestoes on XXth Century Architecture*. Por otro lado, para la época en la que Koolhaas ya estaba en plena formación de arquitecto, se consultó la recopilación de Charles Jencks (1997), *Theories and manifestoes of contemporary architecture*. Para estudiar los cambios sensibles en las teorías de la arquitectura, fueron de extrema utilidad los volúmenes de Hanno-Walter Kruft

(1990) *Historia de la teoría de la arquitectura*, la *Ciudad Collage* de Colin Rowe (1978) o el texto de Reyner Banham (1960), *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, así como una serie de artículos y documentos que dan la relación de tratadistas y escritores de la historia de la arquitectura.

Al examinar sus textos en relación con los de principios y mediados del s. XX, se descubre que existe ciertas simetrías con conflictos y avances de finales del s. XIX, cuando la modernidad se mostraba de manera incipiente y se produjeron muchos debates que anunciaban el cambio. Esos debates se aluden en los textos de Koolhaas, y sobre todo los que luchan contra el canon o discurso *mainstream*. La tesis de José Antonio Cortés "Modernidad y arquitectura. Una idea alternativa de modernidad en el arte moderno" de 1981, editada en el 2003, ofrece una perspectiva de la modernidad y su pugna contra las corrientes históricas que se remontan desde el s. XVIII hasta el s. XX, que se cruzan con lo recopilado de Ullrich Conrads, dando cuenta de que, si bien aconteció una ruptura, existe un juego de simetrías y una alternativa en el 'desvío' —o *detour*, que dirían los Situacionistas— que provocaron las dos modernidades de las que Koolhaas, el surfista, participa. Dentro de la modernidad como concepto, el libro de Marshall Berman (1982) *Todo lo sólido se desvanece en el aire* fue clave para aclarar cuestiones tan complejas como son la historia del cambio o la historia de la modernidad a principios del s. XX, en Europa principalmente, pero también en EE. UU., descubriendo conceptos, actitudes y personajes que resuenan en la obra escrita de Koolhaas.

Aparte de los manifiestos como "el manifiesto materialista", los de "De Stijl", para entender cómo empezó a forjarse un nombre mediante un texto de formato tan novedoso como *Delirious New York*, sus precedentes *Amerika* de Mendelsohn (1929) o *Chicago à la carte, The City as an Energy System*, de Boyarsky (1969) demostraban el deseo de incluirse dentro de la línea continuista de esa modernidad inacabada. Además, el texto tenía una vocación de ser 'importador' al viejo continente de ideas nuevas como hicieron estos autores, o Lissistky (1929) con su "Superestructura ideológica" y sus *Prounen*, con los que intentaba una contaminación entre las vanguardias europeas y las soviéticas. O incluso un libro poco conocido como fue el de Liselotte y O. M. Ungers (2021) *Kommunen in der Neuen Welt. 1740-1972*, que exploró entornos norteamericanos donde se intentó establecer una utopía comunitaria en los asentamientos del s. XIX como revolución sociocultural o la búsqueda de un 'nuevo edén', fue motivador para indagar la modernidad en este continente.

La tesis de Gómez-Valcárcel (2021), "El McCormick Tribune Campus Center como síndrome. Koolhaas frente a Mies", establece relaciones con la estancia previa de Koolhaas a la época delirante y ayuda a ver cómo ciertos procesos seguidos por O. M. Ungers de contraposición de imágenes estimulaba la conexión subconsciente. La realidad es que ese trabajo de montaje de atracciones sería propio del arquitecto reconvertido a cineasta S. M. Eisenstein y que la presente tesis traza la idea de que los procesos de montajes comparativos de Ungers —incluso los posteriores que no se ven en otras tesis— ya estaban en el Koolhaas de la *Architectural Associastion*, sobre todo en su texto sobre Berlín y en el proyecto *Exodus* que han servido, no solo para buscar sus referentes tem-

pranos o la crónica de su estancia en su primera formación de arquitecto, sino su superposición de escenas contrastadas sobre escenarios imposibles por sus connotados históricos de aquel momento.

La tesis de Francisco Muñoz Carabias (2016), "La paradoja de Mies. Las simetrías invisibles a través del Pabellón de Barcelona" ayuda a entender el término 'simetría' invisible como referente desplazado que mantiene sus principios invariantes. Esto dio acceso a unos primeros tanteos entre Rem Koolhaas y el maestro alemán, pero para profundizar en las relaciones entre los textos de ambos, intuyendo que las similitudes entre Koolhaas y Mies son más intensas en el ámbito de los textos, la recopilación de Fritz Neumeyer (1995) *La palabra sin artificio,* fue de gran ayuda, al ser un recopilatorio de los escritos de Mies que se confrontaban a los de Koolhaas y cuyo culmen fue: "Miestakes!" (Koolhaas, 2004), incluido en el volumen de *Content*. Además de la relación con el alemán, el discurso de Koolhaas presenta este concepto de 'simetría' que se apreció en la Modernidad gracias al incluir las paradojas interdiscursivas de conexiones interdisciplinares.

En cuanto a estudios focalizados en una parte concreta de sus operantes vanguardistas, Ferrán Ventura Blanch estudia el Método Paranoico Crítico koolhaasiano en *Delirious New York* para demostrar la vigencia de este método de Salvador Dalí (1989) en su aplicación al análisis e interpretación de la arquitectura. Este método también se estudió desde la fuente principal que es el libro de Dalí *El mito trágico del 'Ángelus de Millet,* ofreciendo un juego dialéctico paranoico entre su tesis y la presente, que intuye que a pesar del escrito —de connotaciones irónicas bajo la opinión de esta investigación— de Koolhaas (2003) para *Wired* "Delirious no more", el delirio no ha acabado, sino que permanece latente al organizar un mar de información que maneja. Las empresas no quieren 'artistas' sino firmas pragmáticas y Koolhaas y OMA se han disfrazado con un traje de PRADA a la manera de Wallace K. Harrison y Raymond Hood. El presente trabajo explora que más allá de la arquitectura, en toda su discursiva, convive en el plano narrativo-imaginario del escritor surrealista el analítico del periodista.

En esta línea, acerca del 'vaciado' como técnica vanguardista utilizada por Koolhaas, el trabajo de José Antonio Tallón Iglesias (2015), se centra en un catálogo de estrategias proyectuales de Matta-Clark y en las respuestas koolhaasianas desde los vacíos. El trabajo ofreció un refuerzo a las primeras inquietudes de la tesis acerca de la existencia de referentes abstractos y referentes concretos —o formales—. Al ver las correspondencias entre Koolhaas y Matta-Clark, que el primero consideró, en una entrevista, un precursor accidental desde sus estrategias de vacío y 'adición mediante eliminación', se evidenciaba con mayor fuerza la posibilidad de añadir un corpus de referencias abstractas en el discurso desarrollado en esta tesis.

0.2.4. Explorando otras modernidades

Tras los cambios culturales producidos por las crisis geopolíticas y la entrada de internet, se sucede el acontecimiento que fue *Content* (2004), continuación del *S,M,L,XL*, a diferencia de este, es un producto que pretende poder ser desecha-

do rápidamente. Su estética agresiva quiere asemejarse a una bagatela editorial, pero su estudio demostró que en él se establecen pautas similares a la preciosista publicación previa, y que tiene el mismo propósito de ser un 'libro expresión' de su tiempo. Siendo consciente de que los tiempos y el paradigma comunicacional han cambiado, acelerándose todos los procesos, Koolhaas demuestra con este libro que aún cree en el poder de la edición impresa. Sus escritos sobre la muerte del rascacielos neoyorquino como "Roppongi hills" o "the enemy" —donde critica el pragmatismo de los arquitectos australianos—, o en "Kill the Skycraper" hablan de un momento crítico en su vida profesional que en mucho se ha basado en esta tipología desde una visión múltiple y vanguardista.

Para entender mejor la estrategia de creación de AMO, el gabinete de pensamiento e investigación transdisciplinar que discurre en paralelo a OMA, textos acerca de las transformaciones socioeconómicas como el artículo fundamental de Alonso y Rodríguez (2006) en "El imaginario managerial: El discurso de la fluidez en la sociedad económica" demuestran las "olas de tendencias" que se sucedieron a lo largo de la década de los 70 y 80 hasta llegar a la fluidez económica del capitalismo liberal de nuestro tiempo; en donde la globalización y las tecnologías de la red provocaron un cambio radical en la manera de pensar de OMA. El texto de Koolhaas "Goodbye to Hollywood", "The enemy" y "Junkspace" sintetizan un desencanto, disimulado en 'enfado' que el holandés tuvo ante el nuevo escenario que se presentaba para el ejercicio de la profesión mientras giraba hacia Asia en la búsqueda de 'los grandes gestos'. Estos textos son un argumentario que prepara el terreno para mostrar el discurso del CCTV, que se incluye en este EC porque permitió leer sus trazos pretéritos, aunque se presenta como cambio de paradigma. Sigue existiendo mucho de lo anterior, solo que evolucionado: la base del edificio contiene un guiño al panóptico, la piel estructural se cubre con un 'vestido camuflado de la estructura' y la idea de *loop* muestran en la documentación recogida en el volumen cómo, en el s. XXI, hay espacio para la innovación poética de una tipología tan asentada como la torre. En eso, *Content* se divide en la investigación de los cambios, la crisis que sufren con los proyectos frustrados y el resurgir con la propuesta de 'el último rascacielos moderno'.

Koolhaas acude a fuentes vivas, a maestros del s. XX que ayudaron, con sus argumentarios, a cambiar la idea de la disciplina. La consulta de la entrevista "Re-Learning from Las Vegas" (Koolhaas & Obrist, 2004), mostró su afán por validar un reaprendizaje al cruzar *Complexity and Contradiction in Architecture* (Venturi, 1966) y *Learning from Las Vegas* de Venturi y Scott Brown e Izenour, libros de profunda influencia para Koolhaas. El entrevistado demostró su afán de tender lazos con la modernidad, que necesitaba ser rescatada de su autoritarismo y pasó de sustancia a signo, es decir, a la posmodernidad. Para sorpresa de quien revise el texto, Venturi rechaza el posmodernismo y sus devenires. Se puede encontrar afinidad entre el componente icónico que la fachada de Manhattan —y cualquiera de las que OMA propone— y el llamamiento a una arquitectura que, siguiendo la senda moderna, incluya la iconografía, por ejemplo, la electrónica como ya hicieron en Tokio en el barrio de Ginza o Las Vegas.

Para la investigación de los cambios y nuevos entornos donde se desempeñan las actividades de Koolhaas y OMA desde mediados de los 80, *Mutations* (2000) resulta de gran ayuda; aunque no contiene textos firmados por Koolhaas, se nota como *ghostwriter* en el discurso acerca de las condiciones urbanas al final del siglo pasado. Muchas de las afirmaciones que se hacen o el dossier de "Lagos", dejan entrever otras modernidades surgidas de entornos densos y conflictivos. Inaugura este libro a Koolhaas 'invisible', que no firma textos del libro, pero que sin duda los dirige.

Siguiendo con este tipo de libros, aunque contienen pocos textos de Koolhaas, los *Harvard Project on the city* (2001), titulados "Great Leap forward" (2001) y "Guide to Shopping" (2001), continúan, mediante la colaboración y prestigio que le da la Harvard University, con la investigación de situaciones urbanas espurias, espontáneas, que muestran ordenes alternativos a la planificación urbana a pesar del caos que presentan. Koolhaas advierte cómo el principio del s. XXI marca profundos cambios en lo urbano, como vida urbana con la aceleración de las comunicaciones, las tecnologías digitales y los crecimientos demográficos de las poblaciones urbanas. En el primer volumen, los experimentos del Pearl River Delta en China y en el segundo un acto, tan trivial como contemporáneo, como lo es la acción de comprar, muestran cómo se han moldeado espacios introduciéndose en todos los sistemas urbanos del planeta. Las publicaciones con Harvard permiten ver, en la dirección que propone a sus documentalistas y estudiantes, cómo Koolhaas, en su discurso, pone el foco en algo que anteriormente se pasaba por alto, como las compras o el crecimiento urbano desmedido que, mediante una planificación a forma de laboratorio, unirá las cinco ciudades chinas que hacen una megalópolis de una 'sustancia urbana' nueva. En el volumen *Guide to Shopping*, se encuentra la entrevista -que incluirá también en *Content*-, "Re-Learning from Las Vegas". Para entender mejor el fenómeno 'shopping', sirvió la consulta de la tesis de Carvajal Cervera (2015) *El centro comercial, una teoría tipológica*, que explora en parte la discursiva koolhaasiana alrededor de esta actividad que ha generado un nuevo tipo que es el Centro Comercial.

En su búsqueda de nuevas modernidades urbanas, traslada su interés desde la 'congestión' hacia el 'sin nada'. Allá donde el *nothingness* territorial estaban presentes, se encuentra actualmente su referencia al *avant garde* de la modernización: "The Gulf" (2007), un folleto, permite ver hasta qué punto Koolhaas está obsesionado con la cultura popular al utilizar este formato que se abre como un acordeón y que acompañó a la exposición de OMA AMO de 2006 sobre este lugar que empezó a explotarse al descubrir las grandes reservas de crudo existentes bajo su 'tabula rasa', según Koolhaas, la última que queda en el planeta.

Un año más tarde de la exposición nace, de la mano de Koolhaas editor, *Al Manakh* (2007), un libro de autoría múltiple, en donde tampoco existe ningún texto de Koolhaas pero sí se percibe su mano de *ghostwriter*. Acercó así de nuevo la concepción repetitiva de la 'tabula rasa' que significó el desierto para el holandés. La tabula rasa es uno de sus referentes, un *leitmotiv* de la modernización, y que en 2007 siga presente conceptualmente, habla y refuerza la idea de que el discurso de Koolhaas, a pesar de sus desvíos, es un *continuum* cuyo núcleo permanece inalterado. Para profundizar en este referido de *tabula rasa*, y enlazarlo con

el *nothingness* koolhaasiano, aparte de los textos de Koolhaas donde aparece el término, el artículo de Silvia Colmenares (2019) "De la "tabula rasa" al "terrain vague". El vacío como comienzo" ayuda a ver, en la época de la modernidad, cómo Le Corbusier y otros referentes de Koolhaas, como Barthes o John Locke utilizaron este término para definir una actitud moderna que, frente a 'lo existente', suscita a volver a un supuesto estado inicial, donde todo está aún por hacer.

Se ha decidido incluir en el estado de la cuestión *Lago How it Works?* (s.f.) porque ha tomado meses de esfuerzo intentar encontrar la publicación. Resulta un libro fantasma que, al cierre de esta tesis, aún no se sabe si ha sido publicado alguna vez. En entrevistas como la de Chris Michael en 2016, se asegura que aún no estaba publicado; sin embargo, son tantas las tesis y libros que lo mencionan, que se abre la posibilidad de un artículo de naturaleza detectivesca para encontrar el libro que, de existir, se ha publicado de manera clandestina.

0.2.5. *Back to basis.* Formación y biografía

En el término 'tabula rasa' reincide en un capítulo de *Project Japan: Metabolism Talks* (Koolhaas & Obrist, 2011). Este libro es la continuación de *Content*, como *Content* es continuación de *SMLXL* comenzado a gestarse un año después de dicha publicación con AMO y su colaborador, el comisario Hans Ullrich Obrist. La obra encierra la expectativa de reflejar la conexión con Japón que siempre ha tenido Koolhaas. Mediante una investigación exhaustiva muy personal acerca de los metabolistas japoneses, que incluye entrevistas a Kikutake, Kurokawa o Tange, y un extenso repaso documental —a la manera que hicieron Koolhaas en sus inicios, junto a Oorthuys, para su libro sobre Leonidov que al final quedó en un artículo para *Oppositions*—, muestran cómo el metabolismo fue capaz de simbolizar la evolución de la modernidad en Japón antes de que la modernidad europea diera por interrumpida su empresa.

Tras los cambios acontecidos en *Content*, se observa el inicio de un punto de giro en la oficina con esta publicación; preocupados por la desconexión del discurso de la expresión arquitectónica por los cambios de velocidad y los medios, se cuestiona hasta qué punto la estrategia comunicativa de OMA y AMO ha contribuido a este nuevo discurso *mainstream* donde no hay 'poética' sino 'icónica'.

En este punto, W.T. Mitchell (2008) y su libro *Teoría de la imagen*, sirvió para definir las relaciones del texto con la imagen y el *leitmotiv* miesiano de la esencia de la arquitectura como expresión de la época mediante la tecnología. Mitchell alude al 'giro pictorial' en el que actualmente estamos inmersos, donde el discurso o significado de las imágenes no importa, sino que son los receptores quienes dotan de significado a la imágenes. En principio, esa democratización interpretativa merece la pena, pero a la larga termina generando una devaluación argumental, la disolución discursiva y el empobrecimiento de la comunicación cultural que no es conveniente. Koolhaas enlaza esta idea del 'giro pictorial' con lo que ha dado a llamar en la revista *Wired* (Koolhaas, 2006), cuando fue editor invitado, la 'cultura de la diseminación' que el s. XXI ha traído en contra de la cultura de la congestión que Koolhaas observó en Norteamérica en el s. XX.

La última línea de Koolhaas incluye el volumen *Elements* (2014) y la publicación *Countryside* (2020). En esta época resuelve reflexionar sobre el discurso de la modernidad sedimentado y olvidado. Su exposición de *Fundamentals* con su asombroso pabellón, de ecos 'semperianos' y 'laugerianos' de *Elements* generó el último 'gran libro' en el que participó, y donde resuena también Durand y sus catálogos. Por entrevistas, se sabe que quedó en el tintero un proyecto de libro que era el *re-start* o *re-boot* del manhattanismo, pero esta vez en el mundo rural, que se quedó en la mediática exposición de "Countryside", en cuyo catálogo *Countryside: A report* (2020) tiene un texto "The ignored Realm" y algunas entrevistas donde ahora reflexiona en los antípodas de la metrópolis, sobre el campo. A esta exposición, la tragedia pandémica del COVID 19, hizo un daño fatal. Pero gracias al concepto narrativo de Campbell (1949), dentro de *El héroe de las mil caras,* ha permitido enfocar y organizar al discurso y al personaje como un 'arco narrativo', y ver cómo, en esta última etapa, ha intentado volver a sus inicios 'desde una posición totalmente novedosa', en la que él ha aprendido, y ya está de vuelta, por lo que no es una repetición, sino una última evolución.

Para hallar los referentes que conforman la 'médula formativa' de Koolhaas, se observa desde su infancia hasta el momento en el que empieza a escribir *Delirious New York*, esto es, el arco narrativo de su época de formación como comunicador y arquitecto. Enfocando sus referentes se evidencia más que nada su fijación por los procesos de modernidad y modernización en diferentes contextos y personajes. La relación entre contexto y referente, a pesar de su malinterpretado: "*Fuck context*!", texto incluido en *S,M,L,XL*, "Bigness" (1995) o "The generic city" (1995), su ensayo ciencio-ficcional, incluido en el mismo volumen, demuestran que Koolhaas siempre ha tratado cuestiones aplicadas en contextos actuales. Se descubre de las lecturas de sus textos un periodo pre-*Content* y otro post-*Content* con la aparición de AMO como gabinete que estudia las complejidades desde referentes interdisciplinares; pero en la tesis, gracias a la entrevista de Beatriz Colomina (2007) "La arquitectura de las publicaciones" y de la tesis de Verónica Meléndez Valoria (2015) "Gestión intelectual de las prácticas discursivas de la arquitectura. *S,M,L,XL*, el gran evento" se demuestra cómo OMA y Koolhaas post-*Content* pudo cambiar en sus estrategias de comunicación, pero no tanto en esencia; si bien es cierto que después de *Content* los textos de Koolhaas decrecen significativamente.

La investigación de Carlos García González (2014) *Atlas of Exodus* ha servido para obtener dos fuentes muy importantes para la interpretación del discurso de Koolhaas en sus inicios: "The Surface", uno de los proyectos-manifiesto más tempranos de Koolhaas, realizado siendo estudiante de arquitectura y las entrevistas con Madelon Vriesendorp, Max Risselada, Gerrit Oorthuys, el matrimonio Zenghelis, Clement Blanchet y Keigo Kobayashi. En estas entrevistas salieron a relucir datos que confirmaban y completaban lo estudiado por otras fuentes acerca de su actitud investigadora. Otra entrevista con el mismo Rem Koolhaas permitía comprobar la hipótesis de que la estrategia comunicativa de Koolhaas funcionaba en tres escalas y que, por ejemplo, esta entrevista, era de la "S", al *target* académico.

Si bien en la tesis trata de analizar su perfil de comunicador a través de los textos la absorción de referentes en su formación se revela explícita o implícitamente en los textos, en las claves que utiliza y las referencias y citas directas. En las entrevistas más que en cualquier otro formato es donde habla de sus raíces y formación. De entre todas las consultadas, son ilustrativas en este sentido "Una conversación con Rem Koolhaas" de Zaera Polo (1996) y la ya mencionada de Colomina (2007). Alguna de sus conferencias como "Russia for Begginiers" (Koolhaas, 2014), relata su experiencia en Rusia, sus deudas discursivas y su empeño en el problema de la preservación; o "ZERO" (Koolhaas, 2015), donde narra las conexiones del grupo de los 60 y 70 y la vanguardia. Descolgando de estas fuentes, se rastrean otros referentes en textos de la segunda modernidad, las arquitecturas radicales y la ruptura con los CIAM. Resulta interesante comprobar que en su formación es cuando toma más de las periferias disciplinares, contribuyendo así a la formación de su interdiscursividad.

La influencia de la universidad americana en su formación ha sido un factor que el libro de Cusset (2006) *French Theory,* facilitó entender las conexiones del discurso de la arquitectura, y el de los teóricos estructuralistas y postestructuralistas en la universidad americana, donde Koolhaas tuvo contacto con ellos. Reveladoras de las inquietudes intelectuales de Koolhaas en esta etapa formativa norteamericana son las entrevistas de John Rajchman (1994) y la de "Spot Check: A Conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting" (1999).

0.2.6. Difusión

Para hablar de las estrategias discursivas de OMAAMO Koohaas, fue fundamental consultar la información de la Web de OMA obteniendo material que filtra la oficina de manera abierta dado que hubo dificultades en conseguir materiales solicitados de sus archivos. Pero la web es única en su especie: exhibe un auténtico catálogo que demuestra la estrategia de comunicación multibanda que la oficina de Koolhaas lleva, y cómo videos, conferencias y proyectos se relacionan y cómo se agrupan los textos. Dada la naturaleza de la investigación, la información de la web fue más que suficiente y de un carácter fundamental.

Además de la tesis de Belén Butragueño Díaz-Guerra (2015) que estudia a Rem Koolhaas en el campo de la historia de la comunicación arquitectónica, se deducen importantes conclusiones sobre sus estrategias comunicacionales La tesis reflexiona sobre la historia de OMA y el nacimiento de AMO comparando el lenguaje proyectual y visual del holandés con sus escritos y especulaciones conceptuales. En comparación con la presente, aquí se centra en los textos, que se sostiene conforman un discurso total. Se habla de la arqueología del discurso (las evidencias físicas —los textos, los libros y los canales—) y la morfología (las evidencias conceptuales y literarias).

La tesis de Butragueño hace hincapié en la convergencia del lenguaje proyectual y visual del holandés el alcance comunicacional de Koolhaas y su discurso. El estudio de los primorosos documentos gráficos que aporta la tesis, supuso una gran ayuda para obtener una clasificación desde la poética que Koolhaas utiliza en sus textos. Ciertamente, este trabajo comparte con las tesis de Butragueño y la de

Núñez Carrasco la opinión de que *Content* parece un corte en la trayectoria de OMA, cuando empieza una labor editorial mucho más intensa. Pero nuestra tesis baraja el concepto narrativo de 'punto de giro' frente a la ruptura que las anteriores tesis proponen. Diferente en el sentido de la dependencia de los actos narrativos pretéritos del discurso que alcanzan en su posterior obra con *Projecti Japan* o con *Elements*, una especie de publicación clásica, evocadora del estilo de Durand, Laugier o a Semper. Para esto, se ha indagado en las causas contextuales y técnicas de la comunicación para escenificar el cambio y presentar AMO. La fundación *Groszstadt* como precursora de AMO hace pensar en el punto de giro más que en la ruptura. Lo cierto es que el cambio sociocultural que justifica AMO como capacidad de reacción de la oficina —realmente ocurre al fallar una serie de proyectos— y la producción intelectual decrece considerablemente, lo que demuestra la fuerte interdependencia de lo que en su conjunto es la 'arquitectura escrita', es decir arquitectura y comunicación o arquitectura y publicaciones sean exposiciones, ponencias o entrevistas, el discurso de Koolhaas sigue pautando la actividad del estudio (Colomina, 2007).

Las conversaciones recopiladas con otros personajes de la arquitectura en *Charlottesville Tapes,* editado por Robertson Bengt (1985), demostraban su voluntad de mostrarse como otro eslabón de la historia de la modernidad de la arquitectura. La tesis de Antonio Cantero Vinuesa (2020) explora el término 'arquitectura oral', con el que se refiere a las muchas entrevistas que Rem Koolhaas ha realizado como subgénero periodístico. En la presente tesis, se recopilan las primeras entrevistas de Koolhaas como entrevistador, lo que aporta un nuevo punto de vista. Las entrevistas para *Haagse Post* se pidieron y obtuvieron de la Biblioteca Nacional de la Haya, de donde, además, se consiguió el manifiesto del grupo de cine de Koolhaas, que permanecía inédito en español. La tesis de Cantero Vinuesa facilita este material en español que ha servido para el desarrollo de la tesis—, la traducción del holandés al español de estos textos, realizadas con la ayuda de traductores online profesionales, presentó una oportunidad dialéctica al cotejarse con la realizada por un traductor oficial de neerlandés, advirtiendo puntos favorables y desfavorables en los documentos, sobre todo en la polisemia de ciertas palabras, que en el ámbito arquitectónico, y en especial en el de Koolhaas, adquieren mayor significación discursiva.

La tesis de Verónica Meléndez Valoria (2015) *Gestión intelectual de las prácticas comunicativas. S,M,L,XL, el gran evento* quiere demostrar como arquitectura y comunicación se integran en un único proceso y la comunicación no sólo sirve para hacer promoción de las obras o de la autoría. Valoria analiza el periodo de gestación del *S,M,L,XL* y los agentes intervinientes en producción de un evento más que un libro, cuya gestación llevó casi una década. La presente tesis cruzó datos con el libro de Kim Förster (2024) *Building an Institution* para tomar consciencia de que la estrategia comunicativa de Koolhaas era aprehendida desde Eisenman —y su forma de gestionar el IAUS (Institute for Architecture and Urban studies)—, que además dio para hacer sus primeras exposiciones y sus primera publicaciones que fueron el principio de todo.

0.3. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

H *Big Picture*

Ya que se ha advertido una disminución significativa tanto de los textos como de los proyectos en que participa Koolhaas en la oficina que fundó hace 47 años, se puede decir que está 'plegando velas', lo que permite, por primera vez, analizar el conjunto de sus escritos. La hipótesis de partida es que conforman un discurso total y continuo que se puede asimilar a una *Big Picture*, de la trayectoria del personaje y de OMA.

O. *Coherencia y cohesión del discurso*

El objetivo principal es desvelar, mediante la recopilación de los textos, su categorización y análisis, los elementos que le confieren coherencia y cohesión al discurso de Koolhaas como una totalidad que funciona como un dispositivo de comunicación interno de la oficina y a distintos niveles externamente; en la difusión de la marca y la captación clientelar, como agencia cultural y en el ámbito académico de la arquitectura, hasta llegar a diferentes estratos de la sociedad a través de los *mass media*.

Para ello se plantean hipótesis y objetivos de trabajo conducentes a verificar metódicamente los parámetros que intervienen en el proceso de investigación y sus hallazgos.

H1. *Referentes*

Se establece como hipótesis de trabajo que el discurso de Koolhaas se fundamenta en referentes recurrentes que son desde autobiográficos hasta referentes de las vanguardias arquitectónicas del siglo XX y corrientes artísticas, arquitectónicas, literarias, así como personajes históricos y contemporáneos. El discurso sensible a los tiempos en los que se ve inmerso incorpora influencias que amolda con flexibilidad en su estructura. Constituye en este sentido un ente 'vivo' en evolución, que adopta el carácter de una crónica crítica y dialéctica con los últimos cincuenta años de arquitectura, observando la innovación que exige la modernidad cuya poética es la 'permanencia en fuga'.

O1. *Claves en la discursividad*

Se establece como objetivo identificar las claves que establecen conexiones internas en la discursividad koolhaasiana así como vínculos con el ámbito disciplinar de la arquitectura, los grandes acontecimientos que están transformando nuestra experiencia de la realidad y su adherencia y dialéctica con otros discursos. Hacer, por irremediable efecto del análisis de los referentes, una aproximación arqueológica al discurso arquitectónico referenciado al perfil de arquitecto que responde al 'profesional reflexivo' y 'arquitecto-escritor'.

H2. *Estrategias de comunicación*

Debido al cambio de paradigma sociocultural, con la aparición de Internet, así como el cambio del modelo *managerial* de los clientes con los que OMA y Koolhaas tratan, las estrategias de comunicación han evolucionado con intencio-

nes de persuasión y afianzamiento de la firma. La fundación de AMO como un laboratorio de ideas, investigación y difusión de la producción de OMA, constituye la estrategia final de una comunicación multicanal que se ha acelerado por la cantidad la información y la densidad de datos, reformulando la idea de discurso que evoluciona conforme le afectan las fuerzas contemporáneas, aunque su núcleo permanece inalterable. Este dispositivo, altamente sensible a la arquitectura, la cultura y la sociedad en la que ocurre, evoluciona y se vuelve más expresivo y fotogénico para la persuasión y la captación clientelar.

O2. *Análisis del discurso*

Se trata de analizar el discurso koolhaasiano desde varios puntos, como la teoría de la comunicación, los criterios textuales, géneros y subgéneros, la expresión literaria y recursos estilísticos, formatos y canales de trasmisión, así como los contenidos para la comunicación persuasiva y eficaz. El objetivo es comprender el porqué de su influencia en la academia, la profesión y la sociedad a la que inusualmente trasciende.

H3. *Modernidad y modernización como leitmotiv*

La modernidad y la modernización como un proceso continuo de rupturas e innovaciones constituye el *leitmotiv* del discurso de Koolhaas que se centra a examinar las modernidades desde los movimientos de vanguardia del s. XX —e incluso de actitudes de finales del s. XIX— en Europa, hasta los EE. UU. de principios del s. XX y otras modernidades como las de China, Japón y algún país de África donde descubre distintos parámetros de crecimiento de las ciudades. El discurso tiene una deuda con las actitudes vanguardistas como impulso de revisión del pasado, análisis del presente y la especulación futurista. En una mecánica textual que recuerda al modernismo literario en la mezcla de géneros y tiempos, el discurso adopta recursos literarios para tratar temas sociológicos y económicos sensibles.

O3. *Textos y subtexto*

Se trata de analizar los textos reconociendo como subtexto la perspectiva de la 'modernización' que jerarquiza el discurso desde el centro de la disciplina arquitectónica con especial atención a la discursividad del mundo americano, la trascendencia de sus contenidos y la dialéctica con otras vanguardias de la época contemporánea, de la que busca nuevas condiciones modernas, como las de Oriente asiático y las periferias.

0.4. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DE LA TESIS

0.4.1. Metodología

La meta es conformar, mediante la producción escrita de Rem Koolhaas, especialmente la conocida, pero también la inédita en español, una crónica crítica de su discurso como un dispositivo de comunicación interna de OMA y externa con la academia, la comunidad profesional y la sociedad.

Koolhaas y la obra de OMA son objetos de estudio muy recurrentes. Protagonistas de cientos de análisis, lo textos de Koolhaas, sin embargo, casi siempre se han analizado de forma pormenorizada en relación con determinados conceptos o proyectos, o incluso —siendo esto más raro— alguno de los libros en concreto, pero nunca se ha abordado la obra escrita al completo, y la hipótesis de un 'discurso total'. La tarea acarrea inmensa dificultad y ambición dada su extensión y complejidad. Que Koolhaas siga activo, posiblemente sea otro escollo para no considerar la obra completa y que nos sorprenda con algún nuevo giro no se descarta. Pero el paulatino retiro hacia su *cabagnon* particular, como indica su cada vez menor participación en los proyectos y las publicaciones de la oficina, prestaron la fuerza necesaria en esta decisión de abordar el difícil objetivo de presentar, por primera vez, un estudio de su discurso global a través de sus textos.

-Se trata de una **investigación cualitativa** con un enfoque en la exploración y comprensión del contexto y de los referentes de la producción de los textos de Koolhaas, cómo se relacionan entre sí, las claves que generan continuidades como las palabras y las imágenes, así como sus observaciones y los temas que trata. Se busca sostener la idea de un discurso global y comprender el contexto en el que ocurre.

-**La metodología es inductiva**, en el sentido de que parte de observaciones y análisis específicos y particulares para llegar a generalizaciones o conclusiones más amplias. En concreto, se basa en recopilaciones, categorización y análisis de los textos de Koolhaas para formular **la teoría de un discurso global.**

-El análisis se efectúa en **un triángulo** en que los **textos de Koolhaas** se vinculan al estudio del **contexto** en el que se producen y el estudio pormenorizado de **los referentes** que existen en los textos, y que trazan hilos hacia las actitudes vanguardistas dado a que se sostiene que la modernidad y modernización constituye el subtexto del discurso.

-La hipótesis principal es que a través de los textos se conforma el discurso total como una *Big picture*

-Entonces la investigación se plantea, como una recopilación y ordenamiento de los textos construyendo su propio discurso como una crónica a través de los fragmentados y la técnica de montaje creando la gran imagen. En este sentido en la redacción del texto de la tesis se insertan fragmentos de los textos de Koolhaas construyendo el discurso en gran medida con sus propias palabras,

al mismo tiempo que se establece discusión con otros autores citados que comentan y tratan temas detectados en el discurso de Koolhaas.

Así, en el cuerpo de la tesis, el aporte fundamental es la reproducción y contextualización de fragmentos de escritos de Koolhaas, que el discurso de la tesis pretende entenderlos como parte de un discurso total, siendo estos documentos pasajes de escritos, ponencias y entrevistas del holandés; algunos de ellos aparecen por vez primera en un estudio.

-Siendo más estudiada y conocida la influencia de Koolhaas a través de conceptos aislados, esta tesis, que trata de aunar y ordenar todos sus referentes en un sentido del **discurso**, se puede decir que 'emula', en su **estructura**, la manera de **una novela modernista**, término con el cual Koolhaas se refiere a *SMLXL,* y que es también un intento de deducir **la poética del discurso.** El método, muy versátil, se ofrece como posible para afrontar el reto de la totalidad con cierta libertad sin fallar a la disciplina. La libertad y la disciplina no parecen opuestos, sino complementarios. La disciplina, como autocontrol y organización, permite afrontar creativamente el proceso sin trabas metodológicas y limitaciones impuestas por la falta de estructura.

-Se persigue, de ese modo, estudiar el discurso de Koolhaas en su amplitud ensamblando una estructura posible que la propia dinámica de la investigación y los hallazgos están pautando, esquivando los clichés o conceptos más mediáticos del arquitecto.

Fuentes

-Como soporte para el análisis y comprensión del discurso, se han estudiado elementos de la teoría de la comunicación y del análisis lingüístico del discurso a partir de algunos de los autores clásicos en la materia.

-Además, se ha compaginado una extensa bibliografía sobre Koolhaas, textos académicos tesis doctorales; y se ha establecido una dialéctica entre los textos de Koolhaas y otros autores en la discusión de temas tratados por el holandés, apoyando la argumentación en textos literarios, algunos afines y otros mencionados por Koolhaas. El discurso aborda diferentes campos y adquiere un carácter multidisciplinar de modo que la bibliografía lo sea también. Pero fundamentalmente, como se ha dicho, son los escritos de Koolhaas, ponencias, diálogos, entrevistas, textos de catálogos y exposiciones, documentales y textos de proyectos que se han entendido como parte del texto total. Se han analizado también **textos que pertenecen a memorias de proyectos de OMA** y Koolhaas en el contexto de la arquitectura global, estableciendo algunas conclusiones respecto a la relación de texto y proyecto.

Se revisan además entrevistas y testimonios de colaboradores o usuarios de la arquitectura de OMA, que expresan opinión y admiración, en muchos casos, hacia sus planteamientos, mientras que otros —articulistas, e incluso amigos y colegas— de la talla de Eisenman, le critican, a veces, por lo venturoso de sus posicionamientos. Así que se ha compaginado la lectura de la extensa bibliografía y el análisis de las posturas imperantes en las épocas en las que Koolhaas escribió o declaró sus opiniones.

Muchos de los textos han sido traducidos del inglés, del holandés y del francés. Son documentos que, a pesar de estar publicados en sus idiomas, no habían trascendido en otras investigaciones y en otros idiomas, siendo una tarea ardua su traducción y comprobación de las traducciones que ha llevado mucho tiempo.

-En la argumentación y consecución de los objetivos de la tesis, un factor fundamental para la construcción del discurso son los referentes de Koolhaas y la construcción del personaje. En consecuencia, se hace a base de sus referentes que incluyen personajes, actitudes, escuelas, instituciones, corrientes y otros textos, un elenco de diversos referentes que absorbe, "Koolhaas es una esponja" como dice Colomina, para constituirse él mismo en referente.

-Para situar el **discurso** en el contexto de la **cultura global**, se rastrearon las diferentes **expresiones modernas de la literatura, artes, cine y también la arquitectura** y sus **figuras** destacadas en las que Koolhaas se ha fijado como **referentes para su discurso.**

-El estudio comienza en un *in media res*, justo en el cénit del discurso koolhaasiano, luego viene un *flashback* contextual, donde los referentes y *leitmotiv*, mostrados en el primer capítulo, se encuentran con sus referentes originarios, mediante el estudio de aquellos personajes y situaciones que le influyeron notablemente en su infancia y etapa formativa. Por último, se presenta uno de los conflictos más ignorados de Koolhaas: la empresa de la comunicación y como sorteó el cambio drástico de paradigma sociocultural y tecnológico al aparecer internet. De esta forma la tesis aborda la interculturalidad y complejidad del discurso de Koolhaas atendiendo las capas contextuales y conceptuales, que se deslizan como las que conforman la 'identidad' de la oficina.

-Para la contextualización del discurso se crea un marco crono-espacial que linda con el periodo de la posguerra en Europa, en la Norteamérica de los años 70 y de vuelta a los 2000; China y Japón en el s. XXI y su mirada, en la periferia, también se arroja hacia algún país de África en este período. Aunque Europa y Holanda ocupan un fondo constante, hay una quinta arista presente en todo el discurso: las vanguardias europeas del siglo XX y la ciudad americana de los años 20 representada en el 'delirio de Manhattan'.

0.4.2. Estructura de la tesis

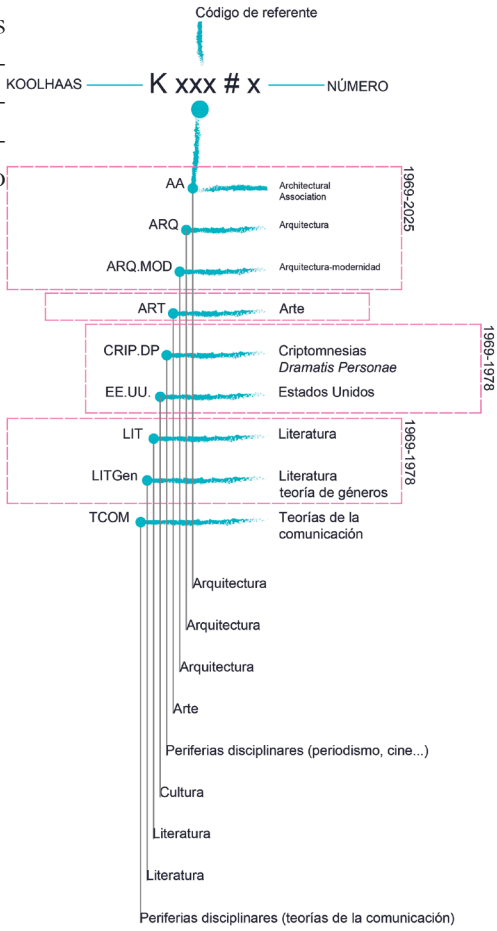
La tesis se organiza en **tres bloques** y se podría decir, que la estructura que adquiere —optando por manipular la estructura lógica espaciotemporal que suele tener una tesis— jerarquizando por importancia la materia, muestra el discurso ordenado de una manera alternativa pero más clara.

-Cada capítulo se presenta como autónomo, pero a través de los textos de Koolhaas se establecen conexiones que generan una **intertextualidad** que cohesiona la tesis. Al principio de los capítulos, se exponen unas definiciones que dan la pista de lo que el lector va a encontrar en el mismo.

-

Además, en los dos primeros, aparece un código con los referentes que, relacionados con el índice, indica cómo navegar en lecturas aumentadas por la geografía de la tesis, casi como la Rayuela de Cortázar. Incidiendo en esto, existen notas al pie de página que indican en qué capítulo, anterior o posterior, hay relación con los conceptos que se están desarrollando desde otro prisma.

La codigografía es la siguiente:



GUÍA DE LOCALIZACIÓN DE REFERENTES	
Código	Significado
K.AA.#.	*Architectural Association*
K.ARQ.#.	Arquitectura
K.ARQ. MOD.#.	Arquitectura-modernidad
K.ART.#.	Arte
K.CRIP.ESC.#.	Critopmnesias-Escenario
K.CRIP.DP.#.	Critopmnesias- *Dramatis personae*
K. EE.UU.#.	Estados Unidos
K.LIT.#.	Literatura
K.LITGen	Literatura-géneros y subgéneros
K.TCOM.#.	Teoría de la comunicación

Dentro de estos localizadores, se encuentran muchos hallazgos que podrían haber sido también categorizados, pero en el proceso de selección se ha optado por la sencillez y, según los criterios organizativos, se engloban en los ya demarcados —caso de Lagos, el Delta del río de las Perlas, o Dubai, que se pueden absorber en 'Arquitectura-modernidad'—.

En el primer capítulo '**Arqueología del discurso. Dialéctica con la modernidad'** se estudian los textos de Koolhaas en claves de la teoría de la comunicación y análisis del discurso estableciendo una dialéctica entre el discurso de Koolhaas y textos y manifiestos de la vanguardia del s.XX. relaciona en este sentido, la textualidad del discurso koolhaasiano con la poética de la modernidad. En el análisis, se rastrean los criterios textuales buscando entender el cúmulo de textos como un *continuum* que pueblan referentes y el *leitmotiv* es la modernidad. Pero también, el estudio del discurso coteja en los textos las funciones comunicacionales con las estrategias de la comunicación detectando la intencionalidad de Koolhaas, que busca ejercer persuasión y seducción en la escena arquitectónica internacional. Se habla de la arqueología del discurso a raíz del tratamiento de los textos como materiales o evidencias físicas —los textos, los libros y los canales de comunicación— dentro del discurso desarrollado y de la metodología, en la que también podría funcionar la metáfora de '**arqueología proyectiva', o 'arqueología prospectiva',** que utiliza el conocimiento preexistente —los textos— para proyectar, en el caso, construir un discurso.

Fig. 0.1. Diagrama de los códigos de referentes usados en esta tesis.

El segundo capítulo, '**Morfología del discurso. Los referentes'**, se estudian los trasfondos personales, familiares y socioculturales que forjan en su juventud el personaje. Rastreando sus referentes tempranos, movimientos y personajes que estuvieron en su radar, desde entrevistas y desde **textos de las vanguardias** de mediados de siglo con los que Koolhaas ha crecido y aprendido. Se trata de dibujar **su 'actitud'**, sus **influencias**, las **ideas** que inocularon su cariz de documentalista y analista de la contemporaneidad, planificador y **estratega** 'profético'. No se trata simplemente de su biografía, sino, con la misma **idea de fragmento** con las que trabaja Koolhaas, **dibujar la 'cronología de sucesos** relacionados con su formación, su contexto intelectual, por lo que se recurre otra vez a textos propios —todavía fuera del contexto arquitectónico— y también, **manifiestos y textos de los vanguardistas europeos de los años 60 y 70**, que se ponen a dialogar con el relato biográfico, así como los perfiles artísticos y profesionales de las personas con las que entra en contacto. Para ello se tienen en cuenta testimonios de él mismo en entrevistas. En el marco cronoespacial se desarrollan los tres ejes de Holanda-Indonesia, Holanda-Londres y Holanda-EE. UU. El término 'morfología' aquí constituye otra metáfora que en contraste con la anterior de la 'arqueología', significa las ideas y las teorías, lo 'inmaterial' que diría Koolhaas, que amolda el discurso como objeto.

El tercer capítulo '**El discurso mainstream. Construyéndose 'referente'**, enfoca el discurso de Koolhaas en la construcción de **la identidad de la marca OMA**, y como en los dos primeros capítulos, en el análisis del '**arco narrativo'** del discurso se rastrean los diferentes **formatos de comunicación** —las publicaciones, conferencias, vídeos, charlas, documentales y exposiciones realizadas por OMA—, poniendo estas en relación con el **contexto** en el que ocurren. Al intersecar contexto, **eventos** de OMA y los **formatos** que acompañan a cada evento, se definen las diferentes '**escalas de impacto'** en el mundo —"S", "M", "L", "XL", "XXL"— conforme la oficina y los medios, iban creciendo también. Esta progresión culmina a partir de la primera década del s.XXI, debido al cambio paradigmático en la comunicación con Internet. De las referencias que han trascendido de las vanguardias, los léxicos de la innovación constante y las estrategias de **difusión 'multicanal'**, primero de OMA Koolhaas, y luego de OMAAMO Koolhaas, se descubre una pauta de crecimiento constante que desencadena **el discurso *mainstream,*** de lo que se desprende que el medio y el mensaje se confunden en nuestro tiempo.

El marco temporal, en términos generales, encierra la vida de Koolhaas, desde 1944, fecha de su nacimiento, hasta el presente, cuando Koolhaas se está retirando de la escena internacional. Aunque el marco es más complejo que esto: el capítulo I se centra entre finales de los 70 hasta el presente, el capítulo II da pinceladas de las dos primeras décadas de Koolhaas y luego se centra en su etapa de estudiante de arquitectura hasta su estancia en Norteamérica con *Delirious New York* (1978) en ciernes. La tercera parte vuelve al marco del primer capítulo, desde mediados de los 40 hasta el presente, centrándose en los 56 años desde 1969 hasta 2025.

La recopilación de los documentos consultados ha supuesto un reto. Su obra publicada es extensa y estudiar sus relaciones con los textos de la modernidad ha sido una labor complicada. Pero se ha querido reivindicar la trascendencia de la práctica discursiva en una época en la que la imagen ha suplantado al texto como principal vehículo de comunicación y, en determinados contextos del ejercicio arquitectónico, se echa en falta la práctica reflexiva. Es significativo que Koolhaas constituye un fenómeno excepcional en el ámbito académico, sobre todo, al crear en su discurso vasos comunicantes entre sociedad, arte y arquitectura, siendo el arquitecto 'más estudiado de los 90' junto a Mies o a Le Corbusier, según datos fehacientes. El holandés aún puede sorprendernos e inspirar las mayores radicalidades y no precisamente en las formas arquitectónicas, aunque también en estas. No hay que olvidar que si el rascacielos era su obsesión manhattaniana y símbolo de la innovación y la modernización de 'América' él fue quien reinventó el tipo con la sede del CCTV. Su discurso parece decir ¡mirad! ¡el mármol de la Acrópolis estaba pintado y bajo las baldosas está la playa! paradoja y surrealismo usadas como polémicas herramientas modernas con las que analizar la realidad en busca de otras racionalidades, que quizá no sean tan descabelladas.

CAPÍTULO I

CAPÍTULO I.
ARQUEOLOGÍA DEL DISCURSO. DIALÉCTICA CON LA MODERNIDAD

RAE. Discurso

Del lat. ***discursus***

1. m. Facultad racional con que se infieren unas cosas de otras.

2. m. Acto de la facultad discursiva.

3. m. Reflexión, raciocinio sobre antecedentes o principios.

4. m. Serie de las palabras y frases empleadas para manifestar lo que se piensa o se siente. *Perder, recobrar el hilo del discurso.*

5. m. Razonamiento o exposición de cierta amplitud sobre algún tema, que se lee o pronuncia en público.

6. m. Doctrina, ideología, tesis o punto de vista. *El partido tiene un discurso revolucionario.*

7. m. Forma característica de plantear un asunto en un texto. *Es un rasgo propio del discurso barojiano.*

8. m. Transcurso. *El discurso del tiempo.*

9. m. *Ling.* Unidad igual o superior al enunciado que constituye un mensaje.

10. m. *Ling.* Lenguaje en acción, especialmente el articulado en unidades textuales. *La lingüística del discurso.*

11. *T. Lit.* Escrito o tratado, generalmente de no mucha extensión, sobre una materia determinada.

María Moliner. Discurso

1. Acción de discurrir (en la acepción de 'pasar'): El discurso del tiempo. ≈ Curso, paso, transcurso.

2. Facultad o acción de discurrir: El estudio de las matemáticas ejercita el discurso.

3. («El») Conjunto de palabras con que alguien expresa lo que piensa, siente o quiere: El hilo del discurso. M («Un») En sentido más restringido, exposición sobre un asunto serio hecha en tono ilustrativo por una persona a otras. M Particularmente, alocución; exposición de su pensamiento que hace alguien en público con fines persuasivos. También, escrito en forma de discurso.

4. Conjunto de opiniones o ideas que se expresan acerca de algo: Las fuerzas políticas han moderado su discurso tras las elecciones.

1.0. INTRODUCCIÓN. ARQUITECTURA Y DISCURSO

Hablar de la construcción discursiva de la arquitectura y de Koolhaas como un 'arquitecto del discurso' remite a la teoría de la comunicación y al texto como medio para poder llegar a más público, para alcanzar más impacto en lo que hace y para hacerse explicar o incluso alimentar una especulación. Discurso y comunicación están estrechamente ligados, ya que fomentan "las relaciones entre el yo y el otro, entre el yo y el yo, y entre la cercanía y la distancia dentro de la organización social" (Durham Peters, 2017, p.26). La comunicación se traduce en palabras, imágenes, gestos, actitudes y comportamiento, pero es la palabra, traducción de logos —uno de los términos más ricos del léxico griego—, la que toma el sentido de argumento, habla, razonamiento, historia, libro y discurso; que en términos generales sirven para las capacidades que se desprenden del ser humano, quien, como dijo Aristóteles, es el animal que posee la palabra. El término discurso ahonda en dimensiones comunicativas que encierran objetivos ambiguos y muchas veces peligrosos. Según Bourdieu (1991, p.98), el discurso constituye la intersección entre la trayectoria de un hablante, que reúne una competencia lingüística, y un público.

Influido por su padre, escritor y periodista, así como por su propia actividad temprana de periodista y guionista, Koolhaas encuentra en las vanguardias —las que con sus escritos trataban de movilizar a la sociedad— un modelo estratégico al que adherir su discurso, estableciendo a lo largo de su trayectoria una dialéctica con el discurso de la Modernidad. La investigación arroja cierto paralelismo entre la tendencia discursiva koolhaasiana con los debates como los de finales del s. XVIII, concretamente con la Querelle entre antiguos y modernos de la que derivó la Modernidad en dos de sus vertientes: ruptura y continuidad. Las vanguardias del s. XX y las posteriores rupturas y desvíos de la segunda mitad del s. XX, han expresado sus programas a través de manifiestos. De estos, Koolhaas ha tomado el paradigma de la comunicación embelesado por las grandes figuras pretéritas del discurso arquitectónico como Wright, o los arquitectos 'heróicos' como Van Doesburg y Le Corbusier, y posteriores como van Eyck —aunque con matices críticos— y los Smithson, que se dieron cuenta del poder de la comunicación desde principios del s. XX para hacer llegar su discurso a la sociedad. Estos autores fueron conscientes del poder del texto impreso, del que ya Víctor Hugo acertó a vislumbrar cómo sustituiría a la arquitectura como elemento comunicativo de los pueblos y las culturas. Las rupturas con el pasado habían sido preconizadas también por Charles Perrault, otro literato, que dignificó lo nuevo frente a lo que venía de la Antigüedad en sus escritos que agitaron consciencias.

El propio Koolhaas hoy, junto con Eisenman, Moneo, Steven Holl o Smiljan Radic entre otros, difunden sus ideas y ligan sus teorías con el proyecto de la arquitectura, aunque hoy se están enfrentando a internet y las redes sociales, constata la validez del escrito como vehículo de comunicación y lo compatibiliza con el poder de lo visual. Ante internet, la información, la velocidad y las imágenes, la escritura se ofrece para restituir la reflexión innovativa, porque si bien la información ha aumentado exponencialmente, se han reducido drásticamente los movimientos, las rupturas o las subversiones. La capacidad comunicativa es característica en Koolhaas, así como su intento consciente de construir un discurso reactivo al discurso mainstream con el que le ha tocado lidiar en su tiempo,

presentando una alternativa transgresora o, al menos, disidente. La paradoja es que su capacidad de seducción y su discurso agitado entre ruptura y retro-visión han propiciado otro discurso mainstream, muy replicado en la academia y la profesión.

Koolhaas, entre apocalíptico e integrado, abraza el caos de la hiperinformación y la velocidad para seguir fijando su discurso en un medio, la arquitectura, que al igual que del cine señalan Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, (1999, p.15), ha alcanzado una "condición de medio multibanda sensorialmente compuesto, heredero de todas las artes y discursos (…). Es por ello, que conlleva una aproximación multidisciplinar". Reforzado por sus habilidades artísticas y lingüísticas su 'discurso arquitectónico' ofrece un punto de partida atractivo para la disciplina, pero pronto se introduce en un terreno de difícil concreción debido a las múltiples dimensiones, categorías y estrategias en las que este término actúa. Por lo poliédrico que es el concepto 'discurso', la empresa es similar a tomar de Duchamp su "Retrato en cinco direcciones" (1917) (fig. 1.1.), donde, a pesar de ser el mismo instante, cada lado es distinto.

La palabra 'discurso', derivada del vocablo latino discursus, proviene de varios frentes que obligan a entender que sus fronteras definitorias son permeables. Si atendemos a que discurso "designa el uso de la lengua en las diversas actividades comunicativas" (Centro Virtual Cervantes, 2023, parr.11), el primer escollo es terminológico y se establece entre discurso y texto. En realidad, en países como Inglaterra o España se utiliza indiscriminadamente. Sin embargo, existe un cisma entre, por un lado las escuelas estadounidenses y británicas que a mediados del s. XX estudiaron la lengua oral —centradas en la conversación— y las universidades centroeuropeas que estudiaron la lengua escrita —la lingüística del texto— (Ibid. parr.3). Por eso depende de factores tan fundamentales como la lengua en la que se diga.

Fig. 1.1. Duchamp. Su "Retrato en cinco direcciones" (1917)

-

1 https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/discurso.htm

> "Se han impreso muchas páginas y se han dedicado muchas horas de discusión a la pasión inútil de establecer las supuestas diferencias existentes entre 'texto' y 'discurso'. Quien escribe estas líneas no tiene noticia de ningún caso equiparable en otros ámbitos del conocimiento: lo que unos lingüistas llaman 'texto' es, precisamente, lo que otros denominan 'discurso' y viceversa. Existe unanimidad en el desacuerdo (…) Teun A. van Dijk comentó recientemente que los investigadores alemanes y holandeses que trabajaron, a principios de los años setenta, en la fundamentación científica de la lingüística del texto, no disponían en sus propias lenguas de un concepto transparente de discurso por lo que optaron por utilizar de manera unánime el término 'texto', que les era más familiar, empleando 'discurso', cuando escribían en inglés, para referirse a una entidad marcadamente abstracta" (Bonilla, S. 1997, pp.9-10).

Texto y discurso aluden al acto comunicacional siempre que se cumplan las funciones del lenguaje y los criterios de textualidad. Además, delimitar qué tipo de discurso es o en qué género se enmarca determina la efectividad del mensaje en la esfera social en el que es emitido. El discurso ha de cumplir con ciertas condiciones: la identificación de sus componentes, los implicados y el producto discursivo *per se*. Los referentes crean un armazón con otros recursos lingüísticos, extralingüístico o histórico culturales —estilístico, de persuación y legitimación— que tienen consecuencias, pues

> "para otorgar la categoría de discurso y permitir un acercamiento a la hermenéutica como método analítico, se hace imprescindible un pensamiento, un medio de difusión, unos receptores, un contexto, una forma de transmitir el mensaje y adeptos, que, en perspectiva sociocultural definen discursos descriptivos, interpretativos y explicativos" (Castañeda Silva, 2022, p.134).

La arquitectura, como campo de conocimiento, se relaciona con el lenguaje que se convierte en un nexo para su comprensión y para la reflexión. El lenguaje, según Vendryes (2001), es vehículo del pensamiento y su alcance lleva al desarrollo de la creatividad y la innovación. El lenguaje, perteneciente a una comunidad como sistema de signos específicos, sirve para configurar el conjunto de oraciones y enunciados. El discurso, por tanto, es la forma de pensar, de producir significado, y de trasmitirlo a través del lenguaje; en ocasiones se convierte en dispositivo de poder estableciendo relaciones de control (Foucault, 1978, p.122). La función principal del discurso arquitectónico es devolver el conocimiento de la arquitectura a la sociedad. El discurso koolhaasiano, responde a la 'construcción de una trama'. El lenguaje, que es un medio de comunicación, se conforma desde las experiencias; la heterogeneidad de estas experiencias difiere en cada comunidad y por ello se separa el significado (Martinet, 1998). Comprender entonces el discurso, por ejemplo, de Koolhaas, significa comprender su discurso en contexto (Van Dijk, 2008, p. 3), es decir, con sus mensajes y su poética ofrecerá su mirada —la forma de ver las cosas desde su prisma y contexto—. El proyecto discursivo de Koolhaas, como configuración literaria, es un cronotopos que registra espacio y tiempo de su experiencia personal y de las prácticas sociales, asumiéndolos en su sustancial e indivisible unidad. En el cronotopo, el tiempo "se condensa, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia" (Bajtin, 1989, pp. 237-238). El tiempo de los textos de Koolhaas es el tiempo 'moderno' en que la actualidad se funde con la memoria del Movimiento Moderno.

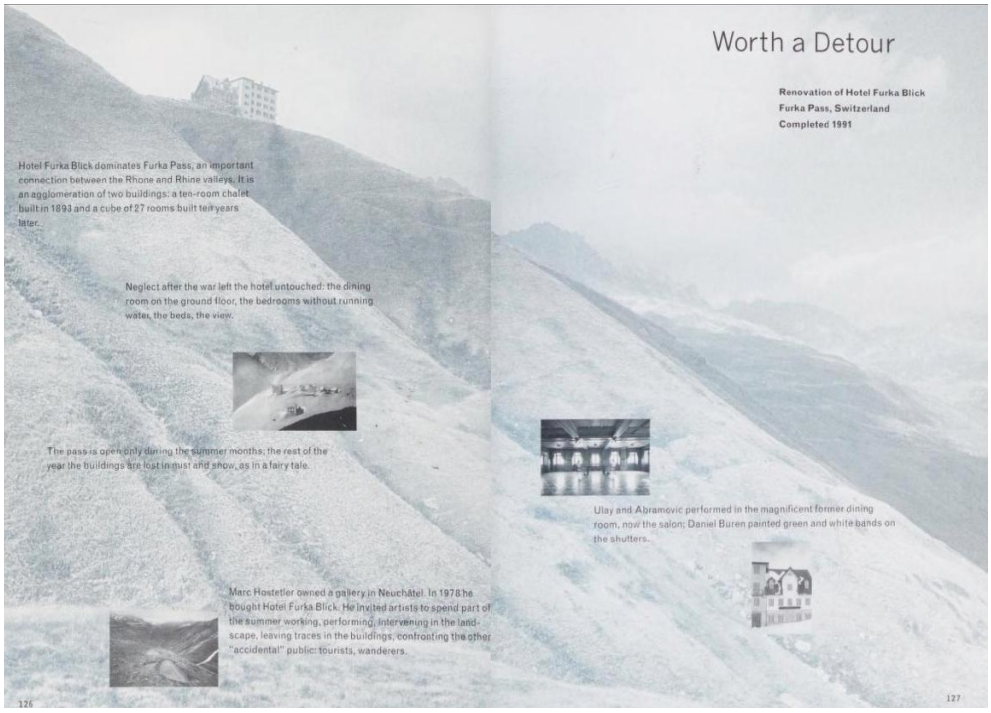


Fig. 1.2. "Worth a Detour". Con la imagen del edificio al fondo, se intercalan textos e imágenes conceptuales que facilitan el relato del proyecto.

Los textos de Koolhaas, se puede decir, se organizan secuencialmente, mostrando experiencias fenomenológicas. Esto demuestra por un lado que la aventura arquitectónica, en tanto que se involucra en la vida, es parte de ella y por otro, que el protagonista es consciente de su participación en los eventos. Esta seña identitaria del discurso de Koolhaas, que atañe a sus percepciones de la vida propia y ajena a lo largo de los años y el cómo se comunica mediante sus epígrafes, refuerza una idea de cierta ficcionalización de la vida comunicada. En *Worth a Detour,* una serie de párrafos separados van relatando el lugar como secuencias espacio-temporales sobre imágenes que quedan al fondo (fig. 1.2.).

Delirious New York es su libro más personal, pero sus ensayos y otros manifiestos muestran también una literalidad, un dramatismo y un clímax que, desde una organización epigráfica, revelan también la estructura típica del discurso periodístico (fig. 1.3). En tal estructura, la densidad argumental se expone al principio, pero sin dar todas las claves; luego se va sucediendo la información mientras se reduce la densidad informativa en favor de las rotundidades que un clímax[2] exige. Los textos koolhaasianos tienden a este esquema para organizar la información. Se ha demostrado que es una forma efectiva de mantener la atención del lector, dosificando la información más interesante que genera 'suspense', que es el disparador discursivo. Hasta tal punto llega esta estrategia comunicativa, que Bruce Mau y Rem Koolhaas incluso hacen una representación de ésta en "Bigness" (1995), donde el texto no sólo cumple con el esquema, sino que las letras comienzan siendo de mayor tamaño y se van reduciendo conforme el texto se sucede (fig. 1.3).

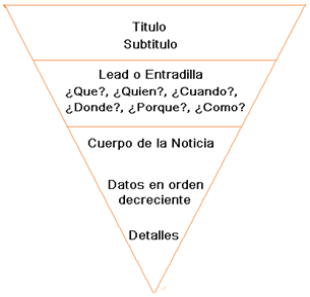


Fig. 1.3. El triángulo invertido con la estructura clásica del periodismo. Abajo: páginas de Bigness donde las letras van reduciendo de tamaño.

2 "Palabra que procede del griego *klimax*, 'escalera', y se refiere al punto de cualquier obra narrativa (1) en el que la trama alcanza su máxima complicación, la acción llega a su punto culminante y comienza a resolverse y a decaer, o (2) de mayor interés dramático para el espectador. Ambos tipos de clímax se producen hacia el final de la obra, pero no necesariamente en el mismo punto." (Koningsberg, 2004, p. 120).

1.0.1. Comunicación, discurso y sociedad: una construcción

Hablar de discurso es hablar de una práctica social, puesto que es una forma de acción realizada desde contextos lingüísticos concretos, y contando que cada persona tiene un repertorio comunicativo propio (Casalmiglia y Tusón, 2002, p.15). Son complejas las definiciones y varias las líneas de indagación en el campo de lo discursivo. Jürgen Habermas, en los 60, en textos como "La acción comunicativa" (1981), establece que la interacción social sufre una transición desde lo sagrado, que Comte denominaría como 'época teológica', a los ritos de la lingüística, que corresponderían a la 'época metafísica' y luego a la 'científica', la racionalización que demuestra los axiomas que han sido sometidos a crítica. Las estructuras de esta acción comunicativa están orientadas a un consenso y se vuelven cada vez más efectivas, pues afectan al ámbito cultural y a la interacción social. Comparando estas ideas, se observa cómo Koolhaas comunica mediante sus aparentes rupturas las ideas de Modernidad y modernización dentro del eterno ciclo de construcción, deconstrucción y reconstrucción.

En la formulación de un discurso, la práctica lingüística determina un modo de relación cultural y social. De ahí que su formulación concierne tanto la teoría de la comunicación como las disciplinas de la lingüística, la literatura, las ciencias humanas y los estudios culturales. En el discurso disciplinar de la arquitectura se produjeron enfoques también desde la lingüística, la antropología, la filosofía y el estructuralismo, en particular, que han establecido ciertas normas y procedimientos sobre el pensar, el sentir y el actuar (Calsamiglia y Tusón, 2002; Manzano, 2005). Es por la complejidad de la comunicación por lo que OMA gesta AMO (1999) —el laboratorio de ideas de la OMA—, un gabinete 'en paralelo' a la oficina metropolitana de proyectos de arquitectura que se ocupa de la investigación, análisis y aplicación del pensamiento arquitectónico a campos más allá de la arquitectura construida (Metalocus, 2025, parr. 1), y que además es el organismo que difunde las publicaciones y organiza las exposiciones.

Al referirse a un discurso se le confiere ya una cierta unidad y una secuencialidad conceptual y de referentes y recurrencias en los campos donde se gesta y se trasmite el discurso de Koolhaas y OMA. Todos ellos son también formatos y canales por los que se trasmite el discurso de Koolhaas y OMA. Al hablar de discurso se confiere ya cierta unidad y secuencialidad conceptual que ocurre junto a recurrencias de referentes. De hecho, cuando se analizan los proyectos de comunicación —de publicaciones, exposiciones o lecturas— se observa *Content* (2004), por ejemplo, como prolongación de *S,M,L,XL*, y este como prolongación de proyectos como *Exodus* y su estudio "Berlin Wall as architecture" y *Delirious New York*. Esta secuencia demuestra cómo el discurso no se estanca, sino que responde a una atmósfera de perpetua evolución, pero esta evolución conlleva también revisión; algo que, como uno de los *loops* —una de las metáforas que tanto le interesan a Koolhaas y que inserta como patentes en *Content* ("Loop Trick" (2004, p. 76) y "Skycraper Loop" (2004, p. 511))—, vuelven a incidir con reflexividad en lo ya hecho para que pueda haber progreso discursivo. Sin reflexión no hay cambio.

Aunque no es del todo cierto que exista un cambio en los procederes comunicativos de los proyectos de OMA a partir de la constitución de AMO, sí que hay una mayor densidad humana y disciplinar en los estudios contextuales, y se ha investigado con más intensidad en otros campos. Dicha interdisciplinariedad reconfigura el discurso, aunque ello no signifique una aleatoriedad inconsecuente.

> "El discurso [como práctica social] es 'complejo' y 'heterogéneo', pero no caótico. Complejo, en cuanto a los diversos modos de organización en que puede manifestarse (…) a los niveles que entran en su construcción —(…) formas lingüísticas hasta los elementos contextuales extralingüísticos o histórico culturales—; complejo, asimismo, en cuanto a las modalidades en que se concreta —oral, escrita, iconoverbal—" (Calsamiglia y Tuson, p.16).

Koolhaas (1995, p.xix), en el *S,M,L,XL,* haría cierta apología de la arquitectura en sí como una aventura caótica a raíz de los múltiples factores que intervienen en su creación, de lo que se puede deducir su insistencia en lo discursivo, que parece como el último dispositivo que puede dotar de coherencia a la 'obra' ante toda la amalgama de eventos que ocurren en la realidad y a los que se ha de enfrentar el proyectista.

> "la arquitectura es una mezcla peligrosa de omnipotencia e impotencia. Visiblemente comprometidos en 'dar forma' al mundo, para que sus pensamientos se realicen, los arquitectos dependen de las provocaciones de otros -clientes, individuales o institucionales. Por lo tanto, la incoherencia, o más exactamente, la aleatoriedad, es la estructura subtextual de todas las carreras [discursos, obras] de los arquitectos: se enfrentan a una secuencia arbitraria de demandas, con parámetros que no han establecido, en países que apenas conocen, sobre cuestiones de las que sólo son conscientes de forma vaga, de los que se espera que se ocupen de problemas que han demostrado ser intratables para cerebros muy superiores a los suyos. La arquitectura es, por definición, una aventura caótica".

En *Content*, seguirá esta reflexión en su prólogo, contando que ha pasado menos de una década, más disruptivo y provocador, si cabe, respecto a la arquitectura como disciplina y profesión, pero más convencido y optimista en cuando el papel de la arquitectura como agente cultural capaz de manejar el conocimiento, la especulación y la educación con una finalidad social.

> "La arquitectura es una amalgama confusa de conocimientos antiguos y prácticas contemporáneas, una forma torpe de ver el mundo y un medio inadecuado para operar en él. Cualquier proyecto arquitectónico lleva cinco años; ninguna empresa -ambición, intención, necesidad- permanece inalterada en la vorágine contemporánea. La arquitectura es demasiado lenta. Sin embargo, la palabra 'arquitectura' sigue pronunciándose con cierta reverencia -fuera de la profesión-. Encarna la esperanza persistente -o el vago recuerdo de una esperanza- de que la forma, la figura, la coherencia puedan imponerse a la violenta oleada de información que nos inunda a diario. Quizá, después de todo, la arquitectura no tenga por qué ser estúpida. Liberada de la obligación de construir, puede convertirse en una forma de pensar sobre cualquier cosa, una disciplina que representa relaciones, proporciones, conexiones, efectos, el diagrama de todo. La secuencia aleatoria de encargos de la que depende cada arquitecto es lo contrario de una agenda. El nacimiento -poco después del *SMLXL*- de AMO, el espejo de OMA, nos permitió crear un conocimiento independiente del azar y perseguir nuestros propios intereses en paralelo a los de nuestros clientes. *Content* documenta una 'escisión' -un *grand écart* [gran diferencia], el momento diabólicamente difícil, inmóvil, en el suelo en el balé clásico-, el máximo estiramiento entre dos fuerzas opuestas, la realización y la especulación, realizado por OMA y AMO. Dado que la relación es fluida e inestable, se presenta como un magazín, un fotograma congelado de un momento concreto. Como una revista, puede resucitar cuando haya más que informar…" (Koolhaas, 2004, p. 20).

Hay un empeño por poetizar el discurso con metáforas y expresiones como 'aventura caótica' y 'amalgama confusa' señaladas en los libros con diferente tipografía —uno en cursiva y el otro en tipografía regular—. En el texto introductorio del *S,M,L,XL* sostiene que "la coherencia impuesta a la obra del arquitecto es, o bien cosmética, o bien el resultado de la autocensura" (Koolhaas, 1995, p. xix). En este sentido, reluce cierta autocensura que induce su protestantismo holandés3, o a las restricciones periodísticas que exigía su editor jefe cuando era periodista4, como postura y autojustificación, pero no tanto en lo discursivo; su discursiva encauza lo caótico en un proceso de creación que, no siendo lineal, busca generar cierta isotropía.

Koolhaas tempranamente en su trayectoria tuvo cierta atracción por los grupos informales, que los sociólogos definen como grupos abiertos, determinados por roles o circunstancias externas, y que prefieren una organización aleatoria frente al tipo de estructura de una sociedad organizada y tecnocratizada. Estos grupos5 admitían nuevos miembros por afinidades de ideas y no por unos méritos específicos. Su sistema de restricciones, que ayuda a 'enderezar' o direccionar con claridad todo lo aportado, junto a la anexión de colaboradores heterogéneos que le estimulan la curiosidad, le acerca de nuevo desde el discurso a lo múltiple y complejo de la arquitectura como dispositivo que sólo se puede abordar y ordenar de alguna manera desde el discurso.

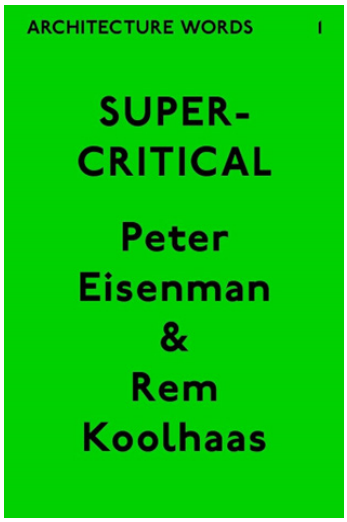
En 1996, en un volumen francés llamado Vers une rchitecture extrême: entretiens, vuelve a reflexionar, en una conferencia que registra el libro, sobre la idea de arquitectura, discurriendo sobre la Villa Dall'Ava, donde contrasta toda la implicación intelectual que supone un proyecto frente a la debilidad profesional del arquitecto al lidiar con todo que rodea una obra exponiéndose a dificultades y peligros.

> "Por varias razones la arquitectura es una profesión peligrosa. Es en especial peligrosa cuando has adoptado un nombre pretencioso como Office for Metropolitan Architecture, con respecto a que prácticamente cualquier cosa que consigas puede parecer inadecuada. Actualmente estamos construyendo una casa cuya piscina está situada en el eje de la Torre Eiffel [Villa Dall'Ava], y por muchas razones estos edificios son un ejemplo perfecto de ello.
>
> La arquitectura también es una profesión peligrosa, porque es increíblemente difícil e incluso debilitante. La idea de esta casa parisina es sencilla: ¿no sería bonito tener un piso suspendido en el aire? Los treinta y cinco empleados de nuestra agencia llevan más de dos años implicados intelectualmente en este proyecto, haciendo realidad esta sencilla idea. Y en esos dos años, ni siquiera hemos tenido tiempo de pensar de verdad.
>
> A fin de cuentas, la arquitectura es una profesión peligrosa porque es una mezcla venenosa de impotencia y omnipotencia, en el sentido de que el arquitecto bebe casi siempre en sueños y fantasías megalómanas que dependen de otras personas y circunstancias para imponerse y hacerse realidad, Esta tarde voy a hablar de algunos momentos de la historia de nuestra agencia, en los que, gracias al azar y a algunos accidentes, la reivindicación de nuestro nombre

3 Véase el punto 2.1.4. del capítulo II.

4 Véase el punto 2.2.1. capítulo II, en concreto el epígrafe "Armando: el artista pragmático".

5 La primera vez que se diferencian estas estructuras es como parte de los experimentos cuyo objetivo era optimizar el rendimiento laboral, realizados por el sociólogo australiano Elton Mayo y el economista estadounidense Fritz Roethlisberger entre 1927 y 1935.



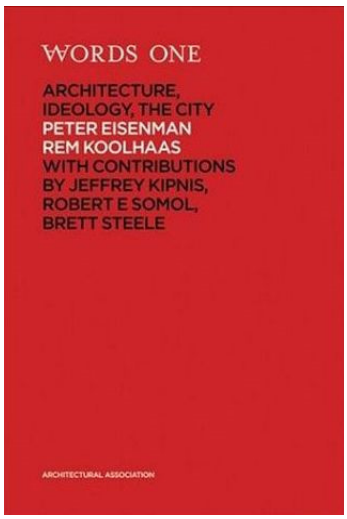


Fig. 1.4. Portadas del volumen Words One y Supercritical

> estuvo muy cerca de convertirse en realidad, en el sentido de que, gracias a una serie de proyectos, tuvimos la oportunidad de estudiar lo que podía ser hoy la arquitectura metropolitana".

En el texto de su conferencia, Koolhaas lamenta la dependencia de la arquitectura respecto a terceros, así como de los "sueños y fantasías megalómanas" que suelen acompañarla. En contraste, el trabajo intelectual —sostiene— depende de uno mismo, y se desarrolla en soledad o en colectivos afines, donde el ambiente realmente favorece la creación. A veces, añade el holandés, el azar y los accidentes contextuales contribuyen al reconocimiento, pero este solo se alcanza a través de un esfuerzo sostenido de pensamiento y comunicación, capaz de elaborar una idea de lo que podría ser hoy la arquitectura metropolitana.

En 2009, durante una charla recogida en Supercritical (Brett Steele, 2009), Koolhaas retoma su visión de la arquitectura en un tono más exaltado, afirmando que el mundo entero se ha convertido "en objeto de la arquitectura". Se posiciona frente a la disciplina desde su interés "periodístico" por el mundo y su preocupación por los efectos que este ejerce sobre las personas, así como por las influencias externas que, según él, están deslegitimando el estatuto de la arquitectura como disciplina autónoma.

> "La arquitectura es un tema curiosamente antiguo, es un terreno con unas leyes e intereses que en algunos casos llegan a tener más de 4.000 años. En cambio, hoy nos encontramos en el momento exacto en que podría decirse que el mundo entero se ha convertido en objeto de la arquitectura. Me hice arquitecto en los años 70, una época que yo diría que fue el comienzo de la globalización, así que pude aprovechar mi interés periodístico por el mundo. Se ha convertido en un proyecto sumamente interesante ver, como ejerciendo una especie de periodismo, cuáles podrían ser los efectos de la globalización en la arquitectura. La narración y la anécdota -y sé que éstas se han convewrtido en palabras bastante obscenas en la profesión- pueden dominar a veces nuestra preocupación por la arquitectura. Este fue el caso de mis estudios de 1971 sobre el Muro de Berlín, que yo veía como una especie de arquitectura que imponía un comportamiento extraño a la gente, (…) para escapar de Berlín Este. (…) toda la envoltura que rodea a la arquitectura -todas esas narrativas y tragedias- está incorporada a mis preocupaciones y al trabajo que realizamos. Si sitúo el comienzo de mi trabajo al finalizar mis estudios en la A.A. en 1972, lo que puedo ver desde entonces es una creciente imbricación de los sectores público y privado, que ha socavado seriamente lo que yo considero la legitimidad tradicional de la arquitectura" (Koolhaas en Brett Steele, 2009, p. 28).

1.1. TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN Y ARQUITECTURA

La teoría de la comunicación, más que una teoría, es una comulación de ideas. Nunca ha existido como tal una teoría de la comunicación, sino un sinfín de resultados de investigaciones unidos bajo ese nombre inexacto (Galeano, 1997). Pero más allá de Aristóteles y Quintiliano con su retórica, el momento en el que se establece una idea de teoría es en el s. XIX, cuando la división del trabajo llevó a teorías de los intercambios de flujos. Las claves de la andadura de la teoría de la comunicación hay que buscarlas primero en dos visiones distintas dentro de Europa e Inglaterra en el s. XVIII y luego en EE. UU. en el s. XX. con una revolución sin precedentes en el estudio de las teorías de la comunicación y su profunda influencia en el devenir de la sociedad, que animó a las universidades a interesarse muy en serio por la comunicación como ente que lo unía todo. Inglaterra y Francia respondían a dos modelos diferentes debido a sus formas distintas de entender el territorio. Inglaterra había empezado su revolución de la circulación y los transportes hacia el exterior, mientras Francia, fundamentalmente agrícola, intentaba unificar su espacio comercial interior.

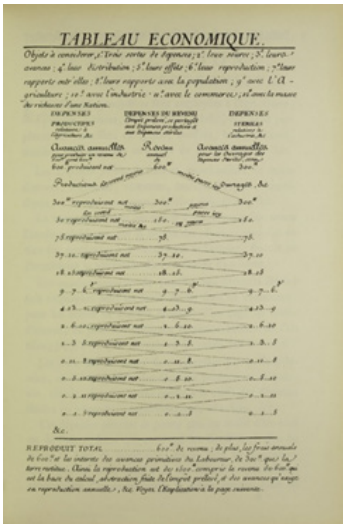


Fig. 1.5. Tableau Economique, de Quesnay.

El fisiócrata francés Quesnay (1694-1774) sostuvo el postulado, propio de la Ilustración y con reverberaciones en la globalización del s. XX y s. XXI, de que el 'intercambio' tiene un poder creador. Quesnay protestaba a favor de una política de construcción de las vías de comunicación como estaba pasando en China (Ibid., p.14), y aplicar ciertas ideas físicas de esas vías a los circuitos económicos. Fue desde esta traslación de conceptos físicos de vías de comunicación a los diagramas de trabajos lo que Quesnay planteó en su *Tableau économique* (1758), el primer modelo gráfico de circulación de flujos económicos, cuyo objetivo era aprehender un 'sistema de comunicación' o de 'economía de flujos' de riquezas. El 'sistema' implicaba una intercomunicación lineal de A a B.

La imagen del *Tableau économique* (fig. 1.5) muestra el modelo 'en zigzag' de economía entre naciones, con tres agentes intervinientes: propietarios de la tierra, trabajadores estériles —artesanos y mercaderes—, y trabajadores productivos como agricultores. La imagen está inspirada en el sistema de circulación sanguínea humana, que da una primera idea de cómo estos sistemas, inspirados en modelos de comunicación terrestre, van a adaptar principios biológicos relativos a la circulación. La metáfora biológica ha sido y será herramienta expresiva de las teorías de comunicación, independientemente de las disciplinas que lo apliquen. La Revolución francesa de 1789 dio un paso más allá en la comunicación adoptando estrategias de unificación a raíz de elementos de comunicación reunidos, tales como el sistema métrico (Fernández Bayo, 1999), fundamental para la ingeniería, la arquitectura o el mercado económico que deberían ser fundamentales para el desarrollo de la arquitectura e infraestructuras y para estrechar vínculos económicos y mercantiles entre países; así como la unificación administrativa del territorio y el establecimiento de un sistema de telégrafo óptico (Mattelart, A. &M., 1997, p.14), inventado por el ingeniero Claude Chappe en 1973.

Por su parte, en Inglaterra, John Stuart Mill (1806-1873) prefigura un "modelo cibernético de los flujos materiales con los flujos *feedback* del dinero como información" (Beniger, 1992) a partir de analizar la división de trabajos

—programática— y los modelo de flujos. Charles Babbage (1792-1871) va más allá al trazar una incipiente red neuronal inspirado por la división del trabajo que la introduce en una especie de organización mental. Precisamente Babbage introduce la idea de mecanizar operaciones de inteligencia con sus calculadoras, precursoras del ordenador. De nuevo, al asemejar operantes comunicativos a sistemas u órganos biológicos, se hace presente la metáfora de 'lo vivo'.

La teoría de la comunicación se amolda en situaciones sociales, especialmente de grandes transformaciones como la industrialización o las grandes teorías científicas y económicas como lal final del s. XVIII, con Adam Smith (1723-1790), con el que se da un primer paso teórico y una primera formulación científica, ya que la comunicación, dentro de la Cosmópolis del *laissez-faire*[6], contribuye a organizar el trabajo colectivo en el seno de la fábrica, que requiere una división de funciones (Mattelart, A., & M., 1997, p.13). División programática, flujos y circulación serán claves a la hora de adaptar modelos para una teoría de la comunicación.

Es por esto por lo que la filosofía, la sociología, el interaccionismo simbólico, la etnografía de la comunicación o la antropología lingüística, la psicolingüística, la sociolingüística, o el análisis de la conversación han ido incorporándose a los tipos de análisis de las teorías de la comunicación. La Escuela de Chicago, nacida en la Universidad de Chicago entre 1920 y 1939, fue la primera en incluir en la sociología, de manera seria, la transversalidad de los modelos comunicativos (Mattelart, A., & M., 1997, p.24), que en primera instancia tuvo una gran repercusión gracias al impulso dado por la revista *American Journal of Sociology*.

1.1.1 Lenguaje y enunciado

Los fenómenos lingüísticos son fenómenos sociales y los sociales —en buena parte— son lingüísticos (Iñiguez-Rueda, 2006, p. 86). El discurso se rige por normas y principios lingüísticos relacionados con reglas y pautas socioculturales en la tarea de construir fragmentos de texto coherentes para las audiencias. El texto genera un espacio-tiempo distinto al real, al de los hechos —construidos en nuestro caso— pero, en paralelo, un espacio donde ensayar ideas. Koolhaas tiene como referentes a arquitectos que escriben, como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Aldo van Eyck, los Smithson, F. Ll. Wright, Taut, Rietveld en el s. XX y también algunos en el s. XIX como Semper, Quatremere de Quincy o Boulée; todos protagonizaron la modernidad y fueron portadores de nuevas ideas y órdenes. Koolhaas, como explicaba en su entrevista a Cynthia Davidson (1993, p.42), empezó a escribir como 'objetivo' principal de construir, como escritor, un terreno en el que pudiera llegar a trabajar como arquitecto —hacer un *khora*, a la manera de Derrida y Eisenman—. En el nuevo contexto líquido, no era tanto enunciar lo nuevo sino comprender lo existente para intervenir en lo que se presentaba opaco, complejo e inestable, en continuo cambio. Este tipo de arquitecto, que estudia y reflexiona antes de proponer, le parecía que era necesario.

6 La expresión *Laissez faire et laissez passer, le monde va de lui même* ("Dejen hacer y dejen pasar, el mundo funciona solo"), fue pronunciada por el fisiócrata Vicent de Gournay, que junto a Quesnay (padre de los diagramas de flujos precursores de una temprana teoría de la comunicación), promulgaba el liberalismo económico.

> "Mi primera razón para escribir sobre arquitectura fue técnica o estratégica, en el sentido de que intuía que quería ser un tipo concreto de arquitecto, y sentía que en aquel momento [ya] no había lugar para ese tipo de arquitecto. Así que escribí [*Delirious*] *New York* para demostrar que ese tipo de arquitectura y, por tanto, ese tipo de arquitecto había existido antes y que todavía había un papel posible para la arquitectura concebida a ese nivel." (Koolhaas en Davidson, 1993, p.42).

Para poder desgranar un discurso, se suelen establecer unidades de análisis como el enunciado y el destinatario. Los enunciados se organizan y combinan para formar textos que configuran unidades comunicativas. A estos se les ha de añadir el contexto para orientar sus significación con mayor precisión. El texto, que integra elementos verbales y no verbales, ha de ser entendido como el hecho comunicativo dentro de una línea espacio temporal. Hymes (1972) organizó los elementos que intervienen en el discurso con el acrónimo SPEAKING (*Situation, Participants, Ends, Act sequences, Key, Instrumentalities, Norms and Genre*), esto es: Situación, participantes, fines, secuencia de actos, claves o llaves, instrumentos, normas y género). En este modelo queda patente cómo funciona la comunicación discursiva.

Los enunciados en Koolhaas empiezan en los títulos de sus escritos. Pueden ser descriptivos, enigmáticos o impactantes. Dentro de los claros están "Less is More", "Obstacles", "Revision", "Typical plan", "New Rotterdam", "Globalization", "Neue Sachlichkeit", "Atlanta"; en *Content* (2004) están las "Patent Pending", "Context", "Universal HQ" y "Roppongi Hills". En *Mutations* (2001) el único texto en el que Koolhaas participa es "Pearl River Delta." Estos textos hablan directamente, con algunas licencias en determinados casos como en "Globalization" de lo que sus títulos anuncian. Dentro de los provocativos se encuentran alusiones culturales y polémicas. "Less is Bore!" juega con la famosa frase miesiana "Less is more", "Islam After Einstein" exhibe un choque cultural, "Dirty Realism" alude al género literario al que pertenecían norteamericanos como Raymond Carver; en *Content* (2004), "Junkspace" provoca con el espacio residual que ha dejado la arquitectura moderna; "Miestakes" junta Mies+mistakes (faltas de ortografía), "White Briefs against Filth" (calzoncillos blancos contra la suciedad), habla de la pérdida de poder de Nueva York, "Crib Death" y "The enemy" del cliente enemigo. Pero sobre todo están los evocadores: *Delirious New York*, *Exodus*, "Imagining nothingness", "Final Push", "Bigness, or the problem of the large", "Vanishing Act" —en alusión a la película *Vanishing point*—, "Indeterminate Specificity", "Working Babel", "Strategy of the Void", "Surrender", "Quantum Leap"… y en *Content* (2004), "Re-learning from Las Vegas", "Back to School", "Utopia Station" o "Post-modern engineering?" Por último, en *Countryside* (2020) Koolhaas escribe el prólogo "The ignored realm".

LE FIGARO

LE GÉNIE
DE
L'ARCHITECTURE,
OU
L'ANALOGIE
DE CET ART
AVEC NOS SENSATIONS.
A PARIS,
M. DCC. LXXX.

DE STIJL
MAANDBLAD VOOR DE MODERNE BEELDENDE VAKKEN
REDACTIE THEO VAN DOESBURG MET MEDEWERKING VAN VOORNAME BINNEN- EN BUITENLANDSCHE KUNSTENAARS. UITGAVE X. HARMS TIEPEN TE DELFT IN 1917.

Fig. 1.6. Manifiesto Futurista, El genio de la arquitectura y De Stijl, con una estética próxima al periodismo.

Las fórmulas, sin duda periodísticas, recuerdan a títulos enunciados por las vanguardias, que también aprendieron de los diarios (fig. 1.6), como el "Manifiesto Futurista" (Sant'Elia y Marinetti, 1909), publicado en *Le Figaro*, "El genio de la arquitectura" (Mézières, 1780), *Las siete lámparas de la arquitectura* (Ruskin, 1849), "Hacia una construcción colectiva" (Van Doesburg y Van Eesteren, 1924)[7], "Hacia una arquitectura plástica" (Van Doesburg, 1924), "Para una cons-

7 El quinto manifiesto de De Stijl se emitió con ocasión de la exposición de arquitectura, *Hacia una construc-*

trucción colectiva" (Reinhard Gieselmann y O. M. Ungers, 1960) y el más tardío "Proyecto y destino" de Argan (1965). No se encuentran títulos con tan poca determinación, aunque instigadores de la novedad como "Estética del ingeniero" (Le Corbusier, 1923), "El problema de la forma en la obra de arte" (Hildebrand, 1893) y "Ornamento y delito" (Loos, 1913), suelen ser más descriptivos como "Principios de la producción de la Bauhaus" (Gropius, 1921), "Construir" (Meyer, 1928) o "El teatro" (Garnier, 1871). Como las vanguardias, Koolhaas había entendido desde el principio que una de las claves principales era captar a la 'audiencia', y que por ello había de calibrar los enunciados y dirigir el discurso hacia las más amplias.

1.1.2. La pragmática de la información

Si OMA crea AMO, ampliando así su ya extenso gabinete, es porque Koolhaas es consciente del impacto mediático de la información y de sus consecuencias en el s. XXI. Generar información y estrategias mediáticas se convierte en prioridad de la oficina de proyectos. Koolhaas es del todo consecuente con la eclosión de internet y la densidad informacional que produce, que será incluso más importante que los mensajes. Por esto, la pragmática, por un lado, como perspectiva profesional y construcción de la entidad mercantil, y por otro el lenguaje que será su herramienta de trabajo y el recurso mejor dominado, serán dos enfoques estratégicos inherentes a la actividad de la oficina. La lingüística, tanto la funcional[8] como la textual, con los criterios textuales, son las más importantes en el sentido que constituye el texto como unidad semántica imbricada en la sociedad. Lo criterios textuales, por otro lado, ofrecerían cohesión y coherencia desde operantes de la retórica. La intención de trabajar para gobiernos y entidades de gran calado[9] en la sociedad implica una gran responsabilidad y dominio de diferentes dimensiones de lo social y de lo económico, así como del alcance del proyecto de la arquitectura. Con AMO dedicado principalmente a la información, a Koolhaas le interesa encauzar todo ese caos y manejar las complejidades en el discurso, evidenciando las fallas de los dogmas monolíticos de la Modernidad y su optimismo de la planificación definitiva de lo urbano en una época que, como diría Marx, "disuelve en el aire todo lo sólido" (Brenam, 1982, p. 7).

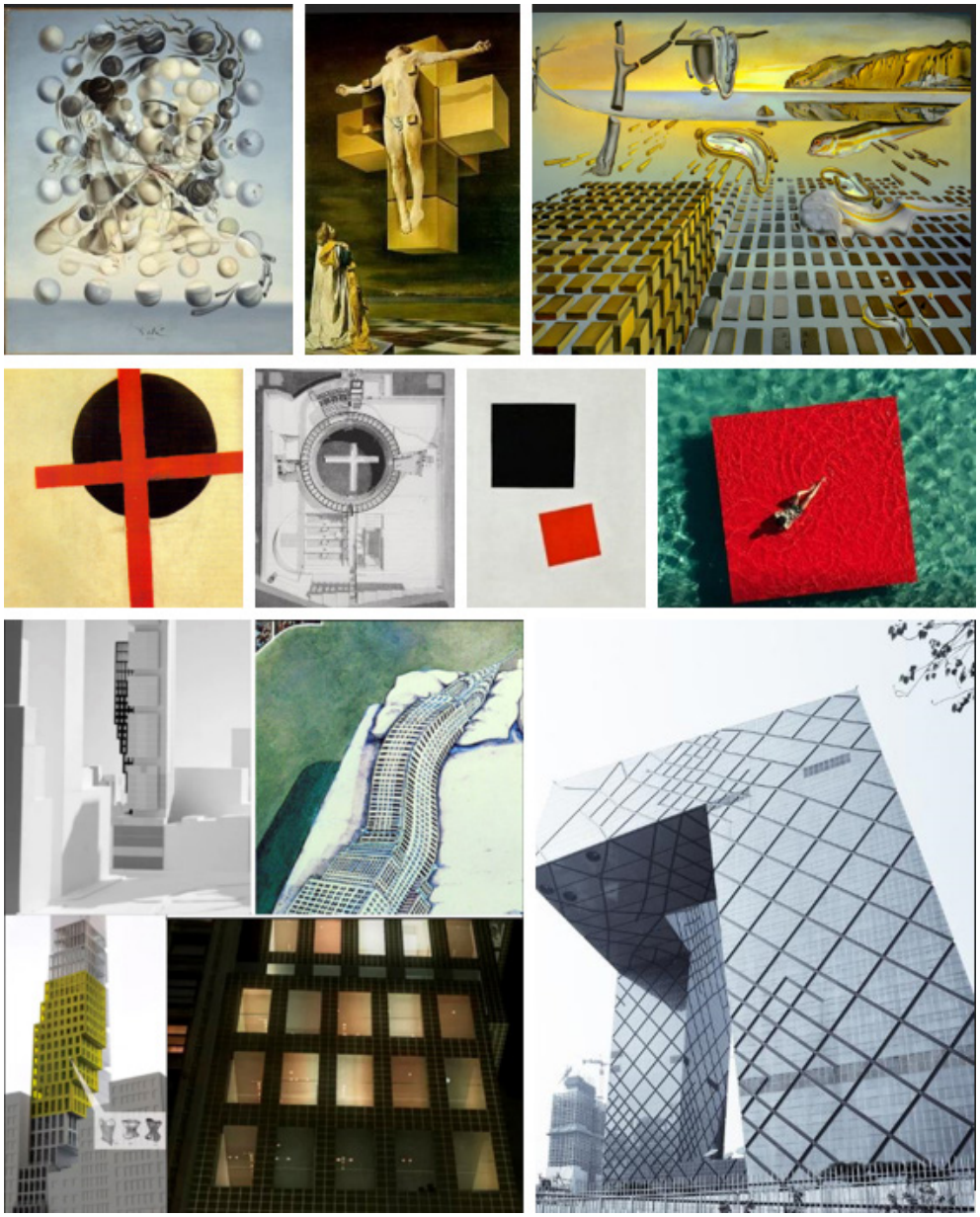
En la pragmática de los fines del discurso, para seducir, Koolhaas antepone una poética que enlaza con otras poéticas del mundo de la literatura y las artes visuales (fig. 1.7). El Método Paranoico Crítico o el suprematismo —por su admiración a Malevich— se asocian a la plástica visual de la retícula y su cartesianismo de las formas rotundas de su arquitectura. Koolhaas abraza todas las realidades existentes con cierto extrañamiento o entendimiento que no es siempre racional, posiciones que generan polémica y que forman parte de sus recursos y referentes recurrentes. De este modo crea una intertextualidad, donde la mímesis subtextual de manifiestos de la modernidad forma parte de su juego literario a la vez que abstrae las ideas que más le interesan.

---

ción colectiva, de Paris de 1924.

8 Recoge la tradición formalista del Círculo de Praga. Constituye el texto como unidad semántica imbricada en la sociedad.

9 Véase el punto 2.1.11., en especial el epígrafe "Arquitecto corporativo", del capítulo II.



Koolhaas no disocia el discurso de sus preceptos. Como explica Foucault (2002, p. 26) a este respecto, variedad de teorías conforman los discursos, supuestos y dogmas a partir de los cuales se puede abordar la sociedad donde nos desenvolvemos. De igual forma, se puede extractar una parte de aquella variedad en la que la sociedad desempeña una tarea concreta como sería el caso de la disciplina arquitectónica. Koolhaas usa el discurso para comunicar imagen pero eso es la mitad de la historia. En su carácter bifrontal, su discurso atiende lo que Foucault definía como las formas de constituir el conocimiento desde y con las prácticas sociales y las relaciones de poder inherentes a tales conocimientos. El discurso de Koolhaas es, más que dar imagen o venderla, una forma de investigar, conocer, pensar y producir significado. La naturaleza de las conexiones convierte al discurso en un dispositivo de poder al configurar escenarios de control sobre los objetos y los actores participantes. Koolhaas quiere seducir para dominar la escena arquitectónica desde una disidencia extremadamente atractiva. Koolhaas parece atender a lo que Foucault definía como la forma de constituir el

Fig. 1.7. La relación entre Koolhaas y los movimientos surrealista y suprematista se dejan ver en su obra.

conocimiento desde las prácticas sociales y las relaciones de poder inherentes, lo que se refiere a las formas de la comunicación actuales. En este sentido absorbe discursos y teorías que la sociedad consume. El discurso establece conexiones subtextuales que reconfiguran sentidos y escenarios para dominar la escena arquitectónica. Integración y disidencia son las caras de la misma moneda.

El discurso como 'dispositivo de poder' articula "poder y saber" (Foucault, 1978, p.122). En cada época se configuran discursos que forman una red que, sin continuidad, es reemplazada por otra red que marca un nuevo periodo. No solo son formas de constituir el conocimiento, sino también elementos que se entrelazan con las prácticas sociales, las formas de subjetividad y las relaciones de poder. Es por esto por lo que su aproximación se hace en términos de 'masas textuales ordenadas' que son las publicaciones. El discurso permite, según Foucault en *El orden del discurso* (1970), la legitimación del poder que institucionaliza el saber. Entre saber y poder se construye una política general de la verdad pragmática, aunque no se puede saber cuánto de esto es accidental —debido a su mediatismo—. La posición que sostuvo Koolhaas ante Cynthia Davidson (1993) de crear un espacio, una *khora*, donde ejercer la arquitectura, implica un mundo del lenguaje donde coincide con Bordieu (1990, p. 137) quien dijo que el discurso era una herramienta para 'crear mundos'. La idea de un escrito como 'espacio inventado y para la invención' en vez de una representación servil de otros discursos, conecta con la idea de Eisenman (Hereu et al, 1994, p. 476), que decía en su "El fin de lo clásico" que la forma de este tipo de arquitectura no-clásica basada en la escritura,

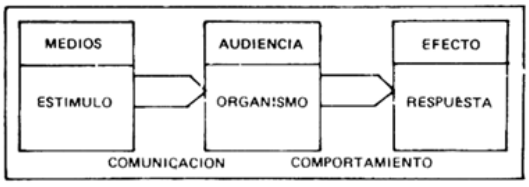
> "se revela como un espacio para la invención', en vez de ser la representación servil de otra arquitectura o un simple mecanismo práctico. Inventar una arquitectura es permitir que la arquitectura sea una causa; y el hecho de ser una causa debe provenir de algo externo a una estrategia dirigida"

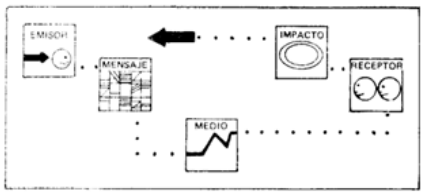
1.1.3. La comunicación como proyecto

El 'modelo E-O-R' (estímulo-organismo-respuesta) (fig. 1.8) es un modelo comunicacional primitivo, pero parte de avances notables en la teoría de la comunicación. Fue presentado por Harold Laswell (1902-1978) en 1948, donde aplicaba lo estudiado desde la publicidad[10] (fig. 9), un campo que empezaba a pujar en la sociedad después de la IGM, en la que se había probado su potencial en la propaganda. En esta primera tentativa se publicó en 1948 en un artículo de la revista *The Comunication of Ideas*, Laswell preguntaba: ¿quién - dice qué -por cuál canal - a quién -con qué efecto? Esas preguntas hasta hoy son válidas en cualquier proceso que incluya un proceder investigador y, desde la forma nodal que el teórico propuso (fig. 1.9), se expanden de manera más compleja. (fig. 1.9).

Estas preguntas daban lugar al análisis de la audiencia y el análisis de efectos sobre la audiencia, esto es, 'el mediatismo'; pero también al análisis del soporte —el medio de comunicación—, y al análisis de contenido, que llegaba hasta el análisis textual en términos de la lingüística. Laswell propuso tres funciones 'sociales' de la comunicación: la 'vigilancia del entorno' —definidas en *Power*

10 Su estudio sobre la propaganda se publicó en su libro *Propaganda Techniques in the World War* (1938).





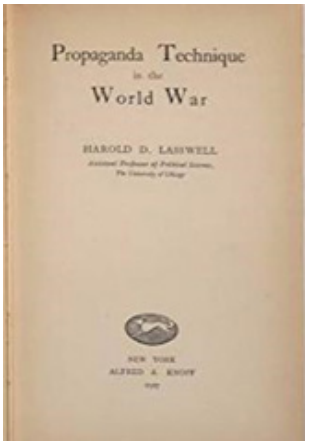
and Personality (1948)—, la 'puesta en relación' de los componentes sociales desde los medios, y la 'herencia social', mediante la trasmisión en cualquiera de sus formas, sea oral, escrita, o visual… pero olvidó el *entertainment* que observarían Robert Merton (1910-2003) y Paul Lazarsfeld (1901-1976).

En términos comunicativos, las referencias juegan en este modelo un papel importante dentro de las funciones sociales, puesto que según el campo de referentes usado, el mensaje, su poética y sus postulados serán entendidos o no y por ello transmitidos o no. Referente y herencia social dependen el uno del otro. La herencia es la carga de referencias específicas de un campo determinado de conocimiento, pero producen incomprensión para aquellos que no estén familiarizados con dicho campo, lo que produciría un cortocircuito. Por eso Koolhaas, cuando escribe trata de transmitir, en forma y contenido, lugares comunes que ensalza con metáforas e imágenes. Las metáforas[11] acercan a los receptores no especializados lo desconocido a través de algo conocido y común.

A partir de dicho modelo, como sostiene César Galeano (1997, p.4), la fórmula estuvo sujeta a mejoras y matizaciones, como la de Braddock (1958) en "An extension of the Laswell formula" (fig. 1.10) que matizó las preguntas a ¿Quién - dice qué - a quién - en cuáles circunstancias - por cuál canal - con qué fin - y con qué efecto? En el proyecto de comunicación de Koolhaas, OMA y AMO, se puede ver que, de nuevo, al matizar la fórmula, el referente entra directamente en la esfera de 'a quién' se habla, 'en cuáles circunstancias' y, sobre todo, 'con qué fin' y 'con qué efecto'. La idea de referentes válidos para una comunicación a nivel global, en un mundo tan separado por esferas desde las educaciones primarias —ciencias o letras, arte o tecnología—, pone en relieve las carencias apriorísticas de la propia educación basal cara a un mundo no solo globalizado en lo cultural, sino también en lo interdisciplinar y lo interdiscursivo. Uno de los mayores retos es acercar el mundo de la arquitectura a las masas.

El discurso de Koolhaas se vuelve a veces didáctico. El análisis del soporte, en este sentido, abrirá paso al análisis de los receptores 'destinatarios' del mensaje, que, hoy día, están sometidos a la sobreinformación y acostumbrados al 'ruido' informativo. Estudiada la capa sociológica, los canales comunicativos producidos por AMO-OMA —publicaciones, exposiciones, conferencias, etc.— se estudian con detalle a niveles técnico, semántico y pragmático en el que actúa el discurso. Eso es el nexo entre el mundo abstracto y codificado del lenguaje y la realidad inmediata y contextual.

El modelo de Laswell llevó a una "teoría unificada", aunque aún primitiva, con el Modelo de Shannon-Weaver, en el que se intentó aunar el transporte de información cibernético con los aspectos sociológicos. Primeramente, el



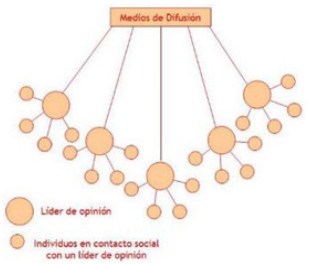


Fig. 1.8. Modelo primitivo E-O-R, donde ya se ven los primeros tanteos de los agentes de la comunicación.

Fig. 1.9. Modelo primitivo E-O-R, donde ya se ven los primeros tanteos de los agentes de la comunicación. Sobre esta linea, portada de la primera edición de *Propaganda Techniques in the World War* (1938) y su autor, Paul Lazarfeld, que estableció uno de los primeros medios de difusión exponencial.

11 Véase los epígrafes "Alegorías" y "La metaforización poética" en el punto 2.1.9. en el capítulo II.

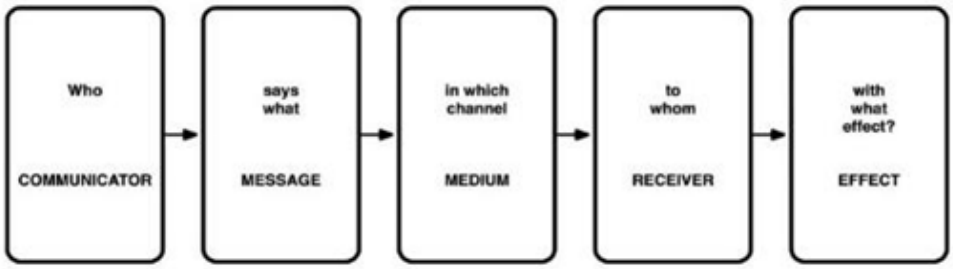


Fig. 1.10. Primeras páginas del artículo de Braddock: "An extension of the Laswell formula" (1958) y diagrama de bloques de los elementos de la comunicación..

matemático Claude Elwood Shannon (1916-2001) publicó una primera versión en la *Bell System Technical Journal* de octubre de 1948, que pertenecía a los Bell Telephone Laboratories, donde trabajaba. De su índole matemática derivaba el primer problema, ya que "cuando Shannon habla de información, se trata de un término con un sentido completamente diferente del que hoy se atribuye —prensa, radio, TV—. Se trata de una unidad cuantificable que no tiene en cuenta el contenido del mensaje." (teoría de la comunicación[12], s.f. párr.2).

El modelo de Shannon (fig.1.11) es un diagrama de bloques típico de la ingeniería, donde se representa en sentido consecutivo los cinco elementos: fuente, transmisor, canal, receptor, destino. La forma de funcionamiento es, en sí misma, una pequeña narración según el esquema clásico de Aristóteles de "principio, desarrollo y desenlace", basado de nuevo en la mímesis biológica del "nacimiento, crecimiento y muerte". En sí, el modelo también se puede considerar una metáfora de la comunicación de contenidos. La 'fuente', es el emisor. El 'transmisor' es el 'emisor técnico' que codifica el 'mensaje' —conjunto de palabras o signos que lo componen— para conducirlas por el medio técnico, esto es, el 'canal', y que así lo lleve al 'receptor', cuya actividad es inversa a la del emisor. Emisor y receptor, o destinatario, son los dos polos opuestos entre los cuales, a través de un proceso técnico, se transmite el mensaje.

La consideración del 'ruido' como elemento que aporta perturbación en la comunicación es importante, puesto que, hoy día, sometida a la sobreinformación, la sociedad descubre que la misma información, si se da a una velocidad elevada, produce ruido que compromete la información. Otra forma de hacer ruido es la derivada, de nuevo, de referentes poco conocidos para los destinatarios. Entonces, en este modelo, el mensaje es aquel que hay que mirar y mimar hasta que llegue al receptor. El modelo ahondaba en el esquema inicial de Laswell, quién es el destinatario o receptor de la información que se quiere comunicar, cuáles son los canales, qué código[13] es el usado… A su vez, el análisis del soporte y de los receptores exigían el paso hacia otras dimensiones en un modelo aún limitado en lo lingüístico y lo sociocultural.

12 https://teoriacomunicacion1.wordpress.com/modelos-de-comunicacion/modelo-de-shannon-y-weaver/

13 Inicialmente, Shannon muestra cinco puntos: una fuente (*information source*), un trasmisor, un canal, un receptor y un destinatario. Estos se han ido completando hasta llegar a emisor, código, mensaje, canal, redundancia, señal (emitida y recibida), situación y contexto. Como matemático e ingeniero, Shannon se encargó de los aspectos cuantificables del proceso, pero Weaver los expandió al señalar que la comunicación se podía analizar desde tres niveles: técnico, semántico, que comprende el significado y la interpretación del mensaje, y pragmático. Este último comprende las consecuencias de la comunicación en el comportamiento de las personas.

Así que las primeras aproximaciones a la teoría de la comunicación eran fundamentalmente matemática. Shannon, Nyquist, Hartley, Norbert Wiener, Boltzman y Szilard, pretendían obtener una teoría aplicada a los ámbitos de la telegrafía y la telefonía (diccionario de filosofía, 2004, p.960); pero aquel texto, de importancia capital para la teoría de la comunicación y para el discurso, aún estaba en estado primitivo al definir un modelo para la teoría de la información a partir de la cibernética, es decir, del estudio del funcionamiento de máquinas electrónicas. Posteriormente, el sociólogo Warren Weaver (1894-1978) publicó en 1949 "Recent contributions to the mathematical theory of communication", donde reforzaba las ideas del texto de Shannon, pero añadiendo la capa sociológica que precisaba una teoría de la comunicación. De ambos nace "La teoría de la información".

> "La palabra comunicación se utilizará aquí en un sentido muy amplio para incluir todos los procedimientos por los que una mente puede afectar a otra. Esto, por supuesto, implica no sólo el discurso escrito y oral, sino también la música, las artes pictóricas, el teatro, el ballet; todo el comportamiento humano, en realidad. En algunos casos, puede ser conveniente utilizar una definición más amplia de comunicación, esto es, una que incluya los procedimientos mediante los cuales un mecanismo (por ejemplo, un equipo automático para rastrear un avión y calcular sus posiciones futuras probables) afecta a otro mecanismo (por ejemplo, un misil teledirigido que persigue a este avión)" (Weaver, 1949, pp. 261-262).

El discurso de Koolhaas atiende a los "factores de la comunicación" que propusieron conjuntamente Shannon y Weaver en *Teoría matemática de la comunicación* (1949). Gracias a la unión de los aspectos cuantificables que Shannon propuso, y lo que añadió Weaver desde la sociología, la teoría de la comunicación empezó a dar lugar a aproximaciones más exactas y complejas que la teoría necesitaba (fig.1.11). En esas aproximaciones se incluirían los niveles técnico, semántico y el pragmático en el que actúa un discurso, y que se acrisolan en disciplinas como la arquitectura con todas sus dimensiones comunicativas[14], siendo clave para el desarrollo de una teoría comunicativa completa y no la reduccionista matemática.

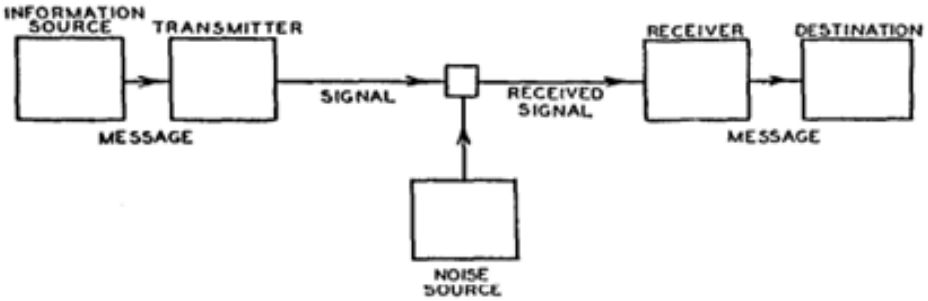


Fig. 1—Schematic diagram of a general communication system.

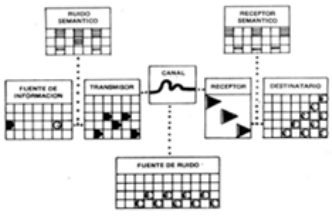
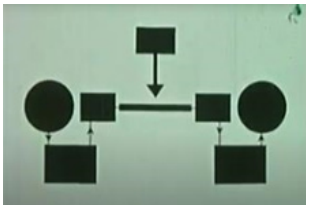
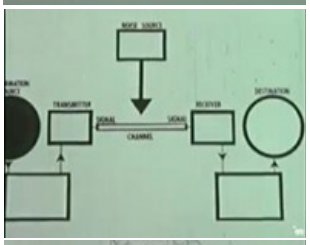
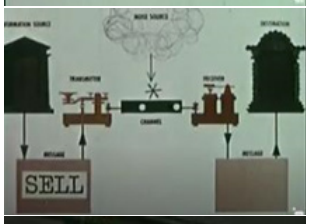
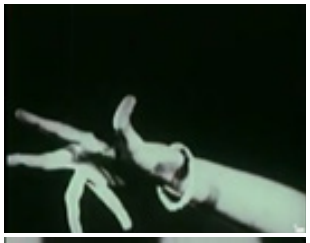
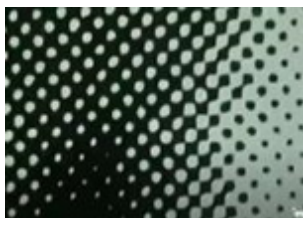


Fig. 1.11. Modelo de Shannon y Weaver, con los elementos comunicativos.

14 Dimensiones como expresiva, retórica y poética, ya que, "toda arquitectura está inventada y percibida a través de códigos, tanto los lenguajes de la arquitectura como la arquitectura simbólica, tanto el doble código de la arquitectura dentro de ambos códigos, el profesional y el popular." (Fuente: axonométrica. Consultado el 15 de marzo de 2023 en https://axonometrica.blog/2013/09/16/13-principios-de-la-complejidad/)





"Nivel A. ¿Con qué precisión pueden transmitirse los símbolos de la comunicación? (El problema técnico.)

Nivel B. ¿Con qué precisión transmiten los símbolos transmitidos el significado deseado? (El problema semántico.)

Nivel C. ¿Con qué eficacia afecta el significado recibido a la conducta de la forma deseada? (El problema de la pragmática)" (Weaver, 1949, p. 263).

De todos modos, en el análisis del discurso subyacen estos elementos que Koolhaas explota de manera consciente. En esta consciencia del medio comunicativo no fue pionero. En el ámbito de la comunidad arquitectónica, ya los Eames dieron a conocer el modelo en su película de 1953, *A Communications Primer* (Fig.1.12), con una estética muy adelantada para una presentación, muy heterogénea y a caballo entre lo periodístico, lo pop y lo abstracto. La película, realizada para IBM con la finalidad de ser exhibida en la UCLA y en la Georgia University, mezclaba varios medios gráficos, escritos y sonoros. Su influencia en las técnicas comunicativas es notable en *S,M,L,XL* (1995), salvo que la estética de Koolhaas tiene más de la abstracción de cuadros suprematistas y el fotoperiodismo, mientras que los Eames aprecian la 'belleza abstracta' del código *morse* o las tarjetas perforadas.

Se puede estudiar a Koolhaas desde los elementos comunicativos. El emisor, o fuente, es Koolhaas, quien elabora los mensajes cuando los escribe o los comunica de manera oral, al menos siempre inicialmente. Con ello, Koolhaas codifica el mensaje por medios escritos o audiovisuales —ambos por el canal visual—. El concepto de transmisor se extiende a sus colaboradores aunque él mismo es fuente y emisor, ya que es conocida su capacidad de comunicación oral y de instrucción a sus equipos, al menos al comienzo de un proyecto. Las oficinas de OMA y AMO, no siendo 'estrictamente' canales comunicativos, porque no son cables de cobre o de fibra óptica, siguiendo la visión polisémica de los Eames, podrían considerarse transmisores del discurso. La propia oficina considera y trata a sus edificios como transmisores del discurso. Los medios convencionales por los que se produce la comunicación del discurso koolhaasiano son diversos: televisión, libros, universidades y exhibiciones museísticas pueblan su estrategia comunicativa multimedia ya que hoy día, los medios comunicación se han diversificado.

Los receptores también se presuponen diversos en estos tiempos. A lo largo de su carrera ha ido ampliando el público mediante escalas[15]. En una primera época, Koolhaas y OMA pretendían llegar a la audiencia específica de los arquitectos o clientes interesados en contratar un estudio tan original y trasgresor como ellos. La segunda época, de esplendor para el estudio, que ocurre tras la salida de Zenghelis y que ocupa desde mediados de los 80 hasta finales de los 90, OMA con Koolhaas al frente, se centran en llegar a un público erudito mediante entrevistas televisivas, exposiciones y la publicación de libros como el *S,M,L,XL* o los *Harvard Project of the City*. Libros muy cuidados y editados por grandes editoriales del mundo del arte como *Rizzoly New York*, *Taschen* o *Monacelli Press*. Por último, con la llegada de internet y la hiper velocidad de los medios, OMA decide dar el salto para darse conocer por audiencias no específicas, intentando alcanzar

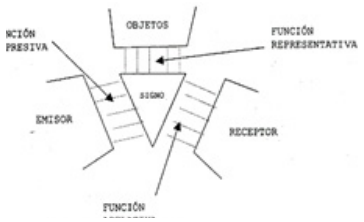
15 Véase el punto 3.2.2. "Las escalas de impacto "S", "M", "L", "XL", en el capítulo III.

a toda la sociedad por medio de sus edificios e ideas. En esto, la página WEB de OMA se demuestra como un auténtico canal, un catalizador de la comunicación de todas las actividades de la oficina.

1.1.4. Las funciones del discurso de Koolhaas

Roman Jakobson (1896-1982) en "Linguistics & Poetics: Closing statements" de 1958, definió seis funciones del lenguaje dentro de la teoría de la comunicación a partir de los factores de la comunicación (fig.1.14). Esas funciones son la expresiva, apelativa, representativa, fática, poética y metalingüística. Jakobson partió desde la triada de funciones definidas por Karl Bühler, que eran la simbólica, la expresiva y la apelativa. A partir de los factores de la comunicación: emisor, receptor, referente, canal, mensaje y código se crea un modelo que los asocia con las funciones del lenguaje.

FUNCIONES Y FACTORES DE LA COMUNICACIÓN SEGÚN JAKOBSON	
FACTORES	FUNCIÓN
referente	referencial (representativa)
emisor	expresiva
receptor	apelativa (conativa)
código	metalingüística
canal	fática (de contacto)
mensaje	poética



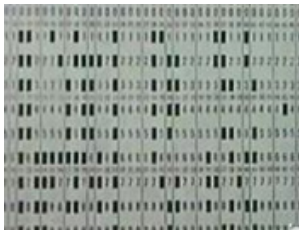
REFERENCIAL

EMOTIVA POÉTICA CONATIVA

FÁTICA

METALINGÜÍSTICA

En el discurso de Koolhaas, la función referencial, o simbólica, y la función poética son las más presentes en sus textos. Los referentes en el discurso de Koolhaas cumplen la 'doble función' de enseñar y explicar. En sus textos recurre constantemente a nombres, ideas, eventos y edificios fetiche como el Downtown Athletic Club o Wallace K. Harrison y Ferriss con los que topó en *Delrious New York* son algunos de sus referentes recurrentes, cuya 'adaptación' o 'desvío'



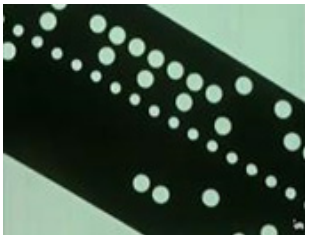


Fig. 1.12. *A communication Primer,* de los Eames (1953).

Fig. 1.13. Koolhaas explicando en persona *Countryside* y *Elements.*

Fig. 1.14. Funciones y elementos de la comunicación según los esquemas de Büler y Jakobson

forman parte de sus técnicas operativas con el lenguaje. Koolhaas insiste en que cualquier reducción referencial de lo moderno a lo estilístico falla al confundir meras imágenes, que son cristalizaciones instantáneas, con un compendio de problemas y las múltiples estrategias urbanas y arquitectónicas propuestas para resolverlos y que radican en formas que solo sirven para ese preciso momento. De esta idea, se observa que el iconismo 'referencial' que interesa a Koolhaas se ilustra con el referente moderno de 'lobotomía', la envolvente icónica resultante de las leyes urbanísticas por un lado y las actividades que albergan por otro, presentan una desconexión total. Dos referentes se intuyen en esta idea: el iconismo de Ferriss por un lado y el decorated shed de Venturi, Scott Brown e Izenour (1972) de *Learning from Las Vegas* por otro. La 'adaptación' o el 'desvío' koolhaasiano del concepto de 1972 venía de cruzar la nave contenedora con el exterior-anuncio y el poder configurador de las asociaciones urbanísticas neoyorquinas con las que Koolhaas trabajaba en el IAUS, como eran la HUD (Department of Housing and Urban Development) o la UDC (Urban Development Corporation).

La función emotiva —también llamada sintomática o expresiva— atañe al emisor y muestra el ánimo o la sintomática que afecta a éste en el momento de la emisión del mensaje. Siendo Koolhaas un escritor que investiga actuando como un periodista, por intuición y experiencia, sus atenciones delatan su interés por la actualidad y la postura crítica que sostiene ante estos en sus escritos. El estilo de *Haagse Post* era la descripción desapasionada y detallada para que el lector se hiciera una idea propia y sacase sus conclusiones (Lootsma 2007, p. 3). Esto exigía una aguda capacidad de observación y de descripción, dando al receptor la idea más ajustada a la realidad y por ello la libertad de juicio. Pero en un texto no cabe la realidad al completo, y no sólo muestra los intereses del periodista, sino que su narración de los hechos puede instar a una animadversión o afinidad por parte del receptor. Su orden de exposición demuestra un estado de ánimo, demostrando que tiene una función expresiva asociada. La expresividad, relacionada con la representación, permite al sujeto proyectarse en la enunciación, casi siempre por la connotación a partir de los denotados. El cómo se expresa un autor, más allá de la información, alude a actitudes, humores, sentimientos, o síntomas que apuntan hacia el significado aunque no sean conscientes.

En términos discursivos, también la elección de una imagen determinada puede empañarse de un sentimiento de sobrecogimiento o de magnificencia. Dentro de la producción escrita de Koolhaas, quizá sea en *Content* (2006), la continuación del *S,M,L,XL*, donde más se expone un orden de referentes con connotados positivos o negativos mediante la asociación de imágenes y palabras. Empezando por su portada (fig. 1.15), obra del artista asiático-norteamericano Kenneth Tin Kin Hung, el edificio del CCTV se erige como un nuevo modelo de la tipología 'torre' ante unos referentes que representan un cambio paradigmático y agresivo: entre otros personajes, aparecen George W. Bush, tocado con un envase de patatas del McDonald como corona, mientras sostiene un crucifijo con un Cristo armado con metralleta, pistola, y media cara tapada como un *black ops* —en clara alusión a su frase "Dios no es imparcial y está de nuestro lado"—, y junto a Bush, la cara Sadam Hussein pegada al cuerpo de Silvestre Stallone en Rambo. Como dicen en la página web de OMA (2025), "el edificio de CCTV se

Fig. 1.15. Las portadas del SMLXL y de *Content* marcan la transición del s. XX al s. XXI.

presenta como el símbolo positivo y brillante de un orden mundial cambiante, lo que refleja nuestra intención sincera con el diseño". El collage, más sofisticado y menos estético —o de una estética más agresiva—, alude a los collages de *Exodus,* donde se podían ver, por ejemplo, a miembros del Vietcong.

Con motivo del premio Premio Johannes Vermeer que Rem Koolhaas recibió el 22 de octubre, el periodista de arquitectura Jaap Huisman (2013) en el texto *The Pursuit of Boundless: The Elusive Rem Koolhaas*, intenta averiguar por qué el arquitecto tiene una predilección tan incontrolable por la complejidad; "a Koolhaas no le interesa tanto el golpe de pecho arquitectónico como la complejidad. La estética parece ser una ocurrencia tardía. La expresión de un edificio se alimenta de su contenido". Según Huisman, esa es la esencia de la arquitectura de Koolhaas. "No *es la forma la que sigue a la función*, ni *menos es más*, sino que *la forma sigue al programa*". Y ese programa está impulsado por los datos.

Content, según François Chaslin (2003),

> "es un libro extraño que con toda seguridad no encontraremos a la venta en las grandes superficies para las que parece haber sido concebido, o en los estantes de la prensa acidulada para adolescentes. Es pesado y suave, se desliza entre los dedos; es denso y con demasiada información, y sin embargo fluido, un poco repulsivo; es grave e irónico. Se deja hojear mal y tampoco es fácil de abordar, acaso de leer. Al escurrirse de las manos emite ese 'inconfundible sonido de boñiga de vaca' que describía Annie François en su libro *Bouquiner*.
>
> 544 páginas, flexible, 930 gramos, formato cuadrado, un papel de revista, fino y brillante, una marea de imágenes a todo color, logos, títulos y eslóganes; fotografías manipuladas o pixelizadas y vídeogramas borrosos; juegos de niños y extrañas figuritas amenazadoras inspiradas en la silueta de los proyectos arquitectónicos de Koolhaas; el consabido ingrediente porno; personajes o decorados de mangas japoneses o de Game Boy; y pictogramas con connotaciones políticas. Por todas partes los soles amarillos y las estrellas de los productos de limpieza, esa trivialidad deliberada de los envases.

> La obra resulta económica (9,99 euros), y su coste ha sido parcialmente financiado por la publicidad; publicidad de marcas como Gucci y Prada (un africano vende sus imitaciones sobre la acera), de oficinas de turismo (de los Países Bajos —la alegría de los campesinos con sus zuecos—, mezclada con la de Nigeria); anuncios de Volkswagen o Boffi, y de revistas y editoriales. Tiene su propio ritmo, que es sincopado, entrelazado. Ciertos textos han sido prácticamente desmenuzados en tiras, escalonados en las páginas como un trabajo de marquetería. Por otra parte, es informal, lascivo, chorreante, explosivo y lleno de logos, brillantemente articulado en su conjunto por el grupo de grafistas &&&. Junto con cuentas hacia atrás, desorden, multitud de *collages*, planos, esquemas, cartas y documentos proclamatorios, encontramos conversaciones —Robert Venturi y Denise Scott Brown, Martha Stewart, la papisa del buen gusto americano—, colaboraciones críticas y páginas de carácter doctrinal. Así el texto *Junk Space* y, de la pluma de Somol, *Doce razones para volver a la forma* (porque es ilícita, plena, arbitraria, fácil, etcétera, etcétera); o bien, firmado por Bill Millard, un anti-glosario, una lista de palabras en lo sucesivo proscritas porque nos habrían decepcionado, se habrían convertido en zombies, apestarían y deberían arrojarse a los basureros de la historia del discurso arquitectónico (radical, comunidad, sociedad, brutal, caos, programa, zona e incluso *content*, contenido, ya que es preciso circular mucho más rápido que los epígonos y quemar instantáneamente aquello que se ha fingido celebrar; la vanguardia, en esta época en la que todo el mundo aspira a participar de ella, debe correr más deprisa, ya que rechaza la idea misma de tener seguidores).
>
> La arquitectura es además demasiado lenta, proclama una especie de editorial. No es más que "la amalgama imprecisa de conocimientos antiguos y prácticas contemporáneas, una forma incómoda de mirar el mundo, inadecuada para actuar sobre él."

Entre *S,M,L,XL* y *Content* se ejemplifica una de esas 'aparentes rupturas' que pretende escenificar al holandés como agente de cambio —de modernidad— de los referentes y de la función expresiva, pero existen pistas de continuidad en la forma de hacer el libro e incluso en su funcionamiento heterogéneo. El *S,M,L,XL* representa las dos primeras décadas de la OMA: la colaboración entre Koolhaas con Bruce Mau es un documento gráfico que entrelaza textos con proyectos. Planos pintarrajeados y anotados, cuadernos de apuntes, fotografías, diarios, relatos de viajes, cuentos y fábulas y ensayos críticos se ordenan según las escalas. S y M abordan desde temas domésticos hasta lo público, el capítulo L aborda el *Bigness*, y el capítulo XL aborda proyectos urbanos, desvelándose como el capítulo más importante por el ensayo *What ever happened to Urbanism?* donde relata el descubrimiento de la ciudad contemporánea frente a los erróneos dogmatismos derivados de la Carta de Atenas; mientras, un diccionario vertebra ideas traídas desde referentes periféricos y desde el centro de la propia disciplina arquitectónica.

Aunque en el prólogo de *Content* se establece una continuación rupturista respecto al del *S,M,L,XL*, y que se aleja estéticamente del sofisticado volumen de 1995, funciona de manera muy similar, donde la organización proxémica no es por escalas sino por desplazamiento hacia China. Son muchos los textos que muestran una ruptura del contexto operativo respecto *S,M,L,XL*. En uno de ellos, Koolhaas (2004j, p.480) usa imágenes de unas latas colocadas en forma

de torre 'a la americana' y el rascacielos modélico atravesado por un machete de guerrilla. Titula sus textos "Kill the Skycraper" (Koolhaas, 2004i, p. 473) y "The enemy" (Koolhaas, 2004j, p. 480) en un gesto expresivo que parece luchar contra la tipología clásica de rascacielos concebida para ejecutivos. Este texto es parte de la presentación en sociedad del CCTV.

> "(…) nuestro proyecto suscitó dos tipos de reservas, cuando no decepción: ¿era simplemente un hito, uno más en una secuencia interminable de propuestas ajenas a la audacia sin sentido? ¿Su complejidad estructural era simplemente irresponsable? El 5 de agosto de 2003, en la Universidad de Tsinghua, se organizó una tarde para apaciguar las críticas. Me di cuenta de que a la *intelligentsia* reunida le resultaba difícil ver la diferencia entre CCTV y cualquiera de las otras extravagancias extranjeras que estaban en camino o aún en proyecto. Me sorprendió mi interpretación del edificio como un colectivo, una palabra con asociaciones complejas. Hubo alivio cuando la metaforma, que se había considerado de forma aislada, se incrustó en un proyecto de preservación prospectiva y en un concurso para un CBD de poca altura, revelando una hipótesis entrelazada para el futuro uso del suelo de Pekín... los inicios de un 'Beijing Manifesto' (Koolhaas, 2004j, p. 487).

Como referente, Koolhaas usa una espada para simbolizar la muerte del rascacielos como tipología obsoleta, (fig.1.16) ironizando con la cultura del rascacielos como ideología en expansión que, lejos de haber aprendido la lección, celebra su éxito cuando en realidad debería estar desfasada. Tallón Iglesias (2015, p. 94) señala que en los proyectos en Asia con los que cierra el s. XX, emplea la imagen de la Jin Mao Tower —ubicada en World Financial Center de Shanghái— como víctima de la espada. Koolhaas considera que la tipología ha sido explotada y apenas si ha evolucionado durante su siglo de existencia. Para Koolhaas (Koolhaas, 2004i, p. 473) en "Kill the Skycraper", "el rascacielos es una tipología extravagante. Casi perfecta en su concepción —y más que cualquier otra tipología evolutiva, es una invención—, cuyo interés se ha reducido en proporción inversa a su éxito".

El texto "White brief against filth. The waning power of New York" ("Calzoncillos blancos contra la suciedad. El poder menguante de Nueva York") (Koolhaas, 2004d, pp. 236-239) enlaza con *Delirious New York*, prosiguiendo su crónica sobre la evolución neoyorquina. Sobre el texto, cuyo fondo va del azul al rojo, un collage recorre sus páginas reflejando una "autopsia" de los hechos acontecidos desde 1989 hasta el presente (fig.1.17). Según opine sobre un referente u otro, añade algún detalle que connota su postura —el ejemplo más memorable, Arnold Schwarzenegger, senador de California, con su 'dedo ejecutor' como una llama en alusión a su postura a favor de las sentencias de muerte—. Los hechos se suceden como una narrativa gráfica a la que acompaña una crónica escrita en la parte inferior.

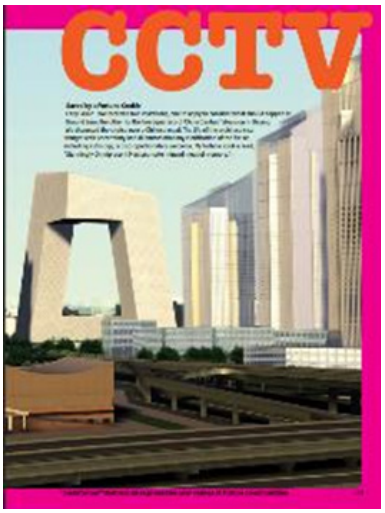


Fig. 1.16. Páginas de *Content* que comunican la muerte y renacimiento de la tipología torre.

Fig. 1.17. El 'mural' que es un collage con la historia más reciente de Nueva York, en White brief against filth. The waning power of New York".
Fig. 1.18. La función apelativa en dos imágenes muy distintas.

El texto y los aditamentos del mural-collage indican el estado de ánimo de Koolhaas en esta época 'turbulenta'. Los desintereses nucleares de Francia o los intereses de India en ser una nación nuclear dentro del panorama geopolítico se representan con explosiones atómicas. El connotado no sólo se hace por la elección de los hechos en la crónica o el montaje de elementos que connotan animadversión o afinidad; la banda inferior donde está la crónica escrita torna de azul —simbolizando el futuro prometedor tras la caída del Muro de Berlín— a rojo —que connota un calentamiento nada deseable—.

La función del discurso que más concierne al receptor es la apelativa, ya que es la parte del mensaje que, mediante señales —una señal de tráfico (fig.1.18) o un señalamiento directo como el del Tío Sam (fig.1.18)— le insta a reaccionar. Umberto Eco señala en el campo semiótico que la función apelativa está implícita en la arquitectura dentro de los impulsos que provocan al ser percibidos ciertos elementos, ya sean en construcciones, como una escalera que invita a subir o una puerta a entrar. Las ideas venturianas y las koolhaasianas acerca del edificio como llamamiento en el primero y de provocación en el segundo, se centran en este precepto. Koolhaas con sus textos, significados en ocasiones con tipografías distintivas, apelan al receptor mediante imágenes que no dejan indiferentes.

La función fática, según Jakobson, se centra en el canal que usan el emisor y el receptor. Es la que convierte el libro, el texto y el discurso definitivamente en objetos. La función fática, también conocida como función relacional, al centrar su atención en el canal comunicativo, permite la transmisión física de la información entre emisor y receptor. En el Movimiento Moderno, el espacio construido, mediante la fenomenología espacial derivada, era la herramienta fática suprema. Pero tras las rupturas, se complejizó a la hora de aplicarla a la arquitectura construida puesto que el objetivo principal ya no era el espacio. Aquí, los canales de trasmisión tienen una fisicidad patente, objetual. Los mensajes emitidos pueden tener distintas funciones dependiendo de a qué elemento de la comunicación estén orientados. Aquí la función fática cumple el acto comunicativo de adecuar el canal para que conmueva al receptor. Para ello, se movili-

zan estratégicamente diversos recursos que sirven para lograr que se cumpla la comunicación con la máxima eficiencia. En este sentido, Koolhaas tiene como referentes ciertas revistas modernas y libros que se convirtieron en sí mismos en la oda al canal, como la *Die Form* o la de *De Stijl* (fig. 1.19) y, desde su juventud, las revistas de *Nieuwe Stijl* (fig. 1.19), los catálogos del grupo Zero y el fotoperiodismo. Salgado, Raposo y Butragueño (2017, p. 599) observan influencias entre *Content* y las revistas como *Jack* o *Playboy*.

En el campo de la arquitectura, la efectividad del canal utilizado se mide mediante la influencia en la academia y en otros arquitectos; pero Koolhaas y OMA pretenden llegar a la sociedad y un buen indicador es que el holandés es llamado varias veces a la televisión en el *prime time* televisivo norteamericano, o las innumerables entrevistas en medios no específicos de la arquitectura tales como los diarios. El mediatismo resulta un medidor de peso para evaluar si el canal utilizado es adecuado para los mensajes lanzados. Koolhaas ilustra sus discursos con edificios que dan que hablar, pero estos en realidad subyacen al discurso escrito y dialéctico que se plantea en el estudio como detonante. El edificio representa una ilustración del discurso, otro canal, quizá el más popular y consumible; máxime si además salen en películas o series de televisión como *Los Simpson*. Koolhaas ahonda y retuerce la idea de Venturi y Scott Brown de que el canal de comunicación debía ser la propia arquitectura. Esta debía ir por un lado y el anuncio comunicativo por otro. Sust (1971, pp.10-11) subrayaba que Venturi y Scott Brown yuxtaponían a la propia arquitectura abstracta signos que trasmitieran el mensaje de la arquitectura en un lenguaje más sencillo de entender por la sociedad. Koolhaas y Venturi y Scott Brown subrayan estas ideas, así como una especie de 'renacer' de la arquitectura en la entrevista de 2004:

> "RK: (…) no es que los manifiestos traten sobre la ciudad, sino que no hay manifiestos, sino libros sobre ciudades que implican manifiestos. Así que después de Complexity and Contradiction, Learning from Las Vegas fue el primero de una tendencia: después de su texto ha habido libros sobre Nueva York, Los Ángeles, Singapur -actualmente estamos haciendo uno sobre Lagos, Nigeria-, pero ya nada directamente sobre arquitectura. ¿Cómo interpreta esta situación? ¿Cómo han actuado ustedes, como autores del "último" manifiesto sobre arquitectura, en el intervalo de 30 años transcurrido desde entonces?
>
> ROBERT VENTURI: Nuestro enfoque, actualmente, es uno que realmente se relaciona con lo que hemos estado diciendo todo el tiempo, pero lo dice de una manera diferente. El elemento esencial de la arquitectura de nuestro tiempo ya no es el espacio, ya no es la forma abstracta desde el arrastre industrial; el elemento arquitectónico esencial es la iconografía. Pero la gente de hoy ni siquiera sabe lo que significa iconografía. Escribí un libro sobre iconografía y, en Estados Unidos, sólo ha sido reseñado una vez (…)
>
> (…) es hora de aprender de la arquitectura que precedió a la abstracción estética del siglo XX. La semana pasada hicimos un viaje a la Villa Savoye; la adoro, pero ya no es relevante para mí por su abstracción (aunque sí por su estratificación espacial). Cada vez volvemos más a la tradición iconográfica: Los jeroglíficos egipcios en pilones son como vallas publicitarias; las primeras basílicas bizantinas o cristianas, como las de Rávena, tienen interiores repletos de carteles: lo llamamos arte elevado, pero en realidad es arte publicitario para enseñar teología cristiana a la población analfabeta; los grandes murales del Barroco son esencialmente publicidad de la Iglesia católica romana contra la Reforma, etcétera." (Koolhaas y Obrist, 2001b, p. 591)

Fig. 1.19. Revistas y catálogos de las vanguardias holandesas.

La función metalingüística es la que reflexiona sobre el propio lenguaje y explica con palabras algún aspecto de este. Esta función se centra en el código, es decir, en la lengua, porque sirve para aclarar, analizar o reflexionar sobre su funcionamiento y sus elementos. Aquí funcionaría para un análisis y conocimiento interior del discurso. Frampton (2000, p.7) sostiene que, tras la vulgarización de la arquitectura, los teóricos de los años 50 y 60 del pasado siglo se volcaron sobre la propia disciplina, preguntándose sobre los elementos constituyentes de la misma que se tradujo en una explotación de la función metalingüística desde la discursiva arquitectónica, centrada en el 'tipo' arquitectónico o en la deconstrucción. El IAUS neoyorquino fue uno de los principales agentes de difusión de esta tendencia que fomentaba un conocimiento interior de la disciplina y sus elementos constitutivos.

En cuanto al lenguaje, la función poética o estética es la relación entre mensaje y forma de expresarlo. Se centra en aunar lo que se transmite con la forma en cómo se trasmite. En las formas discursivas de la arquitectura del s. XX, desde sus manifiestos, se centraron en esta función sobre todas, porque buscaban transmitir la ruptura con el pasado, es decir, la modernidad. La poética de la modernidad, como expone Habermas (1988, p. 2), respondía a una estética que representaba lo 'nuevo'.

> "La modernidad estética se caracteriza por actitudes que encuentran un centro común en una conciencia cambiada del tiempo. La conciencia del tiempo se expresa mediante metáforas de la vanguardia, la cual se considera como invasora de un territorio desconocido, exponiéndose a los peligros de encuentros súbitos y desconcertantes, y conquistando un futuro todavía no ocupado. La vanguardia debe encontrar una dirección en un paisaje por el que nadie parece haberse aventurado todavía"

La estructura lingüística del discurso depende de cuál es la función predominante. No tiene el mismo peso la función referencial en un tratado de construcción que en los *Manhattan Transcript* de Tschumi (1977-1981), o el peso de la función emotiva en los manifiestos como el futurista o el manifiesto constructivista. Para el entendimiento del ser humano, la inherente plasticidad de las funciones del lenguaje en la comunicación es de vital importancia a la hora de enmarcar las intenciones del discurso.

En *Lingüística y poética* ([1960], 1974, p. 360), Jakobson relacionó cada uno de los elementos del proceso de comunicación[16] con la función poética, donde cada composición de palabras y frases supone una elección entre posibilidades: una palabra reemplaza o elimina a otras como en la metáfora —donde un término sustituye a otro en favor de una mejor comunicación o para crear la imagen de una idea a comunicar—. En la poética del discurso subyace el principio selectivo también para la secuencia textual de las palabras y las frases que se vinculan por contigüidad con las siguientes. La metaforización, o sustitución, se vuelve constitutiva de la unidad sintagmática. Es por ello que "la equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia" (Jakobson, 1974, p.348) ya sea en un poema, un cuento o una novela. En el discurso de Koolhaas, al igual

16 Jakobson habla de la comunicación lingüística, pero se puede extender a todo tipo de comunicación, incluso la no textual.

que en literatura, el orden poético, la elección de las palabras y la metaforización revolucionó el discurso arquitectónico marcado en su totalidad por el rasgo de la poeticidad, siendo las demás funciones supeditadas a esta (Llovet et al, 1995, p.45). Esto hace que expresión y contenido configuren un ente indisociable en el mensaje y el sentido deriva entonces de elementos formales y no al contrario. Esta idea será fundamental para el desarrollo de los formalismos, tanto del americano como del ruso, que tanta importancia dieron al discurso a principios del s. XX. La *literariedad*, o autotelismo del discurso, en este sentido, se desmarca de la función meramente comunicacional y adquiere otros matices. Un autor como, por ejemplo, Tom Wolf, que en su narrativa insiste en la vehemencia expresiva y que además interpela al receptor haciéndole preguntas y dándole órdenes, predominando en sus escritos la función apelativa, se puede enmarcar en el género didáctico o publicitario.

Un personaje como Koolhaas, de elevada autoconsciencia comunicativa, jerarquiza las funciones del discurso, no sólo de sus escritos, sino de sus publicaciones como discursos en sí dotados de un sentido unificado por una poética o estética. Al considerar el discurso de Koolhaas como una totalidad, se podría trocear en cinco partes significativas: "inicios-OMA incipiente-OMA-caída de la OMA clásica y nacimiento de AMO-OMAAMO en la globalidad" sin olvidar sus etapas iniciales en el periodismo y el cine de donde procede su formación. Como se puede comprobar, cada época la soporta un libro o un escrito que no cambia de estilo lingüístico; pero al cambiar el contexto, cambia la estética de los canales que encauzan el discurso. En general, el trabajo de edición se asemeja al mensaje cumpliendo la máxima de McLuhan de que "el medio es el mensaje". La modernización, por estar en constante evolución, no se puede quedar estancada, y la estética, en este sentido, sigue el mensaje que marca la propia actividad proyectual de la Oficina Metropolitana de Arquitectura.

Aunque sus publicaciones han cambiado de estética, su estilo de escritura no varía con los años, con el uso de la metáfora, la ironía, la provocación y otras formas retóricas como características distintivas, y la secuenciación como estructura predilecta. Koolhaas a la vez practica un estilo discursivo muy académico, preciso y con un conocimiento sólido de la historia de la arquitectura y de otras disciplinas —en especial arte, cine y literatura—, cuyas referencias pueblan su producción escrita. Incluso en el género de ensayo busca la narratividad e introduce el anecdotario, la cronología y la descripción, haciendo de sus textos un género híbrido.

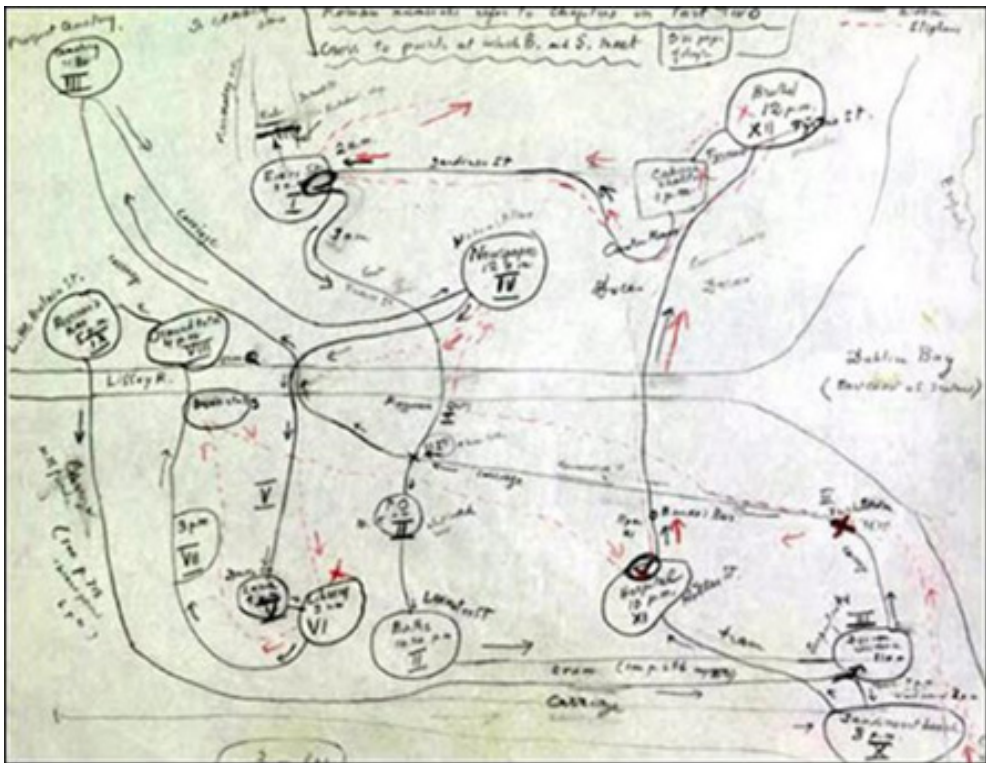
La expresividad de su escritura se debe a dos vertientes. La primera es la habilidad con la que connota su postura ante un referente dado —de ahí muchas veces su ironía— y la otra, que atañe más a la estética del texto, es debida a que, al secuenciar los textos, creando una subtextualidad, ordena y une los fragmentos de textos dotándoles de una coherencia interna. Todos los libros que ha publicado, bien en solitario, bien con OMA, manifiestan una especie de flujo de conciencia —técnica narrativa nacida en el modernismo literario, consistente en la libre representación del pensamiento de una persona—, no formalmente como ocurre con James Joyce, sino al conectar las unidades secuenciales.

ETAPAS, CANALES Y TEXTOS SIGNIFICATIVOS EN LA TRAYECTORIA DE KOOLHAAS	
Periodismo	Entrevistas Haagse Post.
Cine	Manifiesto *1,2,3 Enzgroep*
	Body and Soul I y II y/ Der blanke slavin
OMA incipiente	El Muro de Berlín
	Exodus
	Our New Sobriety
	Delirious New York
OMA 'clásica'	*SMLXL*
	Harvard Project on the city I & II
	Mutations
Caída de la OMA clásica/ Nacimiento de AMO	*Content*
OMAAMO en la globalidad	*Project Japan. Metabolism talks*
	Preservation is overtaking us
	Elements of architecture
	Postoccupancy
	Countryside

Tabla 1.1. Etapas de la trayectoria de Koolhaas

La idea que parece estar detrás de ello es resultado de su percepción; cómo ve la ciudad, por ejemplo, asociada con sus referentes; es decir es confrontación de observación y conocimiento. Y como *leitmotiv* su dialogo con las vanguardias. El flujo de conciencia remite a sus primeros textos[17], cuando el surrealismo era más visible como método, pero esta idea vanguardista proveniente de Bretón y Dalí, se puede rastrear en aquellas conexiones poéticas que surgen de ver sus escritos como una suma que conecta cierto subconsciente textual. Como ya se ha dicho, *Content* es continuación de *SMLXL,* cuyo prólogo demuestra ser continuación de *Exodus* y *Delirious New York*. Además, el inmenso volumen contiene otros textos como *Singapur songlines* o "La ciudad genérica". También "El Muro de Berlín como arquitectura" ya contiene ideas que son vistas en *Preservation is overtaking us*. Dentro de los *Harvard Projecto on the city* está Lagos, un inicio de escrito personal, que se frustró por las críticas recibidas ante un análisis excesivamente apasionado. También, en *Content*, están "Junkspace" y "Re-Learning from Las Vegas", una entrevista de él mismo y su colaborador externo, Hans Ullrich Obrist, con Venturi y Scott Brown. Saltarse las pautas cronológicas o repetir información —algunos textos salen en varios volúmenes, o se editan independientes— hace de su discurso total una especie de imagen propia de un mapa de carreteras, donde a cada lugar se puede llegar por diferentes caminos. Una especie de 'macro-función poética'. Un territorio donde ejercer arquitectura. Un mapa para registrar estas relaciones puede ser algo parecido al esquema de Vladimir Nabokov para cartografiar el Ulises de Joyce (fig. 1.20).

17 Véase punto 2.2.4. en concreto, el epígrafe "surrealismos" del capítulo II.



1.1.5. La función referencial y el referente

En el estudio del discurso, la función referencial está relacionada con el referente. Dado que las funciones son usos específicos del lenguaje, en el acto comunicativo, la función referencial es la encargada de transmitir información objetiva al mundo, de presentar fenómenos, sean estos hechos, situaciones o personas. Los referentes forman el contenido del mensaje. El referente establece la relación entre el significante, que es la palabra o la expresión, y el significado, que es la idea o el fenómeno al que hace referencia. Vincula así el lenguaje con el mundo mediante un proceso de señalamiento a un concepto o a un objeto específico que existe en el mundo, pero no implica necesariamente una función informativa. Si se dice dentro de una frase la palabra 'muro de Berlín' primeramente debería referir a un elemento constructivo, señalar algo e informar sobre sus características de cierre y dimensiones; pero en realidad el connotado del contexto sociopolítico, en el que tuvo una gran importancia durante décadas, da la verdadera dimensión en la recepción de quien lo lee. El texto y el contexto actúan sobre el referente ejerciendo la función referencial. Según publicaron Ogden y Richards (1923) en *The meaning of Meaning* (*El significado del significado*), el referente, el significante y el significado forman el triángulo semiótico. En el diagrama (fig. 1.21), el significante (*Symbol*), el significado (*Begriff*) y el referente (*Ding*). En cuanto a sus funciones, el significante señala el significado (*erweckt*), el significado refiere al referente (*bezieht sich auf*). Cerrando el triángulo, el significante representa al referente (*steht für*).

Fig. 1.20. Mapa de Navokov que refleja el espacio literario del Ulises de Joyce.

Fig. 1.21. Triángulo semiótico de Ogden y Richards (1923).

Fig. 1.22. Imágenes de "The Berlin Wall as Architecture" de Koolhaas.

El referente en el discurso de la arquitectura

Saussure en su semiología sostuvo que un referente ha de ser referido a algo real y tangible como 'mesa', 'silla', 'muro'… pero Peirce en su semiótica incluyó los referentes que pueden referirse a ideas y entes intangibles y abstractos. Con Saussure coinciden, en su teoría del referente como algo real, corrientes como el Círculo de Viena, Bertrand Russell, o el primer Wittgenstein. Pero la arquitectura o cualquier arte que toma referentes para sus ejercicios inclinan la balanza hacia el lado de la teoría del norteamericano Peirce, ya que un referente puede ser un conjunto de normas, un manifiesto, o las formas de hacer, sean estilísticas, argumentales o autorales, para demostrar que el referente puede referirse a lo intangible y lo abstracto, basta, eso sí, que el receptor conozca epistemológicamente el término.

El referente abstracto de Peirce y posturas como de Saul Kripke en su *Teoría referencial* o Jean-Marie Klinkenberg en *Signos y cosas: El lenguaje como representación* por su enfoque causal de la referencia, sostienen que una cadena de causas genera en el receptor el conocimiento necesario para que, por ejemplo, un nombre propio se refiera a un objeto inserto en el mundo real. Es decir, el significado del referente no tiene por qué ser descriptivo de sus propiedades sino por el vínculo guardado con el objeto en el mundo real por la sociedad. El referente abstracto, como defienden Frege o Van Orman Quine —nominalistas—, como es 'justicia', 'libertad' o 'amor', que no son referentes ni concretos ni observables en el mundo físico, tienen una función dentro del lenguaje y la comunicación. El propio Wittgenstein en su etapa post-*Tractatus*, los constructivistas como Piaget y Vygotsky, o David Kaplan y su teoría de los modelos, respaldan como referentes entidades abstractas e intangibles como 'teoría', 'número' o 'función'. En arte, filosofía y otras disciplinas en que la semántica y la semiótica reconocen sus palabras propias, esas no se refieren solamente a objetos materiales, sino también a ideas, conceptos, propiedades, normas sociales, relaciones matemáticas y estructuras abstractas que son fundamentales para el pensamiento y la comunicación humana.

De los connotados de un referente material como en *The Berlin Wall as Architecture*[18], por ejemplo, (fig.1.22), se demuestra que, en la disciplina arquitectónica, su lenguaje designa desde lo tangible de sus elementos constructivos y el contexto físico, hasta lo intangible de ideas políticas y conceptos teóricos como relaciones

18 Véase epígrafe en el capítulo II.

inherentes de la composición y sus reglas invisibles. Los significados de la arquitectura abarcan, por tanto, conceptos materiales como conceptos abstractos que designan acciones y valores.

TIPOS DE REFERENTES			
Referentes físicos		Referentes intangibles	
Connotado tangible	Connotado intangible	Autores y Escuelas como referentes	Acciones como referentes
Materiales y elementos	Poéticas fenomenológicas (transparencia fenomenológica, la inmensidad, lo rotundo, lo etéreo, lo romo, lo pesado…)	Manifiestos, actitudes frente a los tiempos. Estrategias teóricas y estrategias prácticas. Intenciones de autores y escuelas.	Operantes (deconstruir, sintetizar, sublimar, cortar, collage, décollage, fragmentar, plisar, doblar, abatir…)
Estructura/disposición	Dimensión poética, pragmática o sintáctica	Géneros, estilemas.	Investigación/pragmática Binomios contradictorios: Innovar/tradición; Provocar/respetar; Ruptura/contextualizar)
Modelos como edificios	Tipologías. Estructuras inherentes.	Características de una escuela o un autor, reflejadas en los edificios bajo el amparo de alguna escuela o autor concreto que representan la escuela o el movimiento.	
Contexto físico	Las referencias contextuales inmanentes		Interdiscursivo (operantes traídos desde otras disciplinas).

Tabla 1.2. Tipos de referencias físicas e intangibles.

1.1.6. Koolhaas y el referente

Koolhaas conforma sus tramas de referentes pretéritos que modifica siendo moderno en este sentido. Sostiene que "la historia es el tema clave del futuro" (en Colomina, 2006, p. 380), creando un campo dialéctico entre la arquitectura moderna y la actualidad. El conocimiento de la historia y la observación de los fenómenos contemporáneos se alinean con lo que decía Moneo (2004, p. 606) acerca del 'tipo' en arquitectura: "entender qué significa el concepto de tipo es, en todo caso y hoy también, entender cuál es la naturaleza de la obra de arquitectura". La función referencial o simbólica del lenguaje, cuyo objetivo es referir el mensaje a una realidad extralingüística, para Koolhaas parece constituir una actitud esforzada por devolver a la arquitectura un aura popular y el entendimiento de esta al mundo, por lo que adapta sus estrategias comunicativas y su léxico. Esto se hace sensible a este tipo de comunicación. Cuando, por ejemplo, expresa sus opiniones en las entrevistas de Charlie Rose (1994, 1996, 2002, 2003, 2004, 2011 y 2016) para la televisión americana, para una audiencia general, varía su léxico, a diferencia de lo que hace en sus conferencias académicas, con léxico más específico y erudito de la historia y la teoría de la arquitectura, o sus conversaciones con críticos y colegas como François Chaslin (2002), Charles Jencks (2002), Kenneth Frampton (1998); o en sus textos en que varían conocimientos y posicionamientos críticos respecto a la realidad y la contemporaneidad. El diccionario de sus referentes en *S,M,L,XL* responde a una trama doble: el concepto y el autor referente de donde extrajo el concepto. Cada entrada del diccionario es una frase o alguna reflexión, o alguna *flash fiction*[19], como la de *Bridge* de Kafka,

19 La ficción *flash* es una breve narrativa ficticia que aún ofrece desarrollo de personajes y trama. Las variedades identificadas, muchas de ellas definidas por el recuento de palabras, incluyen la historia de seis

> "Estaba frío y rígido, era un puente tendido sobre un precipicio. Con los dedos de los pies a un lado y los de la mano aferrados al otro, estaba firmemente atrapado en la greda que se desmoronaba. El faldón de mi abrigo ondeaba por mis flancos. El helado arroyo truchero bramaba en las profundidades. Ningún turista se desviaba hacia aquella cumbre inabordable; el puente aún no figuraba en ningún mapa. Así que me recosté y esperé; tan sólo podía hacer eso. A menos que se derrumbe, ningún puente, una vez que se ha tendido, puede dejar de serlo" (Kafka citado por Koolhaas, 1995, p. 72).

Las entradas del diccionario funcionan como referentes de lo que sucede en el mundo o lo que ha sucedido a través de los textos que acompañan las entradas. Koolhaas aprendió desde sus tiempos en el periódico *Haagse Post* la exigencia del contexto y el personaje entrevistado, la observación atenta y el registro sin importar la jerarquía de los referentes: un sujeto era tan importante como la ropa que llevaba puesta, según Lootsma (2007, p. 3) todo tenía que ser definido.

Referente y contexto

La referencia al contexto y la historia es porque Koolhaas precisa del contexto para evidenciar la novedad, el choque y la ruptura de su actividad. Frases suyas como *Fuck context!* se han sacado, "fuera de contexto" (Tesch y Heidingsfelder, 2008, 00:39:50-00:40:55). Ya sea por ruptura como en *Seattle Public Library*, o desvíos como en el *Garaje Gorki*, el holandés se siente más afín a la idea que tiene de Mies, que sostiene que precisa del contexto para evidenciar la novedad, el choque y la ruptura. En el párrafo presente en la edición inglesa de *a+t*[20], y que ha desaparecido en la traducción española ofrecida por la página en español, así como en *Content* (2004, pp. 184-185), defiende que

> "es un error leer a Mies como un maestro de lo independiente o de lo autónomo. Mies sin contexto es como un pez fuera del agua. La iconografía de Le Corbusier podría prescindir de los vecinos o incluso de la ciudad; Mies sería inimaginable sin ellos. En sus collages y maquetas, el contexto se anexa para apoyar sus campañas" (Koolhaas, 2004, párr.6).

En los textos sobre sus ciudades 'referentes' como Atlanta, Brasilia o Lagos, desarrolla una narrativa mostrando las rupturas o los desvíos urbanos de esas ciudades. *La ciudad genérica* como *leitmotiv* koolhaasiano, es una idea hiperbólica y crítica, o quizá distópica para un fututo sin historia e ideología. Referente y contexto están unidos como realidad e interpretación por el emisor y que el receptor ha de entender. En la conferencia "On the tools and inventions of modernity" (2010, 01:10:15), por ejemplo, la relación entre referente y contexto genera un desplazamiento histórico, produciendo un choque entre lo hecho anteriormente y lo que se hace, mostrando cómo la ciudad se puede leer como una narrativa:

palabras; la historia de 280 caracteres (también conocida como "twitterature"); el "regate" (también conocido como la "minisaga", 50 palabras); el "drabble" (también conocido como "microficción", 100 palabras); "ficción repentina" (750 palabras); "ficción flash" (1.000 palabras); y "microrrelato". Algunos comentaristas han sugerido que la ficción flash posee una calidad literaria única en su capacidad de insinuar o implicar una historia más amplia. (Fuente: Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Flash_fiction).

20 La versión inglesa, https://aplust.net/blog/miestakes/idioma/en/ y la española https://aplust.net/blog/miestakes/idioma/es/, desde la web *a+t architecture publishers*. A su vez, en *Content* (2004, pp. 183-185).

> "No es una sorpresa ver una metrópoli con un punto de tan alta densidad y, a menos de cuatrocientos metros, unos arrozales. No es absurdo, es simplemente la nueva condición (…) Si queremos trabajar, tenemos que hacerlo en esta condición".

En este orden, para Koolhaas, al término 'ciudad' como referente le ocurre lo mismo que al término del 'discurso', ya sea de manera semiótica, gramatical, o lingüística, constituye en su comunicación el *leitmotiv* de progreso.

Lo material e inmaterial

Si el referente es el objeto, entidad, concepto, fenómeno o situación, real o imaginaria, al que hace referencia una palabra, frase o estamento, ver que existe independientemente del lenguaje resulta fundamental a la hora de comunicar ideas dentro de un discurso. El referente ha de conectar el mundo físico y tangible al abstracto de la palabra. Peter Zumthor (2006, p.13) lo explica de manera sencilla a partir de la disciplina arquitectónica: existe el pensamiento lineal que permite pasar mentalmente de la A a la B de manera ordenada, y luego está la sensibilidad emocional, una percepción que funciona a una velocidad increíble, "hay algo en nosotros que nos dice enseguida un montón de cosas; un entendimiento inmediato, un contacto inmediato, un rechazo inmediato" (Ibid., 2006, p.13). La sensibilidad emocional conecta rápidamente con la receptividad y también con la creatividad. Koolhaas posee esa sensibilidad, ese 'olfato' de investigador curioso y descubridor que muestra apetencia por la información. Él mismo diría que "fundamentalmente, creo que puedo hacer arquitectura como periodista, y una de las cosas más interesantes del periodismo es que es una profesión carente de disciplina (…), sólo un régimen de curiosidades, aplicable a cualquier tema, y yo diría que esto sigue siendo un factor en mi arquitectura" (en Steele, 2010, p. 27). Focalizado su interés a la modernización y sus agentes, referentes como las ciudades de Nueva York, Atlanta, Lagos, o personajes como Wallace Harrison, Mies van der Rohe o Ungers, entre otros aparecen recurrentemente. En su discurso, los referentes de esos personajes se extienden como una Matrioshka rusa.

La complejidad que adquiere en su discurso el concepto 'muro' es un ejemplo. Esta palabra refiere a la imagen mental de un muro que reside en muchos de los receptores, pero la palabra 'muro' en Koolhaas alude a un elemento generador de escenas mediante la creación de una serie de eventos que el Muro de Berlín propició: escenas de intentos de fuga, acciones cotidianas y acomodaciones de edificaciones que modifican su morfología. El muro como referente queda expuesto de manera implícita en *Exodus*, un proyecto de una extraordinaria complejidad conceptual que parte de intentar extraer una lectura positiva del muro de Berlín (Raposo, Butragueño & Salgado, 2016, p. 168). Sin embargo, el término 'Mies', que para la mayoría es un referente del racionalismo o de la estética de lo abstracto, no lo es así para Koolhaas. De igual manera, otros referentes son usados por Koolhaas de manera operativa. El *New Journalism* puede ser un referente de una forma de hacer periodismo, pero a él le sirve para aplicar sus principios a la arquitectura; el Movimiento Moderno para muchos es una forma de hacer arquitectura, como el Neoplasticismo de hacer pintura o escultura, pero para Koolhaas son referentes abstractos a actitudes que usa para enfrentarse a su contexto hodierno. La actualidad, como constante referente, se presenta como

problema, una materia a investigar, y donde los referentes pretéritos resultan herramientas de pensamiento y 'operativas' en contextos diferentes desde lo interdisciplinar.

El referente asociado al significado puede ser el 'estímulo', el 'fenómeno', o el 'sujeto' al que se le asigna el significado, cuyo 'valor' son los contenidos cognitivos diseñados (Casakin & Shulamith, 2014, p.167). Pero como dijo Deleuze en *Conversaciones* (1996, p.44), por mucho que se empeñe uno en decir lo que ve, lo que se ve no coincide nunca con lo que se dice. Esta idea entre lo abstracto y lo mimético, que Koolhaas usa de manera desinhibida, resucita el acalorado debate entre intelectuales y artistas del s. XIX como Worringer, que mostraría dos tendencias de las futuras vanguardias: una más rupturista y otra más consciente del pasado. Respecto a la estética con la que se pretendía comunicar, Worringer (1908) en *Abstraction und Einfühlung* (abstracción o naturaleza), otorgó al discurso del arte, desde perspectivas comunicativas, reflexiones ante lo abstracto o lo mimético-formal, que invoca problemáticas en la producción arquitectónica actual, donde los proyectos se orientan hacia el iconismo o hacia el funcionamiento. Koolhaas participa con sus proyectos de ambas ideas, basando sus proyectos bien en conceptos infraestructurales —o de funcionamiento interno— o en conceptos formales (Gargiani, 2011, p. 302), es decir, basando el proyecto en ideas diagramáticas o en gestos. El afán de *einfülhung* como experiencia estética halla la satisfacción en la belleza natural, lo orgánico. Por el contrario, la abstracción la halla en lo inorgánico, generado mediante leyes impuestas por autores. Para Worringer, esto último es negar la complejidad del mundo y, a la manera nietzscheana, la incapacidad de absorber esa complejidad nos obliga a los esquematismos abstractos que son una actitud primitiva que evita el pánico frente a fuerzas incontrolables y sublimes que acontecen en la realidad. El cartesianismo, a través de la razón, genera un instinto místico sujeto a simbologías que pueblan y rellenan el vacío entre el sujeto y el mundo.

> "**Mímesis y abstracción** (extracto)
>
> La estética moderna, que ha dado el paso decisivo desde el objetivismo estético al subjetivismo estético (…) no parte ya en sus investigaciones de la forma del objeto estético, sino del comportamiento del sujeto que lo contempla, culmina en una teoría (…), la *Einfühlung* (proyección sentimental), a la que Theodor Lipps dio una formulación clara y comprensiva. (…) el sistema estético de Lípps será nuestro punto de partida (…) La idea fundamental de nuestro ensayo es mostrar que hay amplios terrenos de la historia del arte a los que no es aplicable la estética moderna de la *Einfühlung*.
>
> Como este polo opuesto consideramos una estética que en lugar de arrancar del afán de proyección sentimental, parta del afán de abstracción. Mientras que el afán de *Einfühlung*, como presupuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a ley y necesidad abstractas. Procuraremos dilucidar la relación opuesta entre *Einfühlung* y abstracción (…) La fórmula más sencilla para caracterizar esta forma de la vivencia estética es: El goce estético es un auto goce objetivado (…) un objeto sensible diferente de mí mismo, proyectarme a él, penetrar en él con

> mi sentimiento. "Lo que proyecto a él con mi sentimiento, es vida, en un sentido muy general (…) En una sola palabra: vida es actividad. Pero actividad es aquello en que experimento un esfuerzo. Esta actividad es, por su naturaleza, esfuerzo volitivo, el vivir en movimiento" (Worringer, 1953, pp. 18-21).

Koolhaas, como surfista de las fuerzas de la ciudad, hará siempre alarde de la artificialidad abstracta que ha vivido en su Holanda natal y usará, de manera explícita al comienzo de su discurso, las fueras operativas surrealistas para ver la naturaleza de los eventos tras la racionalidad cartesiana con la que se genera la ciudad. El espacio escrito por Koolhaas es una especie de jardín racional tras el que, como si fuera una obra del cineasta David Lynch (fig. 1.23), se oculta el universo salvaje inherente a la realidad aparente.

Koolhaas siente aversión hacia el cartesianismo al igual que Worringer. Para ambos, no deja de ser un miedo cultural. La realidad inabarcable por métodos empíricos, en la especulación de Koolhaas, conceptos como "Globalization" sirven para abrazar el caos y adoptar una actitud 'a la japonesa' desapasionada ante las contingencias o lo cánones estéticos. Koolhaas, formado con revistas americanas y lo visto en museos europeos, se considera un arquitecto de raíces alemanas, soviéticas y americanas —como dijo en su conferencia "Russia for begginers" (2014)—, y su estética tiene referentes debidos a su formación y raíces culturales como los movimientos artísticos del Grupo informal o al Nul.

Fig. 1.23. Fotogramas de *Twin Peaks* (David Lynch y Marc Frost, 1990-1991 y 2017). Tras 'el jardín racional', existe todo un mundo de interpretaciones.

La búsqueda de lo intangible en lo tangible se manifiesta en su discurso de varias maneras, y a este respecto, su participación en la exposición del Pompidou de París "Les Immatériaux" de 1985[21] (fig. 1.24) fue fundamental. Koolhaas dijo que se sintió "cercano a esa exposición (…) [ya que] proponía un tipo de pensamiento mediante una condición... ¡Fue estimulante! El Pompidou en su máxima expresión y profundidad. No tenía nada que ver con la materia o la sustancia, sino con el pensamiento" (en Léa-Catherine Szacka, 2015, p. 163). Esta actitud ante al referente real le aleja por momentos del Pop de Warhol proclamando que no había más que lo que se veía en la tela, y que era un canto al capitalismo y la sociedad de

21 Recientemente se hizo una reconstrucción virtual en 2023. Se puede ver en https://www.centrepompidou.fr/en/collection/film-and-new-media/les-immateriaux-1985. La comisarió el filósofo Jean-François Lyotard y fue una exhibición-ensayo de base filosófica. En la exposición, de diseño revolucionario al incluir un recorrido aleatorio y una banda sonora que se alteraba en función del recorrido que se tomara, se creó un diálogo entre diversos objetos de arte, tecnología y ciencia. En esta, se estudiaba la condición humana frente a las nuevas tecnologías que emergían y el efecto que producían en la vida y la mente humana. Se completó con el trabajo de Derrida, Latour y Stengers, que presentaron la publicación *Épreuves d'écriture* (1985).

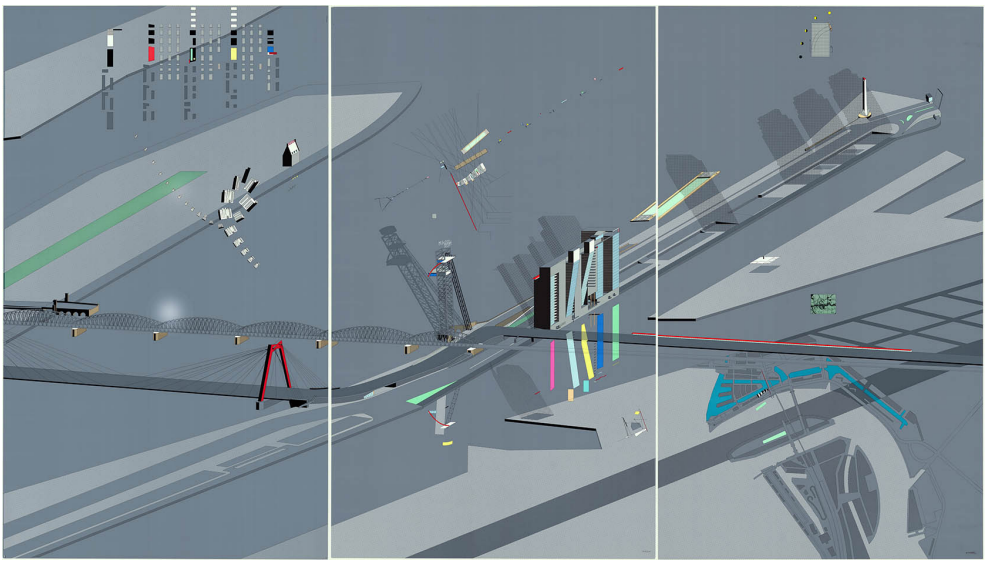


Fig. 1.24. Exposición *Les Immatériaux*. Cartel, foto y las obras de Klein y de OMA expuestas.

la producción y consumo; y lo aproxima más al Nuevo Formalismo europeo, la respuesta intelectual y crítica al Pop anglosajón llevada a término por Yves Klein —que participó en la exposición de "Les Immatériaux" (fig. 1.24)—. Klein entre otros, jugaría un papel importante en su formación. Su concepción de la búsqueda de lo inmaterial y de lo esencial en sus referentes de la realidad tangible también le aleja del posmodernismo.

Miestakes

Koolhaas se refiere a personajes como maneras de hacer más que a las obras o los hechos. En su texto "¿Arquitectura para qué y por qué?", habla de Mies como su referente casi obsesivo durante muchos años, incluidos sus textos de los años 20 hasta finales de los 60. Mies estuvo asociado a publicaciones como a la revista *Die Form*[22], desde donde lanzó ideas que hoy día resuenan en Koolhaas como la retícula, el rascacielos y el edificio de oficinas. Mies escribió: "sólo los rascacielos que se encuentran aún en construcción reflejan sus audaces ideas estructurales, y durante esta fase el efecto que produce el esbelto esqueleto de acero es imponente" (Neumeyer, 1995, p. 362). Esto, sin duda, recuerda al poder del vacío, de la retícula y al "Typical Plan" de Koolhaas; aunque para este último, el referente puede ser el artículo "edificio de oficinas", cuyo paralelismo es notorio.

> "Una casa del trabajo, de la organización, de la claridad, de la economía. Grandes salas de trabajo luminosas, diáfanas, sin obstáculos para la vista, sin subdivisiones, articuladas únicamente a semejanza de la propia organización de la empresa. Máximo efecto con el menor empleo de medios" (Neumeyer, 1995, p. 363)

Años más tarde de la exposición *Les Inmatériaux*, Koolhaas escribió "Miestakes" (2004) —que se incluyó tanto en *Content* como en el número de *a+t* dedicado a "Nueva Materialidad"—. Cuando OMA se había vuelto internacional y había instaurado AMO como gabinete para hacer una arquitectura más contextualista y global, más acorde con estos tiempos, volvía a hacer referencia a la manera de hacer miesiana. Comenzaba el texto diciendo: "No respeto a Mies, amo a Mies. He estudiado a Mies, excavado a Mies, reensamblado a Mies (…) limpiado a Mies (…) como no lo reverencio, peleo con sus admiradores" (Koolhaas, 2004, p. 182). Esta forma de usar un referente muestra el discurso de Koolhaas como comunicación a la forma de Jakobson, "no tanto como un simple y mecánico proceso de transmisión de información entre dos polos, sino como proceso interactivo mucho más complejo, que incluye la continua interpretación de intenciones expresadas (…) de forma directa o velada" (Calsamiglia y Tusón, 1999, p.16). Ya Charles Jencks (1981, p. 18) hablaba en términos similares sobre Mies y sus seguidores, que no lo habían comprendido —leído—, sino imitado.

> "Para designar el aspecto general de una arquitectura que se creó alrededor de (…) valores simplificados, utilizaré el término de univalencia. (…) [y] la arquitectura de Mies van der Rohe y de sus seguidores es el sistema formal más univalente que tenemos (…) Paradójicamente, este contenido estilo se justificó como racional (cuando no era económico) y como universal (cuando sólo cumplía unas cuantas funciones) (…). No obstante, en manos de Mies y sus discípulos, este sistema se ha fetichizado hasta el punto que domina todos los demás intereses (de la misma manera que unas botas de piel abruman al fetichista del calzado impidiéndole emprender asuntos de más envergadura)"

22 *Die Form* fue la publicación del Werkbund entre 1922 y 1935 con un total de 137 números. Sus editores fueron Walter Curt Behrendt y luego Walter Riezler. Entre 1925 y 1930 alcanzó una influencia notable, y entre 1929 a 1934 apareció con el subtítulo *Die Form. Zeitschrift für Gestaltungde Arbeit.* (Fuente: veredes (19 de enero 2021) "Colección completa de *Die Form*" en Verredes [página web]. Consultado el 20 de febrero de 2023 en https://veredes.es/blog/coleccion-completa-de-revista-die-form-la-forma/).

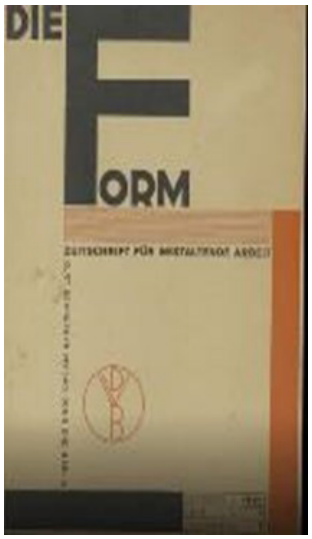


Fig. 1.25. Portadas de la revista *Die Form.*

Koolhaas enlaza el referente miesiano desde su poética discursiva. Para él, Mies está en las palabras que dejó en sus escritos. Especial mención a *Die Form* (fig. 1.25), la publicación que comunicaba las ideas del Deutscher Werkbund, "La forma" de 1923 y "La nueva era" en 1930. La esencia del discurso de Koolhaas actualiza los preceptos escritos por Mies van der Rohe. La postura del holandés acerca de su contexto y sobre los 'correctos significados' de la arquitectura, coinciden con lo que Mies sostenía en "La Nueva era". En "Tesis de trabajo" un texto de 1923, Mies retrató su actitud de rechazo a doctrinas, formalismos y especulaciones estéticas —como Koolhaas hará en "Globalization", con la que tiene muchos paralelismos en lo referido a una arquitectura liberada de ideologías y doctrinas en favor de ser la expresión de la época—.

> "Rechazamos toda especulación estética,
>
> toda doctrina
>
> y todo formalismo.
>
> La arquitectura es la voluntad de la época concebida en términos espaciales.
>
> Viva. Cambiante. Nueva.
>
> Ni el ayer, ni el mañana, sólo el día de hoy puede plasmarse.
>
> Sólo se puede realizar esta arquitectura. Crear la forma con la esencia del problema y los medios de nuestra época. Esta es nuestra tarea" (Mies en Conrads, 1973, p.115).

Mies, en esta 'tesis de trabajo', ensalzó la tipología de edificio de oficinas, como Koolhaas hizo cuando escribió "Typical Plan" (1995q, pp. 334-353), donde desarrolló el concepto de Mies, y que asoció con el *loft*. Este texto, como continuación de *Delirious New York* (1978), demostraba que el ADN miesiano ya estaba en aquel.

> "Edificio de oficinas:
>
> Un edificio de oficinas es un edificio de trabajo de organización, de claridad, de economía.
>
> Salas de trabajo amplias y luminosas, abiertas, sin divisiones, excepto en la medida en que esté dividido el organismo de la empresa. El máximo resultado con el mínimo dispendio de medios. hierro Los materiales son hormigón vidrio. Los edificios de hormigón armado son esencialmente estructuras esqueléticas. Nada de pastiches ni torres blindadas. Una armazón portante, y paredes no portantes. Es decir, una construcción de piel y huesos." (Mies van der Rohe, 1923).

> **"Typical Plan** [extracto].
>
> El Typical Plan es un invento estadounidense. Es el grado cero de la arquitectura, despojada de todo rastro de singularidad y especificidad. Pertenece al Nuevo Mundo (…) La noción de plan típico es terapéutica; es el Fin de la Historia de la Arquitectura, que no es otra cosa que la fetichización histérica del plan atípico [lo que convertimos en normativo desde la teoría son grandes saltos 'atípicos' que dieron los maestros]. El plan típico es un segmento de una utopía no reconocida, la promesa de un futuro post-arquitectónico. Al igual que *El hombre sin atributos* persigue a la literatura europea, 'el plano sin atributos' es la gran búsqueda de la construcción estadounidense.
>
> Desde finales del siglo XIX hasta principios de la década de 1970, hay un 'siglo americano' en el que el Plan Típico se desarrolla

> desde el tipo primitivo loft (creación despiadada de superficie mediante la mera multiplicación (…)) pasando por las primeras obras maestras del espacio liso como el Edificio RCA (1933)[23] —sus escaleras mecánicas, sus ascensores, la serenidad zen de sus suites de oficinas— hasta culminaciones provisionales como el Edificio Exxon (1971) y el World Trade Center (1972-73). En conjunto, representan la prueba del descubrimiento y posterior dominio de una nueva arquitectura (a menudo proclamada pero nunca realizada a la escala del Plan Típico).(…)
>
> ¿Podría ser el edificio de oficinas la tipología más radical? ¿Una especie de tipo inverso definido por todas las cualidades que no tiene? [Arquitectura en negativo (…)] Como principal nuevo programa de la era moderna, su efecto es de desprogramación. (…) es la mutación inicial (…) que ha revolucionado la condición urbana. Las concentraciones de Plan Típico han producido el rascacielos: monolito inestable; acumulaciones de rascacielos, la única «nueva» condición urbana: es el centro de la ciudad, definido por la pura cantidad más que como una configuración formal específica. El centro ya no es único sino universal, ya no es un lugar sino una condición. Prácticamente inmune a la variación local, el Plan Típico ha hecho de la ciudad algo irreconocible, un objeto inidentificable. *Typical Plan* es un salto cuántico [conecta con "Quantum Leap" otro de sus textos] que provoca un salto conceptual: una ausencia de contenido en cantidades que desbordan, o simplemente se adelantan, a la especulación intelectual" (Koolhaas, 1995, p.337).

La actitud de rechazo de ła forma finalista se puede leer en "Sobre la forma de la arquitectura" de 1927. Además, en las ideas de relación interior-exterior, parecen encontrarse trazas fundamentales del manhattanismo, con un interior vivo y mutable que refleja una arquitectura de alta intensidad vital:

> "No me opongo a la forma, sino sólo a la forma como fin en sí. Y lo hago como resultado de una serie de experiencias y por la perspectiva adquirida a través de ellas. La forma como fin cae siempre en el formalismo. Pues esta búsqueda no se orienta hacia una estructura interna, sino hacia un aspecto externo. Pero sólo un interior vivo posee un exterior vivo. Sólo la intensidad vital posee intensidad formal. Todo Cómo se apoya en un Qué. Lo informe no es peor que lo excesivamente formado. Lo uno no es nada, lo otro es apariencia. Una forma real presupone una vida real. Pero no un haber sido ni un haber pensado." (Mies van der Rohe en Conrads, 1973, p.153).

Y Koolhaas (2004, p. 197) dice, a propósito del Rockefeller Center,

> "es la manifestación más madura de esa teoría tácita del manhattanismo que consiste en la existencia simultánea, en un único emplazamiento, de programas distintos conectados tan sólo por los elementos comunes de los ascensores, los núcleos de servicios, los pilares y la envoltura externa."

La arquitectura debería expresar el espíritu de su tiempo, idea discursiva que Koolhaas expresó como la congestión neoyorquina y el cambio continuo de programas que ocurre en el interior del edificio, mientas la envolvente permane-

23 Diseñado por Raymond Hood, y conocido como *RCA Building* entre 1933 y 1988, el Rockefeller Plaza, apodado '30 Rock' por su dirección, es un rascacielos art decó que forma la pieza central del Rockefeller Center en el Midtown de Manhattan. Con 260 metros y 70 plantas, en el momento de su construcción era uno de los edificios más altos de la ciudad de Nueva York. Es la sede central de la cadena televisiva National Broadcasting Company (NBC).

ce inalterada, aludiendo a la idea miesiana: "los fines para los que ha de servir un edificio varían constantemente y no podemos permitirnos derribarlo cada vez" (Norberg-Schulz, C., 1959, p. 100). Que el manhattanismo sea el cruce de esta idea y de las normas urbanísticas de la ciudad de Nueva York, muy presentes en el IAUS, hace comprender que la novedad koolhaasiana del manhattanismo nace de un emparejamiento del referente miesiano y de su realidad presente.

Este texto de Mies, en algunos de sus pasajes, se relaciona con "Imagining nothingness" (1995j, pp. 198-203), donde 'lo posible' es mucho más estimulante que lo conformado. Mies, como investigador, es muy afín a Koolhaas, como se deja entrever en este manifiesto:

> "Este es el criterio.
>
> No valoramos el resultado, sino el punto de partida del proceso creativo.
>
> Precisamente éste demuestra si la forma fue descubierta a partir de la vida, o por sí misma.
>
> Por ello considero tan esencial el proceso creativo. La vida es para nosotros el factor decisivo.
>
> En toda su plenitud, en sus contextos espiritual y real.
>
> ¿No es una de las tareas más importantes del Werkbund, iluminar, hacer visible la situación espiritual y real en que nos encontramos, ordenar y encauzar sus corrientes?
>
> ¿No se debe dejar todo lo demás en manos de las fuerzas creadoras?" (Mies van der Rohe, "Sobre la Forma de la arquitectura (1927).

El ideal esencialista que Mies demostraba en "¡Arquitectura y voluntad de época!" es compatible con la idea de lo "genérico". La arquitectura no es ningún reflejo de su autor, es reflejo de su época.

> "Las construcciones de épocas anteriores no nos parecen tan importantes por su realización arquitectónica, sino por el hecho, que los templos griegos, las basílicas romanas y también las catedrales de la Edad Media son creaciones de una época entera y no obra de una persona determinada. (…) ¿Quién pregunta por el nombre de su autor y qué significado tiene la personalidad casual de su constructor? Estas construcciones son en su esencia completamente impersonales. Son portadoras puras del espíritu de una época. En esto radica su significado más profundo. Sólo así podían convertirse en símbolos de su tiempo" (Mies van der Rohe en Neumeyer, 1995, p.371).

En textos como "Surrender" (Koolhaas, 1995at, 972-989) o "Tabula Rasa Revisited" (Koolhaas, 1995aw, pp. 1090-1133), Koolhaas habla como Mies de los edificios modernos que han de permanecer el tiempo que dure su utilidad.

> "Por consiguiente, es un esfuerzo vano intentar que el contenido y las formas de épocas arquitectónicas anteriores sean útiles para nuestro tiempo. Incluso el talento artístico más pronunciado ha de fracasar en el empeño. Una y otra vez vemos cómo arquitectos extraordinarios no son capaces de tener éxito, sólo porque su trabajo no responde al espíritu de la época. (…) El verdadero sentido de una obra de arquitectura es su finalidad. Las obras de todas las épocas servían a determinados fines muy reales. De todas maneras, estos fines eran diferentes en cuanto a naturaleza y características. La finalidad siempre era decisiva para la obra. Gracias a ella obtenía su forma sagrada o profana" (Neumeyer, 1995, p.373)

En "La nueva era", de 1930, Mies defendió de nuevo 'lo espiritual', lo intangible encerrado en lo material de la arquitectura que Koolhaas volvería a traer a la agenda. Ullrich Conrad (1973, p. 185) ve en este escrito el cariz de visionario de Mies, al preconizar este que la industrialización y la mecanización de los procesos reportarían a la arquitectura la pérdida de su significado, de lo intangible que Koolhaas está empeñado en recuperar.

> "La nueva época es un hecho; existe independientemente de que la aceptemos o la rechacemos. Pero no es mejor ni peor que cualquier otra época. Es un puro dato y como tal indiferente a toda valoración. Por ello, no me entretendré mucho intentando explicar la nueva época, señalando sus relaciones y poniendo al descubierto la estructura que la sostiene.
>
> No sobrevaloremos tampoco el tema de la mecanización, de la estandardización y la normalización. Y aceptemos como un hecho el cambio de las relaciones económicas y sociales. Todas estas cosas siguen su evolución predeterminada y ciega a los valores. Lo único decisivo será cómo nos revalorizamos bajo estas circunstancias dadas. Ahí es donde comienzan los problemas espirituales. No se trata de 'qué' sino de 'cómo'. El hecho de que produzcamos bienes y los medios que empleemos para fabricarlos, no significa nada en el plano espiritual.
>
> El hecho de que construyamos vertical u horizontalmente, con acero y vidrio, no dice nada sobre el valor de esa arquitectura.
>
> El hecho de que en urbanismo se busque una centralización o una descentralización es un problema práctico, no valorativo.
>
> Pero precisamente el problema del valor es decisivo. Debemos establecer nuevos valores, señalar los objetivos últimos, para recuperar el criterio.
>
> El sentido y razón de ser de toda época, y por tanto también de la nueva, radica única y exclusivamente en el hecho de que proporcione al espíritu las condiciones previas, la posibilidad de existir." (Mies van der Rohe, La nueva era, 1927)

La sintáctica se sobrepuso a la semántica, y la función poética sufrió un decaimiento desde 1930 hasta 1950, cuando la Tercera Generación y la fractura en los CIAM hicieron decaer el discurso *mainstream* que había 'congelado' la maquinaria moderna. En algunas academias como la A.A. sustituyeron la poética por la icónica. Koolhaas trajo de nuevo al tablero profesional la idea miesiana del par contenido y mensaje, como decía el alemán, "tenía claro que la labor de la arquitectura no era inventar formas" (Mies en Carter, 1961, p. 97). De esta manera, Koolhaas hace frente con su discurso, referenciado en la médula miesiana, a la semántica de los años 80 ocurrida dentro de la corriente posmoderna y que se había evidenciado en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.

Uno de los textos más importantes de Mies van der Rohe fue el discurso que dio, en 1950, en el IIT, llamado "Técnica y arquitectura". Al irse de Alemania, donde fue profesor de la Bauhaus entre 1932 y 1933, y una vez clausurada la escuela por los nazis, Mies se trasladó a Norteamérica en 1937 y comenzó, un año más tarde, el encargo de 'reescribir' el campus del IIT, haciendo la planificación e hitos de la arquitectura como el Crown Hall y el Commons entre 1942 y 1943, iniciando así su época más gloriosa y, a la vez, más peligrosa para

el progreso arquitectónico; ya que fijó, para escuelas y colegas, una especie de ideal estético de la modernidad que se estancó en las décadas posteriores como una forma segura. La paradoja es que Koolhaas afea de 'los seguidores de Mies' que se centran en formas cristalizadas en un momento y lugar determinados y no en la verdadera razón de su arquitectura. En el texto "Técnica y arquitectura" (1950), Mies muestra su verdadera poética, argumentando que la técnica es una herramienta 'visionaria', porque retoma del pasado, se aplica al presente y tiene visión de futuro. Para Mies, la técnica tiene 'tres edades': la helena, la romana y la medieval, que simbolizan con 'el yo', 'la voluntad' —de poder— y la 'espiritualidad'.

> "La técnica hunde sus raíces en el pasado. Domina el presente y se extiende hacia el futuro. Es un movimiento histórico auténtico -uno de los grandes movimientos que forman y representan su época. Sólo se puede comparar con el descubrimiento de la personalidad por parte de los griegos, con la voluntad de poder de los romanos y con el movimiento religioso de la Edad Media" (Mies van der Rohe en Conards. 1973, p. 240).

La técnica no tiene un 'método' o patrones a seguir. En este texto manifiesta que la técnica es mucho más. Libre y oportunamente, tiene sus propios recursos. Mies alude al *bigness* y a las proezas de la ingeniería como las torres y puentes de EE. UU., o los silos rurales que constituyen una nueva tipología nacida en Norteamérica. La innovación en arquitectura está en la técnica que se verifica en "la aparición de dos tipologías nuevas –los edificios en altura y los grandes edificios industriales– donde la historia lógicamente no podría ofrecer ejemplos ni referencias" (Casas Cobo&Villanueva Cajide, 2020, p. 36).

> "Es mucho más que un método, es un mundo en sí. Como método es superior en casi todos los aspectos. Pero sólo cuando se la deja abandonada completamente a sus recursos, como en las gigantescas construcciones de los ingenieros, descubre la técnica su verdadera naturaleza. Allí queda bien patente que no es sólo un medio útil, sino algo en sí misma, que posee su propio significado y una forma poderosa -tan poderosa que resulta difícil de- nominarla." (Mies van der Rohe en Conrads, 1973, p. 240)
>
> "¿Es todavía técnica o es arquitectura? Y éste puede ser el motivo por el que algunas personas están convencidas de que la arquitectura será superada y sustituida por la técnica. Esta convicción no se basa en ideas claras. Ocurre exactamente lo contrario. Siempre que la técnica alcanza su verdadera plenitud, se eleva hacia la esfera de la arquitectura. Ciertamente, la arquitectura depende de hechos, pero su verdadero campo de acción se sitúa en el ámbito de la expresión" (Mies van der Rohe en Conrads, 1973, pp. 240-241)

Mies lanza un mensaje para ser recordado en las escuelas de arquitectura que conecta con la esencia del texto de Koolhaas (2004b) "Miestakes", donde defiende la misma idea nada sentimental y que confirma en *Elements* (2014): No son las formas, sino la técnica y el contexto lo que generan las formas de cada elemento constitutivo de la arquitectura, y lo más importante es que la técnica hace que las formas sean expresivas y sean expresión de su tiempo.

> "Espero que comprendan que la arquitectura no tiene nada que ver con la invención de formas. No es un campo de juegos para niños, pequeños o grandes. La arquitectura es el auténtico campo de batalla del espíritu. La arquitectura escribió la historia de las épocas y les dio sus nombres. La arquitectura depende de su tiempo. Es la cristalización de su estructura íntima, el desarrollo gradual de su forma. Esta es la causa de la estrecha relación entre técnica y arquitectura. Nuestra sincera esperanza es que se desarrollen conjuntamente, que un día una sea expresión de la otra. Sólo entonces tendremos una arquitectura que merezca su nombre: la arquitectura como auténtico símbolo de nuestra época" (Mies van der Rohe en Conrads,1973, p. 241).

Koolhaas, en su escrito "Miestakes!", plasmó un estudio de lo que debiera ser el Mies más trascendental, y la problemática de su carácter univalente que realmente ha quedado como escuela. Como recoge Muñoz Carabias (2016, p. 11) Mies sostenía que "el modelo transmitido de lo moderno necesita ser revisado, las tesis mantenidas ahora han de ampliarse y relativizarse" (Mies en Neumeyer, 1995, p.28). "Miestakes!" es un escrito-respuesta a los detractores de la intervención de OMA en el IIT miesiano con el *McCormick Tribune Campus Center* (1997-2003), Publicado en *Content* (Koolhaas, 2004, pp. 182-183), en *Harvard Project on the City* y en varias revistas, revela todas las afinidades del holandés con el alemán de forma casi directa, al rechazar un respecto formal y abrazar un respeto a su actitud creadora. Es un estudio sobre la actitud del arquitecto más imitado —formalmente— de la historia en occidente y cuyo mantra, *Less is more*, ha sido tomado como único valor seguro por las generaciones posteriores. "Miestakes" establece, además, un diálogo con Mies.

> "**Problema**
>
> De acuerdo con las estadísticas, un o una estudiante y sus padres deciden, a los cinco minutos de su llegada, si solicitan plaza en una universidad o no.
>
> Sometido a esa prueba, el campus del Instituto de Tecnología de Illinois de Mies van der Rohe tiene algún que otro problema.
>
> El campus del IIT es una obra maestra invisible al ojo contemporáneo. La obra de Mies pasa desapercibida si no se dan las explicaciones correspondientes.
>
> **Firma**
>
> Para cambiar las tornas a ese declive de popularidad, se organizó, en 1997, un concurso para un nuevo Centro de Estudiantes.
>
> En la documentación que entregaron Zaha Hadid y Peter Eisenman, aparecen soluciones que están desplazadas hacia el sur del centro geográfico del campus con el fin de enfrentarse directamente al Crown Hall. Ignoran la meditación de Mies sobre lo genérico y están a favor de arquitecturas únicas y heroicas que constituyan un punto de partida radical para el campus.
>
> ¿La grandeza de Mies es "sostenible" al lado de la obra maestra de tipo medio de finales del siglo XX? ¿Puede lo típico sobrevivir a la firma, ni siquiera cinco segundos?
>
> **Limpieza**
>
> Yo no respeto a Mies, amo a Mies.
>
> He estudiado a Mies, excavado a Mies, reensamblado a Mies. He incluso limpiado a Mies.
>
> Como no reverencio a Mies, estoy peleado con sus admiradores.

Las villas de 1930 se pueden leer, no como entidades individuales, sino como fragmentos de una condición urbana. Mies es romano; Las villas de Berlín encajan entre ellas de una manera tan entregada como sus gemelas de Pompeya.

Nadie, especialmente en Chicago, habla de la calidad de Mies como urbanista.

Es la ambigüedad maravillosa del campus del IIT lo que hace que el estatus de su sustancia edificada oscile entre objeto y tejido, lo que hace que sus módulos lleven implícita su potencial ampliación y pese a todo, acaben además, enfáticamente, lo que hace que sus estructuras oscilen indecisas entre un primer plano en recesión y un fondo destacado.

El campus del IIT se concibió en 1939, se construyó inicialmente por Mies entre 1942 y 1958 y se "terminó" por sus acólitos desde 1958 hasta 1968.

En el planeamiento preliminar, Mies empleó un muro de edificios genéricos, lineales para encuadrar un patio en el que se incluían dos edificios tipo Crown Hall.

Lo genérico se usaba como escenario para las piezas del decorado. En el plan definitivo, los edificios del fondo pasaron a primer plano, –tratando al escenario como una pieza del decorado.

Mies no diseñó edificios independientes, sino una condición sin forma que pudiera manifestarse como edificio en cualquier emplazamiento y ser (re)combinada bajo un número infinito de configuraciones.

Aislado

En su estado actual, el IIT de Mies está aislado.

La crisis verdadera del IIT no es debida a su relativo descuido y negligencia a los que ha sido sometido, sino a la desaparición de la ciudad, Chicago, en torno a él.

Su anulación brutal ha convertido el campus en una tabula rasa metafórica rodeada por una tabula rasa auténtica; la desaparición de la ciudad ha borrado el suelo bajo los pies de Mies.

Aislado II

El Commons se pretendió que fuera un objeto en un contexto diseñado.

Desde su construcción, la banda de terreno que se enfrenta al campus de Mies, situada en el lado este de la calle State se ha convertido en un espacio abandonado y ahora está completamente dedicada a aparcamiento.

El encuentro entre la solitaria caja de Mies y el paso fugaz y veloz del tren "L" es tan absurdo como la evocación del conde de Lautréamont [poeta surrealista] sobre el encuentro fortuito entre un paraguas y una máquina de coser, un pastiche surrealista. Sin contexto, el Commons se ha convertido en un no-acontecimiento.

El Commons está perdido en una tierra de nadie, es un edificio en el vacío, doblemente aislado en el amplio espacio en ruinas del campus.

Financiación

El Commons comenzó por una carencia de financiación.

"(Debido a) la incapacidad del IIT para conseguir los fondos necesarios para la Student Union, la pieza compañera de la Biblio-

teca y uno de los dos edificios con carácter público del campus, el Commons se apropió de muchas de las funciones incluidas en la Student Union."*

El proyecto original del Commons aludía a un "centro recreativo" para el campus del IIT, incluyendo un comedor, una tienda de ultramarinos, una peluquería, una lavandería y posiblemente una zona al aire libre.

Desinteresado por el programa, Mies abandonó el diseño en manos de Gene Summers, el arquitecto al cargo del proyecto, y rechazó tomar en consideración el trabajo hasta que Summers hubo propuesto la creación de un centro comercial cerrado.

(* Carta de Phyllis Lambert al autor)

Lealtad

¿Es lícito matar?

Mies necesita ser protegido de sus defensores.

En 1986, el Pabellón de Barcelona se reconstruyó en colores. Con esta resurrección, se mató su aura (En la historia de la arquitectura el edificio permanece en un terco blanco y negro.)

La mitad de los años ochenta coincidió con la apoteosis inicial de la economía de mercado.

¿Es esto una coincidencia? ¿Ha sido utilizado Mies dentro del marketing de la ciudad?

Una utilización que ha ido desde el homenaje hasta la ofensa, en nombre de la memoria y el respeto.

En la economía de mercado, el shopping es lo que sustenta el ámbito de lo urbano. Una gran parte del Pabellón es actualmente una tienda de recuerdos.

"¿Cómo ha sido tratado Mies por el mundo? El Pabellón de Barcelona… ha sido reconstruido y es ahora una gran atracción"*.

(* Carta abierta de John Vinci, el mayor oponente oral al proyecto de OMA, enviada al IIT "en defensa" del Commons)

Solución

El hecho de incorporar el Commons al Centro de Estudiantes ha generado contexto y volumen. Los ajustes que han sido necesarios para esta nueva coexistencia fueron proporcionalmente menores comparados con el abuso al que el edificio ya había sido sometido. De hecho, conectándolo a nuestro proyecto, hemos podido obtener los dólares necesarios para restaurarlo. De manera conjunta, el Centro de Estudiantes consolidado se ha convertido en un bloque urbano que podría comenzar a restablecer la pretendida dialéctica miesiana entre lleno y vacío, entre ciudad y campus.

Solución II

Algunos años después de su concepción aparentemente indiferente y de la negligencia posterior, el Commons se convierte de la noche a la mañana en una obra maestra, sólo por el toque (la amenaza) de OMA. [¿qué se preserva y qué no?]

Vinci: "¿Qué pasa con los que tenemos que convivir con este tipo de vandalismo? ¿Cuál será el futuro de la conservación de edificios históricos?"

En los años sesenta, la cultura americana estuvo impulsada por su preferencia por lo embalsamado, en vez de por lo auténtico. En lugar de utilizar el Commons de manera potente, nuestros críticos proponen convertirlo en un "centro de visitantes" para ensalzar su dignidad (de manera retroactiva).

La solución final para lo miesiano: salvarle la vida supone rescatarlo por medio del turismo.

Vinci: "Existen funciones más compatibles con el Commons que no violarían su arquitectura… ¿Por qué no se considera la idea de situar el Club Universitario y el Centro de Información sobre Mies en el Commons con otros servicios que sean compatibles? Sería un lugar maravilloso para experimentar la arquitectura de Mies."

(* Carta abierta de Vinci)

Falta de compromiso

Se pusieron en marcha unas negociaciones con el fin de "minimizar" un compromiso que pudiera aportar una nueva vitalidad.

La Agencia para la Conservación del Illinois Histórico: "El tratamiento que se dé al entorno inmediato del edificio Commons es clave para minimizar el efecto del nuevo diseño sobre el edificio histórico."

Cada desayuno con los miesianos añadía nuevos ingredientes para el desacuerdo, para el desacople.

Y por parte de Vinci: "Por favor, decidle a Koolhaas que yo no soy ningún monstruo que intente destrozarlo.... Algún día tendré que encontrármelo... y no quiero tener que darle un puñetazo en la nariz."

"Pídanle a Koolhaas que aparte su edificio dos crujías del Commons hacia el sur. Eso no tiene por qué cambiar sus planes o incrementar el coste de ninguna manera."*

(* Carta enviada al autor).

Patio de comidas

"Otros" se permiten las libertades que se le niegan al arquitecto. Mientras OMA se estaba peleando por la Historia, el IIT aceptó que el especialista en comidas tuviera vía libre para especular sobre la reconfiguración de Mies en un contemporáneo patio de comidas.

Sus bocetos estaban alentados por su osadía, su energía y su inocencia, pero eran incapaces de ser detectados por el radar del arquitecto. Únicamente los arquitectos somos capaces de ensuciar la arquitectura.

Proximidad

En todas mis visitas a Chicago, sólo aprendí una cosa nueva sobre los miesianos, o más bien dos.

Una, Mies recibió una vez una carta de Hugh Hefner pidiéndole que le hiciera la sede de Playboy. Mies dijo que no, por razones que ya no son conocidas.

Dos. El taller de maquetas de Mies tuvo, durante los años cincuenta y sesenta, una imagen (ampliamente expuesta) de los estudios fotográficos de la revista Playboy, la arquitectura de Mies y la primera generación de playmates se fabricaron conjuntamente en una voyeurística proximidad.

Es exactamente ese tipo de proximidad la que proponemos para el Centro de Estudiantes y el Commons, y es la que los miesianos quieren deshacer.

Lapidario

Puede que exista una regla que diga que los dogmas los establecen aquellos que son más propensos a violarlos.

La obra de Mies tenía una esencia de falta de forma, de amorfia, de nadería, de perversión y de ansiedad, debajo de un manto oculto de serenidad.

Mies, con eso de nunca "explicarse" a sí mismo excepto en los términos más lapidarios, nos condenó a todos –especialmente a sus íntimos– a adivinar sus motivos en una segunda lectura.

A Mies se le han malinterpretado sus textos con (demasiada) ligereza. ¿Hasta dónde llega la culpa de Mies –sus pronunciamientos, su ejemplo, su método, su aura–, en la propia malinterpretación de sus textos?

La fusión que Mies realizaba de lo sublime y lo genérico en un nuevo híbrido era una forma de alquimia, un experimento de laboratorio que nunca podría ser duplicado por otros, no podría ser nunca verificado. Mies es una ciencia basada esencialmente en la fe.

¿Es la fuente original responsable de la inteligencia de sus seguidores? ¿Hubiera podido Mies haber evitado la diseminación de la Caja que, en los sesenta y setenta, amenazó con apoderarse de la esencia del original en una avalancha de reproducciones?

La educación puede ser entendida como una trama: puede ser que Mies en el IIT estuviera siempre un poco alentando lo genérico y prefiriera guardar lo sublime para sí mismo.

Acertijo

Esta imagen es un acertijo. Después de, al menos, veintiséis horas de escrutinio acumulado, no ha revelado, pese a todo, el secreto de su impacto.

Es la única fotografía del Edificio de Investigación sobre Metales y Minerales en circulación. ¿Cómo sacó a relucir Mies tanto control? ¿Hay otro arquitecto moderno que insista tanto en la perspectiva? ¿Es Mies la (enorme) figura que está al lado de las puertas gigantescas? ¿Cuál es el significado del coche con curvas voluptuosas?

Auto injurias

Sin embargo, Mies no estaba en contra de la modificación.

En 1956, mucho antes del debate sobre el Commons, la oficina de Mies ya había ampliado el Edificio de Investigación sobre Metales y Minerales con una brusquedad muy poco sentimental.

Mies vigila

Entretanto, una investigación más precisa ha descubierto que el Commons ha sufrido una serie de horribles modificaciones, sin que existiera ninguna protesta audible por parte de la comunidad arquitectónica.

De 1953 a 1999, se produjeron en el Commons "original" más de treinta intervenciones: tubos de desagüe, cuartos de instalaciones (en la cubierta) –una serie de abusos interminable.

El interior estaba completamente irreconocible. El vidrio se había convertido en lana de roca; lo que había sido un pabellón simétrico, se transformó mediante una mampara asimétrica en un local de pizzas.

Lo que fue un edificio prístino en su orden compositivo y en su integridad volumétrica había sido drásticamente modificado por elementos horizontales aleatorios colocados en la cubierta, unidades de aire acondicionado añadidas con indiferencia, tubos de drenaje haciendo estragos en las simetrías.

En cierto modo, esto era el triunfo del deseo miesiano: todo puede ser o no ser nada.

El Commons sobrevivió con impasibilidad olímpica, en un encuentro a solas, a esa usurpación de lo pragmático, a ese flujo de la verdadera vida. La transformación completa la produjo "el Mies vigila" de sus acólitos. Su olvido permitió alteraciones realizadas por otros (electricistas, "expertos en alimentación") de manera que quedaran fuera los límites meticulosamente conservados de la conciencia arquitectónica.

De acuerdo con Vinci, "Hasta la fecha, ningún arquitecto posterior ha pretendido alterar o adosar nada a ninguna otra arquitectura original de Mies."

Desfigurado

¿Cuándo es Mies más bello, desfigurado o restaurado? ¿Como ruina o como reconstitución? El Commons podría leerse de dos maneras: un pabellón elegante, sorprendentemente complaciente, que Mies intentaba que fuera "común", para absorber todos los embates que le lance la vida estudiantil –para sufrir retroalimentaciones brutales, con cada unidad como un añadido a una composición siempre inacabada y al final aleatoria; o como un icono patéticamente martirizado, lleno de heridas, cicatrices y degradaciones legibles. En la primera lectura, el Commons se convierte retroactivamente en parte del Centro de Estudiantes. El escenario santificado sólo puede llegar a la cumbre en su segundo intento." (Koolhaas, 2004, pp. 182-183)[24]

24 En *Content* el texto difiere del de *a+t*. Está modificado.

1.2. ARQUITECTURA Y TEXTUALIDAD

1.2.1. ¿Qué clase de escritor es Koolhaas?

Con toda la vorágine de juegos autorales, escritos y colaboraciones, discernir qué clase de escritor es Koolhaas caería en un terreno ambiguo; se sabe de primera mano que prácticamente todos sus escritos nacen de experiencias personales, de lo que sale a relucir, de nuevo, el periodista de acción directa. Schopenhauer dilucida las clases de escritores que hay:

> "272. En primer lugar, se puede decir que hay dos clases de escritores: los que escriben por el tema mismo, y los que escriben por escribir.
>
> 273. Se puede decir también que hay tres clases de autores: en primer lugar, los que escriben sin pensar. Escriben de memoria, a partir de reminiscencias, o bien directamente a partir de libros escritos por otros (…)
>
> En segundo lugar, los que piensan mientras escriben. Piensan para escribir.
>
> En tercer lugar, los que han pensado antes de ponerse a escribir. Si escriben, es sólo porque han pensado. Caso muy raro" (Lacasta 2022, párr. 17).

Se podría decir que Koolhaas es un escritor que escribe sobre un tema actual y le interesa porque conecta con lo que hace OMA o pretende hacer en el ámbito de la arquitectura. Pero esta actitud conecta con su erudición que le convierte en autor que escribe por reminiscencias propias y de textos de otros. En sus investigaciones, Koolhaas descubre conexiones que le hacen pensar y ordenar conocimientos y pensamientos como un montaje, de modo que sus textos sostienen líneas de argumentos que no se podrían conectar de otra manera sino escribiendo.

Michael Speaks, editor senior de *ANY Magazine*, en su número dedicado a "Writting in architecture" (1993, pp. 6-7), hace tres clasificaciones: la institucional, la *écriture architecture* y la experimental, donde incluye a Koolhaas.

> "Existe una fluidez considerable entre estos tres tipos de escritura que producen arquitectura (…) los escritos experimentales de Koolhaas, y en cierto modo todos los escritos de arquitectura, circulan dentro de la red de la arquitectura institucional (…) el propósito [de Koolhaas] es crear un sitio experimental de ensamblaje, desmontaje y reensamblaje; un lugar en el que puedan surgir nuevos tipos de escritura arquitectónica al combinarse, separarse y recombinarse (…) un lugar en el que puedan surgir nuevos tipos de producción arquitectónica a medida que arquitectura propiamente dicha se descompone y recombina" (Speaks 1993, p. 7).

Escritura experimental

En su escritura experimental Koolhaas tiene como referente constante las vanguardias del siglo XX y su enfoque crítico aborda las 'dos modernidades' que desde la literatura sí que se subraya y que la disciplina arquitectónica no ha terminado de 'dibujar' (Cortés, 2003, p. 16). La modernidad en arquitectura presenta dos frentes: uno relacionado con la abstracción y el funcionalismo que rompía con lo preestablecido, y otro con la figuración alternativa como 'otra manera de

ver'. En los Manifiestos de las vanguardias programáticas había algunas tendencias de artistas que pregonaban un camino alternativo de modernidad que no rechazaba los logros del pasado. Herencia del romanticismo de un Ruskin como alternativa a Le-Duc en el siglo XIX, esta otra modernidad que se enfrentaba a los contextos y las necesidades de las personas, no renegaba de los materiales antiguos con la incorporación de técnicas nuevas frente a los que querían romper todo vínculo con el pasado por una imagen de arquitectura abstracta producto de los nuevos materiales y la industrialización de los procesos.

> "Por otra parte, no ofrece dudas el hecho de que el arte moderno nunca ha constituido una manifestación única. Sí se refiere uno a la vanguardia, es para reconocer que a esta corresponde un grupo muy diverso de movimientos de vanguardia. Una de sus características principales es, de hecho, la multiplicidad de movimientos con los que hay que contar al tratar del tema. La relación de los mismos —la lista de 'ismos'— es extensa en todo estudio de arte y de literatura. No es difícil de entender, pues, que las obras de crítica que han enfocado la cuestión de la vanguardia estén organizadas generalmente según una serie de nombres o de categorías o características de los distintos movimientos" (Cortés, 2003, p. 15).

De nuevo, la eterna lucha de abstracción o mímesis aparece en el s. XX, entre los modernos rupturistas proféticos y los modernos continuistas de la tradición del oficio entre los que Koolhaas, como surfista, se va a mover. Koolhaas, el escritor, es también Koolhaas el lector, que toma a partir de los textos de la arquitectura propiamente, pero también desde referentes literarios como Ballard, Dostoievski, Baudelaire, Lautréamont, Kafka, Borges, Joyce, Beckett, a los que introduce en su discurso. En su tendencia al experimentalismo, lo cierto es que se inclina hacía los 'modernos proféticos' y rupturistas para seguir con un discurso disruptivo, pero no olvida la otra rama. Stephen Spender en el capítulo "Moderns and Contemporaries" de su libro *The struggle of the Modern* (1963) hace una reflexión que parece a medida de Koolhaas, al distinguir una clase de escritores 'contemporáneos', que transitan entre los proféticos como H. G. Wells y los apocalípticos como John Ruskin, que retratan el devenir y las consecuencias del progreso, y por otra parte los 'modernos' como Proust, Woolf, Joyce y T. S. Eliot.

Los primeros fueron los denominados como 'racionalistas' creyentes absolutos del progreso, de una manera dialéctica, actuaban e influían sobre los acontecimientos con apoyo, oposición, o catalizando las pujanzas existentes. Los otros tomaban consciencia de los fenómenos del mundo, que se mostraban veloces y sin precedentes separando sus vidas del pasado. Pero su perspectiva del pasado, que si bien lo habían dejado atrás, era precisamente lo que les hacía conscientes del presente. Woody Allen puso en boca de uno de sus personajes, un filósofo judío en *Delitos y faltas*, la frase de que 'somos la suma de nuestras decisiones', que se pueden estudiar retroactivamente para reflexión y progreso. Es cómo Proust, que utilizó una magdalena para conformar lo que se ha dado a llamar 'efecto proustiano', el fenómeno memorístico en el que se junta evocación del pasado mediante la percepción del presente. O Joyce, quien retrató la vida de un solo día en Dublin de Leopold Bloom y Stephen Dedalus en Ulises como si fuera el primero el alter ego de Joyce viejo y de Joyce joven el segundo. Por último, la intertemporalidad, Faulkner, mezcló pasado, presente y futuro en

textos continuos sin apenas mostrar los bordes que dividirían estos tiempos.

¿Acaso Koolhaas no 'surfea' esas dos caras de la modernidad? Si se atiende a la obra escrita de Koolhaas, su visión de futuro ciencio-ficcional guarda relación con la de los que Spender llama 'contemporáneos'; y su carácter experimental, junto con su tratamiento del tiempo, con la de los 'modernos', como, por ejemplo, con el Método Paranoico Crítico o con las formas de palimpsesto de T. S. Eliot, exponente del *New Criticism* o formalismo americano, y por ello piedra angular de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* de Venturi (1966). Todos son auténticos referentes para Koolhaas.

La literatura lleva más lejos las divisiones hasta indagar en las fronteras entre el modernismo y el posmodernismo, cuestión que en arquitectura resulta más difícil. Como dice Koolhaas, en literatura, el posmoderno está mucho más definido y le parece una actitud creativa mucho más estimulante[25] (Olunkwa, 2023, párr. 15) siendo más que una ruptura con el moderno, una transición. La frontera del posmodernismo y el modernismo se desdibuja en literatura mientras que en arquitectura se percibe como ruptura. Koolhaas se adscribe en la frontera literaria como Venturi y como en la corriente de análisis literario norteamericano del *New Criticism*[26], ambos prefieren inocular teorías de otras disciplinas en la arquitectura.

La condición liminar entre modernos y posmodernos en la literatura se puede comprender en la clasificación realizada por Ihab Hassan (tabla) en *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* donde se reconoce que (Hassan, 1982, p. 262), "las dicotomías que representa siguen siendo inseguras y equívocas, porque se desplazan, se posponen e incluso colapsan. Los conceptos de cada columna no son totalmente equivalentes, y las inversiones y excepciones abundan entre ambas", es esto mismo lo que pasa en las dos modernidades que se refiere Cortés, y es a lo que realmente se adhiere Koolhaas.

Si se atienden a las características de los escritos de Koolhaas, se puede ver cómo ocupan prácticamente la totalidad de la tabla, lo que lleva a pensar que Koolhaas quiere ser un agente de la modernidad, inscribiéndose entre las líneas de todos aquellos que han participado de ésta mediante tres estrategias de la modernidad que usa indistintamente: la aceptación y la búsqueda de lo nuevo, la consideración del presente para proyectar el futuro, y el experimentalismo. La verdadera ambición del holandés es que su obra sea parte de la historia de la modernidad. Un 'continuista de las actitudes rupturistas', un protagonista más de la continuidad de la historia de la ruptura que es la modernidad. El experimentalismo y la búsqueda de la novedad alimentan su continua renovación no solo de su obra, sino, sobre todo, del discurso que la sostiene y difunde.

25 Véase el epígrafe "fractura temporal" en el 2.1.11 del capítulo II.

26 Teoría literaria conocida como Formalismo Americano, que promueve una *close reading* , en la que, lo que importa es la obra en sí misma y no el autor y su contexto histórico.

Tabla 1.3. Características modernismo y posmodernismo literarios.

CARACTERÍSTICAS DE MODERNISMO Y POSMODERNISMO	
MODERNISMO	**POSMODERNISMO**
Romanticismo / Simbolismo	Patafísica / Dadaísmo
Forma (conjuntiva, cerrada)	Antiforme (disyuntiva, abierta)
Creación	Deconstrucción
Significado	Significante
Objetivo	Jugar
-RK. Concepto formalista	-RK. Concepto infraestructural
-Rem Koolhaas. Sistema de restricciones autoimpuesto	
Diseño	Oportunidad
Jerarquía	Anarquía
Distancia	Participación
Presencia	Ausencia
Centrado	Dispersión
-Rem Koolhaas. Discurso escrito + estudio global	
Logos	Agotamiento/Silencio
Objeto de arte / Obra final	Proceso-rendimiento/Acontecimiento
-RK. La obra es final respecto a su época, pero necesariamente reemplazable según mute el mercado.	
Género/Límite	Texto/Intertexto
Síntesis	Antítesis
Semántica	Retórica
Paradigma	Sintagma
Hipoxia	Parataxis
Metáfora	Metonimia
Selección	Combinación
Raíz	Rizoma
-Rem Koolhaas. Investigación + interdisciplinariedad	
Interpretación/Lectura	Lectura errónea
Lisible (Legible)[1]	*Scriptible* (Escribible)
Narrativa / *Gran historia*	Antinarrativa / *Pequeña historia*
Código maestro	Idiolect
Tipo	Mutante
Paranoia	Esquizofrenia
Síntoma	Deseo
Genital/Fálico	Polimorfo/Andrógino
-Rem Koolhaas. *Delirious New York*	
Origen / Causa	Diferencia-Diferencia/Traza
-Rem Koolhaas. Guionista: -Causa-efecto de las secuencias	
Dios Padre	Espíritu Santo
Metafísica	Ironía
Determinación	Indeterminación
Trascendencia	Inmanencia

1.2.2. Textualidad: Criterios textuales

Hablar de texto y comunicación en la arquitectura es hablar, más allá del lenguaje con el que arquitectos como Koolhaas juegan, de una retórica persuasiva. No solo se trata de tropos y estructura o la jerarquía de las funciones del lenguaje, sino que el discurso se enmarca en géneros y estilos. En los textos de Koolhaas predomina la función poética y hasta se atreve con un poema para explicar la historia del proyecto para Fukuoka (1991), como se ve en "Learning japanese" (Koolhaas, 1995f, pp. 89-112) donde, en la mezcla de género narrativo y ensayístico, se mezcla también el verso.

Antes que esto, empieza su explicación.

"El dilema de los arquitectos europeos construyendo en Japón: ¿de bería ser el proyecto lo más occidental posible? ¿Es sólo otra exportación como Van Gogh, Mercedes o una bolsa de Vuitton? ¿O debería reflejar el hecho de que existe en Japón? En Fukuoka, el carácter del emplazamiento refuerza el dilema: el contexto es mucho más organizado y menos caótico, que la típica ciudad japonesa.

(…) Arata Isozaki invitó a un arquitecto japonés (…) y a cinco no japoneses (…) a definir una supermanzana (…) quería introducir un 'nuevo estilo de vida urbano' en Japón (…)

(…) Como un primer esquema a la sombra del Muro de Berlín, el proyecto explora una fusión de la ciudad romana -por ejemplo, secciones de Pompeya forman tapices continuos donde las casas nunca se convierten en objetos- y experimentos similares a los de Mies van der Rohe, donde casas-patio individuales se consolidan para formar bloques. La sustancia centrífuga de la arquitectura moderna se condensa para generar una forma urbana".

En esta introducción, vuelven a emerger las ideas miesianas o la idea de la romana Pompeya. Prosigue su escrito con un poema titulado "learning japanese" en el que intenta explicar, mediate fogonazos, la poética del proceso que llevó a OMA a hacer el edificio.

"**Learning Japanese** (extractos)

Llamada desesperada a Tokio. Nuestras instrucciones para la primera exposición japonesa: exponer los modelos de forma independiente en el espacio. Su disposición según el fax recibido: todos los modelos contra la pared. Un japonés nunca visto sale de nuestro ascensor. Le pasamos el teléfono; salva el día; empleo inmediato: Fuminori Hoshino. Tokio, Japón, 7 días después. (…)

Primera visita a Tokio: poco tradicional; horizontal, inmóvil. Piensa en ello. Fukuoka azul: joven Chicago rosa alrededor de una bahía azul. (Pero todos los colores son azules en Japón.) Extremo oriental del eje que discurre por Seúl y Moscú hasta Lille, y eventualmente incluso hasta Londres. quizá. Como en casi todas partes, el sur considerado esencia del atractivo: mejor clima, menos historia, más libertad. Atlanta, Múnich, Marsella: la gente, las actividades, los programas desconectados de las especificidades del lugar gravitan hacia la zona de máxima amabilidad. En Japón, es Fukuoka. (…)

Manos callosas exploran superficies delicadas. «Excelente circulación». «Buena sex», gorjea-para esta evaluación al menos bilingüe coro de azafatas. Dedos de los pies arrancados, talón retorcido. ¿Deconstrucción? (Derrida, lui-mēme, parece ignorar el acontecimiento desde 3,5 metros de distancia.) Ito borracho -todos lo estamos- canta conmovido balada medieval, o al menos de hace 600 años. Envidia la accesibilidad de la historia lejana, o quizá la Edad Media aún no ha terminado en Nihon. Bruscamente: hora de irse. (Koolhaas, 1995f, pp. 88-110).

En un comienzo a modo de crónica se mezcla el formato de un poema, sin que esto sea un problema para el entendimiento del receptor, manifiesta cómo el modelo Shannon Weaver, un modelo Emisor-Receptor ampliado, puede contener en su sencillez incluso las expresiones de autores que perseguían, en

sus esfuerzos, estirar la expresividad de sus escritos mediante retóricas, incluso llegando a los caligramas de la vanguardia cuyo máximo exponente fue el creador Guillaume Apollinaire[27] (1880-1918) (fig.1.26). En sus diagramaciones, Koolhaas también manifiesta esta misma libertad que demuestran sus textos.

Fig. 1.26. Caligramas de Apollinaire y diagramas 'caligramáticos' de Koolhaas.

Cohesión y coherencia

Los estudios de los textos sean científicos, técnicos —jurídicos, administrativos—, divulgativos históricos, publicitarios o humanísticos, han de atender las funciones semántica, sintáctica y pragmática. La semántica es aquella que describe el rol de los agentes que participan en la comunicación; la sintáctica trata de la expresión lingüística, y la función pragmática es la que muestra las intenciones de lo que se expresa y no ha de confundirse con la filosofía pragmática o con el pragmatismo como actitud en la que Koolhaas también incurre.

Una serie de parámetros textuales, definidos por De Beaugrande y Dressler (1995, pp.35-45) en el primer capítulo "Nociones básicas" del *Curso de lingüística del texto*, a partir de los presupuestos de John Searle (1932-) son: cohesión, coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad. Estos parámetros funcionan como los "principios constitutivos —en el sentido en que emplea este término Searle, 1969, pp.33 y ss.— de la comunicación textual: estas siete normas crean y definen la forma de comportamiento identificable como 'comunicación textual'. No puede quebrantarse ese conjunto de normas sin atentar contra el proceso comunicativo mismo" (De Beaugrande y Dessler, 1995, p.46).

En los textos de Koolhaas, donde se establece una relación texto-arquitectura, se manifiestan prioritarias la 'cohesión' y la 'coherencia' del discurso para la actividad de la oficina y para la construcción de su personaje y de la marca OMA. La coherencia en su caso es más compleja al ser un autor que escribe de manera solitaria y autónoma, mientras que la actividad de OMA es grupal e intercultural. A priori, la coherencia incumbe al discurso frente al desarrollo de los proyectos que dependen de clientes y del colectivo que forma la oficina. Pero el propio Koolhaas manifiesta que en su discurso le interesan "los distintos fenómenos del mundo, algunos caóticos y otros muy estructurados. Es verdad que hemos estudiado condiciones autoorganizadas (…) o el ritmo frenético (…), pero todo esto es una investigación personal y no tiene por qué estar conectada con la obra" (Serra, C., 2005, parr. 17). Pero aunque no tenga que estar conectada, lo cierto es que OMA ha seguido en gran medida su discurso. En el texto "Learning Japanese", Koolhaas establece relaciones intertextuales con el metabolismo, cuyo máximo señalamiento será el libro *Project Japan*. La cohesión ocurre entre textos de sus libros y entre los libros mientras busca, a la manera de Wittgenstein, ampliar las relaciones intertextuales con ciertos temas contemporáneos.

27 A su vez, fue el precursor del término "surrealismo" antes que Breton con su *Manifiesto* de 1924. Fue en 1917, por un lado en una carta para Paul Dermée, poeta belga, y por otro cuando estrenó su drama *Las tetas de Tiresias* (1917), a la que calificó como un 'drama surrealista'. La esencia para Apollinaire era que el método surrealista expresaba una 'forma de sondear la realidad', que llegaba más lejos que cualquiera otra. Apollinaire sostenía que tecnología y surrealismo se emparentaban mediante la abstracción: dijo que una vez el hombre quiso imitar el andar y por ello creó la rueda, "que no se parece en nada a una pierna. Así hizo surrealismo sin saberlo». Recuperó el vocablo, aunque dándole otra acepción.

Cuando escribe un Haiku en "Learning Japanese" que reza "Haiku (para el Sr. Toh)/ Cliente japonés /trago de nieve derretida/en el desierto de Superdry" (Koolhaas, 1995, p. 98), sublima el atractivo globalizador de Japón, que le había pedido un proyecto 'a la europea' —habían sido invitados cinco estudios occidentales que eran Tusquets, Portzamparc, Mark Mack, Holl y OMA, junto a un sólo oriental, Osamu Ishiyama— mediante este poema corto japonés donde incluye el Superdry, que es una marca de moda inglesa conocida por combinar influencias gráficas americanas y japonesas con un estilo pop británico (fig.1.27). Koolhaas alude así a la participación globalizadora en el concurso por parte de Arata Isozaki, uno de los organizadores. Al añadir el nombre de "Mr. Toh", a quien va dedicado el poema, enlaza su experiencia de Singapur. Toh Chin Chye es uno de los padres fundadores de Singapur, ciudad que el neerlandés estudia como paradigma de modernidad en el ensayo *Singapore songlines. Thirty years of Tabula Rasa* (1995av).

> "El movimiento más excitante de principios de los sesenta es japonés. La nueva conciencia de las enormes obligaciones cuantitativas que hay que cumplir en un clima de aceleración e inestabilidad ha auspiciado el movimiento metabolista, una federación informal de la élite pensante japonesa —Tange, Kurokawa, Maki, Isozaki— que combina vocabularios orgánico, científico, mecanicista, biológico y romántico (sublime).
>
> Lo que hace apasionantes a estos arquitectos —y quizá lo que los hace asiáticos— es que no eluden, como sus contemporáneos europeos, la cuestión central de la cantidad —las masas— que había impulsado a los modernistas de preguerra.
>
> Los parientes europeos refinan, redescubren la pequeña escala; los asiáticos metabolistas —conscientes de la presión demográfica, e incluso inspirados por ella— imaginan otras formas más ricas, espontáneas y libres de organizar la congestión" (Koolhaas, 1995av, p. 1044).

Isozaki es un referente en Koolhaas. Siendo uno de los principales arquitectos orientales que bebió del metabolismo japonés, fue el primero al que entrevistó en su libro *Metabolism Talks* (2011, pp. 24-51). En ese libro, buscan-

Fig. 1.27. Una sudadera Superdry.

do conexiones con el japonés, incluyó el texto "City Demolition Industry Inc." (2011, pp. 52-54), publicado originariamente en la revista *Shinkenchiku* en 1968, y con el que comparte ideas afines. Para empezar, el texto es un alegato alegórico que enfrenta la pasión por diseñar ciudades con el surrealista deseo de demolición urbana: "cuando pienso en el sonido hueco de los eslóganes para construir, renovar y perfeccionar las ciudades —en realidad, respaldo político a la metrópolis actual— llego a pensar en términos de destrucción como la única realidad" (Isozaki en Koolhaas & Obrist, 2011, p. 54). El texto, en realidad un manifiesto de tintes surrealistas, presenta una historia con dos personajes: el arquitecto Arata y el asesino profesional retirado, Shin. Este último está escandalizado por la cantidad de muertes que produce la ciudad moderna, así que le 'declara la guerra' a la metrópolis creando una empresa clandestina, la City Demolition Industry Inc. —el texto incluye un folleto con objetivos y los niveles de destrucción, física, funcional e icónica, a los que ha de llegar—, y trata de convencer a Arata para que se una a la guerra, pero no cuaja. Shin llama a Arata 'estalinista cobarde' por su mentalidad tecnocrática, mientras que Arata lo tilda de 'trotskista sin experiencia' por su ingenuidad. Isozaki piensa, al igual que Koolhaas, que el verdadero trabajo del arquitecto no consiste en crear monumentos, sino también distanciarse de las presiones de la ciudad moderna para crear espacios de libertad.

> "La ciudad era la asesina de todos los asesinos, y aún peor: su anonimato la convertía en un agente extraño al que no se atribuía responsabilidad alguna. Sintió que para crear una época en la que la profesión de matar volviera a ser un arte, en que ese acto humano pudiera realizarse con placer, no había asunto más apremiante que destruir estas ciudades inhumanas" (Isozaki en Koolhaas & Obrist, 2011, p. 52)

El resto del texto "Learning Japanese" recurre a varios de sus referentes que saltan entre textos y libros: base pompeyana, Mies van der Rohe, el 'camuflaje' de la neutralidad, la deconstrucción derridiana y "vivir con una drástica segregación de lo sublime, lo feo y lo totalmente carente de cualidades" (Koolhaas, 1995, p. 88). Sobre todo, el mensaje poético que encierra es cómo lo japonés constituye un agente globalizador, lo que enlaza con el texto-manifiesto de "Globalization" (1995, pp. 362-369) o incluso con *Delirious New York* (1978) donde a la hora de analizar cómo se va a coronar el Rockefeller Center reincide en su idea de modernidad de "estratos" de pasado, presente y futuro.

> "Implantadas en el pasado vegetal sintético de su emplazamiento en el aire, apoyadas en las praderas inventadas de una Nueva Babilonia, entre los flamencos rosas del "jardín japonés" y las ruinas importadas donadas por Mussolini, se alzan cinco torres, tótems convidados de la vanguardia europea que coexisten por primera y última vez con todos los demás "estratos" que su movimiento moderno pretende destruir. La cubierta del Rockefeller Center es tanto un flashback, una mirada hacia el pasado, como una visión de futuro: el fantasma del jardín de Elgin y la Ville Radieuse, un golpe maestro de canibalismo arquitectónico" (Koolhaas, 2004, p. 204).

La superficie textual de Koolhaas se forma de una serie de ideas y recurrencias que son sus referentes. El *S,M,L,XL* (1995) quizá sea el caso más paradigmático. En el libro plateado, una serie de textos escritos en varios años y acumulados en el inmenso volumen habla siempre y en última estancia de la

modernidad. Trazas de modernidad percibidas y proyectos que intentan aportar algo nuevo es el material cohesivo que conforma el argumento de una especie de novela. *Content* (2004) contiene menos textos de Koolhaas, como pasa en los *Harvard Project on the City* y *Countryside: A report* (2020).

Tanto en *S,M,L,XL* como en *Content, Project Japan o Countryside* hay textos de proyectos, manifiestos, un comic, un diario, unas indicaciones en los planos y ensayos que se introducen, bien en el mundo de la ficción, o que se centran en la forma ensayística; pero todo está interconectado y se cohesiona. El volumen, para mayor cohesión estructural, es recorrido por un diccionario de términos que añaden ideas que interesan y definen a Koolhaas, puesto que, como decía Firth (1957, p.11), "sabrás de una palabra por la que la acompaña" (*You shall know a word for the company it keeps*). Casi todas las definiciones del diccionario proceden de agentes de varios campos que se interesaron por la modernidad: de la literatura, del cine, de la filosofía y de la arquitectura; e incluso de manuales como el de Autocad. Gran parte de este diccionario se debe a la inestimable ayuda de Jennifer Sigler, la editora del volumen y profesora de Harvard University, pero los conceptos y las fuentes referenciales parecen salidos del discurso de Koolhaas.

El diccionario del *S,M,L,XL* cohesiona interrelacionando sus entradas con los textos. Existe un interés por la intertextualidad entre la entrada del diccionario, el referente autoral de la entrada y el texto que discurre en paralelo a las entradas del diccionario. Para que el receptor se dé cuenta, Mau y Koolhaas 'colocan' en paralelo a la tabla de contenidos, las entradas con la que empiezan las secciones (fig. 1.28).

Esta operación permite relacionar el concepto de modernidad con términos aparentemente dislocados. El diccionario comienza con la entrada ABOLISH (1995, p.xviii) y termina con *Zoom Ratio* (1995, p.1302). La definición de *Abolish* (suprimir), viene del texto de Susan Sontag (1933-2004), *El benefactor*. Esto establece una de las conexiones más curiosas en su declaración de intenciones, dado que Koolhaas considera el *S,M,L,XL* una 'novela', la primera que hace sobre la arquitectura[28]; y que *El benefactor* sea la primera novela de Sontag, de quién Hannah Arent diría que admiraba su modo en que convierte sueños y pensamientos subconscientes dentro de una historia real. Koolhaas venía de escribir *Delirious New York*, comparable con la apreciación de Arent gracias a su interpretación paranoica y delirante de la realidad de Manhattan. Ya mostraba en ella lo inmaterial subyacente en lo material, y que su fascinación por lo fenoménico le llevaba a la exégesis en su proceso de creación. Parecería adecuado considerar *S,M,L,XL* como una 'novela de formación del carácter', una *coming-of-age novel*, o incluso una *Bildungsroman*[29], tipo de 'novela' que pretende hacer Koolhaas

28 Al menos así lo hace con el volumen de Monacelli Press —como reza en la sinopsis de la contraportada del libro—, pero *Delirious New York* (1975) también tiene cierta estructura de novela.

29 El término proviene del alemán y se acuñó en 1819 por Johann Karl Morgenstern, filólogo que lo popularizó en la universidad. El término se popularizó gracias a Wilhelm Dilthey. El género se caracteriza además por una serie de características formales y temáticas. Existen rasgos iniciales de este tipo de novela en obras clásicas o en las obras moralizantes medievales, pero es en el Renacimiento donde se enclava el nacimiento de este tipo de novela. Se dice que el *Don Quijote de la Mancha* (cuyas dos partes se publicaron por vez primera en 1605 y en 1615 respectivamente), de Cervantes, es la obra sobre la que el género se basa, aunque se observan trazas en el género picaresco como *El lazarillo de Tormes* (1554). Aun así, se considera que el género surge dentro de la corriente del Romanticismo alemán con obras como *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister,* 1795), de Goethe. La traducción al inglés de esta novela

en sus primeros libros. El término alemán que significa "novela de formación" o "novela de aprendizaje" (fig. 1.29), se refiere a un género literario que se caracteriza por mostrar el desarrollo de un personaje a lo largo de su vida, desde la infancia hasta la madurez. Por otra parte, cabe preguntarse si *Content*, con la colaboración de un gran número de autores, pretende ser parte de su novela total, pero mostrando la representación del cambio de paradigma, donde la escritura de Koolhaas que está 'a la vista'[30] se va difuminando.

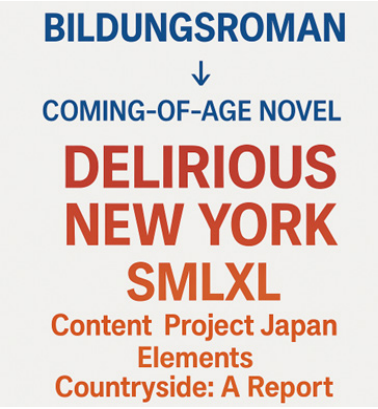


Fig. 1.28. Índice de S,M,L, XL- A la izquierda se señalan entradas iniciales, o algunas importantes, que se asocian a los textos que acompañan.

Fig. 1.29. Análisis gráfico de la línea principal de libros de Koolhaas

La referencia del *Zoom Ratio* (Ratio de ampliación), es extraída del manual de Autocad, que en 1995 se ha convertido en la herramienta tecnológico-gráfica más importante a nivel global. Esta herramienta permite acercarse hasta el detalle de la milésima de milímetro; algo que antes era impensable con las herramientas de dibujo analógicas. El hecho de terminar el diccionario con esa entrada ¿acaso no habla de la posibilidades de la tecnología para ahondar en las investigaciones con el microscopio digital? *S,M,L,XL* se publica en 1995. Siete años más tarde, *Content* se está gestando e internet ha irrumpido en la sociedad mientras lo digital aumenta su importancia en las estructuras profesionales. A pesar de guardar muchos más paralelismos de lo que su estética indica, la principal diferencia es la incorporación de voces externas, que generan ideas menos direccionadas.

> "*Content* es una continuación de *S,M,L,XL* , un inventario de siete años de trabajo incansable de OMA. En muchos sentidos, está estructurado de acuerdo con lo que su predecesor no es: denso, barato, desechable. La implacable lógica interna que impulsó *a SMLXL* se ve contrarrestada aquí por la incorporación de voces externas críticas" (Web de OMA)

De nuevo hay que ver esta idea con cierto escepticismo, ya que la selección de voces se hace por afinidad o disonancia premeditada de estos referentes. Como pasara con los ordenamientos de esas 'descripciones desapasionadas' del periódico Haagse Post donde escribió, o con los guiones cinematográficos en el grupo 1,2,3 Enz, es él quien confecciona la selección de textos, generando, en subtexto, cierta direccionalidad, algo que ya pasaba también con el diccionario en el *S,M,L,XL*.

1.2.3. Intertextualidad

Mediante las conexiones entre ideas, referentes y poética, el discurso koolhaasiano crea, de manera consciente, intertextualidad. En sus textos, las palabras más mencionadas son 'espacio', 'ciudad', 'arquitectura', 'global', 'centro', 'torre', 'genérico'; también predominan los referentes geográficos como los asiáticos o las alusiones rusas y alemanas. Incluso en los pocos textos que firma en *Countryside* (Koolhaas, 2020a, p. 5), en sus primeras líneas, menciona de nuevo sus referentes que lo llevan a su *leitmotiv* de la modernidad.

popularizó y expandió el género más allá de Alemania.
30 Aunque deje de escribir o de encargarse de proyectos dentro de OMA, sigue siendo el *Ghostwriter* de la oficina.

> "Mientras que hoy el campo está sobradamente fuera de nuestro radar —un 'reino olvidado—, considerar su situación y futuro es una prioridad tan reciente como en el último siglo —la Unión Soviética, el New Deal, la Alemania nazi y la UE experimentaron con grandes esfuerzos para mejorar su accesibilidad y eficiencia, y para conformar su política—".

Si la cohesión y la coherencia indican la manera de adquisición de sentido de los elementos que componen un texto, el resto de los parámetros, junto a la 'estética de la recepción' (Jauss, 1980) —aquella que establece que, para que ciertos receptores puedan entender o sentirse interesados por los mensajes, hay que diseñarlos según ciertas preferencias y afinidades—, son fundamentales para la comprensión de una obra, en el seno de las culturas. La intertextualidad, que indaga en el hecho de que la interpretación de un texto depende del conocimiento que se tenga de otros, juega un papel importante en la obra escrita de Koolhaas. Antes de Bajtín, fundador de la teoría moderna de la intertextualidad, la retórica clásica designaba a la intertextualidad del discurso citado con el término *oratio*; después, Horacio y la poética neoclásica designaron la intertextualidad como *imitatio*, concediendo que la idea de intertextualidad pasaba por la imitación o, al menos, la emulación del lenguaje pasado dando lugar a una preferencia por la mímesis sintáctica en vez de la abstracción que el Romanticismo apoyaba. Bajtín reformuló el concepto de intertextualidad y lo alejó de la *imitatio*. Hoy día, la literatura comparada separa la imitación de la intertextualidad utilizando el término *quellenforschung* (influencia). En el discurso koolhaasiano se pueden ver ambos conceptos gracias al tratamiento de los referentes. Por un lado, los referentes le influyen —*quellenforschung*— y la utilización reiterada de estos genera la intertextualidad. Esta intertextualidad se ve en los textos que hace, que guardan relaciones intertextuales mediante referentes y mensajes. Koolhaas es consciente de esto y no lo oculta. Como le decía a Colomina (2006, p. 358):

> "Fue una cadena de historias interconectadas: primero me fijé en el Muro de Berlín, e hicimos Exodus; después me fui a Nueva York y surgió "La Ciudad del Globo Cautivo", como una parte retroactiva de Exodus. Descubrimos que era realmente la primera parte de *Delirious New York*" (Koolhaas en Colomina, 2006, p. 358).

Koolhaas es un autor que busca la continuidad incluso en su vida particular:

> "Debido a que invierte mucho tiempo viajando, Koolhaas se aferra a cuanta continuidad puede. Se quedará en el mismo hotel cada vez que vuelve a una ciudad. Encuentra una piscina donde quiera que aterrice. Alguna vez nadó en siete piscinas diferentes -de Lagos a Basilea, de Milán a Burdeos- en una semana" (Lubow, A., 2000 parr. 60).

Sus textos se relacionan además con textos de otros. En ello ha demostrado estar muy atento a lo que se publica y atrapa su interés. En sus escritos recurre constantemente a los textos de las vanguardias del siglo XX. Es decir, que sus textos dependen de "la utilización del conocimiento que se tenga de otros textos anteriores" (De Beaugrande y Dressler, 1997, p.45), y por ello, entre los lectores se pueden intercomunicar emociones que son desiguales, pero no diferentes de una manera arbitraria.

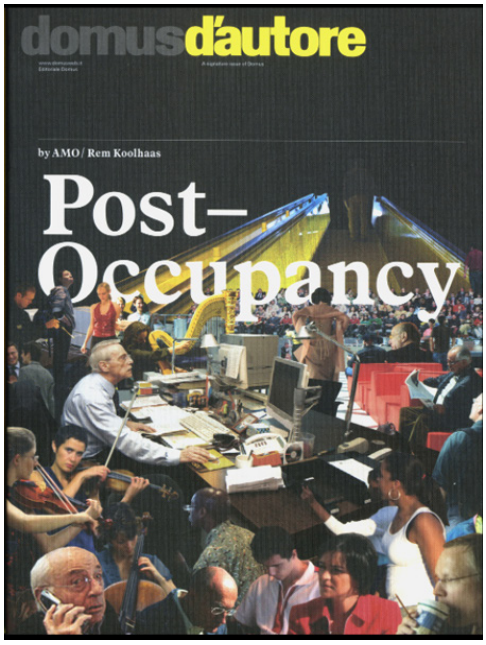


Fig. 1.30. El volumen de *Domus D'Autore* "Post-Occupancy".

La intertextualidad, es una cualidad que aporta a los textos insertados en un volumen una coherencia, pero también los textos independientes en una publicación aislada o colectiva son reconocibles y sitúan al autor dentro de la trama histórica de la arquitectura. Así Koolhaas dialoga con autores contemporáneos y de otras épocas a través de sus textos, y así lo hace también con sus textos anteriores. Lo mismo se podría decir de sus edificios, que "ocupan su lugar en un mar primordial de predecesores del que depende su existencia y a cuya existencia intentan contribuir" (Koolhaas, *Postoccupancy*, 2006) (fig.1.30). Así se puede leer su discurso como un *continuum*[31] y no sólo como invención, sino también como actitud de 'preservación'.

La intertextualidad de los escritos permite una transferencia de sus referentes de un texto a otro, lo que también afecta a su forma gráfica para el ojo que reconozca la capa social o artística a la que se refiere. El neerlandés continúa, a la manera de Charles Eames y sus trabajos para IBM, la idea de diseñador multimedia (Hardwood, 2011, p. 169). Koolhaas dirige el estilo gráfico de las publicaciones y exposiciones, aunque cuente siempre con colaboradores diseñadores de prestigio. Uno de los últimos proyectos. *El hospital del futuro*, a cargo de su socio Reiner de Graaf, cuya estética demuestra cómo el modo de hacer de OMA sigue sin variar a pesar de ser ahora una oficina en la que la participación de Koolhaas es significativamente menor[32].

En el "hospital del futuro" se puede comprobar cómo se modifican sus referentes estéticos, pero sin perder su esencia original. En las exposiciones se muestra al *modulor* de Le Corbusier con gotero en varias posturas y tamaños (fig.1.31), incluyendo *modulores* obesos o encorvados como una visión surrealista del ideal lecorbuseriano, que en realidad responde críticamente a la idea del suizo y no deja de recordar a las deformaciones de "Villa Dall'ava" (fig.1.31). El ideal matemático antropométrico se confronta con la realidad que ocurre en un hospital, en la realidad, donde todos los cuerpos son distintos. Otra representación

31 Véase el epígrafe "*Continuum*", en el punto 3.0.1. del capítulo III.
32 Salvo una casa que ha realizado en Suiza en colaboración con Petra Blaisse, o una serie de muebles diseñados por Koolhaas en 2022 para UniFor.

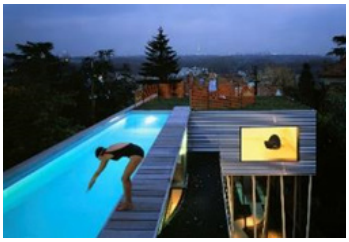


Fig. 1.31 y 1.32. Documentos e instalación para el "Hospital del futuro" que muestran un diálogo sardónico con los 'modulores humanizados' de Le Corbusier. La Villa Dall'Ava se muestra como la 'caricatura' de los 5 puntos lecorbuserianos. Abajo, se ve el diálogo entre la tipografía de Constant y *Content*.

interesante conecta con *Countryside*, donde se ve cómo en el hospital del futuro se reserva una parte de la infraestructura al cultivo de plantas y alimentos.

Por último, su posición, forma y ubicación, recuerdan a la ciudad Ras Al Khaimah[33] (2006) (fig.1.31) —cuyos encargados son Koolhaas y De Graaf—. Este proyecto, además, en su memoria accesible desde la web de OMA, utiliza lo 'verde', hoy día referente ecológico mundial por el connotado de naturaleza y salud planetaria. Koolhaas dice, como pistoletazo del texto: "Acertijo ecológico: Si lo verde es bueno... ¿qué es lo que está reverdeciendo el desierto?" (Web de OMA). Esta idea ya estaba en otra memoria de proyecto de 1987, La "Villa Melun Senart", donde se podía leer que lo construido es hoy "sospechoso. Lo no construido es verde, ecológico, popular. Si lo construido –le plein– está hoy fuera de control (…), no ocurre lo mismo todavía con lo no construido; la nada puede ser el último tema de certezas plausibles" (Web de OMA, 1987, párr.3). Esa intertextualidad con el anhelo de construir sobre referentes es lo que le lleva en términos gráficos y no solo escritos, a utilizar la tipografía, por ejemplo, de *Constant* en *Content* (2004) (fig.1.32).

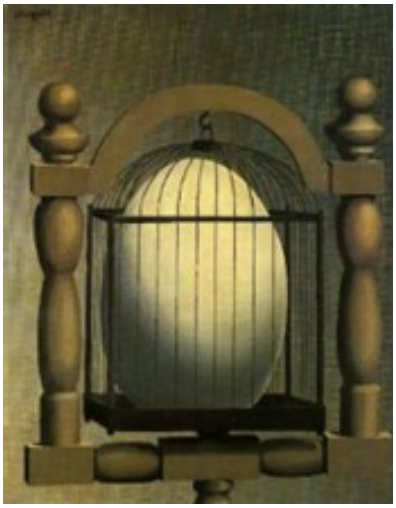
Si se presta atención al *S,M,L,XL* (1995), no sólo está organizado por escalas. Se agrupan textos con proyectos que están desfasados en su concepción. Los textos, y los proyectos asociados a los textos, distan en el tiempo demostrando la cohesión mediante la recurrencia a esas ideas, muchas de ellas no propias de Koolhaas, sino de la modernidad. En el volumen, Koolhaas agrupa argumentos entre años mostrando la cohesión discursiva. "Final Push" (1978) y "Cadavre Exquis" (1987) están relacionados por estar seguidos uno tras otro en el capítulo M (1995, pp. 278-304 y 1995, pp.304-334), pero uno habla de un proyecto de 1978 y el otro de uno de 1987. Los mismos referentes emergen varias veces en diferentes partes del libro. Ejemplo paradigmático en Koolhaas es el referente de 'tabula rasa' en varias épocas y libros. Este concepto, acuñado por Aristóteles en el *De Anima*[34], se refiere "a una actitud frente a lo existente que promueve la vuelta a un supuesto estado inicial, donde todo está aún por hacer, como paso previo ineludible para la consecución de lo que ha de venir" (Colmenares, 2019, p.67).

Este concepto fue un motor discursivo para Le Corbusier y para los metabolistas en los que Koolhaas fija su mirada; aunque no es difícil imaginar que esa tabula rasa le viene a Koolhaas desde su infancia[35], cuando la ciudad de Rotterdam era un lugar arrasado por los bombardeos, donde imaginaba todo tipo de escenarios con su amigo de la niñez, el cineasta Renee Daalder con el que formó su grupo asambleario de cine *1,2,3 Enz*. La intertextualidad alcanza sus recuerdos de la infancia y de sus experiencias ensambla parte de su proyecto discursivo como un montaje cinematográfico: lo vacío estimula la imaginación, como la cáscara de nuez a la que aludía Hamlet, el Aleph borgiano o al "huevo de cristal", aquel del que hablase en su cuento H. G. Wells, y a través del cual sus protagonistas podían ver ciudades (fig.1.33). El huevo daliniano (fig.1.33), el de H. G. Wells, el de Magritte (fig, 30) y el de OMA en varios de sus proyectos (fig.1.33), están aludiendo al nacimiento, a la vida como sistema biológico tras la cáscara.

33 Se cambió el nombre a *City in the Desert*.

34 Con este concepto, Aristóteles rompe con las ideas de Platón, defendiendo que la mente del recién nacido es como una tabla lisa en la cual no hay nada escrito.

35 Véase el epígrafe "Holanda. Caos y reconstrucción" en el capítulo II.



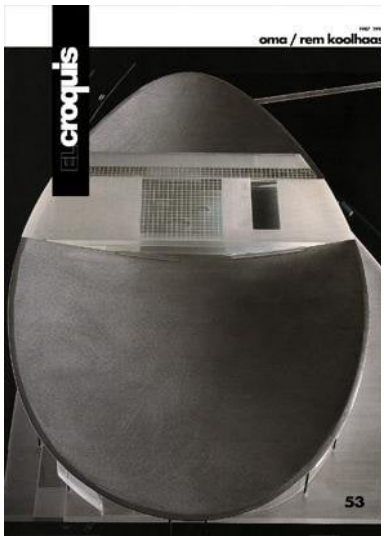


Fig. 1.33. La forma ovoide en varias referencias de OMA. Cuadro de Salvador Dalí, la primera edición de la historia "El huevo de Cristal" de H. G. Wells. El huevo de Magritte y los proyectos de Congrexpo y Zeebrugge.

La 'tabula rasa' aparece en los textos del *S,M,L,XL*, en el capítulo M, "Globalization", que no es uno de los manifiestos para Gargiani (2011, p. 223) aunque sin duda lo es, en estructura y poética, al ser un llamamiento a una forma de hacer urbanismo y arquitectura, que enlaza con textos del capítulo S como "Learning Japanese" o del capítulo XL como *Singapore Songlines: Thirty years of Tabula Rasa* (fig.1.34), que es en sí un libro, que se ha editado aparte del colosal volumen años después en inglés, italiano y español. Éste es un ensayo teórico donde expone Singapur como paradigma del ciclo desapasionado de construcción-deconstrucción y en la que rastrea trazos del Metabolismo japonés —que luego retomará en su libro *Project Japan. Metabolism Talks*, donde dedica un capítulo, "Tabula Rasa", al concepto (2011, pp. 56-84)—, que a su vez enlaza con "Surrender" (1995at), —donde además se ve una traza del *Junkspace* (2001), al hablar de los intersticios que dejan los proyectos modernos en la tabula rasa—, y con "Tabula Rasa Revisited", que habla del proyecto *Mission Grand Axe* en La Défense (1991); para terminar, incluye otro texto, *The Generic City: guide* (1995ba), donde muestra el paroxismo de la tabula rasa con un 'urbanismo desapasionado', casi como una máquina de Carnot[36], donde todo lo construido se vuelve a derruir y se vuelve a construir en un ciclo "perpetuo de construcción, deconstrucción y reconstrucción" (Web de OMA, 1991, párr. 5). Esta idea radical tiene tintes fantásticos o de ciencia ficción, que pueden, a su vez, recordar a su formación en el seno de la A.A. londinense donde se prodigaban las arquitecturas radicales de Archigram o la de Constant, y sus primeros proyectos "The Surface" y *Exodus*.

Una demostración de la intertextualidad que genera un *continuum* de su discurso construido es el *in medias res* del *S,M,L,XL* que incluye *Exodus* y una parte de *Delirious New York* como contenidos, a la vez, que lanza otras relaciones entre estos y lo que contiene el volumen. *Delirio de Nueva York* (1978) enlaza con el texto "Typical Plan" (1995q) en el *S,M,L,XL*. El primero, en el prólogo (1995, pp. 22-46), alude una 'arqueología' de la génesis de la modernidad de Nueva York en las primeras décadas del s. XX, con cierto carácter de historia narrada. El otro (1995q, pp.334-353), situado en el capítulo M, es un ensayo al que el propio Koolhaas llama con el subtítulo "Meditación" (1995, p.334) y que sirve

36 El ciclo de Carnot es un ciclo de la termodinámica que se produce en una máquina que absorbe una cantidad de calor Q_1 de una fuente de mayor temperatura y cede un calor Q_2 a la de menor temperatura produciendo trabajo. Como todos los procesos que tienen lugar en el ciclo ideal son reversibles y, como ideal que es, si no se cuentan rendimientos por rozamientos o tolerancias, el trabajo sería perpetuo.

Fig. 1.34. Portada de la edición italiana de "Singapore Songlines" y la incluida en el *S,M,L,XL*.

para recordar la intervención del Morgan Bank (1985), al cual OMA volverá años después con el 'Apollolaan 171' (2023) —proyecto en la destacada avenida homónima verde en el distrito sur de Ámsterdam, dentro de un barrio único definido por la arquitectura de Berlage de principios del siglo XX—.

Aunque esta propuesta se realizó sin Rem Koolhaas como director de proyecto, estando a cargo David Gianotten, el proyecto vuelve a mostrar la cohesión discursiva con los referentes que Koolhaas ha fijado para su discurso. En el texto del *S,M,L,XL*, escrito años antes, se refería a Berlage y al desarrollo urbano del 'Plan Zuid' propuesto para Ámsterdam (fig. 1.35), y que la posguerra desoyó ante la urgencia de la reconstrucción. En la memoria del proyecto Apollolaan 171, no se mencionó al maestro holandés, como sí se hace en "Typical Plan", pero sí que se refiere al Hotel Hilton, hito urbano holandés y obra del modernista Huig Aart Maaskant (1907-1977). Existe una conexión entre la globalización y lo transcultural del discurso koolhaasiano con la arquitectura de Manhattan que tanto le fascina, y es que Maaskant, nacido en Rotterdam, fue reconocido por su influencia americana y por haber sido uno de los grandes arquitectos de la reconstrucción de Róterdam tras la guerra.

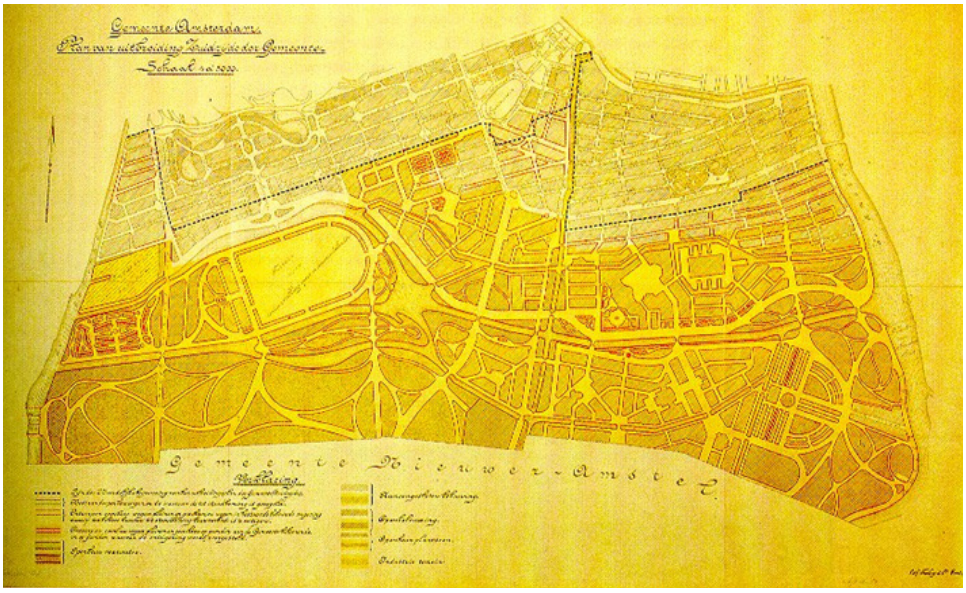


Fig. 1.35. Plan Zuid de Berlage.

Otro punto cohesivo vinculado con la reconstrucción de Amsterdam está en el *Bigness*. Maaskant, junto a Willem van Tijen (1894-1974), hicieron el edificio GHG, *Groot Handelsgebouw* (Edificio de venta al por mayor). Esta intervención urbana se puede calificar de *bigness*, tanto por su escala formal como por presentar varios programas en un solo volumen, nacida "como parte del plan de reconstrucción de la ciudad (…), una innovadora intervención de inversión privada en el nuevo centro de Róterdam". Su influencia americana no pasa desapercibida, pues,

> "Maaskant (…) bebió de las obras que había visitado años antes en Chicago como el Merchandise Mart, un gigante proyectado en estilo Art Decó y realizado por Graham, Anderson, Probst & White, oficina originalmente fundada por Daniel Burnham" (Isaurralde, R. 2021, párr.6).

En el prólogo del *S,M,L,XL* también está *Exodus*, que se conecta con el *Bigness* y con la radicalidad en que se formó en la A.A. Este prólogo habla de dónde venían OMA y el propio Koolhaas, pero dentro del volumen incluye otro trabajo previo, fundamental para *Exodus*, como fue "The Berlin Wall as architecture", insertado en el capítulo M, con el artículo llamado "Field Trip: (A) A Memoir"[37]. Las palabras del título "(A)A Memoir" habla de una memoria del ambiente y los personajes en su estancia formativa en Londres. (A)A es un juego semiótico para decir A.A. siglas de la Architectural Association.

Pero, como una supraestructura, la intertextualidad de los textos de Koolhaas invoca a la transtextualidad, puesto que no sólo son los referentes, sino la percepción de un discurso único, donde sus fragmentos se pueden leer de manera independiente, pero que hablan de un todo. De nuevo hay que buscar la influencia de la literatura modernista, como la del escritor estadounidense William Faulkner (1897-1962) y su extensa obra ambientada en el condado ficticio de Yoknapatawpha, un universo literario donde examinar los temas característicos del siglo XX mediante unos personajes que forman clanes ficticios. Entre los teóricos de la literatura, la teoría de la intertextualidad, atribuida a Bajtín, aporta una reflexión básica sobre el análisis de textos de un autor y sobre el análisis de influencias entre autores. Julia Kristeva (1968) concibe la intertextualidad de manera distinta, como el campo de transposición de diversos sistemas significantes, símbolos, de modo que un texto es el espacio en el cual se entrecruzan múltiples enunciados tomados de otros textos.

La idea de que el texto sea un espacio de conexiones entre textos que se yuxtaponen como lugares, se puede grafiar como en el mapa de una ciudad. La intertextualidad de Kristeva es afín a la de Genette, constituyendo "todo aquello que pone a un texto en relación manifiesta o secreta con otros textos" (Genette,1982). La relación no manifiesta asume cierto carácter subtextual. Koolhaas parece empeñado en demostrar que sus textos habitan en un gran texto y que sus referentes y autoreferentes son como esos lugares del mapa. Incluso, ya se ha dicho, los textos se repiten en diferentes publicaciones de modo que se fomenta entre ellas la idea de intertextualidad: *Junkspace* se puede encontrar en *Guide to Shopping* y en *Content*, así como también de forma independiente. Igual ocurre con "Re-learning from Las Vegas". *La Ciudad Genérica* se puede encontrar en el *S,M,L,XL* y en una publicación independiente. Lo mismo pasa con el mencionado *Singapore Songlines*.

37 Estos primeros textos y su génesis se estudian en el capítulo II, ya que en ellos, el contexto biográfico fue fundamental.

Muchos lugares en los que actúa OMA se configuran de esta manera, con alusiones y citas literarias recurrentes que trazan intertextualidad entre la oficina y los autores de aquellos sitios. *24 hour museum* (2012) (fig.1.36), por ejemplo, es un proyecto de intervención en el Palais d'léna de Auguste Perret (1937). Perret, maestro de la modernidad, es evocado en el texto para presentar una reflexión sobre la evolución del museo como interfaz comunicativa, que mantiene su traza histórica y se actualiza como espacio.

> "(…) AMO (…) [transformó] el Palais d'léna de 1937 en un lugar de celebración de un laboratorio social y arquitectónico (…) AMO diseñó la puesta en escena del pabellón modernista de Perret, utilizando los distintos espacios para escenificar —e interrogar— los tres tipos de espacios museísticos predominantes en la actualidad.
>
> 1. Experimental/contemporáneo
>
> Una gran jaula de neón rosa convierte el espacio principal en una nave psicodélica de hormigón y metal. En ella se encuentran la mayoría de las "estatuas" de Vezzoli (figuras clásicas de cartón pluma con los rostros de celebridades contemporáneas pegados) y la cena de gala.
>
> 2. Clásico/propagandístico
>
> La escalera curva de hormigón presenta una única "estatua" central delante de tres enormes cortinas rojas. Para los cócteles.
>
> 3. Olvidado/almacenamiento
>
> Inspirado en archivos museísticos, inaccesibles pero valiosos, y ubicado en una parte oculta de la planta baja, este espacio —al que AMO llamó el "Salón de los Rechazados"— se utiliza como una discoteca a pequeña escala, a la que se accede a través de una hilera de cortinas de terciopelo verde.
>
> El resultado es un "museo total" efímero que alberga una secuencia de rituales que se desarrollan a lo largo de las 24 horas" (Web de OMA).

Fig. 1.36. El Palais de Lena de Perrault como escenario moderno que muestra la evolución de los museos.

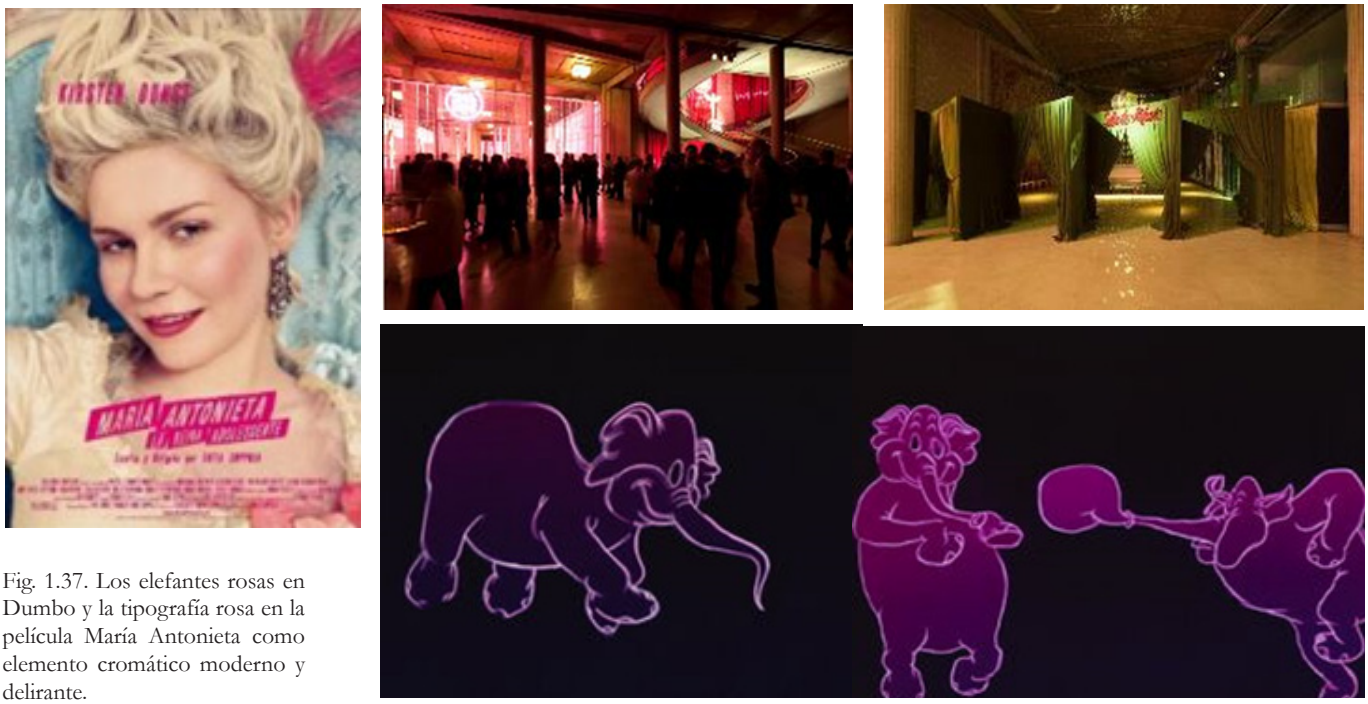


Fig. 1.37. Los elefantes rosas en Dumbo y la tipografía rosa en la película María Antonieta como elemento cromático moderno y delirante.

Los neones rosas recuerdan a un estado psicodélico. Sintácticamente sobreimprime al edificio un carácter moderno, 'firma' la intervención y genera, semánticamente, cierta idea del elefante rosa de Dumbo (Ben Sharpsteen, 1941) (fig.1.37) cuando tiene un *delirium tremens*, y con ello evoca la interpretación delirante que le hizo famoso. O incluso recuerdan a la película de *María Antonieta* (Sofía Coppola, 2006) donde la visión actual se confronta con la lectura clásica. Coppola, para evidenciar ese desfase, utilizó en la campaña publicitaria el rosa fucsia sobre la predominancia de tonos pasteles propios de la época de la reina (fig.1.37).

Otro ejemplo de esta transtextualidad se ve en el *Hiperedificio* (1996) (fig.1.38). Esta colosal y radical propuesta teórica tiene partes —a las que su grafismo no presta una atención especial—, que recuerdan a las islas flotantes de Yona Friedman (fig.1.38), autor de arquitecturas radicales. A su vez, esta configuración es un 'negativo' de los vacíos de *Très Grande Bibliothèque* (1989) (fig.1.38), que causó gran impacto entre los círculos arquitectónicos. Koolhaas va trazando así no sólo los escritos, sino sus procesos proyectuales. Más adelante, realizará las patentes que, además son un golpe de efecto para demostrar la contribución de OMA a las estrategias de la arquitectura que 'todo el mundo' ha seguido. Cada patente constituye un documento híbrido —un escrito, un diagrama de la esencia a patentar y la referencia al proyecto donde se hizo por vez primera—. Lo que patenta son algunas de las formas constantes de operar de la oficina.

Fig. 1.38. De izquierda a derecha: El hiperedificio, la *Très Grande Bibliothèque* y un proyecto de Yona Friedman.

El prólogo de *Content* (2004), aunque lo firma Brendan McGetrick, a nadie se le escapa que Koolhaas está como *ghostwriter*. El libro es un intento de ilustrar las ambiguas relaciones de OMA con las fuerzas de la globalización, o a ellos mismos como vagabundos que buscan interactuar con el mundo.

> "*Content* es un producto del momento. Inspirado en las fluctuaciones incesantes de principios del siglo XXI, lleva las marcas del globalismo y el mercado, hermanos ideológicos que, en los últimos veinte años, han socavado la estabilidad de la vida contemporánea. Este libro nace de esa inestabilidad. No es atemporal: ya está casi obsoleto. Utiliza la volatilidad como licencia para ser inmediato, informal, brusco: abraza la inestabilidad como fuente de libertad.

En él explica que es la continuación discursiva del *S,M,L,XL*.

> *Content* es una continuación de *S,M,L,XL*, un inventario de siete años de trabajo incansable de OMA. En muchos sentidos, está estructurado de acuerdo con lo que su predecesor no es: denso, barato, desechable… La implacable lógica

> interna que impulsó a *S,M,L,XL* se ve contrarrestada aquí por la incorporación de voces externas críticas. Los temas de *Content* no están ordenados según el tamaño sino por proximidad geográfica: la trayectoria se mueve siempre hacia el este, comenzando en San Francisco y terminando en Tokio.

Y en el mismo prólogo, sin dar rodeos, explica que es, en el fondo, la narración de su éxodo hacia el este del planeta.

> *Content* está dominado por un solo tema, 'Go East', que es a la vez una respuesta a los crecientes estragos del 11 de septiembre y un reconocimiento del impulso hacia el este que, a través de la participación política de AMO con la UE y una densidad creciente de proyectos chinos, ha reorientado la energía de la oficina. Se trata de un intento de ilustrar las ambiguas relaciones del arquitecto con las fuerzas de la globalización, un relato de siete años que pasó recorriendo la tierra, no como un viajero de negocios o un mochilero, sino como un vagabundo, vagando, buscando una oportunidad para hacer realidad las visiones que hacen que quedarse en casa sea una tortura. El contenido es, más allá de todo, un homenaje a lo que quizás sean las mayores virtudes de OMA/AMO: su coraje, su búsqueda tenaz, casi existencial, de la incomodidad, su compromiso de interactuar con el mundo invitándose a sí mismo a lugares (…) a los que no 'pertenece'" (McGetrick, 2004, p. 16).

Existe una relación intertextual entre el *SMLXL* y *Content.* Al final de ambos volúmenes aparece la 'cronología' de OMA (fig.1.39) hasta ese momento. En *Content* se puede leer "OMA/AMO since *SMLXL*" que refuerza esa continuidad. Algo más lejano es la cronología de eventos incluída *Project Japan* (2011), ya que no versa sobre OMA, aunque sea una continuación de la tarea del estudio en la indagación de otras modernidades.

1.2.4. El 'profesional reflexivo'

La intertextualidad fomenta una reflexividad que sustenta el discurso arquitectónico mediante una continua retroacción reflexiva de teoría y praxis en aras de la innovación y la modernidad. Esta sentencia es desarrollada por Schön. Dentro de cualquier discurso, se puede conectar la idea de Schön de 'profesional reflexivo' con la intertextualidad desde la pragmática —aprender haciendo— que este profesor del MIT proponía. Koolhaas responde a la modernidad desde la intertextualidad entre el ejercicio pasado y la criba, esto es, la incorporación o exclusión de lo hecho anteriormente genera la evolución del discurso y del ejercicio profesional. Schön advierte que

> "El modelo de racionalidad técnica ha ejercido una influencia tan grande en la escritura erudita acerca de las profesiones como en las exposiciones críticas sobre el papel que ejercen en la sociedad en su conjunto. (…) El conocimiento sistemático, base de una profesión, se piensa que tiene cuatro propiedades fundamentales. Es especializado, firmemente establecido, científico y estandarizado" (Schön, 1998, pp. 31-33).

Pero según Schön, el 'profesional reflexivo' posee algunas cualidades que sobrepasan los límites de la racionalidad técnica consistentes en reglas o planes que se consideran en la mente antes de la acción. Observa que, en las primeras décadas del s. XX, comenzó una consciencia emergente de los límites de la racionalidad técnica que llevó la atención hacia la figura del investigador. Una gran

parte de conductas espontáneas en la práctica experta obedece a un tipo de saberes que provienen de la experiencia tácita y de la actitud de enfrentarse a lo nuevo con herramientas, algunas de nuevo descubrimiento, otras que son pretéritas y recurrentes, y otras que no son las propias de la disciplina, sino abrazadas desde otros saberes y participantes en los proyectos. Así se podría describir el perfil de OMA y de Koolhaas como investigador, un papel que "es distinto al papel del profesional, y normalmente es considerado superior a este último" (Schön, 1998, p. 35).

> "Cuando emprendemos las actuaciones espontáneas e intuitivas de las acciones propias de la vida diaria, aparentamos ser entendidos de un modo especial. A menudo no podemos decir qué es lo que sabemos. Cuando tratamos de describirlo no sabemos qué decir, o hacemos descripciones que son obviamente inapropiadas. Nuestro conocimiento es de ordinario tácito, está implícito en nuestros patrones de acción y en nuestra sensación respecto a las cosas con las que estamos tratando. Parece correcto decir que nuestro conocimiento se da desde nuestra acción (…).
>
> Conocer desde la acción. Una vez que hemos rechazado el modelo de la Racionalidad Técnica, que nos llevaba a entender la práctica inteligente como una aplicación del conocimiento a las decisiones instrumentales, no hay nada extraño en la idea de que un tipo de saber es inherente a la acción inteligente. El sentido común admite la categoría del saber cómo, y no es dilatar mucho el sentido común decir que el saber cómo se da desde la acción —que el saber cómo de un equilibrista, por ejemplo, yace y se revela a través del modo en que adapta su andar a través del alambre, o que el saber cómo del pitcher de la liga principal

Fig. 1.39. Páginas de la cronología del *S,M,L,XL* y de *Content*.

> está en su modo de lanzar al lado débil de un bateador, cambiando su ritmo, o distribuyendo sus energías en el curso del juego—. No hay nada en el sentido común que nos haga decir que el saber cómo consiste en reglas o planes que nosotros consideramos en la mente antes de la acción. Aunque algunas veces pensamos antes de actuar también es cierto que en gran parte de las conductas espontáneas de la práctica experta revelamos un tipo de saber que no proviene de una previa operación intelectual" (Schön, 1998, pp. 55-57).

Koolhaas y sus referentes conforman tres ciclos similares a los que sostuvo Comte (1798-1857). En el desarrollo histórico del conocimiento, la humanidad ha pasado por tres estados teóricos o mentales diferentes: el estado teológico, o ficticio; el estado metafísico, o abstracto y por último el estado científico, o positivo. El primero es un punto de partida de la inteligencia humana, plagado de deducción e imaginación, que da respuestas a preguntas absolutas; el segundo está basado en la crítica que genera un desorden del todo y el tercero es un estado construido gracias al recorrido reflexivo por las anteriores etapas, en la que se logrará ordenar y progresar de forma unificada.

Estas etapas no sólo se pueden asociar a las sociedades en la historia, sino también a las edades intelectuales del individuo o a cualquier trayectoria de creación y producción como la de OMA. Etapas que se desarrollan y que se extinguen a la vez que nacen otras generando progreso o regresión. Tomando como paradigma la obra de Koolhaas y OMA, la praxis reflexiva muestra coherencia y cohesión pasando por un estadio en el que ha predominado la ficción, a un estadio más teórico, conceptual o abstracto, para desembarcar en este último estadio profesional, positivo y pragmático, que sin embargo tiene reminiscencias de las etapas anteriores que persisten en el discurso. Koolhaas considera la creación de AMO como parte fundamental de la profesionalidad reflexiva que pretende otorgar a OMA. AMO se puede reconocer como el paso de un estado profesional latente durante sus dos primeras décadas (1978-1999) a otro. No son pocas las veces que Koolhaas ha hablado de que OMA y AMO son simétricos; utiliza el término de 'siameses recién escindidos', "uno [OMA] es la construcción real, el limo, el enorme esfuerzo de la realización de un proyecto" (en Sigler, 2000); AMO "es lo virtual, lo que concierne a los conceptos y el pensamiento arquitectónico 'puro'. La separación nos permite liberar el pensamiento arquitectónico de la práctica arquitectónica" (en Sigler, 2000). Incluso en su logo (fig.1.40), el juego de comunicación resulta retórico.

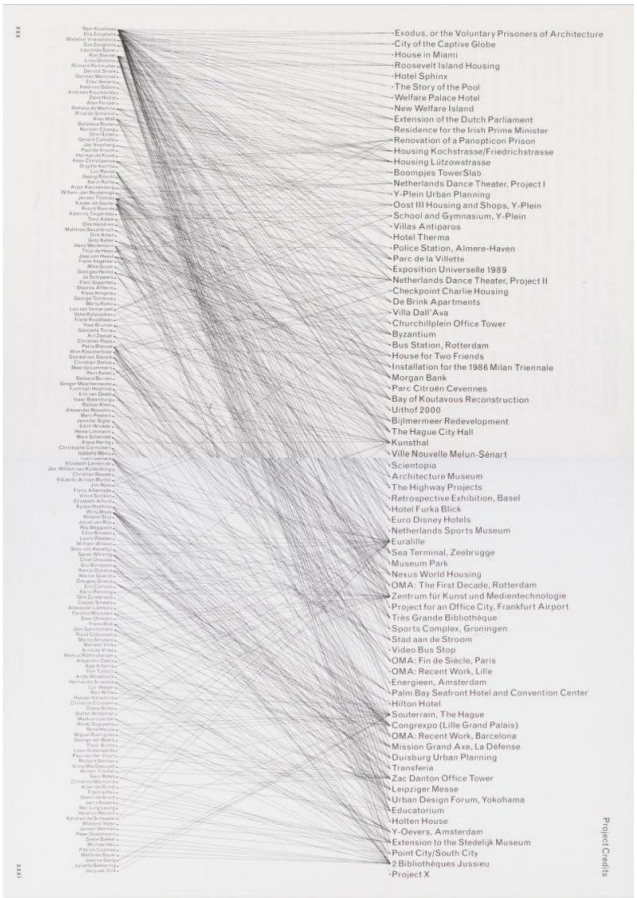
Incluso en su actividad académica e investigadora se ve cada vez más involucrado en la actividad reflexiva. De hecho, de la enseñanza más práctica de la Unit 9 en la Architectural Association (1975-1980), pasa a un grupo de trabajo más teórico en Harvard, el "Harvard Project on the City" (1995-), donde parece encontrar los estímulos para acabar fundando AMO (2000) con la entrada del s. XXI. Koolhaas (en Heathcote, 2011) 'literalizaba' la idea diciendo que "hemos encontrado que la separación de la investigación en otro departamento nos permite acercarnos a todo con espíritu crítico y establecer un riguroso contexto intelectual, sociológico y político". En otra entrevista con Obrist (2003, p. 17) sostuvo que el *think tank* fue el resultado de una sensación de inestabilidad, "todo parecía estar moviéndose tan rápido que no podía ser capturado en la arquitectura y por lo tanto requería de otras profesiones y enfoques". En sus declaraciones acerca de AMO insiste en esta idea nueva que, sin embargo, no es

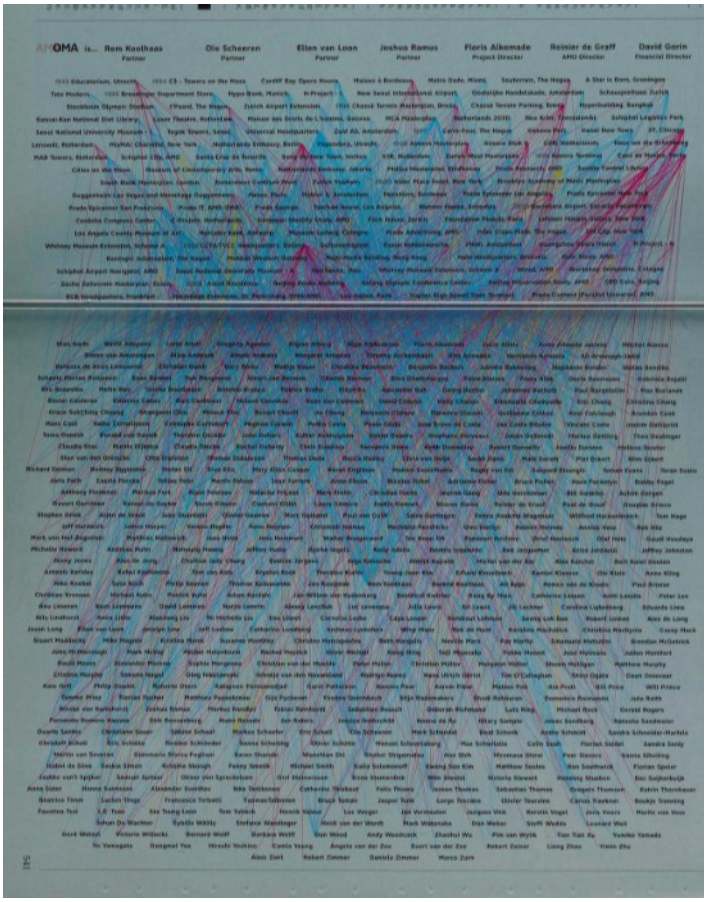
Fig. 1.40. Logo de OMA-AMO

nada nueva. *Grodzstat* ha estado en el alumbramiento de este gabinete que podría llamarse "Architecture Media Organization", como le dijo a Siegler (2000) o también como "Laboratorio de ideas de la Office for Metropolitan Architecture".

Entre *S,M,L,XL* (1995) y *Content* (2004), se establece una narrativa en torno a cómo la oficina y la autoría de los trabajos han evolucionado al haberse hecho OMA global y creado AMO, que se representa mediante un gráfico que relaciona autores y obras en sendos volúmenes (fig.1.41). Si el gráfico del primero era organizado mediante dos columnas que se unian con líneas formando un campo de entrecruzamiento, el segundo se muestra como una constelación con nodos fríos y calientes, que demuestran la incorporación de muchas voces nuevas que enriquecen la participación.

1.2.5. Lo ideal y lo esencial





Al igual que la idea benjaminiana acerca de que el cine constriñe la realidad para ofrecer al receptor una aclaración o un punto de vista, esa reducción de la realidad atrae en literatura, cine o cualquier narrativa, dos aspectos de la exageración: el 'ideal' y la 'esencia'. Koolhaas sabe que la información recordada y analizada que maneja no es una impresión perfectamente estable, por lo que el texto comporta la imposibilidad de ser totalmente fidedigno al torrente de la realidad. Cuando los directores de cine *underground* de Nueva York intentaban captar la ciudad nocturna, era evidente que el primer escollo al que se enfrentaban era la incapacidad de la cámara para captar esta luz, por no hablar de que el encuadre

Fig. 1.41. Diagrama de relaciones obra-autores en *S,M,L,XL* y en *Content*.

y el enfoque enmarcaban tan solo parte de la realidad. Pero lejos de ser una tara, esto permite poetizar esa realidad y transmitir un mensaje ponderado de la realidad captada.

Precisamente el artículo Modelo Cinematográfico de Representación Institucional y Discurso Gráfico en *Delirious New York* (Rodríguez García, Trachana, 2024, p.31),

> "rastrea la relación de los documentos del discurso gráfico de Rem Koolhaas en *Delirious New York* con el cinematográfico Modelo de Representación Institucional (MRI) que dichos documentos adoptan para enfatizar la función poética del mensaje de la 'modernización' exportado al mundo mediante el nuevo modelo de ciudad y el *American way of life* (…) Al confrontarse el discurso gráfico y argumental koolhaasiano con películas clásicas de Hollywood, así como con dibujos, postales e imágenes que Estados Unidos elaboró según ese modelo cinematográfico (…) produce una comunicación eficaz a nivel cultural con fin de cambiar el imaginario popular. El poder de elementos icónicos representativos de la modernidad de EE. UU. tramados en la narrativa textual que inaugura en *Delirious*… consagran la técnica comunicativa de Koolhaas, cuya influencia está demostrada en días de estériles renderizados hiperrealistas.
>
> (…) Los estudios se percataron del potencial expresivo del plató, que además de abaratar costes, sin proponérselo, hacía una revolución en el campo de la imagen. La 'pulsión icónica' de la ciudad fue aprovechada, en modo de "cualidad en la que una imagen adquiere rápidamente significados polisémicos" y que, según Gubern (citado en Puyal, 2023, p. 15), permite que se aloje en el subconsciente del espectador. No se precisaban escenarios realistas o exactos, sino imágenes cuya composición sintética, mediante elementos significativos, connotaran el lugar que se pretendía comunicar. Las figuras y los fondos de los platós (fotos o matte paintings) compartían intenciones narrativas y contaban con que "todos los elementos de la imagen (…) se perciben como iguales en importancia" (Burch, 1970, p. 34). Esa síntesis resultaba más efectiva y fotogénica que la realidad por el poder icónico de los elementos dispuestos. Basten las palabras del director Ernst Lubitsch, que prefería la heterotopía hollywoodiense construida en estudio a la realidad (Figura 5): "Está el París-Paramount, el París-MGM y el París en Francia (…) ¡El París Paramount es el más parisiense de todos!" (De Baecque, 2018, p. 74).

Si tomamos la idea de una realidad 'más real', o una exageración de algunas ideas tomadas de la realidad, esto no deja de estipular una jerarquía de los elementos de la comunicación en la búsqueda, desde esa realidad, de una idealización o una esencialidad (Nicolau, 2016, pp. 114-115). Más allá de lo referente a la idea del edificio como esencia de la época que extrae de los textos miesianos, en *Delirious New York* las palabras 'esencia' e 'ideal' son las más repetidas: 'esencia' aparece 19 veces, incluyendo 'esencialmente' (6 veces); 'ideal' aparece 17 veces, incluyendo 'ideales (3), 'idealismo' (3) e 'idealista' (2), 'idealmente' (1). Así, en *Delirious New York*, estos dos términos aparecen en contextos que desvelan intenciones y posiciones frente a la arquitectura y frente al mundo.

En el discurso de Koolhaas, *Delirious New York* demuestra que la comunicación de la ciudad neoyorquina, a principios de siglo, tomaba pautas del cinematográfico modelo hollywoodiense (Rodríguez García, Trachana, 2024, p.31), una

TÉRMINO 'IDEAL' EN *DELIRIOUS NEW YORK*		
TEXTO	**pg.**	**EPÍGRAFE**
Un plan no predice las fisuras que se producirán en el futuro, sino que describe un estado ideal al que sólo podemos aproximarnos	11	Plan. Manhattan teórico.
El aislamiento del Luna Park dentro de Coney Island hace de él un banco de pruebas ideal para la arquitectura, pero también priva del enfrentamiento directo con la realidad a los resultados de cualquier experimento	45	Salto. Luna Park, en Coney Island.
Hacia 1909, el prometido renacimiento del mundo -anunciado por la Torre del Globo- llega a Manhattan como una historieta que es en realidad un teorema que describe el funcionamiento ideal del rascacielos.	82	Teorema. Modelo para torres
Esta categoría de monumento supone una ruptura radical y moralmente traumática con las convenciones del simbolismo: su manifestación física no representa un ideal abstracto, ni una institución de importancia excepcional, ni una articulación tridimensional legible de una jerarquía social, ni una conmemoración. Simplemente es él mismo [esencia], y debido a su volumen puro y simple, no puede evitar ser un símbolo: un símbolo vacío, disponible para portar un significado igual que hace una valla publicitaria con un anuncio	100	Automonumento. La frontera en el cielo.
Cuando la dirección indica en su publicidad el hecho de que "con sus deliciosas brisas marinas y sus magníficas vistas, las 20 plantas dedicadas a espacios residenciales para los socios hacen del Downtown Club un hogar ideal para esos hombres que están libres de cargas familiares y en condiciones de disfrutar del último grito en materia de vida lujosa",54 lo que están sugiriendo abiertamente es que para el auténtico hombre metropolitano, la soltería es el único estado deseable.	158	Incubadora. Referido al Downtown Athletic Club.
Cuando Hood termina el cuento con una descripción del arquitecto ideal -ese representante humano teórico del manhattanismo que sabe aprovechar por sí solo el solape entre las fantasías prácticas de los hombres de negocios y esos sueños de una "cultura de la congestión" que tienen los arquitectos-, lo que está describiendo es simplemente la envidiable topografía de su propia personalidad: "El arquitecto que hace edificios estéticamente aceptables debe poseer una mente de tipo analítico y lógico; debe tener conocimiento de todos los elementos de un edificio y de su propósito y función; debe poseer una viva imaginación y un cultivado e inherente sentido de la forma, las proporciones, la adecuación y el color; debe poseer un espíritu de creación, aventura, independencia, determinación y valentía, y también gran cantidad de instintos humanísticos y de simple sentido común"	173	Esquizofrenia. Raymond Hood y el 'cuento' del arquitecto real.
Todos los hombres de negocios de la ciudad deben haberse percatado de lo ventajoso que sería vivir en el edificio donde está instalada su oficina. Hacia este ideal debería orientarse el trabajo de las empresas inmobiliarias y de los arquitectos.	174	Premonición. Vivir en un edificio de oficinas.
Tras abandonar el ideal de la nueva Ópera metropolitana como epicentro cultural de su conjunto, John D. Rockefeller Jr. rescata a Roxy de la Paramount y le da carta blanca para crear en él, en lugar de la ópera, un "escaparate de la nación".	208	Experto. Referido al ideal de la Ópera metropolitana.

Tabla 1.4. 'Ideal' en *Delirious New York,*

TÉRMINO 'ESENCIA' EN *DELIRIOUS NEW YORK*		
ESENCIA	**pg.**	**EPÍGRAFE**
Unos pestillos invisibles (la esencia del ingenio de Otis) impiden que la plataforma retorne a la superficie de la tierra.	25	Ascensor. Se refiere a Elisha Otis.
En vista de esta colosal discrepancia, la Torre del Globo debe entenderse como la esencia de la idea del rascacielos: la manifestación más extrema y explícita de su potencial para reproducir el suelo y crear otros mundos.	75	Discrepancia. La torre del globo, en Coney Island.
"La arquitectura total". Ésta es la propuesta antihumanista de Starrett cuando pone de manifiesto la esencia de su proyecto para Manhattan: un diagrama de "tubos que regulan la temperatura y la atmósfera" y que supuestamente surgen de los tabiques con paneles de roble -dotados de chimeneas- de su construcción	91	Modelo. Para torres.
La esencia y la fuerza de Manhattan radican en que toda su arquitectura es "de comité" y que ese comité lo componen los propios habitantes de Manhattan.	178	Paradoja. Referido a la paradoja que encierra el Rockefeller Center. Máximo de congestión y máximo de luz y espacio.
Como era de esperar, la esencia de su propuesta es la sepa - ración del tráfico rodado -al que se asigna el nivel del suelo- y de los peatones, para los que crea una red continua y elevada en la segunda planta; los soportales bordean todo el perímetro de las manzanas exteriores y forman, en el núcleo del conjunto, una plaza en torno a la Ópera, un deambulatorio metropolitano cuyo circuito se completa con puentes semicubiertos, de la anchura de la propia plaza, sobre las calles 49 y 50.	186	Competencia. Propuesta para la ordenación de la Metropolitan Square, planta al nivel de los soportales elevados, Corbett, Harrison y MacMurray, 1929,
La esencia de esta actuación es un masivo levantamiento de piernas: un despliegue simultáneo de zonas sexuales que invita a la observación, pero a una escala que trasciende la provocación personal. Las Rockettes son una raza nueva y exhiben sus encantos superiores ante la raza vieja.	214	Máquina. La maquinaria del Radio City Music Hall.

Tabla 1.5. 'Esencia' en *Delirious New York,*

TÉRMINO 'ESENCIA' EN *DELIRIOUS NEW YORK*		
ESENCIA	**pg.**	**EPÍGRAFE**
La esencia de la actuación de las Rockettes: energía teatral sin argumento.	216	Pirámide. Las Rockettes
La esencia de la paranoia radica en esta relación intensa, aunque distorsionada, con el mundo real: "La realidad del mundo exterior se usa como ilustración y prueba [...] para servir a la realidad de nuestra mente".7 La paranoia es un trauma de reconocimiento que nunca acaba.	238	Turismo. Referido al turismo de cordura por el reino de la paranoia que el MPC da. "Cada hecho, cada acontecimiento, cada fuerza y cada observación quedan atrapadas en un sistema de especulación y son "entendidas" por el individuo afectado de tal manera que confirman y refuerzan absolutamente su tesis: esto es, el desvarío inicial que constituye su punto de partida." (p. 237)
Pero la esencia de los rascacielos de Nueva York es que ellos ya llevan disfraces.	253	Chistera (referido a cómo Le Corbusier desvela su truco cuando presenta el anti-rascacielos. Lleva 15 años echando criticando Manhattan y, a la vez, se ha alimentado de sus modelos.
La esencia de Manhattan radica precisamente en que es una "megaaldea" ultramoderna ampliada a la escala de una metrópolis, una colección de "supercasas" donde unos estilos de vida tradicionales y mutantes están al mismo tiempo motivados y mantenidos por la infraestructura más fantástica ideada hasta entonces	255 y 257	No acontecimiento (referido a Le Corbusier y su Ville Radieuse-.
En nombre de la modernidad, Harrison -como un liquidador renuente- parece despojar a Manhattan, paso a paso, de sus activos arquitectónicos; pero al mismo tiempo -en nombre del manhattanismo- conserva siempre algo de su esencia y resucita sus ecos más persistentes.	286	Hamlet (referido a Wallace K. Harrison, el "Hamlet de Manhattan"
Si la esencia de la cultura metropolitana es el cambio -un estado de animación perpetua- y la esencia del concepto de "ciudad" es una secuencia legible de permanencias diversas, únicamente los tres axiomas fundamentales en los que se basa la "Ciudad del globo cautivo" (la retícula, la lobotomía y el cisma) pueden reconquistar el territorio de la metrópolis para la arquitectura	294	Ciudad del globo cautivo -apéndice-

Tabla 1.5. 'Esencia' en *Delirious New York,*

forma de construcción narrativa de su especulación teórica en torno al 'manhattanismo' y la modernidad como *leitmotiv* cuya expresión es la metrópolis moderna. Seña identitaria del discurso de Koolhaas en lo escrito y lo gráfico, constituye un 'todo'; un montaje por unidades o fragmentos que describen aspectos diferentes de la modernidad y la modernización, pero que están interconectados formando una imagen poética con un gran potencial de para exportarse por todo el mundo. El ensamblaje de referentes configura el relato esencialista de una heterotopía, que a pesar de no ser un ideal, sigue siendo en su esencia más atractiva que la realidad que trata de narrar; una sublimación narrativa de lo más significativo que subraya el texto. Con premeditación o no, Koolhaas tiene una deuda con el modelo cinematográfico institucional americano al seleccionar y presentar fragmentos representativos y contemporáneos con su característica habilidad de exaltación y dramatización propios de un literato o un cineasta. La hibridación entre la narrativa textual y las imágenes como paradigma de una comunicación eficaz de la construcción discursiva de la arquitectura y la ciudad, implica que la disciplina no es ajena a las expresiones del arte, la cultura y el pensamiento.

1.3. MODERNIDAD Y MODERNIZACIÓN. *LEITMOTIV*

Si se hace una revisión de las 'patentes de modernización' que Koolhaas incluye en *Content* (2004), inmediatamente se detectan los rasgos de lo estudiado en sus textos y edificios modernos y que ha desarrollado a partir de ellos. La metarregla de la 'recurrencia' que aplica Koolhaas apunta hacia los referentes operativos de la modernidad como son la experimentación y la innovación. La modernidad es el *leitmotiv* de su discurso. El *leitmotiv*, del alemán *leiten* (guiar) y *motiv* (motivo), es un término acuñado para la música que significa 'motivo conductor'; pero pronto pasó a la literatura y al cine para verse en todas las artes tomando un carácter interdisciplinar. Thomas Mann decía que el *leitmotiv* es aquel o aquellos elementos recurrentes que, al repetirse, cohesionan la trama y construyen la narración. En 2002, en *Conversaciones con estudiantes*, Koolhaas hizo la siguiente declaración al ser preguntado:

> "Est: ¿Qué influencia tiene la historia de la arquitectura en tu obra?
>
> RK: Probablemente tenga una influencia totalmente inconsciente, pero en el momento en que me interesé por la arquitectura, también lo hice por los fenómenos de la modernidad y la modernización. Me interesaban al mismo tiempo el constructivista ruso Ivan Leonidov, Mies van der Rohe y la arquitectura norteamericana de los años veinte y treinta. Ese interés me permitió apoyar mi propio trabajo y otorgarle una dimensión crítica. (…). Cuanto más dependiente me sentía del movimiento moderno, menos me gustaba lo que estábamos haciendo (…). Hubo algunos cambios personales en la oficina, y desde 1986 ó 1987 (…) intentamos ser claramente experimentales, (…) queremos inventar algo nuevo" (Koolhaas, 2002, p.54).

La modernidad para Koolhaas tiene siempre el sentido de lo nuevo y temporal a lo que reincide continuamente. De hecho, siente aversión hacia calificativos como 'neo-moderno' y su crítica desde la semántica. Sostiene en *Koolhaas/OMA, de la A a la Z* (Bunka, 1995, p. 21) que la acepción del 'neo-moderno' es una "obscenidad (…) que, disfrazada de homenaje, realmente desacredita y disminuye la modernidad. La modernidad es radical, rompe con lo previo. Así que, por definición, ella misma no puede ser el comienzo de algo continuo". Para Koolhaas, la modernidad es un continuo que va constantemente produciendo rupturas por las necesidades del contexto sociocultural y económico. Es una empresa del *non finito*. El término que más se adecua podría ser el que Moneo (2005) le otorga en *Otra modernidad*, cuya misión discursiva es continuar, desde otro punto de vista, el relato moderno que quedó incompleto. En este sentido, Koolhaas difiere de su colega Charles Jencks (1981) que sostiene en *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* que "el arquitecto de la posmodernidad no puede hacer nada para restablecer los valores perdidos, sólo puede comunicar los valores que faltan y criticar con ironía los que le desagradan". Koolhaas, ya en uno de sus primeros textos para *Oppositions* y que incluye en *Delirious New York*: "Architect's ball: A Vignette" (Mayo 1974) o "Fête moderne", alude al espíritu vital de la modernidad como expresión del pensamiento y de la actividad en la vida moderna, en que la fantasía y la originalidad son claves.

> "Se trata de una investigación, disimulada con un baile de disfraces. "¿Qué es el espíritu moderno en el arte? Nadie lo sabe. Es algo hacia lo que mucha gente camina a tientas, y a lo largo de ese

> camino deberían producirse cosas interesantes y divertidas". (…) los organizadores avisan que "el espíritu moderno en el arte no es una nueva receta para hacer edificios, esculturas o decoración pintada, sino que es una búsqueda de algo más característico y más vital, entendido como expresión de la actividad y el pensamiento modernos (…) "el efecto buscado es una cualidad rítmica y vibrante que exprese la febril actividad que caracteriza nuestro trabajo y nuestros juegos, nuestros escaparates y nuestros anuncios, la frivolidad y la excitación de la vida moderna". Con semanas de antelación, se informa al público de este manifiesto mediante un comunicado de prensa. "La 'fiesta moderna' ha de ser modernista, futurista, cubista, altruista, mística, arquitectista y feminista [...]. La fantasía es la clave, se premiará la originalidad" (Koolhaas, R., 2004, p.126).

> "Y deciden usar el formato del baile, pero esta vez para sondear el futuro. Es un comienzo adecuado para 1931. La quiebra económica —una ruptura forzada del anterior frenesí de la producción— exige nuevas orientaciones. Las reservas de estilos históricos finalmente se han agotado. Varias versiones de la modernidad se anuncian con una urgencia creciente" (Koolhaas, R., 2004, p.126).

La modernidad es modernización que implica cambios que conmueven y sacan de la inmovilidad individuos y sociedad.

> "Los invitados, con sus disfraces bicolores, plata y rojo fuego, siguen trayectorias como cohetes. Unas ingrávidas piezas de adorno flotan en medio del aire. Una "calle principal cubista" parece un fragmento de unos futuros Estados Unidos distorsionados por la modernidad" (Koolhaas, R., 2004, p.127).

En este discurso se encuentran trazas de esencialismos y sublimación de lo nuevo, capaz incluso de borrar las imperfecciones y corregir los antiguos errores, una fe ingenua y tal vez propensa a una exageración frívola, pero no ajena de un ánimo optimista y lúdico.

> "Para Erkins, esta fecundación cruzada representa una auténtica modernidad: la creación de "situaciones" que nunca han existido con anterioridad, pero que están hechas para parecer que sí lo hicieron. Es como si se hubiese hecho una ampliación de la historia en la que cada episodio puede reescribirse o reelaborarse en retrospectiva, todos los errores pueden borrarse y las imperfecciones pueden corregirse: "La última evolución del arte de épocas pasadas, aplicado a la creación de un verdadero lugar de recreo moderno [es] el arte moderno o modernizado". Los jardines romanos de Murray suponen una segunda oportunidad para el pasado, son una utopía retroactiva" (Koolhaas, 2004, p. 103).

Aludiendo a Baudelaire, para Koolhaas hay seres que son modernos y seres que, simplemente, no lo son porque no quieren arrojarse al 'aparato de la modernidad'. Recordando a Mies van der Rohe, en "Técnica y arquitectura" (1950), la verdadera modernidad es la que se consigue dejando a la tecnología desarrollarse en su contexto inmediato.

> "Bastiones de lo antinatural, los rascacielos como este club anuncian la inminente segregación de la humanidad en dos tribus: una, la de los metropolitanitas —literalmente hechos a sí mismos—, que habrían usado todo el potencial del aparato de la modernidad para alcanzar niveles excepcionales de perfección; y la otra, simplemente el resto de la raza humana tradicional" (Koolhaas, 2004, p. 158).

1.3.1. Modernidad y crítica

Varias versiones de la modernidad acrisolan una estética cuya poética acompasa las pulsiones de la sociedad e imprime el icono. Cuando habla del edificio McGraw Hill (Koolhaas, 2004, p. 171) simboliza poéticamente su idea de modernidad como "un fuego que arde con furia dentro de un iceberg; el fuego del manhattanismo, dentro del iceberg de la modernidad." Recuerda al texto, ya mencionado[38], "Sobre la forma de la arquitectura" de Mies, donde hablaba del interior vivo; pero Koolhaas matiza con esta metáfora el doble estado contradictorio el manhattanismo —frío en el exterior, refulgente y ardiente en el interior—. La poética del discurso puede convencer sin necesidad de aportar pruebas y de ahí los eslóganes, epígrafes y metáforas que se emiten por los medios calientes como la televisión o la prensa.

Koolhaas, en 1995, en el *S,M,L,XL*, aclaraba de nuevo el motivo para escribir *Delirious New York* como el relato de una modernidad alternativa a la europea y realizada.

> "Hace diez años, escribí un libro sobre Nueva York. Una investigación en otra especie de modernidad. No la modernidad europea de los veinte y los treinta, que consistió en un sueño que no fue alcanzado. Lo que me fascinó de Nueva York fue que en los veinte y treinta, edificios como el Rockefeller Center fueron tan revolucionarios como la arquitectura de Europa, pero construidos, realizados, y tal vez lo más trascendente, es que son populares. Así que la gran virtud de Nueva York, para mí, es que presenta una modernidad que no enajena la población, sino que de hecho es populista".

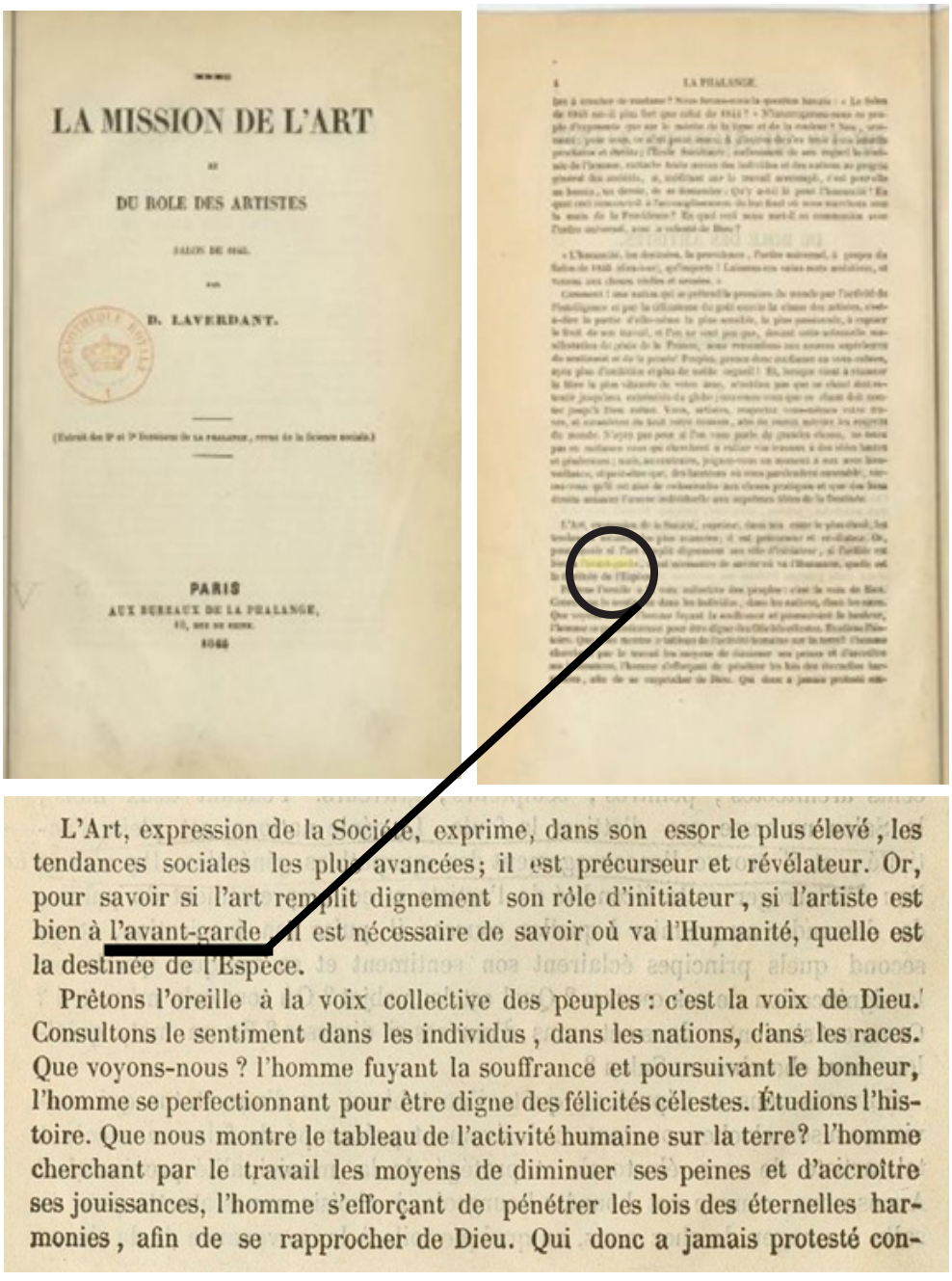
Rem Koolhaas, como arquitecto que respalda siempre su práctica con teoría fundamentada en la investigación, en *Delirious New York* desarrolla una teoría retroactiva de la génesis de Manhattan sobre una base fenomenológica y en torno la formatividad del objeto arquitectónico. Los parámetros discursivos que plasma en su escritura entretejen campos de conocimiento desde los que desarrolla sus argumentos. La hipótesis del manhattanismo, se verifica a través de documentos de distinta naturaleza, como dibujos, películas y postales que son descubrimientos estéticos y formales de la arquitectura de Manhattan. Los rascacielos de Manhattan construidos sobre una base pragmática de los negocios desarrollan, no obstante, un programa icónico independiente de los programas múltiples y cambiantes del interior con atributos artísticos que compatibilizan y optimizan las restricciones urbanísticas (Rodríguez García & Trachana, 2025).

Parámetros subtextuales que son las claves del discurso de la modernidad ocurrida en Manhattan son la inestabilidad y la permanente mutación de la metrópolis, junto a una arquitectura que se desarrolla gracias a los impulsos económico y tecnológico, entregándose a las necesidades de la metrópolis que, al crecer en densidad, tanto de población como de infraestructuras, crea una "cultura de la congestión". En territorios artísticos, la modernidad tuvo muchos nombres. Para (Durkheim, 1984, p. 69), el modernismo es parte de la trilogía modernidad-modernización-modernismo y se caracteriza por la falta de referentes con carácter sentimental. Ortega y Gasset había previsto en la *Avant-garde* los peligros de alienación que derivarían del racionalismo y caracterizó al 'arte abstracto' como 'arte deshumanizado'. 'El nuevo arte joven', según el furierista

38 Véase epígrafe *Miestakes* en el punto 1.1.6. de este capítulo.

Désiré Laverdant (1848, pp. 254-256) en *De la mission de l'art et du role des artistes*[39] (fig.1.42) debía ser la expresión de la sociedad.

> "1. El arte, expresión de la sociedad, manifiesta, en su más alta elevación, las tendencias sociales más avanzadas: es el precursor y el revelador. Por eso, para saber si el arte cumple dignamente su misión propia de iniciador, si el artista es verdaderamente de vanguardia, hay que saber hacia dónde va la Humanidad, cuál es el destino de la especie (…) Junto al himno a la felicidad, la oda dolorosa y desesperada ... Desnudar con un pincel brutal todas las brutalidades, todas las inmundicias, que están en la base de nuestra sociedad".



LA MISSION DE L'ART

ET

DU ROLE DES ARTISTES

D. LAVERDANT.

PARIS

L'Art, expression de la Société, exprime, dans son essor le plus élevé, les tendances sociales les plus avancées; il est précurseur et révélateur. Or, pour savoir si l'art remplit dignement son rôle d'initiateur, si l'artiste est bien à l'avant-garde, il est nécessaire de savoir où va l'Humanité, quelle est la destinée de l'Espèce.

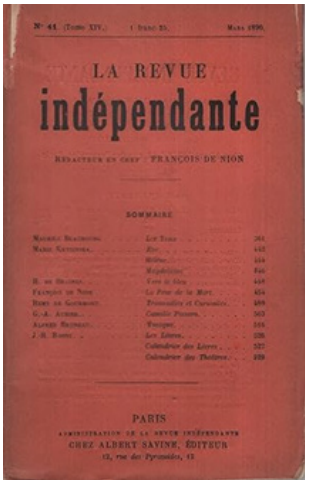
Prêtons l'oreille à la voix collective des peuples : c'est la voix de Dieu. Consultons le sentiment dans les individus, dans les nations, dans les races. Que voyons-nous ? l'homme fuyant la souffrance et poursuivant le bonheur, l'homme se perfectionnant pour être digne des félicités célestes. Étudions l'histoire. Que nous montre le tableau de l'activité humaine sur la terre? l'homme cherchant par le travail les moyens de diminuer ses peines et d'accroître ses jouissances, l'homme s'efforçant de pénétrer les lois des éternelles harmonies, afin de se rapprocher de Dieu. Qui donc a jamais protesté con-

Fig. 1.42. Primera edición de *De la mission de l'art et du role des artistes*, portada, ,páginas 4 y detalle donde se menciona el término *Avant garde* por primera vez.

39 Laverdant, D. (1845) "Sobre la misión del arte y el papel de los artistas", *Salón de 1845*, extracto de los nº 2 y 3 de *La Phalange. Revue de la science sociale.* pp. 253-272. Extractos pág. 254-256. En *OpenEdition Books* [páina web]. Consultado el 16 de noviembre de 2022 en https://books.openedition.org/inha/5245.)

En cuanto a los términos utilizados, ingleses y americanos utilizaron el término francés completo *l'art d'avant-garde* y el de *vanguard*. Los alemanes se ciñeron al 'modernismo' o 'estilo moderno', pero algunos hablaron de 'nuevo romántico', que "no carece de justicia si consideramos que el ala más extrema del Romanticismo alemán asumió en su época la función de vanguardia" (Poggioli, R., 1968, p. 6). Los franceses y los italianos tomaron el término con menos polémica debido, según Poggioli (1968, p. 6) a que

> "la sensibilidad a lo que implica el término está más viva en las tradiciones culturales que, (…) que, como la italiana, están atentas a los problemas teóricos de la estética o que, como la francesa, se inclinan especialmente a considerar el arte y la cultura desde el punto de vista de su disposición social o su sociabilidad (o 'antisociabilidad')".



También los rusos llamaron *Avant-garde* al movimiento modernista que ocurrió a finales del s. XIX hasta la Revolución que lo desdeñó. La escuela radical o marxista prestó atención a este movimiento y lo denominó 'arte burgués' o 'bohemio burgués'. Pero esta denominación no se hizo como estudio cultural e histórico, sino como discurso sociológico que apoyaba las políticas revolucionarias. Esta forma de entender la 'vanguardia' como revolución política además de artística no es exclusiva de los soviéticos. De hecho, Poggioli (1964, p.24) habla de "las dos vanguardias" —política y artística—, y que "antes que las vanguardias fueran aplicadas al arte de nuestra época, la palabra había sido adoptada como emblema de la vanguardia revolucionaria y que fueron los responsables de ésta última los que la vincularon a la esfera artística (Poggioli, 1964, p. 24).

Fig. 1.43. Rimbaud y el poeta Paul Verlaine a la izquierda, ambos involucrados en el movimiento revolucionario de la Comuna.

La esfera del arte se vinculó y subordinó a los ideales radicales y políticos hasta 1870. Entre las dos vanguardias se encontraba la unión robusta de la literatura con la política. Demostración de este vínculo fue que Rimbaud y Verlaine, poetas simbolistas, fueron, de manera diferente, relacionados con la Comuna[40]. La idea de radicalismo político y artístico de las dos vanguardias pervivió en el país galo. Fue una pequeña revista, *La Revue independante* (fig.1.43), que mantuvo vivo este binomio de rebeldes del arte y de la política. Con la aparición de otras publicaciones periódicas, la fuerza pulsátil e irrefrenable del arte de vanguardia, produjo un *sorpaso* copando el término para este terreno. Así la expresión "arte vanguardista" traspasó las fronteras como 'moneda de cambio' en el mercado internacional de las ideas" (Poggioli, 1964, p. 27).

40 Movimiento insurreccional socialista que ocurre desde el 18 de marzo al 28 de mayo de 1871 (unos 60 días). La comuna gobernó brevemente la ciudad de París, siendo su espíritu el socialismo autogestionario. Para el socialismo marxista fue la primera dictadura del proletariado que existió. El término *commune* designa cualquier ayuntamiento en Francia.

Pero el término 'moderno', del latín *modernus* se utilizó por primera vez en el s.V para marcar la nueva era que comenzaba, una era cristiana que sustituyó al paganismo romano. Este término se ha utilizado en diferentes tiempos para connotar el cambio y lo muevo. Así, moderno fue el gótico como transición de lo románico y también moderno fue el Renacimiento. Igual, hoy día, la seña distintiva de las obras que se estiman como modernas es que representan 'lo nuevo'. Moderno, modernidad y modernización son abstracciones que Habermas en *Posmodernidad* (1988, pp.19-21), en concreto en su ensayo "La modernidad, un proyecto incompleto", trata de explicar.

> "la señal distintiva de las obras que cuentan como modernas es 'lo nuevo', por lo que el término moderno implica la imposibilidad de ser superado o renovado, con que por definición lo moderno es lo más actual, y siempre lo más novedoso, que será superado y quedará obsoleto cuando aparezca la novedad del estilo siguiente. Pero mientras que lo que está simplemente 'de moda' quedará pronto rezagado, lo moderno conserva un vínculo secreto con lo clásico".

Es por esto por lo que la modernidad es la constante búsqueda de una meta imposible de alcanzar, ya que sería como alcanzar el mañana. En términos derridianos es una figura literaria; un recurso estilístico o expresivo que metaforiza la acción de permanente intento de llegar a una meta que está en constante movimiento —perpetuo estado futuro—. La modernidad y la modernización sostienen la relación en tanto que modernización es 'vivir en la modernidad'. 'Vivir en algo' conlleva acatar el medio, y aquellos elementos que lo conforman en el paradigma mental propio como hicieron en Europa personajes como Baudelaire o Bretón y en EE. UU. la escuela poética de Nueva York, personajes que atesoran esa 'condición de moderno' que busca Koolhaas. A este respecto, el Manifiesto realista (1920), el Suprematista Unovis (1927) o el ya tardío Manifiesto Situacionista[41] (1960) son llamamientos para vivir de una determinada forma nueva; que el pensamiento se resuelva como acción en la modernización con una "ética y una estética del cambio, así como una técnica de renovación constante" (Vicente Romero, 2015, párr. 7).

> "La Modernidad es un concepto filosófico, historiográfico y sociológico, que propone un mundo de metas. En el mundo moderno cada ciudadano se propone sus metas según su propia voluntad. Se alcanza la meta de una manera lógica y racional, es decir, sistemáticamente se da un sentido a la vida" (Vicente Romero, 2015, párr. 2).

Como subrayaba Malevich en el "Manifiesto Suprematista Unovis" (fig. 1.44) de 1924:

> "El triunfo del presente sobre las costumbres arraigadas presupone la negación del pasado, la purificación de la conciencia… todo lo que pertenece al pasado es ecléctico: la carreta, el arado primitivo, el caballo (…) la pintura de paisaje, la arquitectura de estilo antiguo. Todo resulta ecléctico mirado desde la época del avión y la radio.
>
> (…) reconocemos la grandeza de la cultura antigua. No negamos su grandeza para su época.
>
> (…) No negamos la necesidad de formas antiguas (…) [pero] nos negamos a dejarnos encuadrar en formas antiguas (…) Toda idea

41Véanse el punto 2.3.1. "El encuentro con Leonidov y el constructivismo ruso" y el epígrafe "*Situacionismo y détourement*", en el punto 2.3.3, en el capítulo II.

> nueva requiere una nueva forma adaptada a ella.
> (…) ¡Deseamos crear nuevas relaciones para el medio actual, relaciones que no se desarrollen sobre el plano de la antigüedad, sino sobre el plano del presente, del día de hoy!" (Malevich en Conrads, 1973, pp. 131-132).

Para 'ser moderno', la mera modernidad es una motivación. Los cambios reflejan los descubrimientos y los adelantos, pero también tienen su lado de desencantamientos, desapasionamiento y contradicciones; fallas éticas, exacerbaciones ideológicas e inestabilidad. La modernidad es una empresa disruptiva y poética cuyas formas residen en el experimentalismo y el futurismo. Arthur Lubow (2000) dijo a propósito de Koolhaas que, como agente moderno, era el vínculo mediador entre las múltiples capas que OMA trataba, algo así como un ente en medio de la inestabilidad. El mero hecho de desviar ideas pasadas o reconfigurarlas dan también un estatuto de modernidad. Y eso es porque las metas se conducen siempre en positivo, no hay retrocesos y la crítica por medio del discurso es constructiva, lo que confiere cierta cohesión en torno a este eje y cierta estabilidad.

> "Yo valoro la oportunidad que he tenido de expresar ideas antiguas de una manera refrescante. La mayoría de los críticos son gente negativa, están en contra de las cosas. Yo soy crítico, pero estoy a favor. Yo quiero hacer, no destruir. Eso marca la diferencia" (Koolhaas a Zabalbeascoa, 2016, p.41).

Además, Koolhaas, como escritor moderno y estudioso, sostiene también lo ya mencionado desde Cortés (2003, p. 16) acerca de que, junto a las vanguardias programáticas, existieron otras derivadas de caminos alternativos, lo que significaba que había 'desvíos' que producían otra modernidad. Estos paradigmas resultan atractivos de explorar y, de hecho, su intriga siempre le lleva por estos derroteros como la paradójica arquitectura de Manhattan o el surrealismo.

> "el arte moderno nunca ha constituido una manifestación única. Sí se refiere uno a la vanguardia, es para reconocer que a esta corresponde un grupo muy diverso de movimientos de vanguardia. Una de sus características principales es, de hecho, la multiplicidad de movimientos con los que hay que contar al tratar del tema. La relación de estos —la lista de 'ismos'— es extensa en todo estudio de arte y de literatura. No es difícil de entender, pues, que las obras de crítica que han enfocado la cuestión de la vanguardia estén organizadas generalmente según una serie de nombres o de categorías o características de los distintos movimientos" (Cortés, 2003, p. 15).

Koolhaas, como estudioso de las dos grandes vertientes que marcaron el siglo XX, lleva al límite la esencia programática del Movimiento Moderno en arquitectura. Como afirmó Zenghelis, el modo de operar de OMA y de Koolhaas es "una formulación de programas y no una cuestión de estilo (...) [además,] la violencia de lo moderno siempre encontrará su camino como un significante" (Gargiani, 2008, p. 84). Sin embargo, Koolhaas también se interesa por figuras como Mies, Perret o la modernidad estadounidense de Wallace Harrison, desde donde articula un desvío consciente, haciendo apología de una modernidad alternativa (Cortés, 2003, p. 17), que no traiciona la actitud rupturista que caracterizó al proyecto moderno del siglo XX.

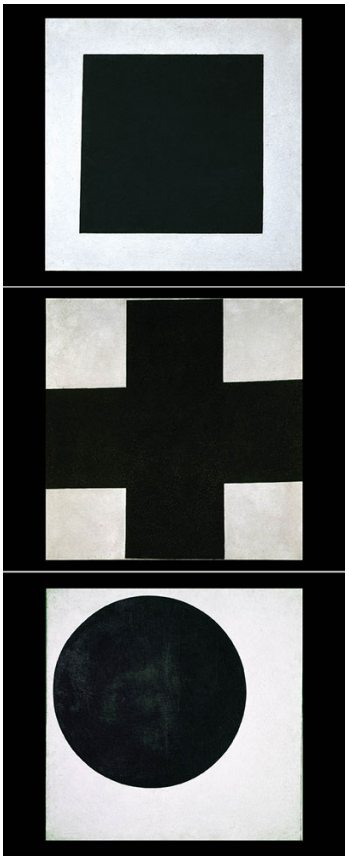


Fig. 1.44. Portada del Manifiesto suprematista Unovis de Malevich (1920)

1.3.2. Crítica a la posmodernidad

Koolhaas ve exceso de ensimismamiento en el posmodernismo. En la Bienal de Venecia *The presence of the past*, OMA adoptó una crítica al posmodernismo que enfoca lo obsoleto, lo 'moderno fijado' y que es el verdadero estancamiento del historicismo posmoderno como pesadilla semántica.

> "La 'Arquitectura Metropolitana' (…) implica una doble polémica: contra quienes creen que pueden deshacer el daño de la Edad Moderna (...) mediante la respiración artificial y resucitación de la 'arquitectura tradicional' de calles, plazas, bulevares, etc (...) y contra esa arquitectura Moderna que (…) ha intentado exorcizar su miedo al caos pensando el objeto como un fetiche y recuperar el control sobre la volatibilidad de la Metrópoli dispersando esos objetos a granel, aislando sus componentes y cuantificando sus funciones, para volverla predecible una vez más" (Gargiani, 2008 p. 62).

Una suma de individualidades ha llegado a nuestros días con las firmas estrella, cosa que, sin duda alguna, él lo es también. Autores como Bauman, en *Modernidad líquida* (2000), veían esperanzados un renacer de la sociedad frente a las individualidades cuando caía el Muro de Berlín, pero el posmodernismo derivó hacia la 'liquidez'. Según el sociólogo, la sociedad resultó un sumatorio de individualidades. La crisis tras este hecho histórico (1989), retransmitido a nivel global, se impuso como pensamiento único. Este hecho provocó otras revoluciones como la ecológica, la feminista y la etnicista, con el consecuente abandono de un proyecto común.

> "Ya no se entiende modernización como (…) una suerte de paraíso industrial, sino que es analizado críticamente (…). La devastación de África, el estancamiento de Latinoamérica y el atrincheramiento de parte de Asia son ejemplos de aquello, sin contar las propias crisis internas que viven los países del primer mundo. En las teorías actuales se pueden citar los trabajos de Immanuel Wallerstein y su teoría de sistema-mundo que entiende la tendencia a globalizar procesos sin resolver las desigualdades y riesgos sociales" (Vicente Romero, 2015, párr. 5).

Durante los 60, las vanguardias arquitectónicas y artísticas enfatizaron la idea de que la obra era lo importante y el artista debía ser difuminado hasta desaparecer. No es de extrañar que Koolhaas se prodigase como editor jefe de una oficina de proyectos internacionales, pero que mantuviese una labor individual en la escritura. Práctica temporal y extra-espacial, la escritura es también una práctica del poder que las estructuras del presente le brindan junto a la oportunidad, a través de los medios, para expandir su influencia en el pensamiento y en la acción. La modernización, en tanto que cambio permanente, en la actualidad se vincula a la velocidad electrónica de los procesos y la dependencia cada vez mayor del espacio virtual. La telecomunicación no precisa de edificios bien hechos; la modernización, como cambio permanente, está vinculada a la velocidad de procesos que Baudelaire simbolizó con lo instantáneo. Koolhaas afirma que "la esperanza de vida del edificio contemporáneo promedio es paradójicamente corta" (Web de OMA, 1991, párr. 2). En las puertas del siglo XXI, Koolhaas encarna lo que Bauman (2000) dio a llamar "la velocidad electrónica" y lo relaciona, citando a Spengler, con "el fin de la historia".

> "Lo que induce a tantos teóricos a hablar del 'fin de la historia', de posmodernidad, de 'segunda modernidad' y 'sobremodernidad', o articular la intuición de un cambio radical en la cohabitación humana y en las condiciones sociales que restringen actualmente a las políticas de vida, es el hecho de que el largo esfuerzo por acelerar la velocidad del movimiento ha llegado ya a su 'límite natural'. El poder puede moverse con la velocidad de la señal electrónica; así, el tiempo requerido para el movimiento de sus ingredientes esenciales se ha reducido a la instantaneidad. En la práctica, el poder se ha vuelto verdaderamente extraterritorial, y ya no está atado, ni siquiera detenido, por la resistencia del espacio (el advenimiento de los teléfonos celulares puede funcionar como el definitivo 'golpe fatal' a la dependencia del espacio: ni siquiera es necesario acceder a una boca telefónica para poder dar una orden y controlar sus efectos. Ya no importa dónde pueda estar el que emite la orden -la distinción entre 'cerca' y 'lejos', o entre lo civilizado y lo salvaje, ha sido prácticamente cancelada-. Este hecho confiere a los poseedores de poder una oportunidad sin precedentes: la de prescindir de los aspectos más irritantes de la técnica panóptica del poder. La etapa actual de la historia de la modernidad -sea lo que fuere por añadidura- es, sobre todo, pospanóptica. En el panóptico lo que importaba era que supuestamente las personas a cargo estaban siempre 'allí', cerca, en la torre de control. En las relaciones de poder pospanópticas, lo que importa es que la gente que maneja el poder del que depende el destino de los socios menos volátiles de la relación puede ponerse en cualquier momento fuera de alcance... y volverse absolutamente inaccesible".

1.3.3. Provocación

En 1979, la OMA fue invitada, como premio de consolación por no ganar el concurso del Parlamento Holandés, a un estudio para la renovación del panóptico de Arnhem. El texto que Koolhaas (1995m, pp. 233-247) escribió para el Ministro de Justicia "creó polémica: su defensa de un objeto arquitectónico claramente anticuado parecía ridiculizar 100 años de progreso" (Koolhaas, 1995m, pp. 237). El texto guarda consonancias con las ideas expuestas por Bauman, pero aplicadas al abordaje de un proyecto arquitectónico.

> "La prisión Arnhem Koepel se construyó según el llamado principio del panóptico.
>
> Inventado en 1787 por el filósofo Jeremy Bentham. Se trata de un principio universal de organización para situaciones en las que un pequeño grupo de supervisores vigila a un grupo mucho mayor de supervisados: trabajadores de fábricas, pacientes de hospitales, locos, presos. El Arnhem Koepel representa el principio en su forma más pura: un único «ojo» que todo lo ve situado en el centro de un círculo de observados. El objetivo del principio del panóptico era la producción eficiente de bienes en la fábrica, de salud en el hospital o de seres humanos reformados en la prisión" (Koolhaas, 1995m, pp.233-247).

Existe, entre la opinión pública, una paradójica relación acerca de la prisión 'lujosa' que fomentaría la delincuencia. Dato intertextual, ya que un artículo del *TIME*, que hablaba precisamente de esto, fue lo que 'inspiró' *Exodus*.

> "En 1882, cuando se construyó el Koepel, muchos consideraban que su arquitectura era demasiado lujosa y temían que la compasión expresada en sus instalaciones pudiera estimular la delincuencia en lugar de disuadirla (…) "Si construyen esa prisión de esta ma-

> nera tan grandiosa, algunas -quizá incluso muchas- personas pueden verse tentadas, después de su trabajo diario, a intentar conseguir una plaza en ese glorioso complejo a expensas del Estado" (Koolhaas, 1995m, pp. 233-247).

Siguiendo el texto de Bauman, establece una relación entre el antiguo panóptico y el multi-panóptico que representa mediante una inversión: ahora los guardias son observados. La idea del proyecto se presenta así como una provocación, una metáfora para significar el cambio cultural e ideológico.

> "Cien años después, el principio del panóptico, con su ideal mecanicista -el poder desnudo ejercido por la autoridad en el centro sobre los sujetos en el anillo-, se ha vuelto intolerable. De hecho, sin un solo cambio en la arquitectura del Koepel, su principio ha sido abolido. Los guardias han abandonado el centro y ahora circulan aleatoriamente por el suelo y los anillos, entre presos a menudo liberados de sus celdas (…) El puesto de control central -el antiguo «ojo» del panóptico- se ha convertido en una cantina para los guardias (…) observados por los presos en los anillos. Originalmente concebido como un espacio vacío, todo el interior está ahora tan concurrido como la Galería de Milán.
>
> En menos de un siglo, los dos principios en los que se basaba el Koepel -vigilancia centralizada y confinamiento solitario- han quedado anulados o incluso invertidos por el cambio cultural. Al mismo tiempo, el propio edificio, por el mero hecho de seguir existiendo, ha respondido a estos cambios ideológicos desmantelando el principio del panóptico y añadiendo instalaciones complementarias. Los cambios de régimen y de ideología son más poderosos que la arquitectura más radical, una conclusión a la vez alarmante y tranquilizadora para el arquitecto" (Koolhaas, 1995m, pp. 233-247).

La vulnerabilidad de la arquitectura a la ideología es tal como la arquitectura sin ideología. Debe ser ironía cuando Koolhaas dice: "La revisión sólo es posible allí donde hubo visión" aludiendo al posmodernismo en arquitectura carente de ideología que, como decía Argan, es 'visión de futuro'. Así alude también el aprendizaje del manhattanismo, donde los edificios albergan los continuos cambios modernos de programas y actividades, manteniendo una envolvente intacta: "Arnhem podría ser un experimento con una forma de renovación que articule el cambio programático e ideológico sin destruir el propio edificio" (Koolhaas, 1995m, pp. 233-247).

Pero tal vez los cambios y sobre todo la mejora aludida de la situación de los presos con la renovación del edificio no sea más que un simulacro, dado que la vigilancia mediada por dispositivos electrónicos puede ser todavía más severa.

> "la relación con los guardias ha pasado a estar mediada por dispositivos electrónicos; la pretensión terapéutica de la unidad 'familiar' ha erosionado la anterior honestidad de la polaridad guardia-prisionero. Como la Koepel, pero por razones diferentes, las nuevas prisiones se han convertido en sinónimo de control excesivo" (Koolhaas, 1995m, pp. 233-247).

Koolhaas termina reflexionando sobre las intenciones de la arquitectura y su posible coincidencia con las intenciones políticas y deja entrever su escepticismo al devolver sus pensamientos al terreno conceptual para reivindicar, en abstracto, la capacidad de la arquitectura para resolver contradicciones como 'libertad y disciplina'.

> "Para nosotros, la prisión encarnaba, en cierto modo, 100 años de sabiduría, o al menos de experiencia. Lo nuevo añade una capa de modernidad sin pretender ser definitivo. No es ni más ni menos seguro que lo antiguo. Lo antiguo mantiene su disuasión iconográfica, liberando a lo nuevo de tener que ignorar o expresar la idea de encarcelamiento. Después de la intervención, el Koepel representa el pasado desmantelado, su antiguo centro tachado, descansando sobre un podio de modernidad que sólo se preocupa de mejorar las condiciones de los presos (…)" (Koolhaas, 1995m, pp. 233-247).

Alude así a los 100 años de modernidad como los 100 años de sabiduría. Este escrito ofrece la visión de la modernidad metafórica, multi programática, mutable que OMA y Koolhaas quieren abarcar, y cómo, provocativamente, esa visión coincide con las políticas.

> "El aspecto más complejo del proyecto era hasta qué punto las intenciones programáticas, metafóricas y formales coincidían con las cuestiones políticas. Dentro de las estrictas exigencias programáticas, la metáfora de un nuevo comienzo, la idea de la cultura como un sistema de paradigmas en continua revisión, y el traspaso del centro vinculan lo utilitario a lo conceptual. Lo sorprendente, por último, fue la forma casi ansiosa en que una solución arquitectónica fue finalmente -tras dos años de acalorada discusión- acogida por las autoridades como solución al dilema de otras disciplinas. La desacreditada reivindicación de la capacidad de la arquitectura para intervenir directamente en la formación de la cultura y resolver, mediante su cristalización, exigencias irremediablemente contradictorias -libertad y disciplina- parecía reivindicada.
>
> Pero inmediatamente después de su aceptación, el dinero se agotó y el proyecto quedó en suspenso indefinidamente" (Koolhaas, 1995m, pp. 247).

Entre los manifiestos que declaran la actitud moderna, puede que el discurso de Koolhaas sea el más realista y desprejuiciado, consciente de las ambigüedades y las contradicciones inmanentes al proyecto moderno y a la modernización. Los referentes de la modernidad para Koolhaas son personajes y actitudes más que los *ismos* (fig.1.44) que favorece la proliferación de las revistas (Arranz Guilarte, 2021, p.63).

1.3.4. Arquitectura y revolución

Desde finales del s. XIX, la forma de entender la sociedad, el arte y la arquitectura transitó desde la recreación y la conservación, a un debate sobre la experimentación y la invención incitada por la Revolución Industrial y los avances científicos y teóricos. La corriente europea de Berlín con el expresionismo como crítica a la metrópolis de París y el impresionismo, por un lado, y por otro Chicago y Nueva York, estrenando la nueva tipología urbana del rascacielos y las acciones sobre la ciudad de poetas y artistas callejeros —que reflejaban en el fondo las teorías sociológicas hacia las que se encaminaba la recién fundada Escuela de Chicago (Muñoz-Albadalejo, 2018, p. 207)—, llevaban irremediablemente hacia la modernidad.

> "La fecha precisa de esta ruptura entre pasado y presente varía, evidentemente, de un portavoz a otro, como sucede con su diagnosis. La causa que se alega puede ser la muerte de Dios o la teoría de la relatividad, el descubrimiento del

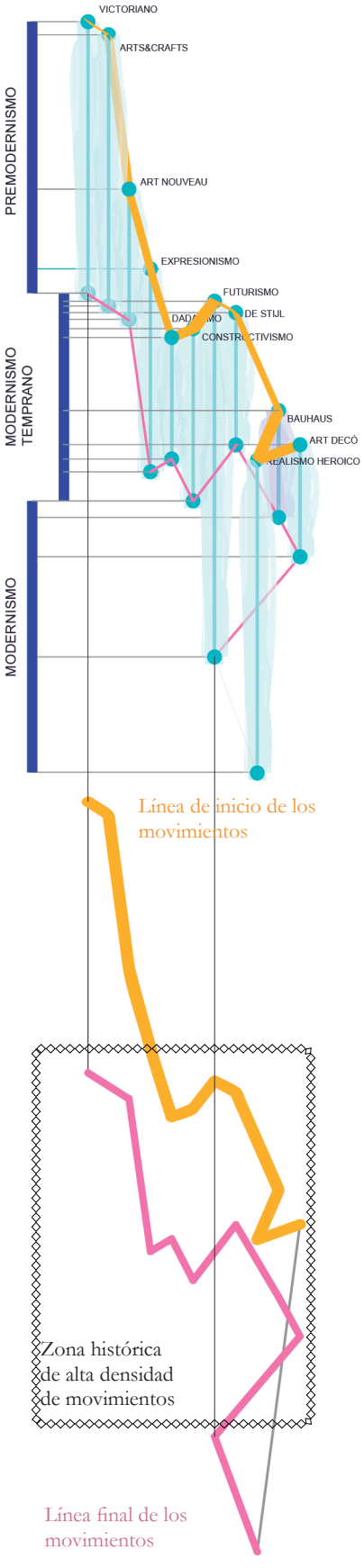


Fig. 1.44. Gráfico de los estilos artísticos del s. XIX y s. XX. Elaboración propia

> inconsciente o la llegada de la sociedad de masas, pero resulta sorprendente la unanimidad de opinión en cuanto a que la experiencia moderna es claramente diferente de todo lo anterior, y de que el arte moderno tiene que cambiar radicalmente en respuesta a este hecho" (Lodge, D., 1979, p. 549).

La Revolución Francesa (1790) produjo una dicotomía conflictiva del 'ser moderno', que nacido en una época de revolución política y social, vivía rodeado de una cultura neoclásica con un discurso de ensalzamiento del pasado idealizado. Este carácter chocó con los anhelos de una nueva arquitectura, que verá en el s. XX una explosión debida a las guerras y al desarrollo industrial. La arquitectura constituiría la presencia de la nueva sociedad, símbolo e imagen de un cambio social y tecnológico que se hacía presente.

> "Esta nueva conciencia del tiempo (…) expresa más que la experiencia de la sociedad movilizada, de una historia acelerada, de la ruptura de la vida cotidiana. El nuevo valor concedido ahora a lo efímero, lo momentáneo y transitorio, y la celebración concomitante del dinamismo, expresa, precisamente, el anhelo por un presente duradero e inmaculado. Como un movimiento de autonegación, el modernismo es un "anhelo por la verdadera presencia". (Habermas, 1988, pp. 267-268).

La inmediatez moderna, aunque pareciera no poder tener referentes, ha de tener unos mínimos de permanencia para que se solidifique, al menos, en un discurso. El Movimiento Moderno, declarando la muerte del pasado y proclamando una arquitectura nueva, estableció una crítica de la arquitectura del pasado y sus referentes. Como sostiene Montaner (2013, p. 19), hoy el olvido y la amnesia predominan en la sociedad contemporánea y son enemigos de la crítica constructiva, y que, sin ésta, es difícil tantear 'lo nuevo'. Sin duda, la velocidad de los procesos y la hiperdensidad informativa en la 'era de la información' no asientan los discursos, que exigen del lector ciertos conocimientos para poder enfrentarse a estos. La 'dualidad del hipervínculo' —la posibilidad de aclarar un concepto a golpe de clic sobre una palabra en azul— es un prodigio y una 'maldición' al mismo tiempo, porque dispersa cualquier concentración sobre lo que se quiere estudiar.

La modernidad como referente que investiga Koolhaas se despliega en múltiples formas y estrategias de lo 'moderno' acordes con lo que para este término refiere Habermas: por un lado, la conciencia que posee una época en relación con su pasado, y por otro, la autoconsciencia de un proyecto que caracteriza de manera distintiva una época que se significa por "un hacerse reflexivamente cargo de la propia posición desde el horizonte de la historia en su conjunto" (Habermas, 2008, p. 16). Si para Habermas la modernidad comienza con el Renacimiento, el descubrimiento de América y la Reforma, para Koolhaas, la Modernidad fue el pasado que investigó acerca de Leonidov y de El Muro de Berlín; también fue la modernidad alternativa que ocurrió en 'el nuevo mundo' —calvinista y reformista—, pero sobre todo, fueron las ideas rupturistas que por un lado se dieron en el s. XIX, y que se prolongaron hasta finales de 1930, y por otro las 'rupturas de esas rupturas' de mediados de siglo con la irrupción del posmodernismo.

1.3.5. Crítica y subtexto de la modernidad

La modernidad de principios del s. XX se convirtió en un relato trágico por su evanescencia, ya que desaparece en el mismo momento que ontológicamente se logra algo nuevo, que una vez creado, deja de ser nuevo; poéticamente es 'el mañana' inalcanzable. Esta idea se convierte el motor creativo en la búsqueda de lo nuevo, lo que aún no existe o lo disruptivo; la disrupción en la pauta, la fractura del sistema, el desvío no explorado. Es lo que creadores como Joyce, Proust, Flaubert; Picasso, Pollock, Mondrian, Le Corbusier o Koolhaas buscaban y buscan sin descanso. Otros, como Tafuri, investigan la Modernidad como un referente de un tiempo, una arquitectura y una actitud, para ejercer la crítica, para "recoger la fragancia histórica de los fenómenos, someterlos a una rigurosa valoración, descubrir sus mistificaciones, valores y contradicciones internas, para hacer así estallar toda la carga de sus significados" (Hernández Gálvez, 2015, párr. 6). Tafuri establece que la crítica puede llegar a encontrar e incluso generar significados de esos referentes. Para Tafuri, 'la esfera' y 'el laberinto' (1984), son metáforas que responden a las preguntas de si las vanguardias históricas constituyen un proyecto único y positivo que vuelque la angustia existencial del ser humano en su intento por dominar su entorno. O si por el contrario, constituye proyectos, lo que se reconoce en el término de vanguardia, de transgresiones de un canon, de un bloque histórico compacto, un monolito unitario que se someterá a análisis. Tafuri se propone romper en fragmentos, y construir con cada uno de ellos, una arqueología que instaure la ética de la transgresión de lo que sería el proyecto de la vanguardia. Detrás de la destrucción de los valores antiguos y de la iconoclastia futurista y dadaísta, el autor detecta una tensión hacia modos de existencia en los que el ser-cosa pueda dominar su propia alienación y su propio ambiente. Estos impulsos hacia la reorganización del ambiente humano se pueden identificar en los múltiples proyectos con los que esta se presenta, como el de la Bauhaus en la República de Weimar o en la Unión Soviética al inicio del Primer Plan Quinquenal, o la metrópoli norteamericana en vísperas del New Deal.

Barthes diría de la crítica literaria:

> "Desdobla los sentidos al considerar que en la obra todo puede querer decir algo (…) afirmando la condición de crítico como comentarista, que por una parte es transmisor: que reproduce una materia pensada, mientras por la otra es un operador: redistribuye los elementos de la obra de modo para otorgarle cierta inteligencia, es decir, cierta distancia" (Hernández Gávez, 2015, párr.2).

El s. XX, vio nacer a los grandes críticos de la arquitectura, que tomaron las riendas para señalar caminos insospechados, no sólo de los mensajes, sino de los referentes pretéritos. Montaner (2013), en su libro *Arquitectura y crítica* reflexiona sobre la misión de la crítica:

> "una de las misiones básicas del trabajo de la crítica consiste en intentar contextualizar toda nueva producción dentro de corrientes, tradiciones, posiciones y metodologías establecidas, reconstituyendo el medio en el cual se han creado las obras. Con esta actitud la crítica se enfrenta a diversos enemigos. Por una parte, el olvido y la amnesia que predominan en la sociedad contemporánea. En

> la sociedad tardocapitalista, el arte y la arquitectura son un producto de consumo más y cualquier oferta 'nueva' se presenta siempre sin precedentes. De esta manera, el trabajo de la crítica consiste en desvelar las raíces y antecedentes, las teorías, métodos y posiciones implícitos en el objeto" (Montaner, 2013, p.19).

La formulación de la modernidad está íntimamente relacionada con la crítica, al ser 'el poner en crisis' uno de los mecanismos de la modernidad, presupone considerar ésta como la dialéctica entre modernización y modernismo.

> "Una experiencia vital —del tiempo y del espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida—. Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos y todo lo que somos" (Berman; 1988, p. 1).

Según Marcello Gardinetti (2020), Koolhaas tiene un 'trazo mutante' que se refiere a la mutabilidad circunstancial de sus posturas, lo que se basa en una afirmación, arriesgada y ambigua, que sostiene Böck (2015, p.10) en su libro *Six Canonical Project of Rem Koolhaas*:

> "En la historiografía, la obra de Koolhaas tiende a asignarse a la teoría y la práctica del diseño estructuralista o posmoderno, alineada con las sensibilidades constructivistas y surrealistas; o se presenta, a la manera tradicional de la hagiografía arquitectónica, como un genio original sin conexiones discursivas identificables".

Sin embargo, Koolhaas no deja de recalcar su afiliación moderna desde posturas críticas. Según colaboradores como Jens Hommert (Tesch & Heidingsfelder, 2008, 01:02:45-01:02:52), "es principalmente modernista o le gustaría serlo"; o según Cecil Balmond, "Rem trabaja según la tradición modernista, aunque no usa los materiales de la misma forma" (Tesch & Heidingsfelder, 2008, 01:02:05-01:02:13). Lo cierto es que en este encasillamiento están las formas y los estilemas. Pero Koolhaas sigue esa actitud de moderno. La modernidad, como referencia, es esquiva *per se*, y cambiante. Además, está la modernidad europea de Mies, Leonidov, Malevich, Mondrian y la modernidad "consensual"[42] americana, que es la globalización en base a la adopción de estrategias mientras se desposee de ideologías, como se desprende de la actitud crítica de Koolhaas (2004, p. 81), quien en *Delirious*, recoge desde la cita de Benjamin Casseres: "tomamos de vosotros lo que necesitamos y os tiramos a la cara lo que no necesitamos. Piedra a piedra, desmontaremos la Alhambra, el Kremlin y el Louvre, y los construiremos de nuevo en las riberas del Hudson". En el texto "Globalization" (1995, pp. 362-369), su relato reincide en estos referentes. Los primeros, referentes europeos, buscando sistemas muy flexibles para el ser humano moderno y urbanita como menciona Iñaki Abalos (2000, p. 23), o rupturas, expresadas en la simbiosis entre la forma y la nueva forma de vida moderna. El referente americano tiene que ver con la cultura de la congestión y el sistema capitalista como catalítico de programas siempre cambiantes. Koolhaas no quiere mitificar modelos, sino lanzar el mensaje de la modernización que es lo contrario a adoptar estilemas. En la entrevista con Zaera Polo (1996, p.24) habla con desdén del proceso solidificante en que la arquitectura entró a partir del Estilo Internacional. Es una de las formas

42 Véase punto 2.1.7. "*Nederlands Amerikanisme*" en el capítulo II.

hacia la que expresa su "antipatía más básica —o, al menos, escepticismo— por la arquitectura" (1996, p.24), ya que es casi un automatismo de quien participa del proceso de modernización y que no es otra cosa que la actitud del escéptico que no quiere identificarse con una profesión y que, inevitablemente, solidifica formas de hacer.

> "he intentado hacer arquitectura partiendo de una serie de ambiciones vacías y recuperar un tipo de habilidad operativa [la modernidad], o por lo menos glamur. Desde lo casi místico o filosófico, la arquitectura se convierte en un aparato esencial que es parte de un proceso más extenso de modernización, y que puede ser discutido como tal, desmitificado, o tal vez es simplemente el reemplazo de una mística por otra".

Gardinetti (2020, párr.4) acierta cuando dice

> "para Koolhaas, la arquitectura debe actuar como un proceso de modernización que forma parte de un estatus filosófico, casi místico. (…) [que] no está dispuesto a identificarse completamente con la profesión, (…) [sino que] se define como un intérprete, tanto de las nuevas formas de instrumentalidad, como de nuevos contenidos."

La forma de instrumentalidad más novedosa, desde principios del s. XX, son las estrategias comunicativas. Pensar en los medios de comunicación y la adquisición de una inteligencia acumulativa mediante éstos, así como el juego entre la experiencia directa de la arquitectura y la arquitectura de gabinete como teoría y trabajo de investigación, es lo que ha caracterizado a Koolhaas desde muy temprano, cuando, siendo cineasta, conoció a Oorthuys y Risselada[43], arquitectos de la escuela de Delft que fueron parte de los detonantes de su decisión de estudiar arquitectura. Koolhaas (1996, p.24) declaraba en la entrevista de Zaera: "creo en la inteligencia acumulativa, y no en la necesidad de deshacerse sucesivamente del aparato intelectual…". Y en esto, los medios de comunicación, los 'fríos' y los 'calientes', le permiten llevar esta gestión del conocimiento de lo esquivo, lo efímero y lo mutante. A la manera de los primeros modernistas, que usaron los adelantos comunicacionales, actualiza las estrategias y actúa en diversos medios: exposiciones, entrevistas, videos, películas, libros y hasta la venta de camisetas o salir en el programa *The Simpsons* (fig.1.45). La poética de su discurso, y su juego casi perverso con la información, recompone fragmentos de pensamiento en un gran puzle de la realidad percibida, interpretada e imaginada.

43 Véase el punto 2.3.1. "El encuentro con Leonidov y el constructivismo ruso" en el capítulo II.

Fig. 1.45. Koolhaas popularizado: en *merchandising* y en Los Simpson

1.4. MÁS QUE MODERNO. POÉTICAS DE LO CONTINGENTE

El libro *S,M,L,XL* (1995), que está organizado a la manera de Marshall McLuhan, por escalas, incluye textos que se refieren al s. XX o a hechos del s. XX que son importantes para el holandés. Un recorrido por los textos 'más modernos' que el holandés ha escrito, da cuenta de que es en el *S,M,L,XL* donde se recopilan más sus inquietudes a este respecto, pero no es en la única parte. En este libro no se incluyen, por ejemplo, el manifiesto del grupo asambleario cinematográfico, o los reportajes sobre el sexo en los países bajos. Tampoco la entrevista a Constant o a los Provos, que aluden también a la modernidad. La relación de textos sería la siguiente:

0. Las entrevistas a Le Corbusier, Fellini y Wijdeveld —analizado en capítulo II—. El texto de Le Corbusier remarca con notabilidad el paradigma de creador cuyo 'nombre es superior a su obra'.

1. The Berlin Wall as architecture —analizado en capítulo II—.

2. Exodus: or the voluntary prisoner of architecture —analizado en capítulo II—.

3. Los artículos de *Oppositions: Architects Ball: A vignete* (3.1) y Leonidov. Dom Narkomtjazjprom (3.2) —analizados en capitulo II—.

Los textos analizados en el capítulo II, muestran los intereses tempranos de Koolhaas por la modernidad soviética y la americana, así como por el surrealismo de entre las vanguardias no racionalistas o por el esencialismo del 'muro' de Berlin. Tras estos, llegaron textos 'modernos' como el "Manifiesto de OMA" (4). *Delirious New York* (5), una especie de coda 'surrealista' al *Amerika* de Mendelsohn, a *The Metropolis of Tomorrow* de Ferriss, o al *Chicago a la carte* de su profesor en la A.A., Alvin Boyarsky. *Delirious New York* fue desgranado en textos que exploraban el sistema de fuerzas neoyorquino, tales como "The future's past" (6) y el manifiesto de OMA (4), o el mencionado artículo de Oppositions, *Architects Ball: A vigente* (3).

Delirious New York está conformado a la manera de un asíndeton, y funciona como un único volumen. Dentro del libro, los textos se conforman como un gran relato en siete partes: "Introducción", "Prehistoria", "Coney Island: la tecnología de lo fantástico", "La doble vida de la utopía: el rascacielos", "Qué perfecta puede ser la perfección: la creación del Rockefeller Center", "¡Europeos, cuidado! Dalí y Le Corbusier conquistan Nueva York" y "post mórtem". Se pueden analizar separadamente, pero la superestructura 'auge y caída' está tan trabada que resulta más estimulante ver la secuenciación del guion, del nacimiento de una modernidad que no precisaba de manifiestos hasta la caída del sueño.

> "En cuanto a su estructura, este libro es un simulacro de la retícula de Manhattan: una colección de manzanas o bloques cuya proximidad y yuxtaposición refuerzan sus significados dispares. Los primeros cuatro bloques ("Coney Island", "El rascacielos", "El Rockefeller Center" y "Los europeos") describen las permutaciones del manhattanismo como una doctrina tácita más que explícita. Estos bloques muestran el avance (y el subsiguiente declive) de esa determinación de Manhattan de llevar su territorio tan lejos de lo natural como fuese humanamente posible. El quinto bloque (el apéndice) es una secuencia de proyectos arquitectónicos que soli-

> difica el manhattanismo en una doctrina explícita y que resuelve su transición desde una producción arquitectónica inconsciente hasta una fase consciente" (Koolhaas, 2004, p. 11).

En la introducción comienza hablando de la dualidad paradójica que resulta Manhattan: un cúmulo de pruebas sin manifiesto mostraba cómo EE. UU había logrado realizar lo que los europeos con sus manifiestos de principios del s. XX anhelaban. Aquí, la construcción ganó al sueño escrito, y Koolhaas se anuncia como el *ghostwriter* de esa montaña de pruebas. Tras esto, habla en prehistoria de la fundación de Manhattan como una ficción y una malinterpretación por parte del holandés, que cree comprar el territorio comerciando con indios que tan sólo estaban de paso. En prehistoria se fundamentan las 'redes' intangibles como la retícula, la torre, la esfera y el ascensor.

Tras esto, se centra en narrar la creación tipológica moderna por antonomasia como es el rascacielos, donde define el objetivo del desarrollo vertical, la congestión, los teóricos —donde empieza a introducir referentes como Huhg Ferriss, Raymond Hood, Harvey W. Cobert, autores del Plan Regional—, y donde se deja ver la 'Cultura de la Congestión'.

> La "cultura de la congestión" propone la conquista de cada manzana con una única construcción.
>
> Cada edificio se convertirá en una "casa": un ámbito privado que se infla para acoger huéspedes, pero no hasta el punto de pretender alcanzar la universalidad en la gama de sus ofertas. Cada "casa" representará un estilo de vida diferente y una ideología también diferente.
>
> En cada planta, la "cultura de la congestión" dispondrá de nuevas y excitantes actividades humanas en combinaciones sin precedentes. Gracias a la "tecnología de lo fantástico" será posible reproducir todas las "situaciones" —desde la más natural hasta la más artificial— donde y cuando se desee.
>
> Cada ciudad dentro de otra ciudad será tan singular que atraerá de manera natural a sus propios habitantes. Cada rascacielos, reflejado en los techos de un flujo interminable de limusinas negras, es una isla de esa "Venecia muy modernizada": un sistema de *2.028 soledades*.
>
> La "cultura de la congestión" es la cultura del siglo XX" (Koolhaas, 2004, p. 125).

También habla del 'baile de la modernidad' de 1931 —texto que readaptó de su artículo de *Oppositions*[44]—. Tras esto, empieza a hablar de modelos referenciales, como el Waldorf Astoria —del que narra su nacimiento y muerte— o el Empire State, hasta llegar a presentar el modelo paradigmático del 'manhattanismo', que para él es el Downtown Athletic Club. El siguiente capítulo habla de la creación del Rockefeller Center y su gestación. En él presenta otros dos de sus autores referentes: Wallace K. Harrison y Raymond Hood, figura central del desarrollo tipológico de la torre. Es con este edificio donde expresa la ya mencionada metáfora sobre el manhattanismo: el edificio de Hood, el McGraw Hill, es el "el fuego del manhattanismo, dentro del iceberg de la modernidad" (Koolhaas, 2004, p. 170). El fuego es el interior vibrante y mutable, el iceberg de la modernidad es la envolvente icónica. No es la primera vez que alguien utiliza la metáfora geológica para Nueva York: la primera lámina de Ferris es un iceberg

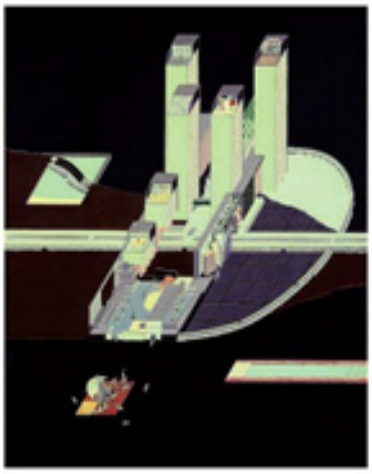
44 Véase el epígrafe "*Architect's Ball. A Vignette*" en el punto 2. 4.7. En el capítulo II.

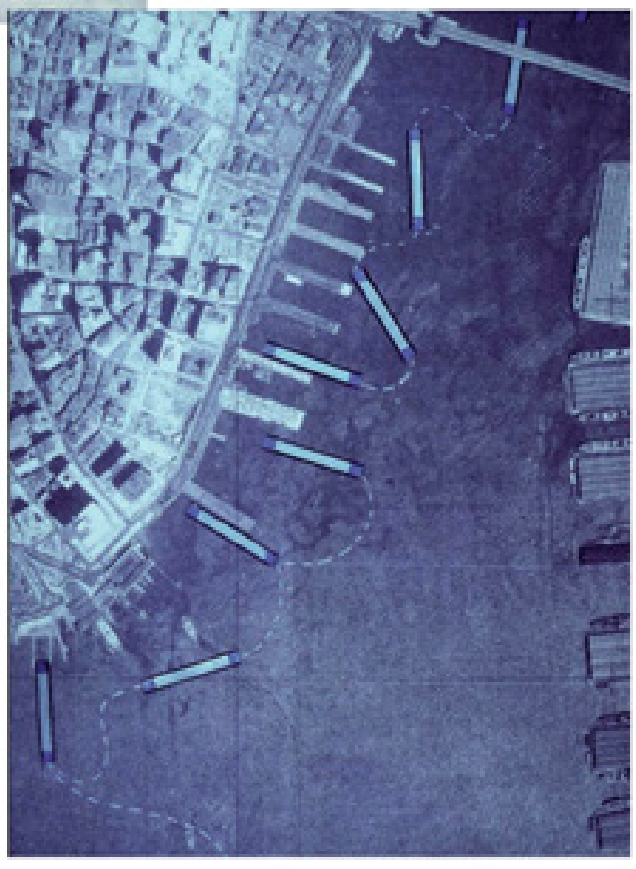
que se abre paso en un paraje natural montañoso —el metal otorga la frialdad, las luces del interior, la luminosidad que sale del interior, como un fuego en el interior del iceberg—; también, en 1919, el periodista inglés Alfred George Gardiner (1865-1946), editor del *London Daily News*, relató cómo, en su primer viaje en barco a Estados Unidos, a través de la niebla, adivinó las siluetas de una especie de cordillera lejana, perfilada con una extraña precisión que insinuaba el trabajo de un hombre y no de la naturaleza.

Luego, el texto aborda el Radio City Music Hall, teatro integrado en el Rockefeller Center. Koolhaas establece una relación entre Nueva York y Moscú, señalando que la historia del teatro refleja, como la propia historia de la arquitectura occidental, un continuo viaje de influencias entre Europa, Rusia y EE. UU. En esta parte habla del hedonismo, del teatro como lugar de recreo metropolitano que se puede controlar desde una cabina (Koolhaas, 2004, p. 212), precisamente hace una reflexión entre el espectáculo y la maquinaria que hace posible un escenario móvil "las componentes del grupo de balé esperan, junto a los enormes pistones relucientes de los ascensores, a que las suban al escenario durante la función" (2004, p.214). Tras esto, enfrenta las dos visiones sobre Nueva York que tuvieron Dalí y Le Corbusier, narrando desde este la creación del edificio de la ONU. El capítulo post-Mortem habla de cómo, según Koolhaas, el Manhattan de los años 30 cae presa de las contaminaciones europeas y sus arquitectos sucumben al 'idealismo' europeo. Los nuevos arquitectos yanquis no son capaces de descifrar la herencia dejada por sus antecesores. De nuevo, el referente de Wallace Harrison, al que tilda de ser el 'Hamlet' de Manhattan, aparece. Tras la guerra "Harrison es en Manhattan el último genio de lo posible. Su tragedia es que después de la II Guerra Mundial lo posible ya no coincide con lo sublime" (Koolhaas, 2004, p.285). Y prosigue: "los arquitectos ya no pueden contar con esos cálculos ilusorios de los hombres de negocios, que hacían inevitable lo imposible." Y la carrera de Harrison,

> "está marcada por este declive del manhattanismo. Se convierte en el Hamlet de Manhattan: a veces actúa como si aún conociese los secretos internos; y otras veces, como si los hubiese olvidado o ni siquiera hubiese oído hablar de ellos" (Koolhaas, 2004, p. 287).

Tras el cierre simbólico "post mortem", Koolhaas introduce la labor grupal de OMA mediante los apéndices de "Una conclusión ficticia" (2004, pp. 293-311) (fig.1.46), los primeros proyectos que OMA hizo, y donde el manhattanismo era el tema principal. Como dice Koolhaas (2004, p. 317) en el agradecimiento, "el apéndice es una creación colectiva de Madelon Vriesendorp, Elia y Zoe Zenghelis, y yo mismo, trabajando conjuntamente en la Office for Metropolitan Architecture (OMA)". El apéndice lo componen "La Ciudad del Globo cautivo" (1972); "El hotel Esfinge" (1975-1976); "La nueva Welfare Island" (1975-1976); "El hotel Welfare Palace" (1976) y "El cuento de la piscina" (1977). Se pudieron ver, en 1978, en la exposición del Guggenheim "The Sparkling metrópolis", y podrían llamarse 'textos de proyecto.





7. Ya en el volumen *S,M,L,XL* se incorporaron textos que hablan de proyectos realizados por OMA[45]. El hecho de que el nombre del proyecto sea el subtítulo y no el titular, dejando entrever los temas en él desarrollados, demuestra que cada proyecto deriva de un texto donde se gestan las ideas. Los textos concernientes a proyectos adquieren una forma de expresar la estrategia por la que se ha optado en el proyecto, entrelazando la poética del proyecto con la poética del texto; esto es, la función poética, o lo que es lo mismo: lo que se dice y la forma de expresarlo. Esta fórmula de asociar titular conceptual y nombre del proyecto como subtítulo se repetiría menos en *Content*, siendo muchos de los títulos el nombre de los proyectos salvo en algunos casos[46]. Hay que añadir que en *Content*, muchos de estos 'textos de proyecto' no los ha escrito él[47]. Los textos, tanto del *S,M,L,XL* como de *Content* demuestran que estos libros son modelos de cómo trabaja la oficina. Los 'textos de proyectos' recuerdan a los anhelados —ya que muchos de ellos no se pueden sacar del estudio— 'libros de proyectos'; los 'textos conceptuales' son como los 'libros como proyecto' y los propios libros son los 'monográficos' que el estudio lanza. Como señala Colomina (2007, p.376),

> "se identifican tres modelos destacados: 'Libro de Proyecto', 'Libro como Proyecto', y 'Monográfico'. El modelo 'Libro de Proyecto' (…) identifica la producción interna de la oficina en cuanto a libros, folletos, dossiers, cuadernos y panfletos. El modelo 'Libro como Proyecto' (…) identifica tanto la producción interna como la editada fuera de la oficina (…) [y] abren un discurso cultural más amplio, con implicaciones que se desarrollan independientemente del proyecto arquitectónico. El modelo 'Monográfico' (…) [forma] una frontera porosa que se nutre de los dos modelos previos."

7.1. "The house that made Mies" es un 'cuento' que narra un recuerdo estimulante; habla del poder virtual de la arquitectura sobre las emociones.

7.2. "Learning Japanese" es uno de los primeros textos en que habla de la globalización 'a la japonesa', con motivo de un concurso internacional en el que OMA participa. Introduce su interés por el metabolismo, por la ciudad romana y por Mies van der Rohe.

7.3. "Imagining nothingness" es un ensayo sobre el vacío, la 'tabula rasa' y la libertad de imaginar algo nuevo. No es un tema 'original'. Heidegger lo abordó de manera ontológica, Sartre dijo que la nada es una fuerza que permite al ser humano definirse a sí mismo. Las escuelas orientales de Kioto o el Zen, hablaron de este concepto de forma diferente a la filosofía continental, arguyendo que una experiencia 'vaciada' ayuda a superar el ego, destacando la nada como fuente de creatividad.

Es quizá el texto más estudiado de Koolhaas. Más allá del valor del vacío, de la Tabula rasa, o de la virtual posibilidad infinita de un lugar donde no hay algo que ocupe el espacio, puede tener una relación directa con el anhelo de

45 Tales como "Worth a detour", "Revision", "Shipwrecked", "Final Push", "Cadavre Exquis", "Vanishing Act", "Islam after Eisntein", "Life in the Box?", "Soft Substance, Harsh Town", "Especificidad sin fin", "Dirty Realims", "Strategy of the Void", "White Sheet", "Las Vegas Welfare State", o "Unlearning from Holland".

46 "The Chicago School", "Astrology", "Sex and the city", "Cut and Paste".

47 "Seattle Public Library", "Guggenheim Hermitage", "NeWithney", "Casa da Musica", "Dutch Embassy", "Haus Flick I&II", "Maison à Bourdeaux", "The hperbuilding", "Asia New Towns", "CCTV".

liberarse de cualquier ideología. Ese deseo ya se presentaba en Flaubert (1852), quien escribía en una carta a Louise Colet "lo que me parece bello, lo que me gustaría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ataduras exteriores, que se sostendría por sí mismo gracias a la fuerza interior". Si Flaubert se refería a la fuerza interior de su estilo, Koolhaas, acorde a su deseo de no atarse a ideologías, establece el valor de la modernidad última como aquello que, por su novedad, no se ata a lo existente. Imaginar la nada entonces se convierte en un objetivo conductor de la modernidad. Es por esto uno de sus textos más radicales, más que por su sugerencia y poética evocadora, por expresar la idea de que la invención pura no se parece a nada de lo existente y rompe con cualquier lazo de lo inventado. Imaginar y la nada se relacionan de manera contradictoria desde su definición, porque para imaginar es, según la RAE: "representar en la mente la imagen de algo"; suponer a partir de ciertos indicios"; pero también "crear algo" y "concebir desde la fantasía".

1.4.1. El "catálogo" del *S,M,L,XL*

7.4. "The terryifying beauty of the Twentieth Century", es un texto que guarda mucha relación con *Content* (2004) y con *Elements* (2014) por el concepto "catálogo". En "The Terrifying Beauty of the Twentieth Century" (1995k, pp.204-211) habla de que cualquier lugar concreto, es objeto, por su parte, de ser un inventario clínico de las condiciones reales; y con ello, de la explotación más calculadora de su potencial. El catálogo entonces es más esta actitud de diagnóstico clínico y realista que una interpretación narrativa o simbólica como respuestas. En *Content* se daría un paso más lejos, ya que despoja a sus propios modelos de la forma dejando tan solo la estrategia, haciendo un catálogo de patentes estratégicas propias.

Por otro lado, si se atiende al *S,M,L,XL* hay un catálogo de autores que recorren los términos del diccionario que discurre en paralelo. Finalmente, en *Elements* se hace un catálogo de 15 elementos arquitectónicos para contemplar y comunicar cómo los elementos básicos de la arquitectura absorben la modernidad a lo largo de los tiempos, exhibiendo formas novedosas pero sin cambiar su esencia. La catalogación de la modernidad pasa por registrar la condición abstracta de la misma —de la forma vanguardista—, porque tal catálogo se conforma y se organiza mediante relaciones implícitas de conceptos y no en jerarquías manifiestas de elementos (Burger, 1974, p.19), algo que sí pasa en otras épocas, como en el neoclásico con los órdenes. De hecho, para una catalogación de lo moderno, si uno se atiene a lo estudiado por Berman, se dará cuenta del catálogo de 'personajes volátiles e inquietos' como Marx, Nietzsche, Goethe, Baudelaire y Dostoievski que, a la hora de analizar el posmodernismo, recurrió de nuevo a ellos porque, paradójicamente descubrió que aquellos primeros modernistas comprendían la modernidad y el modernismo que constituye nuestra vidas "mejor de lo que nosotros nos comprendemos" (Berman, 1988, p. 27).

7.5. "Field Trip: (A) A Memoir" ("Viaje de campo" unA(A) memoria"), en el apartado "M" (1995l, pp.212-493) comienza con el texto más importante de su primera etapa, la de estudiante. Es una memoria de su paso por la A.A. y

del ambiente intelectual que se respiraba por allí así como su incursión en un elemento arquitectónico, el Muro de Berlín, que se convierte en el paradigma de la modernidad. Este texto enlaza directamente con "The Terrifying…" y con "Imagining nothingness". Tras este, viene el proyecto de la renovación del panóptico de Arnheim, el texto "Shipwreck" -naufragio-, acerca del proyecto de viviendas Kochstrasse/Friedichstrasse en Berlín.

7.6. "Shipwrecked" ("naugragio") describe los conceptos del concurso organizado por la IBA -Internationale Bauausstellung de 1980 y de los apartamentos para la Kochstrasse y la Friedichstrasse. El texto observa el concepto de 'naufragio' en aquellos arquitectos que intentan quedarse en la una especie de 'ciclo pendular' en el que un movimiento o doctrina, al ser aceptado, aniquila al previo, que era su opuesto exacto. Para OMA es importante resistir esta tentación y evitar convertirse en parte de dicho ciclo sin sentido —aludiendo así a la idea de progreso cíclico del fisiócrata Comte—. Si cada generación ridiculiza a la anterior solo para ser anulada por la siguiente, es antihistórica y condena el discurso de la arquitectura a convertirse en una cadena incomprensible de oraciones desconectadas, que representan el naufragio de la Medusa.

7.7. "Final Push" ("último empujón") habla sobre la ampliación del Parlamento Holandés (1978) que da la oportunidad de examinar críticamente las principales corrientes del diseño arquitectónicas, como son el contextualismo, el racionalismo, el estructuralismo holandés y la tradición. El contextualismo presenta la contradicción entre la idealización de los proyectos y el entorno empírico, lo que genera una estética que busca fusionar ambas esferas, pero a menudo falla al simplificar demasiado la complejidad histórica, aludiendo al debate 'moderno' de la mímesis y la abstracción. El racionalismo apuesta por las formas urbanas modernas excluyentes de otras contribuciones e innovaciones. Por otro lado, el estructuralismo holandés, representado por van Eyck, promueve descomponer grandes edificios en una escala humana, arriesgando la representación simbólica de la arquitectura. Final, y paradójicamente, la 'tradición' que se mantiene viva es vista como una transformación continua, en la que las instituciones democráticas se adueñan de la arquitectura feudal desde un enfoque moderno para preservar su evolución.

"Final Push" habla de la intervención en el casco histórico de la Haya con la ampliación del parlamento holandés. En él estudia la actuación en una trama consolidada, en un 'corazón' urbano que ya menciona en *The Terrifying Beauty*… En el texto hace una crítica a teóricos con los que tuvo contacto como Colin Rowe o Aldo van Eyck, repasando la modernidad holandesa, cuyos aciertos se ponen en cuestión. Tal modernidad se centra en las ya mencionadas tres 'estrategias': el contextualismo, el racionalismo y el estructuralismo en su variante holandesa, que siempre reclama el centro de la ciudad histórica holandesa. En el epígrafe "tradición" (1995, p.287) habla de la arquitectura que articula la tradición histórica a la vez que la preserva. Tras ese preámbulo teórico en forma de ensayo, deriva una memoria del proyecto que tiene mucho de *cadavre exquis* y que conecta con el texto siguiente, que se titula, precisamente "Cadavre exquis"

7.8. *"*Cadavre Exquis*"* es un 'texto' que explica el proyecto del Centro de Danza Nacional de La Haya. En su primera parte, de carácter vanguardista, la combinación de imagen y palabra genera una secuencia que relata el proceso de creación del proyecto. Una serie de *keywords* se inserta en las fotografías (fig.1.47), seguida de una cronología, desde 1958 hasta 1993, compuesta por hechos concretos extraídos de la realidad. Esta estructura invita a pensar en una narración cronológica esquemática que, a su vez, funciona como una suerte de cadáver exquisito.

7.9. Typical Plan es un texto sobre esta idea organizativa genérica, la planta tipo que conecta con *Delirio de Nueva York*, y es fundamental para Koolhaas, porque exporta el *manhattanismo* al resto del mundo. El término deriva de *typical floor plan* que es la denominación de la planta estándar de oficinas genuina de EE. UU. que asegura, salvo algún ejemplo en Holanda como el Morgan Bank, en Europa no existe este 'invento' eminentemente americano.

7.10. "Life in the Box" (fig.1.48). Es un extracto del grupo de textos llamado "New Rotterdam", que tienen que ver con los proyectos del Museo de la arquitectura, del parque del Museo, y con los proyectos del Kunsthal. El texto no es suyo, sino de un literato modernista irlandés. El extracto de la obra del teatro del absurdo, *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, es usado para expresar el *loop* que caracteriza a este edificio. El único texto que Koolhaas escribe es *in media res*, y representa un diálogo, pregunta respuesta, donde su parlamento da la entrada a los parlamentos de Vladimir y Estragon, los personajes de la obra de Beckett.

> "Mantendríamos la misma plaza como envolvente general.
>
> La plaza estaría atravesada por dos vías: una, la carretera existente de este a oeste y la otra, una rampa pública de norte a sur, que sería la entrada tanto al parque como al Kunsthal.
>
> Estos cruces dividirían la plaza en cuatro.
>
> La cuestión era entonces:
>
> ¿Cómo imaginar una espiral separada en cuatro plazas?" (Koolhaas, 1995, p. 431).

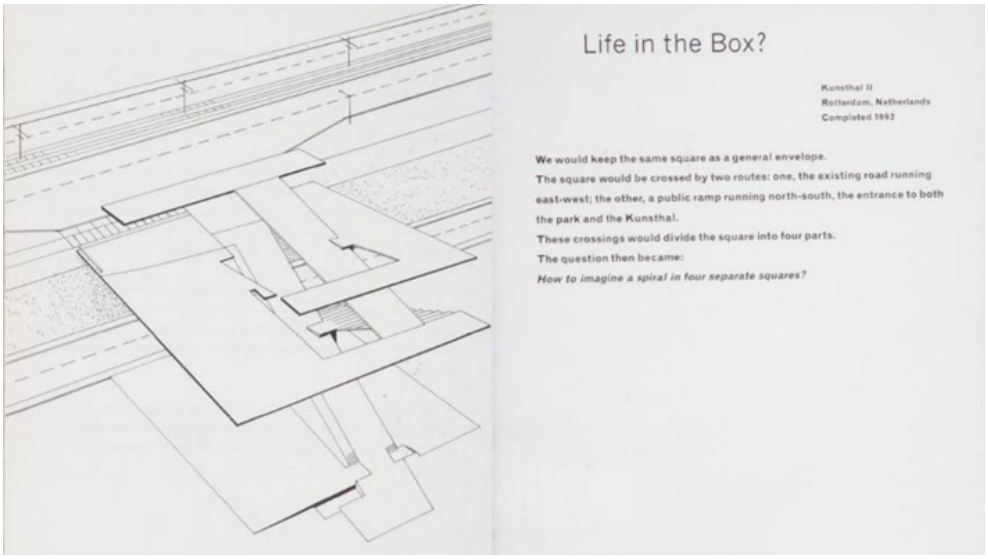
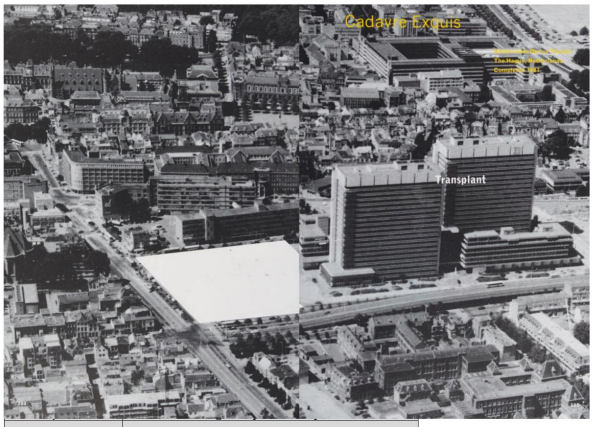
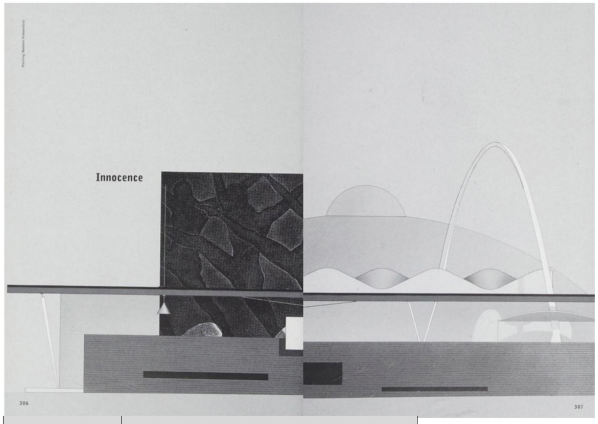


Fig. 1.48. Diagrama y texto de entradilla para el Kunsthal II, en el *S,M,L,XL*.

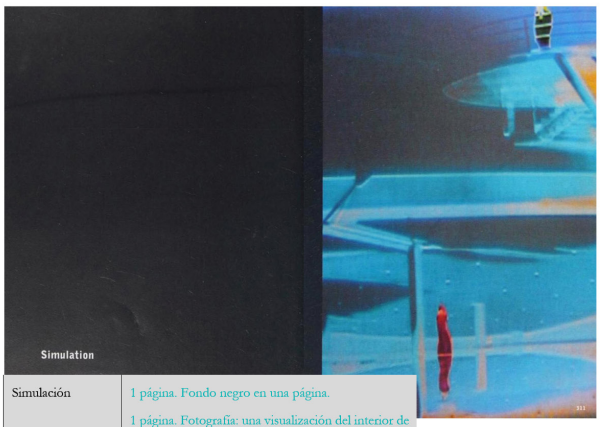


Trasplante	2 páginas. Imagen documental. Foto aérea de la zona de intervención cubierta con un gran rectángulo blanco. Blanco y negro.



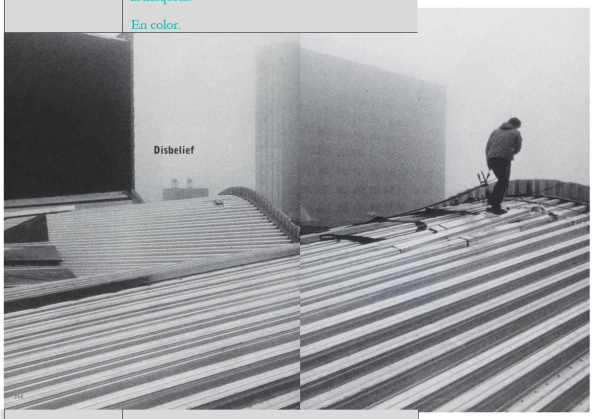
Inocencia	2 páginas. Dibujo. Alzado realizado con una técnica casi naif. En grises.

Pánico	2. páginas. Imagen documental. Manos sobre la maqueta de la intervención. En blanco y negro.



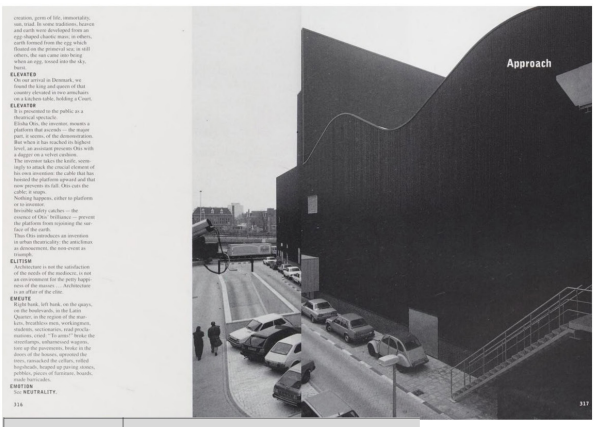
Simulación	1 página. Fondo negro en una página. 1 página. Fotografía: una visualización del interior de la maqueta. En color.

Campo de batalla	2 páginas. Fotos documentales de la construcción. En blanco y negro.

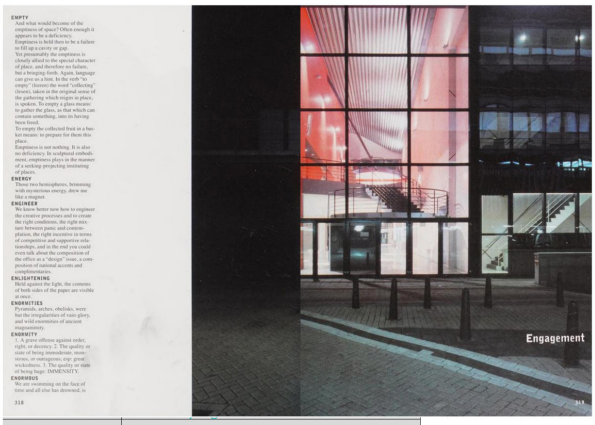


Incredulidad	2 páginas. Fotos documental de un operario en la cubierta ondulante y el prisma recto. En blanco y negro.

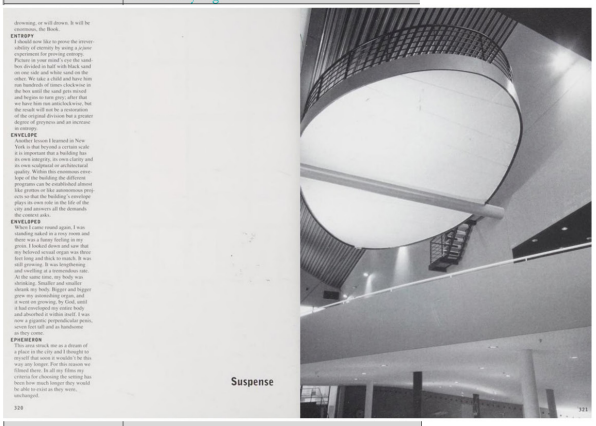
Fig. 1.47. Las imágenes y las palabras de "Cadavre Exquis" del *S,M,L,XL*



Aproximación	2 páginas. Fotos documental de la calle lateral. Se percibe la cubierta ondulante que recorta la fachada como olas. En blanco y negro.



Compromiso	2 páginas. Fotografías del interior del atrio desde el exterior que muestran la heterogeneidad estética y formal. En color.



Suspense	1 página en blanco 1 página. Fotografía de la cornisa-ovoide volada. En blanco y negro.

Compresión	2 páginas. Fotografía del foyer 'aplastado'. En blanco y negro.

Inmersión	1 página en negro. 1 páginas. Fotografía del espacio escénico. En color.

Performance	2 páginas. Fotografía de las cortinas de Petra Blaise. En color.

Lanzamiento	2 páginas. Fotos de cortinas [generan la metáfora de que van a descubrir la función] 2 páginas, Fotografías del exterior. En color.

Fig. 1.47. Las imágenes y las palabras de "Cadavre Exquis" del *S,M,L,XL*

7.11. "Bigness, or the problem of the large", es un manifiesto en el que hace un llamamiento para buscar el nuevo sublime de la escala enorme. Es en este manifiesto donde se introduji su polémico *fuck contest!*, que tan sólo es referido a cierta escala; pero que fue objeto de ira de gran parte de la comunidad arquitectónica y crítica, obligándole a explicarse en más de una ocasión, como en el documental *Rem Koolhaas, a Kind of architect.*

7.12. "Soft Substance, Harsh Town" ("Sustancia blanda, núcleo duro", título que bien podría ser un resumen de su discurso total) (fig.1.49), explica en 14 puntos el proyecto Boompjes TowerSlab (1979-1982). El texto parte de una reflexión sobre el conflicto de los 70 que existía para un grupo de arquitectos como la OMA: volver a Europa con el historicismo o quedarse en EE. UU. A raíz de un hecho casual: el encuentro con el vicealcalde de urbanismo de Róterdam, OMA tendría libertad de elegir un sitio para hacer un proyecto en Róterdam. Koolhaas señaló un terreno pequeño y repleto de obstáculos; limitado por el *Maas Boulevard*, el río Maas, un canal, un puente histórico y un edificio de siete pisos, que después de la IIGM, resultó un "cráter" y su reconstrucción ejerció una especie de "milagro hollywoodense", la pulsión de la vida hizo que este sitio vacío fuera ocupado temporalmente con estructuras de madera y lona. El proyecto empezó con una investigación, cuyo propósito era conseguir integrar 'transparencia' con 'densidad' —según Koolhaas, problema en los edificios europeos de los 80—. Se planteó un monumento que recordara la historia de Róterdam. El diseño del edificio transformó el cruce del nuevo puente en una experiencia urbana emocionante. La composición de 'TowerSlab' (torre-losa), el primer concepto retroactivo de OMA, ha dado paso a un proceso continuo de 'idealizaciones' de OMA. La experiencia urbana que crearon ajena a una política urbana ha brindado a OMA dinámicas infinitas.

Fig. 1.49. El proyecto Boompjes (1980).

7.13. "Indeterminate Specificity", es un 'relato visual' del concurso del ayuntamiento de La Haya (1986). Con este proyecto, la idea del 'manhattanismo' se importa a Europa. En la sección se plasman una serie de fotografías de la maqueta (fig.1.50). Las tomas, con una iluminación contrastada, tremendamente cinematográficas, intentaban trasmitir una atmosfera de modernidad americana

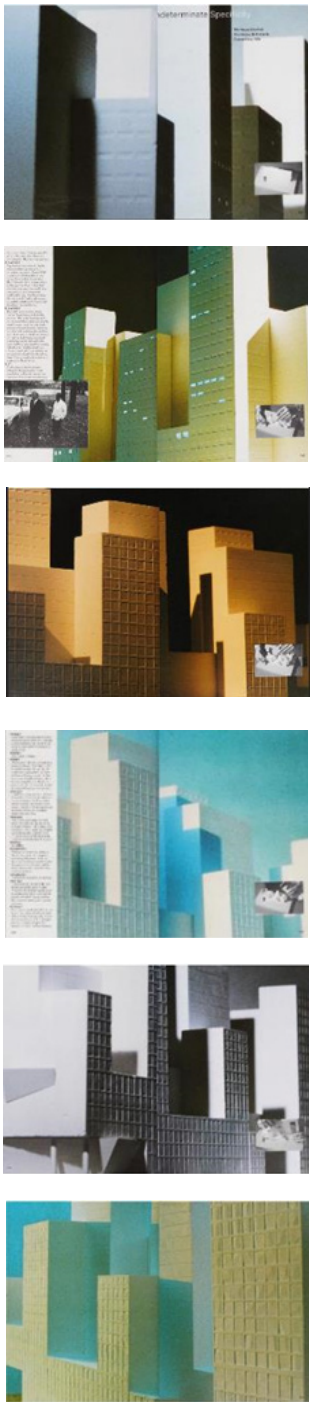


Fig. 1.50. Las fotografías de cinematográfica fotogenia, del Ayuntamiento de la Haya (1986) propuesto por OMA.

más allá de la que ya existía en Holanda[48]. Con esta idea se ahondaba aún más en la importación de la idea del Typical Plan, el típico edificio de oficinas que estudia en Nueva York y en el texto del propio libro.

7.14. "Dirty realism" (fig.1.51) es una crónica sobre las operaciones llevadas a cabo en un tramo subterráneo de Holanda, llamando la atención sobre una escala de intervención urbana desconocida en Europa. Se habla de las conexiones inferiores de una zona icónica urbana cuyo 'aparcamiento-sistema subterráneo' se metaforiza —como ocurría con la retícula en Nueva York—.

7.15. "Working Babel" narra la génesis del proyecto de la terminal marítima de Zeebruggge. La metáfora inicial es el cuadro de la torre de Babel invertida, asemejando la idea a una primaria inversión surrealista. El texto reflexiona sobre cómo hacer un hito, "¿cómo insertar un nuevo 'signo' en un territorio que, sólo por la escala y la atmósfera, dibuja cualquier objeto inevitable y arbitrario?" (Koolhaas, 1995, p. 582).

7.16. "Last Apples" es un texto acerca de la colaboración entre arquitectos e ingenieros. El texto examina los desafíos en la arquitectura moderna en los edificios de gran altura. Habla aquí Koolhaas de la tecnología, que pierde el sentido miesiano de servir a la expresión total del edificio, ya que los ingenieros han complejizado y dividido la tecnología, la estructura y los servicios. Para el holandés, las torres dependen de la reducción de la libertad de diseño hacia la base del edificio, donde las instalaciones dominan el espacio y dificultan la intervención creativa del arquitecto. Koolhaas, alaba la colaboración de Cecil Balmond en sus edificios, como una sinergia 'a la antigua' —propia de las creaciones del Movimiento Moderno inicial—, que ayudó a OMA a superar las barreras entre ambas disciplinas. OMA ya no se centra en la fachada como punto de contacto con el

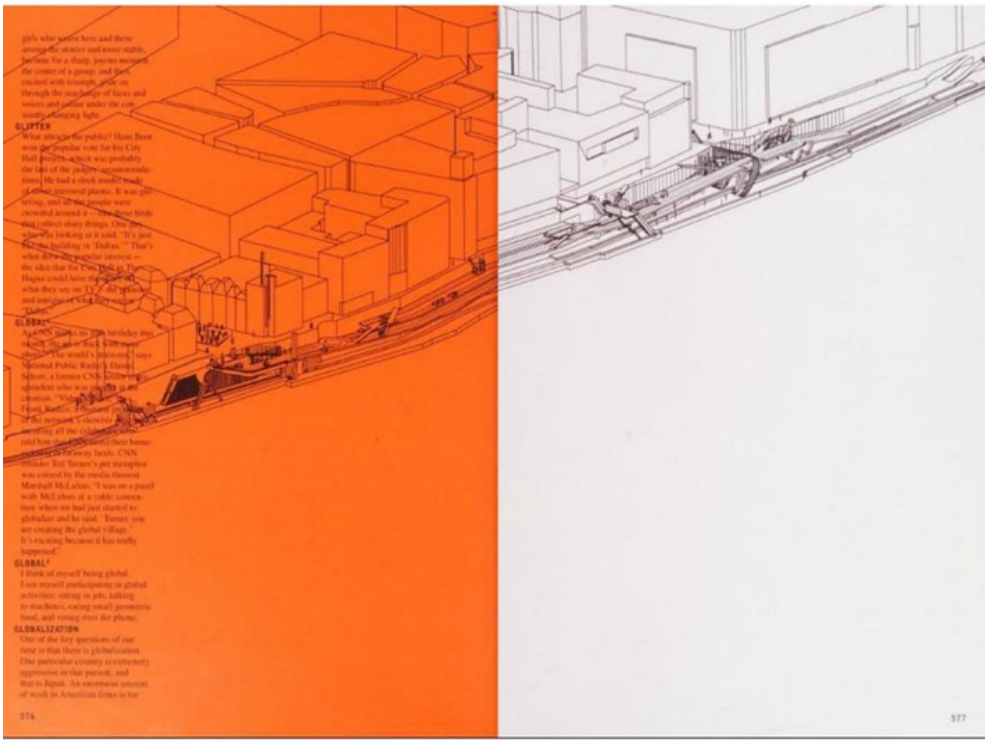
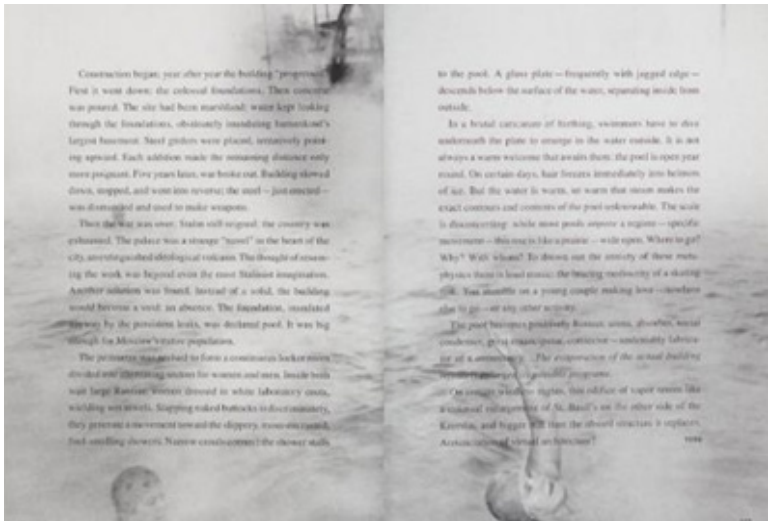


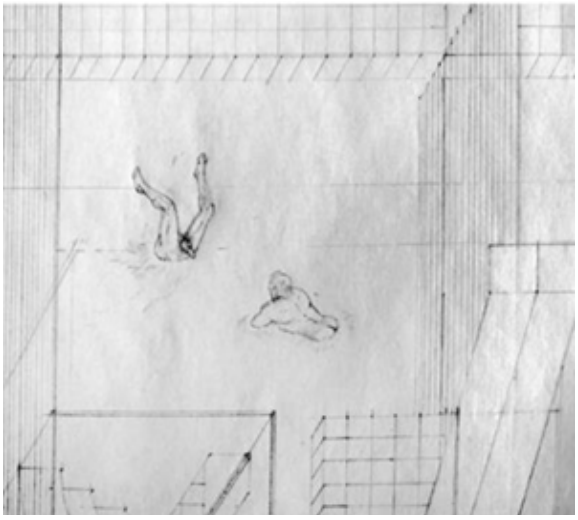
Fig. 1.51. Axonometría del 'aparcamiento-sistema subterráneo' (1993).

48 Véase el punto 2.1.7. "Nederlands Amerikanisme" en el capítulo II.

exterior. El edificio moderno, como un objeto total, se configura desde el interior. La intervención de ingenieros que imponen limitaciones en el diseño con su enfoque pragmático resulta a veces un disfraz, una excusa para la creación, como se relata en *Delirious New York*. La arquitectura moderna europea, se ve todavía atrapada entre el idealismo del ingeniero y la necesidad de pragmatismo técnico del ingeniero. El texto también reflexiona sobre el *Bigness*, explorando las nuevas demandas de espacio y la colaboración con ingenieros creativos, a la manera de los *imagineering* de Disney, que llama a una nueva forma de hacer arquitectura, que busque nuevas formas de expresión y funcionalidad, un todo que recuerda a las ideas de "Arquitectura orgánica" de Wright.

7.17. "Palace of the Soviets", en esta 'historia para dormir', según Koolhaas, se exponen ideas sobre el urbanismo 'vacío' de edificios —simbolizando con la piscina, lugar de una construcción frustrada—. El agua es metáfora de los programas 'líquidos' —mutables—, donde la libertad y el hedonismo se imponen a la arquitectura como imagen fija. La piscina se muestra, como los muros de Exodus, como condensador social liberador de las actividades. La historia de la piscina entregada al hedonismo recuerda su proyecto de los baños de Trafalgar Square (1971) (fig.1.52).





7.18. The White sheet es un 'sueño', muy violento, con el que abre la sección del XL. Es un relato metafórico acerca de sus sentimientos ante la ciudad. La narración comienza con un paseo junto a un amigo por un malecón que se hunde, un escenario que simboliza una situación de inseguridad o dificultad. Simboliza que, ante esta escala, siente que pierde el control. Tras esto, introduce la figura del abismo y la caída, que para Koolhaas significan un riesgo o una transición importante: una crisis ante la que tiene miedo; pero la posibilidad de enfrentarlo con valor se antoja necesaria. La escena del picnic y la sábana blanca puede representan una situación la escena *mainstream* de la comunidad arquitectónica, cómoda y festiva. La caída y el accidente final dejan ver las consecuencias inesperadas en ese proceso.

Fig. 1.52. Página de "Palace of the Soviet" y dibujo de Koolhaas y Vriesendorp para los baños de Trafalgar.

> "**La sábana blanca (un sueño)** (extracto).
>
> Paseaba con Jan Voorberg, mi compañero en aquel momento. Era un arquitecto de La Haya, exactamente de mi edad, pero pequeño y rubio. Caminábamos juntos por la orilla de un río en una especie de malecón que se hundía.
>
> Eso tipificaba nuestra situación: a cada momento de la semana, nuestra posición se hundía lentamente en el pantano general, y constantemente teníamos que intentar levantarnos e inspirarnos mutuamente.
>
> Así que, medio hundido, dije: "Bueno, en cierto modo es interesante caminar por un malecón que se hunde, ¿no crees?". (…)
>
> "Sí", dijo. "Es interesante... pero es completamente diferente a dar un paseo en seco". Cuando llegamos al final del río, había un enorme abismo. Vacilantes, los dos nos asomamos al borde. "Bueno, no es tan profundo», dije yo." "No", dijo él, "no lo es. Y la pared no es tan empinada. Creo que si tenemos mucho cuidado, casi podemos bajar andando. Sí, puede que tengamos que caminar un poco en diagonal, pero creo que podemos hacerlo".
>
> Así que, animándonos unos a otros, comenzamos nuestro descenso, Y por supuesto, antes de que nos diéramos cuenta, estábamos cayendo. Cayendo por este acantilado, I podía ver que íbamos a estrellarnos sobre un pequeño prado, donde, en un pequeño trozo de hierba verde, había un enorme grupo de personas haciendo un picnic. Enseguida supe que era a picnic. Había a gran sábana blanca y todo el grupo estaba sentado a su alrededor.
>
> Así que, aun cayendo, pensé. "¿Cómo debo aterrizar? ¿Cómo puedo maniobrar para evitar a la gente? ¿Cómo puedo estrellarme sin hacer un desastre desesperado de este picnic?" Elaboré una trayectoria en mi mente. Pensé que funcionaría increíblemente.
>
> Llegué al suelo y di algunos saltos, evitando a todo el mundo. Pero entonces, en el último momento, tuve una sensación enfermiza y suave en el talón.
>
> "Dios mío, Jan, ¡le di!" Apenas me atreví a tocarlo. Cuando palpé mi talón, había una papilla sanguinolenta en mis dedos. Entonces me di la vuelta y vi un pequeño hueco en el suelo, con un bebé al que había aplastado la cabeza" (Koolhaas, 1995, p. 828-829).

A partir de aquí, el capítulo XL, se desvela como un libro en sí mismo —sus contenidos iban a ser gran parte de *The contemporary* city—. Koolhaas, a finales de los 80, implementa en el estudio el laboratorio para investigar sobre lo que ha denominado como 'proyectos sin forma'. En estos textos, lanza la idea de un nuevo urbanismo, de cómo la forma de hacer urbanismo desde el Movimiento Moderno era inocente por creer que podría contener toda la complejidad que las ciudades y las periferias ofrecen. Koolhaas explora, en estos textos, las nuevas formas las nuevas formas emergentes de ciudades.

Otros textos, no tan 'revolucionarios', pero muy reseñables se incluyen del libro. El capítulo "S" (1995, pp.2-211) empieza con dos textos que tienen de protagonista a Mies y al pabellón de Barcelona. El tercer texto "Dutch Section", muy escueto, es acerca de una casa patio que diseña OMA en 1988, y que se relaciona con las casas patio de Mies van der Rohe. Los siguientes dos textos, "+/-13.000 points" y "Learning Japanese", hablan de los metabolistas, el *Avant Garde* que surge en oriente, y que retomará en el capítulo XL con "Singapore Songlines", y que más tarde revisitará en *Project Japan. Metabolism talks* (2011).

A continuación hace un guiño al movimiento Situacionista en un texto, "Worth a *detour*", que habla de un hotel en Suiza que, abandonado y recuperado, se convierte en una colonia para artistas. Y, no sin cierta malicia, hace su propia relación de 'obstáculos' —así se llama el texto— aludiendo a principios lecorbuserianos y miesianos en una casa, *La Villa Dall'Ava*, principios que son una serie de conceptos que, pasados por su prisma crítico, son obstáculos y, a la vez, oportunidades. El texto es un catálogo de problemas que cuenta como una pequeña historia. El principal conflicto es de los clientes que, desesperados, buscan una solución para una casa con un programa amplio y una huella mínima. Ese problema se junta con la actuación sobre una zona comprometida por la reacción de unos vecinos que nunca han 'imaginado' esa parcela construida —alusión a la idea de la presencia de la nada, del vacío— y porque, en las proximidades, existen dos villas de Le Corbusier que sin duda condicionan la intervención tal como se aprecia de su resultado.

Con el texto "Only 90º, Please" (fig.1.53), vuelve a lo eminentemente miesiano describiendo la parada de autobuses diseñada para la exposición de 1991 *What a wonderful Worl* en Groningen. Merece la pena señalar cómo Koolhaas relaciona comunicación —mediante la colocación de unas televisiones en la pieza, y mencionando en el texto a Jean-Claude Decaux, empresario dedicado a la publicidad exterior que se inserta en la vallas de las ciudades o en forma de neones, vinilos sobre trenes—, y transporte —la parada de autobús que es la intervención— con Mies van der Rohe, quizá el institucionalmente más importante de los arquitectos modernos, que hacía sus viviendas para urbanitas, siempre a punto de salir por la puerta a disfrutar de la ciudad moderna, regida por el automóvil.

"Byzantium" es un divertimento que a la vez trata un problema muy serio. Habla, en formato de novela gráfica, ilustrado por su hermano Tomas Koolhaas y Louis Price, de cómo la arquitectura de concursos puede resultar

Fig. 1.53. Parada de autobuses en Groningen (1991) en cuyo concepto se relaciona a Mies, las comunicaciones audiovisuales y los transportes, mediante un diseño miesiano implementado con televisores en su muro opaco.

perniciosa cuando un ente político quiere proponer un edificio moderno y convoca a varios arquitectos, pero el promotor guarda intereses en forma de proyecto preconcebido que comparte con la competencia. En esta historieta, basada en el edificio de programa mixto *Byzantium*, localizado en el centro de Ámsterdam, OMA gana gracias a la opinión pública que Koolhaas llama "una victoria por la complejidad" (1995, p. 359), que sin duda es otra de las alusiones al término de Venturi (1966) introducido en la modernidad con su libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Las conexiones de multi-programas urbanos fueron parte del larguísimo proceso del proyecto (1985-1991). En una de las viñetas, que muestra a la oficina afanada en el trabajo, se encuentra, colgada en la pared, una pancarta que reza, en letras sintéticas, una de las frases más determinantes: "La belleza está en el ojo del creyente" (Koolhaas, 1995, p. 55) (fig.1.54), algo que insinúa las empresas heroicas de los primeros arquitectos modernos, cuya misión renovadora de la sociedad partía de la fe y confianza que casi llegaba a la inocencia.

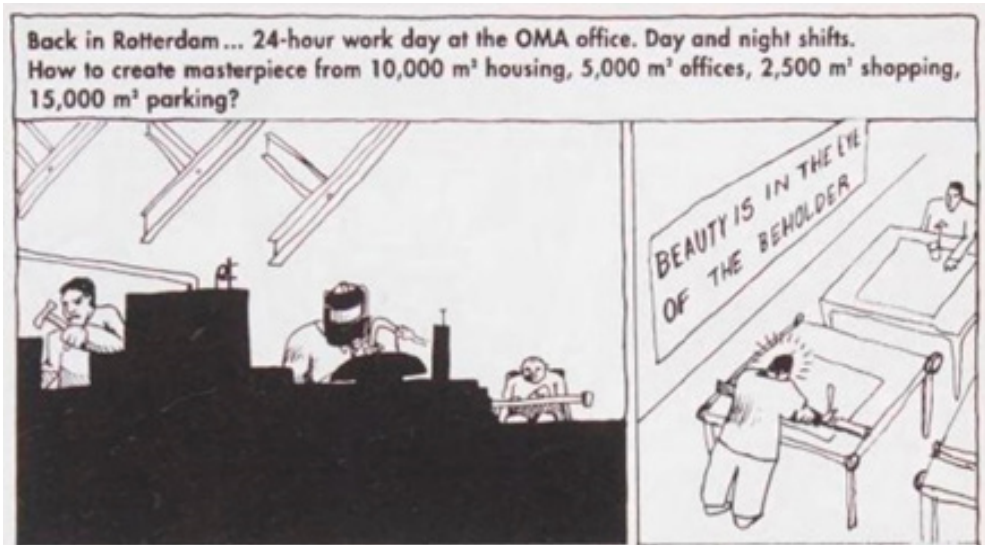


Fig. 1.54. Viñeta de Byzantium.

Estos textos tienen su continuación en *Content* (8), a pesar de que los paradigmas hubieran cambiado el orden, "primero deja claro, como se ha visto, el contexto temporal del documento, y después pasa a definir qué es la arquitectura. Es importante este hecho, ya que la propia definición de arquitectura ha variado desde *S,M,L,XL*" (Núñez Carrasco, 2017, p. 109), Koolhaas sigue observando la primera modernidad y la revisión de la modernidad de mediados de siglo.

8.1. "Miestakes" será un canto a la manera de hacer miesiana, como paradigma arquitectónico y referente absoluto. En este texto, surgido en defensa de los ataques sufridos por su intervención en el IIT con el McCormick Tribune Campus Center, Koolhaas ensalza la forma de hacer del alemán como "auténticamente moderna", repudiando a los admiradores de Mies, que 'no le aman', sino que le imitan con formas sentimentales.

El cambio 'inevitable' de paradigma en la arquitectura y el urbanismo es debido a las transformaciones continuas de la sociedad actual, que afectan a todos los ámbitos de la vida, incluida la arquitectura. Koolhaas observa estos cambios, y los estudia, en,

8.2. "Universal HQ", contenía cierta rabia al relatar cómo no pudo seguir la senda moderna que pretendía.

8.3. "White brief against filth" habla de la pérdida de la hegemonía moderna de Nueva York, y establece una cronología de acontecimientos.

8.4. "Re-Learning from Las Vegas" es un intento de *reboot* de la mirada moderna a partir de una entrevista con Venturi y Scott Brown, autores del libro *Learning from Las Vegas*, de vital importancia para Koolhaas, que ha cambiado la visión de la arquitectura y donde reincide en su idea manhattaniana de la escisión de fachada e interior del edificio. Venturi y Scott Brown hablan de cómo, a su manera de ver, la arquitectura está renaciendo.

8.5. *Junkspace*, metafóricamente, es lo que deja la modernidad entre las construcciones. Habla de una visión multipanóptica, de que la modernidad dejó de ser un proyecto para convertirse en una suma de individualidades según Bauman y Jameson. En el posmodernismo, como la expresión cultural del capitalismo globalizado, el arquitectónico es un terreno privilegiado para observar las mutaciones que el salto cuántico del modelo económico genera. "*Junkspace* era una visión interior, cuando teníamos que admitir que [el capitalismo] era mucho más siniestro. (…) es una teoría". *Junkspace* representa el resultado de una exaltación del residuo que dejan las actuaciones individuales sin visión de conjunto. "Por el volumen financiero que requiere y genera, era en ese momento el territorio estético más vinculado al capital" (Valcárcel, 2021, p. 138).

8.6. "Post-morten engineering" enlaza con el texto de "Last Apples" del *S,M,L,XL*.. El escrito habla de nuevo de Balmond, de ARUP y su insistencia en nunca decir 'NO' como critica de nuevo a la relación contemporánea entre arquitectos e ingenieros, sosteniendo que el mercado ha llevado esta relación al límite. De esto salen ganadores los ingenieros como Balmond, porque experimentan dinamitando las limitaciones del modernismo; desarrollando soluciones estructurales radicales e incluso destruyendo lo que antes se consideraba seguro y lógico en un continuo proceso de revisión. Koolhaas hace referencia a cómo desafiaron, junto a OMA, los enfoques de la ingeniería China, que tiene un estatuto muy elevado y en sus leyes resuenan las ruedas marxistas de la historia. La reflexión después del traumático 11-S, que dos de sus colaboradores ingenieros tomaron partido en el peritaje del desastre, le sirve para hablar de la relación entre arquitectura contemporánea y la destrucción —conectará esto con la idea de Arata Isozaki que muestra en *Project Japan* siete años más tarde—. Koolhaas sostiene que, con la tecnología actual, la destrucción de las Torres Gemelas no es irreversible, sino un acontecimiento dentro de una secuencia de cambios posibles que podrían deshacerse con un 'clic'. Según el texto, el proyecto del CCTV era el homólogo de la Zona Cero del World Trade Center, dentro de lo que Koolhaas llama "el universo paralelo de China".

8.7. "Goodbye to Hollywood" cuenta un giro profético. La globalización ha traído un cambio de cliente, que dinamita la forma de relación clásica con esta figura[49], comprometiendo a la propia OMA. Como solución 'necesaria' e

49 Véanse los epígrafes "El cuento de AMO" y "Goodbye to Hollywood" en el punto 3.3.8. del Capítulo III.

innovadora, anuncia la reconfiguración de la oficina con el nacimiento de AMO, fundamental para llevar a cabo proyectos '*bigness'* y tratar con los nuevos escenarios socioculturales. Intentos frustrados de innovaciones en el museo LACMA y en la sede para la productora Universal, le hacen trasladar sus esfuerzos creativos a Asia, donde el éxito del renacimiento de la oficina. Convertida en OMA-AMO, cuya actualización se simboliza con el CCTV como modernización de la tipología torre.

Otros textos se centran en la búsqueda de 'otras modernidades' que las investigaciones de Koolhaas en Harvard están dilucidando, observando otros fenómenos modernos de organización urbana que se manifiestan en ciudades como "Lagos" (8.8), visto en *Mutations* (2001), o en el Delta del río de las perlas "Pearl River Delta" (8.9) en *Great Leap Forward* (2001). Estos textos tienen su antecedente el escrito "Atlanta" (7.19), incluido en el *S,M,L,XL*. Otras modernidades implican también el mundo de la moda en sus colaboraciones con PRADA y el "Shopping", que se estudia en *Guide to Shopping* (2001).

Durante la primera década del s. XXI, tras *Content,* Koolhaas insiste en la búsqueda de las alternativas modernas. Sintiendo necesario un 'retorno' a esas actitudes modernas, Koolhaas, Obrist, OMA y AMO estudian el movimiento metabolista japonés. En textos como "Movement (1)" (Koolhaas, 2011, pp. 11-15) o "Movement (2)" (Obrist, 2011, pp. 17-21) se muestra el interés de Koolhaas por romper las tendencias *mainstream* y de desplazar el discurso, sin volver al pasado, hacia la novedad, que hoy parece perdida en un mar de formas excéntricas, donde la icónica ha sustituido a la discursiva.

Esta inquietud quedó patente en "The end of the ¥€$ regime" (2009), manifiesto 'a dos manos' junto a de Graaf, su socio y colaborador, donde proponen, desde un edificio que propusieron en Dubai, un llamamiento a las formas puras, rotundas y llenas de contenidos. Conscientes de la nueva forma de hacer de la arquitectura, emprende su réplica al discurso *mainstream* con un *reboot* discursivo —iniciado en Re-Learning from Las Vegas (8.4) y Miestakes (8.1)—, para intentar incorporar a la agenda una mirada esencialista de la arquitectura. En la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2014 que comisarió, se centra en los elementos y en lo fundamental. En la parte de la exposición de *Elements*, y en *Absrobing modernity*, observa cómo se ha absorbido 'la modernidad' entre 1914 —IGM— y 2014 —año de la bienal—. Por último, en su *reboot*, ha observado cómo la modernidad ha discurrido en paralelo en el medio rural con *Countryside* (2020). Entre entrevistas acerca del futuro de la comida o el de "Gorilla Politics", los textos más esclarecedores del tema de la modernidad son "The ignored Realm" (10.1), "Post-human architecture" (10.2) y "?" (10.3), este último es un extenso cúmulo de preguntas.

1. Alegorías y ficciones

En el *S,M,L,XL* los textos que se recogen, aparte de que hablan de la modernización en alguna de sus facetas, son los textos más ilustres de Koolhaas, que tratan los más diversos temas de actualidad, y lo hacen desde los proyectos que tienen entre manos. Entre ellos, "The House that made Mies" (Koolhaas, 1995c, pp. 62-63) o el del Pabellón de Barcelona "Less is More" (1995b, pp. 50-59), re-

presentan dos ejemplos de su empeño literario. El primero presenta uno de los mejores ejemplos de la búsqueda literaria de Koolhaas. El discurso por sí mismo aglutina un universo caótico y lo devuelve consolidado y jerarquizado, por muy aleatorio que se pretenda, este texto esconde partes del ADN koolhaasiano, de la ambición de poder evocar a Mies, de los procesos que sostenía y de lo fortuitamente que memoria, imaginación, programa, cliente y arquitectura se funden en una ficción.

> "La abuela de la amiga de mi madre le cogió cariño y siempre le ofrecía su bocadillo, aunque no fuese su nieta. Mujer muy pequeña con una inmensa fortuna, era temida por las chicas que corrían desbocadas robando melocotones en su inmensa finca, y luego visitan a la abuela sin aliento y sudorosas, temporalmente formales.
>
> Había una historia que a los ojos de los niños describía el poder de la abuela, paradójicamente más elocuente que los Van Gogh y los Mondrian que colgaban por todas partes en las paredes.
>
> *Una vez pidió a un arquitecto que diseñara una casa para ella; ella había construido su proyecto en un lienzo como un modelo 1:1, luego decidió no llevarlo a cabo porque un tren pasaba demasiado cerca a la casa teórica.*
>
> Al parecer, había preguntado a muchos otros arquitectos -entre ellos quizá incluso a mi abuelo-, pero siempre rechazaba sus diseños. Tras veinte años de intentos, se decidió por una casa de Henry van de Velde.
>
> Fue años más tarde, en Nueva York, cuando comprendí que el (in) afortunado arquitecto había sido el 'joven' Mies. ¿Cómo y dónde había encontrado esta rica anciana a un arquitecto tan joven? Ni siquiera había sido el primero. A sus veintiséis años, había sido enviado como ayudante de un famoso arquitecto. Tras rechazar la propuesta de Behrens (…) había pedido a Mies que hiciera su casa en su lugar (¿*El manantial* conoce a Lady Chatterley?). El catálogo que Philip Johnson elaboró para la primera exposición de Mies en el MOMA en 1947 mostraba una imagen del modelo 1:1 colocado en el paisaje; no había ninguna pista sobre el rastro del tren.
>
> Ya era lo bastante mayor como para imaginarme la situación: la primera experiencia de Mies con esa dolorosa trinidad que constituye el núcleo de la carrera de un arquitecto: ilusión: un encargo tan importante; suspense: ¿le gustaría la maqueta? (¿era parte de la estrategia de Mies para convencer o una prueba de su escepticismo?); decepción: no hay casa.
>
> La imagen era extraña, como si un injerto entre dos realidades no hubiera 'cuajado'. Quizá simplemente revelaba la irrealidad de cualquier empresa arquitectónica. Cerca de la entrada había un hombre. ¿Era Mies?
>
> De pronto lo vi dentro del colosal volumen, una tienda cúbica enormemente más ligera y sugerente que la arquitectura sombría y clásica que intentaba encarnar. Adiviné -casi con envidia- que esta extraña 'escenificación' de una casa futura le había cambiado drásticamente: ¿eran su blancura e ingravidez la revelación abrumadora de todo aquello en lo que aún no creía? ¿Una epifanía de la antimateria? ¿Era esta catedral de lona un agudo *flash-forward hacia* otra arquitectura?
>
> Luego, surgida de la nada, la espantosa sorpresa del tren borrando el espejismo.
>
> Quizá este fiasco desencadenó al Mies que, a partir de ese momento, desmontaría meticulosamente rastros y gravedades que aún le queda-

> ban del siglo XIX, e inventaría la tectónica de la desaparición, la disolución, la flotación, con las que hizo historia.
>
> ¿La casa de lona condujo al muro cortina? Toda la obra posterior de Mies utilizó la seda, el terciopelo y el cuero como contra-arquitecturas flexibles. La relación amorosa más importante de este hijo de cantero sería con Lilly Reich, especialista en texturas suaves...
>
> Mi madre corrió sobre el suelo donde, 16 años antes, se cernía la casa que Mies no hizo; ¿fue la casa que hizo Mies?
>
> Lo raro fue que, cuando el año pasado le pregunté a Philip Johnson por el incidente, me dijo que se lo había inventado. Según él, nunca había ocurrido. La fotografía de la casa fantasma era falsa, sugirió. Pero, ¿quién la falsificó? ¿De quién era esta fata morgana? 1993" (Koolhaas, 1995, pp. 62-63).

Fig. 1.55. Los finales de *La aventura* (de Antonioni) y de *La Dolce Vita* (Fellini), encierran más el misterio que la aclaración.

En este texto muestra una gran capacidad y facilidad para la alegoría, donde la 'amiga de su madre' representa el concepto de cliente poderoso al que los arquitectos 'roban frutas de sus terrenos'. Se puede observar la ficción como evocación del pasado, la labor monumental de la virtualidad —un modelo escala 1:1—, las frustraciones del arquitecto con las realidades como las vías ferroviarias y la 'farsa' que encierra un misterio en su propio texto, puesto que, si esa casa fue una falsificación de la casa de Phillip Johnson ¿cómo la falsificó hasta hacerla confundir con la realidad de la historia oída por Koolhaas de labios de su madre? El texto genera reflexión, pero también, a la manera de *L'Aventura* (1960) de Antonioni o de *La Dolce Vita* de Fellini (1960) (fig.1.55), su final se muestra enigmático, algo propio de la ficción europea de los años 60.

Koolhaas utiliza una anécdota histórica, un poco confusa, puesto que nadie sabe a ciencia cierta si fue real, y que, al analizarla, le involucra fenomenológicamente: "entonces vi a Mies" —su arquitectura, aquella que lo hizo inmortal—, "casi con envidia", un sentimiento que genera a la mirada algo sublime e inefable. Koolhaas trama la historia desde el punto de vista que le interesa: desde

los misterios del progreso de la arquitectura, y lo hace involucrando la plasticidad y la delicadeza de las sedas y cueros que contribuyeron a evolucionar a Mies a través de Lilly Reich. En su concomitancia 'real', Koolhaas se ayuda primeramente de las formas blandas de Vriesendorp con la que comparte fascinación por Dalí y por Melle Oldeboerrigter (fig.1.56), y también de la decoradora Petra Blaise —experta en textiles—, generando un extraño paralelismo entre él y el maestro alemán. Lilly Reich y Mies, según Koolhaas, desmaterializaron los restos del s. XX que quedaba de la modernidad generando una arquitectura flexible, suave y capaz de resistir las actividades del presente. Otra de las claves del texto, con la que se siente identificado, es "esa dolorosa trinidad que constituye el núcleo de la carrera de un arquitecto", constituida por la 'ilusión' del encargo, el 'suspense' de si le gustaría al cliente y la 'decepción' del proyecto frustrado.

Esta trinidad evolucionaría hacia uno de sus mayores éxitos tempranos. En la secuenciación literaria del proyecto del Teatro nacional de Danza de la Haya (1981-1987). En el texto titulado "Cadavre exquis" Koolhaas, (1995, pp. 304-333), vuelve a poner sobre la mesa el proceso creativo surrealista del 'cadáver exquisito' mientras, como dice Moneo, muestra 'la lección del rascacielos' donde el cerramiento es meramente epitelial y desconectado del programa interior. Por otro lado, se puede ver cierto paralelismo con algunas pinturas del surrealista holandés, como la del pez que contiene en su interior un mundo, mientras nada, ajeno a lo que ocurre en su interior.

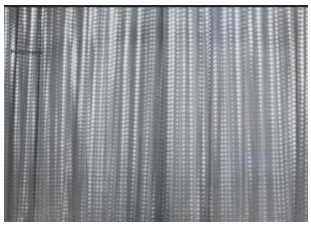


Fig. 1.56. Cuadro de Melle Oldeboerrigter (1952).

Fig. 1.57. Las cortinas de Petra Blaise en el Centro Nacional de Danza de la Haya, en el S,M,L,XL.

El guiño intertextual al texto de Mies está servido: 'trasplante' e 'inocencia' conforman la 'ilusión'; 'suspense' es sustituido por 'pánico', 'simulación' y 'recelo', que se inscriben mientras enseñan una maqueta del proyecto —en el texto sobre Mies, habla de si gustará la maqueta— y luego mientras se va haciendo la construcción con su cubierta ondulada. El 'suspense' aparece una vez

que ya está hecho el edificio junto a 'compresión', 'inmersión', 'performance' y 'estreno'. En 'performance', aparece esa arquitectura 'suave' de telas —realizada aquí por Petra Blaise (fig.1.57), actual pareja de Koolhaas—, de las que hablaba en el texto sobre la casa que hizo Mies.

2. La nada

"Imaginar 'lo sin nada'" —o "imaginar la ausencia"—, que se ha traducido poéticamente como "Imaginar la nada" (Koolhaas, 1995, pp. 198-203), —pero que genera demasiada imprecisión acerca del contenido original y del mensaje— y junto a "La terrible belleza del s. XX" (Koolhaas, 1995l, pp.204-211), pasan por ser dos de sus textos que más representa la idea del 'ser moderno'. Quizá sea el texto más enigmático, el que relaciona la nada con la capacidad de la imaginación que puede poblar de mil formas esta nada: el poder de dejar vacíos y cómo en la planificación debería existir la idea del vacío y del borrado como parte de la creación. Si la modernización es una lucha constante contra lo existente, tiene la posibilidad ante la ausencia de imaginar, es la oportunidad de la imaginación a emplear todo su potencial de creación.

Este texto, quizá el más filosófico junto a *Bigness*, atañe directamente al conflicto europeo, el continente histórico que, con el mayor catálogo de edificios a conservar del mundo, representa un conflicto para la modernización. Entre patrimonio cultural e innovación, que precisa mirar el pasado desapasionadamente y servirse de la oportunidad de los vacíos, vuelve a otorgar, como en Manhattan y su retícula, la supremacía de la estructura mental sobre la física. Quizá aquella Holanda desolada que vio en la primera etapa de su vida constituya la metáfora provocadora del vacío, que abre la posibilidad, no malthusiana, pero sí darwinista, de lo nuevo. Lo moderno surge de la IGM y la IIGM, cuando una serie de arquitectos planifican lo nuevo, donde antes había historia. No historia 'buena' o 'mala', 'valiosa' o 'barata', simplemente historia. Este primer texto, deliberadamente subtextualiza cómo la guerra fue catalizadora de la modernidad por las ausencias que dejó y que el propio Koolhaas asistió siendo un niño[50]. Es por esto por lo que la continuidad entre los textos es pertinente y es precisamente de lo habla en "The Terrifying Beauty…"

> "Rotterdam y Berlín tienen mucho en común. Ambos centros históricos; ambas tierras fértiles para su propia modernidad específica entreguerras, ambas destruidas por la IIGM; como Caín y Abel, uno bueno y el otro malo; ambos reconstruidos en una atmósfera de optimismo e irreflexiva modernidad, tan dominante que se convirtió en vernácula, ahora ambos en la mano de un intenso revisionismo.
>
> Berlín, primero bombardeado, luego dividido, su 'sin centro' -una colección de centros, alguno de los cuales son vacíos.
>
> En Róterdam, las bombas vaciaron el centro; fue repuesto por un corazón artificial que está vacío en su núcleo
>
> En ambos casos, las revisiones actuales se basan en el rechazo" (Koolhaas, 1995l, p.206).

50 Véase el capítulo II de esta tesis.

En "Imagining nothingness" enlaza Berlín con el vacío y con Ungers.

> "Berlín es un laboratorio: su territorio está siempre definido; por razones políticas no puede reducirse. Sin embargo, su población ha disminuido continuamente desde el muro; se deduce que menos personas habitan el mismo territorio metropolitano, pero deben mantener su sustancia física. Con audacia, se podría suponer que grandes áreas de la ciudad han terminado en ruinas simplemente porque ya no son necesarias.
>
> En estas circunstancias, la aplicación global de la reconstrucción urbana puede ser tan inútil como mantener vivos a los pacientes con muerte cerebral con aparatos médicos.
>
> Lo que es necesario, en cambio, es imaginar formas en que se pueda mantener la densidad sin recurrir a la sustancia, la intensidad sin el obstáculo de la arquitectura." (Koolhaas, 1995j, p. 200)

En el texto de su proyecto para la biblioteca de París, "Strategy of the void", hace igualmente apología de la nada disruptiva ante "la actitud tradicional compositiva y constructiva (…) una práctica alternativa basada en la sustracción" (Pandolfini, 2014, p. 179) que relaciona con el 'vacío', la 'nada' y el 'borrado'.Por la continuidad de textos incluidos en el *S,M,L,XL*, y por tratar sobre la esencia de la modernidad, "La terrible belleza del s. XX" pasa por ser una especie de complemento al anterior, aunque funcione como texto independiente. Ambos se escriben en 1985, ambos tienen epígrafes resonantes, y son ensayos muy breves sobre los que gravita la inquietud por la poética de los hechos. Ambos textos parecen cabezas de serie de textos cuyos guiones tienen cierta continuidad.

Tabla 1.6. Epígrafe de los textos.

EPÍGRAFES DE LOS TEXTOS	
Imagining Nothingness	The Terrifying Beauty of the Twentieth Century
Clowns	The European Metropolis
Berlin	Berlin/Rotterdam
Nevada	Method

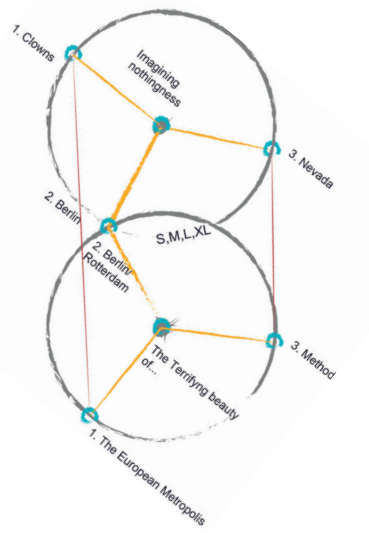


Diagrama 1.1. Interpretación gráfica de los epígrafes de los textos. Elaboración propia.

Si en Imagining Nothingness se reflexiona sobre el potencial de la 'nada' o de la ausencia de algo construido, en The Terrifying Beauty… se abordan las transformaciones asociadas a la modernización en el siglo XX. La potencialidad y la transformación se presentan como motores de la modernidad, ya señalados por Nietzsche en Más allá del bien y del mal (1882), y por Marx y Engels en El manifiesto comunista (1848). El juego poético de contrarios —'imaginar/nada' y 'terrible/belleza'— remite al texto de Nietzsche, donde se describe "una simultaneidad fatal de primavera y otoño" en el sentimiento moderno, y se traza una historia de la modernidad como proceso dialéctico e irónico frente a una gran 'ausencia' de valores, pero también 'llena de posibilidades' (Berman, 1982, p. 8). Todo ello resuena claramente en el texto de Koolhaas Imagining Nothingness. Por otro lado, el entrelazamiento entre modernidad y transformación continua se relaciona directamente con lo que Marx dijo acerca de la burguesía. Koolhaas, que se considera burgués, lleva esta idea más allá y retoma la contradicción inevitable que Marx señalaba: que el burgués, para existir, debe concebir su actividad como una transformación constante y perpetua.

> "la burguesía no puede existir sino a condición de revolucionar incesantemente los instrumentos de producción y las relaciones de producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales, una inquietud y movimiento constante distinguen la época burguesa de todas las anteriores (…) Todas las relaciones estancadas (…) su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire, lo sacro es profanado, y, al fin, el ser humano se ve constreñido, por la fuerza de las cosas, a contemplar con mirada fría su vida y sus relaciones con los demás" (Marx & Engels, *Manifiesto Comunista*, 1893, párr.80[51]).

Fig. 1.58. Solar entre medianeras en Berlín que presenta el fluir de actividades en su vacío. Fotografías del Ballet de Brodovitch (1945), que capta el fluir del movimiento y la transformación.

Pero en la idea de modernización, quizá la indefinición sea la síntesis ideal entre transformación y lo que aún no está hecho. Un paisaje baldío, o un solar entre medianeras —por utilizar un ejemplo de un solar en Berlín (fig.51)—, que menciona a Obrist el propio Koolhaas, contienen la esencia de la indefinición y del movimiento, puesto que sólo se contempla la actividad que ocurre en el lugar. Donde no hay nada definido se puede usar momentáneamente para jugar, comer, dar un mitin, montar una carpa para un espectáculo o cualquier otro programa. El símil, de reminiscencias griegas a Heráclito, sería el fluir o la liquidez. Solà-Morales (2001) lo denomina 'arquitectura líquida' al adherirse al concepto de liquidez de Bauman. Solà-Morales expresa que no es una condena sino una elección: "hoy parece más claro que nunca que nuestra civilización ha abandonado la estabilidad con la que el mundo se presentó en el pasado para (…) asumir el dinamismo de todas las energías que configuran nuestro entorno" (2001, p.26) a las que hay que añadir el papel fundamental de la información. La fotografía de los años 40, dio notoriedad al concepto de fluir y la indefinición

51 Digitalizado para el Marx-Engels Internet Archive por José F. Polanco en 1998. Re-transcrito para el Marxists Internet Archive por Juan R. Fajardo en 1999.

como, por ejemplo, las fotos del Ballet realizadas por Brodovitch (1945), fotógrafo inspirado por el constructivismo y el dadaísmo (fig.1.58).

La indefinición, o la definición mínima que dan, por ejemplo, unas trazas leves de arquitectura como el espacio entre dos muros de medianera, generan una alta expectación de lo que podría ser "un [lugar] sin nada altamente cargado" (Koolhaas, 1995, p. 201), que no es otra cosa que una aventurada definición de modernidad. Los procesos de transformación, continuos y conectados, generan ideas de modernidad. Esta, como programa no definido y cambiante, es un programa infinito, continuo. Al recordar los forjados del fetiche koolhaasiano del *Downtown Athletic Club*, las bandas de *La Villette*, las plataformas continuas de Jussieu y todas las patentes que incluye en *Content*, coinciden en ideas de 'borrado' —generadores de espacios '*nothingness*' o 'sin nada'— y de continuidad al ser conexiones en sí mismos, una idea que sigue mostrando a día de hoy en el Puente *Simone Veil* (2013-2024) (fig. 1.59) donde el puente —muy parecido a uno que observan en el Pearl River Delta (fig.1.59)—, se libera de su posible poder icónico para ser, a la manera de Schröinger[52], una plataforma-conexión y plataforma-programa. cuyo "ancho de la plataforma del puente se duplica para crear un espacio neutro y no programado que se puede utilizar para cualquier propósito cultural o comercial, como mercados, ferias, concentraciones, reuniones de clubes de coches y festivales de música o vino" (Web de OMA).

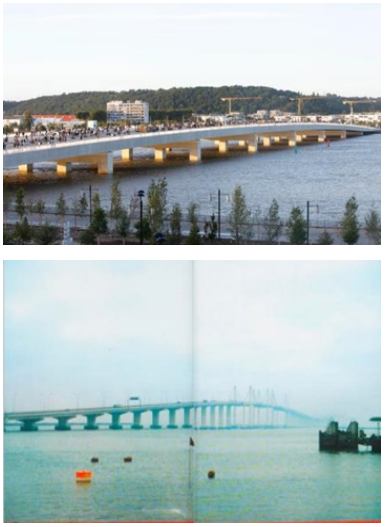


Fig. 1.59.

Estas operaciones generan otra de las bases de la modernización que es la transformación. Así, los catálogos que hace Koolhaas como los de *Elements* (2014), no son tan diferentes al que hizo Durand (1802) (fig.1.60) con su catálogo "Colección y comparativa de edificios de todo tipo, antiguos y modernos, remarcables por su belleza, por su grandiosidad o por su singularidad, y dibuja-

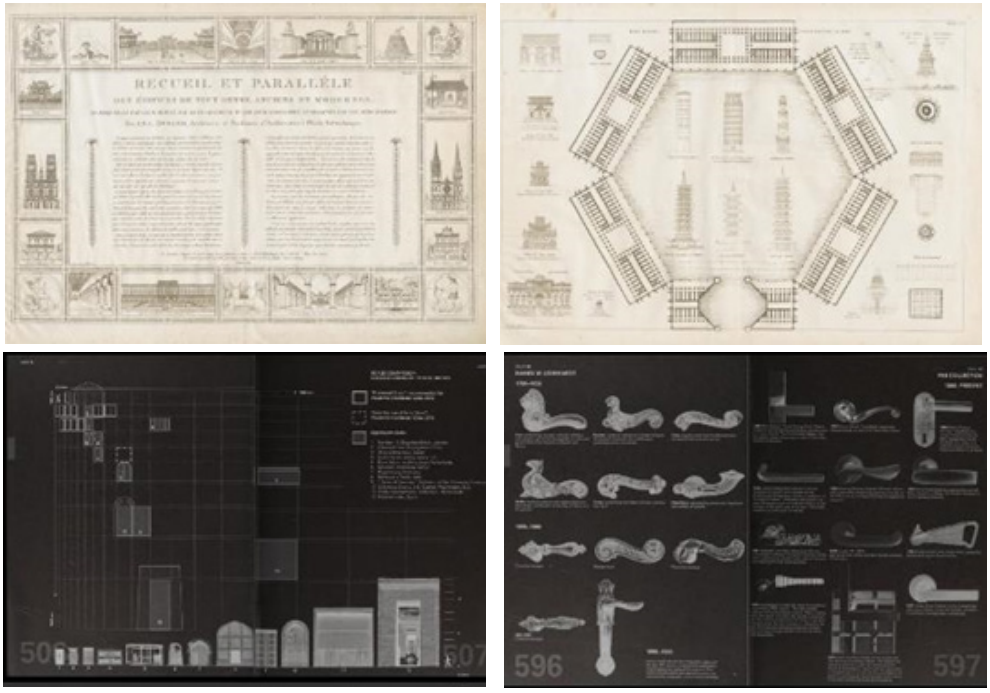


Fig. 1.59. El puente Simone Veil, última infraestructura realizada por OMA (2024) en Burdeos, y uno de los puentes del Pearl River Delta.

Fig. 1.60. El tratado de Durand (1802) y el tratado de Koolhaas (2014)

52 El gato de Schrödinger es un experimento mental -porque no se puede hacer en otro lugar que en la imaginación- que exhibe una paradoja de que, en el mundo cuántico. Un gato introducido en una caja con una ampolla de veneno que mataría a quien abriera la caja, está a la vez en dos estados opuestos: vivo y muerto. Esta aseveración es una de las interpretaciones es la llamada "de muchos mundos" hecha en 1957 por Hugh Everett.

dos todos a una misma escala de operantes de la modernidad". Durand pretende hacer un estudio crítico, que implica una selección estudiada de lo mejor de la arquitectura global hasta ese momento, pero según Rascón (2021, párr. 8), no se trataba de estudiar una selección formal, sino esencial, después de haber mirado la totalidad; puesto que de una selección se obtendría un conocimiento parcial e incompleto. Para el compendio, había que estudiarlos todos, "como en el teatro no se puede aprender todo de una sola tragedia, o en la música, no se puede aprender todo de una sola pieza".

3. El naufragio

"Shipwrecked" se refiere al concurso organizado por la IBA -Internationale Bauausstellung (Feria internacional de la construcción)- de 1980, de los apartamentos para la Kochstrasse y la Friedichstrasse. Este texto, se abre con una imagen de la explanada que "afortunadamente ha sido arrasada" (1995n, p.256), una alusión a sus recuerdos tempranos de Róterdam, donde la tabula rasa deja un tablero para la especulación, que él insiste era la base para los agentes de la modernidad. En ese vacío se ve el muro de Berlín. Abre el texto una panorámica en blanco y negro con la temible construcción muraria en primer término, el vacío que provocó y la trama urbana berlinesa al fondo. Una auténtica 'grieta de la nada' frente al 'todo' al que alude en el texto. Enseguida nombra a Erich Mendelsohn, un embajador expresionista que trajo la modernidad de Norteamérica con su libro y a Ludwig Hilberseimer, otro expresionista que trabajó en EE. UU. y que fue artífice de la respuesta a la ciudad lecorbuseriana; a Mies van der Rohe, referente moderno con sus casas patio, un sistema abstracto y mutable y a Hugo Härin, que aparecen como referentes de 'texturas y tipologías' arquitectónicas. Según Koolhaas (1995n, p. 256), la modernidad

> "ha sido criticada constantemente por su insistencia de comenzar desde lo arrasado -su cimiento sobre tabula rasa. El área de Friedrichstrasse ofrece la ventaja de ya haber sido arrasada. Interpretamos el carácter del sitio, profundamente dañado todavía, como un reto para investigar en qué medida ciertas tipologías y texturas modernas desarrolladas para Berlín -algunas propuestas

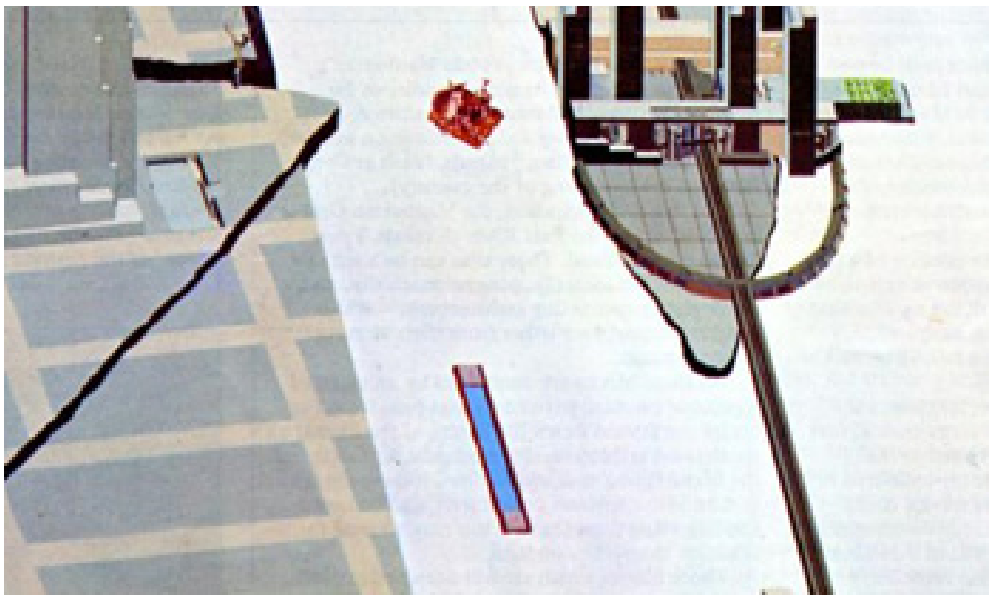


Fig. 1.61. La balsa de la Medusa, recuperada para la publicación de *AD* y en el proyecto del Hotel Welfare de OMA, junto a la piscina (1978).

> por primera vez para Friedrichstadt- pueden coexistir con un patrón clásico de calle y con los sobrevivientes de ideologías arquitectónicas del pasado reciente y distante, las cuales son ahora igualmente naufragios" (Koolhaas, 1995n, pp. 256).

Si el término *Shipwrecked* ('naufragio'), tiene connotaciones poético-históricas, siendo incluso portada del *AD* de 1977 (fig.1.61) alude al pintor romántico Theodore Gericault (1791-1824) en su obra *La balsa de la medusa* (1818-1819) referida al espeluznante destino de los naufragados de la fragata francesa *Medusa* en las costas de Mauritania. Una interpretación de esa pintura aparece en los tres proyectos del apéndice de *Delirious New York*. "Una conclusión ficticia" (fig.1.61) haciendo del 'naufragio' una figura recurrente en su poética.

> "una imagen dibujada y construida sobre el tema y composición del cuadro, una especie de pequeña reproducción a color a modo casi de caricatura, que aparece unas veces sobrevolando Manhattan y otras flotando en el Río como si las visiones del entorno neoyorkino pudieran ser paisajes de esperanza o afinidades trágicas en su sufrimiento." (Urzáiz González, 2017, p. 177)

El 'naufragio' en la poética de Koolhaas simboliza los supervivientes de la modernidad arquitectónica del s. XX. Si para Gericault, romántico, el cuadro resultaba simbólico de una crítica a la restauración de la monarquía francesa tras la caída de Napoleón, para Koolhaas el proyecto de Welfare era su propuesta para recobrar un modernismo neutro y radical; que simboliza a la arquitectura moderna más pura como una piscina prístina y rectangular que viaja por aguas turbias desde Rusia a Nueva York —conectando con 'El cuento de la piscina'—. Una piscina fue realizada por estudiantes soviéticos, aquellos héroes de la modernidad que el propio comunismo sesgó condenando a autores como Leonidov al ostracismo.

> "A mediados de los años 70 se iniciaron los primeros desvaríos del posmodernismo. Hubo una crítica implacable de lo aburrido que era el modernismo. Yo fui sensible a esa crítica e hice varios retratos. Creo que el nuevo hotel Welfare Palace es quizás el más torturado, ya que me permitió contemplar Manhattan por primera vez e intentar responder a la pregunta de si la arquitectura podía ser moderna e interesante al mismo tiempo.
>
> Se puede observar que en la planta baja hay una especie de club nocturno con temática de naufragios. Fui lo bastante inmodesto como para creer que en aquella época era una metáfora adecuada de la civilización occidental. Se puede observar, por ejemplo, que hay cubiertas muy interesantes y que en el flanco del edificio hay una especie de escultura en miniatura de una ciudad en ruinas, lo que por mi parte fue un intento de forzarme a hacer una arquitectura interesante y atractiva.
>
> Mi verdadero corazón en toda la imagen está en la parte más neutral, verás en la esquina inferior derecha, un retrato de una piscina que era parte de una historia, donde para mí, la forma más radical del modernismo sería un simple rectángulo de agua limpia flotando en agua sucia. Y como ves, en esta historia es una piscina que en realidad fue diseñada por estudiantes rusos en los años 30. Y cuando la situación en Rusia empeoró, usaron la piscina para escapar a Nueva York. Y la ironía fue que para llegar a Nueva York, tuvieron que nadar todo el viaje desde Rusia. De todos modos, el nuevo Palacio del Bienestar representa para mí un momento muy confuso, un momento en el que todavía se puede decir que mis verdaderas lealtades están con una especie de modernismo neutral y radical" (Koolhas&MoMA, 1976).

4. El borrado

La propuesta de OMA para los apartamentos para la Kochstrasse y la Friedichstrasse resulta de investigar e interpretar la zona y los daños de la guerra, para introducir ciertas tipologías y texturas para que puedan coexistir con el trazado clásico de la calle berlinesa y con las ideologías del pasado reciente y a la vez distante (1995n, p. 256). Koolhaas advertía cómo las operaciones de aquella época pretendían borrar, de una manera peyorativa y no creativa, la arquitectura de posguerra y volver a lo previo, rompiendo así el ciclo de la modernidad.

> "Desde el redescubrimiento reciente de la calle como el elemento esencial de todo urbanismo, la solución más simple para esta condición compleja y ambigua es deshacer los 'errores' de los cincuenta y sesenta y construir una vez más a lo largo de las líneas del terreno como signo de una conciencia histórica recuperada. Esta aproximación restaura la retícula, conecta con respeto los nuevos edificios y los viejos, e intenta esconder la mayoría de los edificios de la posguerra en un esfuerzo de devolver de manera inofensiva las ideologías equivocadas de las cuatro décadas pasadas.
>
> Pero es importante resistirse a tal tentación para evitar volverse parte del necio movimiento pendular, donde la aceptación de una doctrina arquitectónica particular lleva -tan seguro como que el día sigue a la noche- a la adopción de su contrario exacto años después: una secuencia negativa donde cada generación ridiculiza a la previa sólo para ser anulada por la siguiente. El efecto por tal secuencia de sí-no-sí es antihistórica y condena el discurso de la arquitectura a volverse una cadena incomprensible de frases desconectadas" (Koolhaas, 1995, p. 259).

5. Globalización

Aunque hable de la modernidad, siendo un texto que vuelve a los orígenes de la modernidad americana y a *Delirious New York*, y que luego lo recoge en *Content* en su texto "Goodbye to Hollywood" relatando una experiencia dolorosa que le hace pensar que la arquitectura ha cambiado. Pero ¿acaso no es una dramatización de lo que ya está diciendo en el texto "Globalization"? ¿Acaso, *Content,* que es el siguiente volumen, no es la excusa para presentar AMO de manera dramática? La "Globalization", sostiene, es necesaria para continuar el proceso de modernización y lo hace mediante la metáfora de la mezcla genética de culturas. El edificio de la Sede de las Naciones Unidas resulta de lo que "Norteamérica nunca podría haber pensado y que Europa nunca podría haber construido" (Koolhaas, 1995, p.363). El cruce de Harrison y Le Corbusier, el robo a Europa por parte de los americanos y el desprejuicio pragmático de usar lo que de lo robado les convenía.

Wallace Harrison, que encarna el espíritu americano, es el 'ladrón' que le robó a Le Corbusier el diseño de las Naciones Unidas. Luego, le toca al Seagram de Mies, pero con una diferencia fundamental y es que ambas partes, la americana y la europea, las encarna el mismo personaje. Mies van der Rohe se 'convirtió', según el texto, en "un americano que se da cuenta de su ser europeo" (Koolhaas, 1995s, p.363). La mezcla de oportunismo, comunicación, investiga-

ción y elección pragmática del ser americano se cruza con la reflexión sobre el ser europeo y su historia dándose la mano en las ambiciones koolhaasianas, justifica su obsesión con Mies van der Rohe. De nuevo, no es el resultado formal, sino la actitud y la forma de hacer de Mies como moderno, que también rompió los esquemas de su época con el uso de los materiales modernos mientras mantenía cierta idea de clasicismo y un intelectualismo eminentemente europeo. Koolhaas dice que el Seagram no habría sido si las dos culturas no se hubieran cruzado. El holandés sigue hablando de otros agentes de la modernidad, que desde Europa o EE. UU., actuaron en lugares orientales, son Paul Rudolph y sus especulaciones megaestructurales de Singapur o Aldo Rossi, que tiene un edificio en Fukuoka —ciudad del sur de japón que Koolhaas llama "sur profundo" de Japón" (1995, p.364) y donde OMA también intervino—. Según el texto, en fotos parece una caricatura, "un Rossi sin lastre ideológico" un "hiper-Rossi", cuyo aspecto le parece a Koolhaas cínico y fascista, pero que genera un emblema fascinante.

Rossi en su interpretación de Japón presenta la idea del 'empalme de genes' como otra forma de engendrar modernidad por hibridación. Es la poética de Rossi, sin credo, potenciada por el ingenio japonés —hay que recordar que, en los años 80, Japón y su forma de trabajar a la japonesa, habían arrebatado el primer puesto como potencia económica a EE. UU.—. Japón muestra una extraordinaria capacidad para absorber y adaptar las poéticas de autores occidentales. En el mismo texto alude a Michael Graves en Japón con un arsenal de proyectos de distintas escalas. Si Norteamérica mimetizaba con pragmatismo a Europa, Japón mimetiza occidente de la misma manera.

> "Dispositivos miméticos para una cultura que no está familiarizada con las fuentes iniciales, signos de un ámbito público que nunca tuvieron y nunca tendrán. Roma importada a Japón a través de Nueva Jersey, el colapso literal del tiempo y el lugar" (Koolhaas, 1995, p. 364).

El texto prosigue evocando una moneda universal, el espacio virtual que genera esa moneda. Lo sintetiza aludiendo a "Richard Meier" en todas partes. Esta concepción de la arquitectura entre continentes -Roma importada a Japón desde Nueva Jersey- con el término 'alquimia geopolítica', que lejos de una complicada expresión, encerraba la metáfora de que mediante experimentaciones interdisciplinares como en la química, la metalurgia, la astronomía y el misticismo, se encontraría la forma de llevar la materia imperfecta de la arquitectura a la perfección mediante la hibridación.

Proyectos rechazados por jurados, que representan discursos *mainstream* en cada zona del mundo, y que se acumulan y tienen por características que son feos, grandes, planificados para tabulas rasas —descontextualizados—, programas híbridos en permanente mutación que crean una nueva vanguardia, que Koolhaas denomina 'nuevo purismo', porque no están conectados ideológicamente a la cultura donde se trabajan —en clara alusión a Le Corbusier, pintor purista antes que arquitecto que investigó y trabajó para otras culturas distintas a la suya—. Y, sobre todo, repiten la invención una y otra vez, aunque todo es caótico.

El caos que los japoneses sostienen con orgullo como elemento creativo o, en términos borgianos, "el último oxímoron, el caos como proyecto", según Koolhaas (1995, p. 365), es idea clave de la modernidad por la aceleración de los procesos de comunicación y las velocidades de eventos que se inyectan en el torrente sanguíneo de la comunicación que ha llevado la idea a México, África, París y Lagos. Koolhaas revela que, igual que EE. UU., hasta la entrada de la Guerra Fría, Japón consiguió, una vez absorbida la cultura importada y fagocitada por su pragmatismo, exportar el modelo a otros países y culturas, del mismo modo que hizo con su forma de trabajar en las empresas en los años 80.

Al final, el texto, que funciona como pista hacia donde la modernización ha de ir, enuncia las características de la globalización. Son características que el holandés ve necesarias para proseguir el proyecto moderno. En estas características se verá algo de ese oxímoron y de ese caos del que ya había hablado. Utilizando verbos de acciones como 'ampliar' y 'consumir', 'enriquecer' y 'desordenar', 'provocar' y 'modificar' está aludiendo al perpetuo dinamismo del ciclo de creación. Él mismo lo dice, consume y enriquece la imaginación arquitectónica, porque al quitar de en medio los prejuicios culturales, amplía el ámbito de posibilidades. Por otro lado, la colisión de culturas y la exportación de los resultados, modifica los discursos arquitectónicos insertos en culturas concretas.

> "La globalización desestabiliza y redefine tanto la forma en que se produce la arquitectura como aquello que la arquitectura produce. La arquitectura ya no es una transacción paciente entre cantidades conocidas que comparten culturas, ya no es la manipulación de posibilidades establecidas, ya no es un juicio posible en términos racionales de inversión y rendimiento, ya no es algo experimentado en persona -por el público o los críticos. La globalización confiere virtualidad a los edificios reales, los mantiene indigeribles, siempre frescos" (Koolhaas, 1995, p. 368).

Lo moderno, en los años 90, según Koolhaas gracias a las mejoras tecnológicas de transporte y las comunicaciones, pasa por la globalización. Un armagedón que las academias arraigadas en lo cultural, niegan en pos de perfeccionarse dentro de su cultura y "huyen de lo potencialmente ridículo para encontrarse con lo sublime". Pero Koolhaas lanza la idea de que esta nueva Babel engendrará el sistema arquitectónico —no un estilo o unas formas, sino un sistema operante— que entenderá el mundo como un único lugar. La acumulación transcultural hace que las posibilidades de la innovación crezcan. "Un proyecto infraestructural para cambiar el mundo, cuyo objetivo es un conjunto de posibilidades máximas recogidas desde cualquier punto, extraídas desde cualquier contexto, deducidas de cualquier ideología; promete la entrega final de la telenovela prometeica" (Koolhaas, 1995, p. 368).

Pero esta exageración poética, lo que realmente encierra es, de nuevo, la actitud del ser moderno, que para su proceso creativo ha de generar conocimiento global en vez de cercenarse creativamente en regionalismos. Sólo la amplitud del ciclo de la investigación, experimentación e invención es esa "ingeniería genética que produce una arquitectura completamente nueva", que está más allá del bien y del mal, de programas ideológicos o directrices-homenaje de creadores con nombre propio.

Por último, hace una apología de OMA, que anuncia en la posdata del escrito que la globalización empezaba a 35 millas de una oficina holandesa. En algún momento de 1987, OMA fue global a causa de que sus colaboradores y los encargos, así como los concursos, eran internacionales. El cambio fue espontáneo gracias a la participación de otras culturas que aniquilaban cualquier ideología. ¿Cualquiera? Quizá, aquí Koolhaas sea demasiado inocente o demasiado ladino, porque en realidad, el estudio sigue las ideas discursivas de *Delirious New York*, que han hecho famoso a Koolhaas y a OMA.

Para Koolhaas la oportunidad de ser global no deja de ser parte de su discurso, que es la búsqueda de todos aquellos cruces que le aproximan a un método arquitectónico relacionado a los "Conocimientos Situados" (Haraway, 1991). En este texto, que paradójicamente es un discurso-manifiesto retroactivo de la actividad de OMA, sostiene que el verdadero estilo globalizador de OMA reside en posturas entretejidas, diversos puntos de vista y poniendo en evidencia el lugar desde donde se parte, ya que ningún conocimiento se desliga de su contexto ni de la subjetividad de los agentes que lo emiten.

6. Lo fugaz y lo transitorio

Baudelaire habla de que lo 'moderno' tiene dos caras. Una de ellas se refiere a lo transitorio, a lo fugaz y contingente. La otra, a lo eterno e inmutable. Para Baudelaire, la auténtica obra de arte se encuentra, de manera radical, al instante de su aparición, pero es capaz de colmar el deseo de lo imperecedero conectando lo eterno y lo actual.

> "De esta manera, Baudelaire parece resolver la encrucijada que habían planteado ya los participantes de la celebrada *querelle des anciens et des modernes*, otorgándole a la actualidad una caracterización doble: el presente, como un relámpago inconsistente, en el seno del cual toman forma las manifestaciones de una belleza auténtica, relativa, pero que en su consumación, da nacimiento a lo que devendrá 'clásico'. Sin embargo, el arte vanguardista no debe ser entendido exclusivamente en términos a-históricos. A lo que se opone el modernismo es a la falsa normatividad que ofrece la imitación de los modelos del pasado" (Cincunegui, 2013, p. 74).

Delirio de Nueva York constituye un subtexto de la crítica de la sociedad del s. XX, de los hechos más significativos como la liberalización económica y el nuevo modelo de ciudad, así como la obra de OMA que hace Koolhaas a través de sus textos. Hacer arquitectura a partir del s. XX tiene que lidiar con la congestión, la cultura de masas y los mercados. La *venustas* y la *utilitas* vitruvianas están referidas a modelos de la nueva tipología -la torre, que alude a la nueva *firmitas*- y la geometría de la que habla Scamozzi (1548-1616) en *L'idea della architettura universale* (1615) se transforma en la geometría variable según los programas. No es el único en llamar la atención en la relación entre geometría y programa arquitectónico. Tschumi alude a 'teoría del evento' como las actividades, interacciones y movimientos del ser humano como factores determinantes del espacio arquitectónico, confrontando forma y acción: los aspectos dinámicos y temporales, clave en la vida urbana que interactúan con el trazado urbano.

La modernidad, según Berman (1989, pp. 1-2), consistente en una experiencia vital, que alimenta su vorágine con los descubrimientos de las ciencias físicas, la industrialización, las alteraciones demográficas alentadas por las mejoras de comunicaciones que en el s. XX conquistaron la vía aérea, los desarrollos rápidos y caóticos del urbanismo; el auge de los *mass media*, cruciales para el conocimiento de culturas de otras partes del mundo y, lo más importante, la importación y exportación de esas culturas a cualquier lugar del planeta.

La innovación semántica derivada de los acontecimientos que adquieren una nueva coherencia gracias a la conectividad resulta un paradigma nuevo, donde la formulación del proyecto arquitectónico posmoderno se dota de significancia y cuya riqueza semántica, igual que en el romanticismo, prevalece sobre el significante. La crítica a la modernidad que había encontrado fallas en el discurso sobre la innovación, que se había convertido en canon, caía de nuevo, en las variaciones del s. XIX que Durand (fig.1.62) que había procurado con su compendio de las lecciones, o el *Recueil varié* (1815) (fig.1.62) de Charles-Pierre-Joseph Normand[53], "un muestrario con formas neorrenacentistas y plantas concebidas de acuerdo con sus costumbres" (Kruft, 1990, p.489).

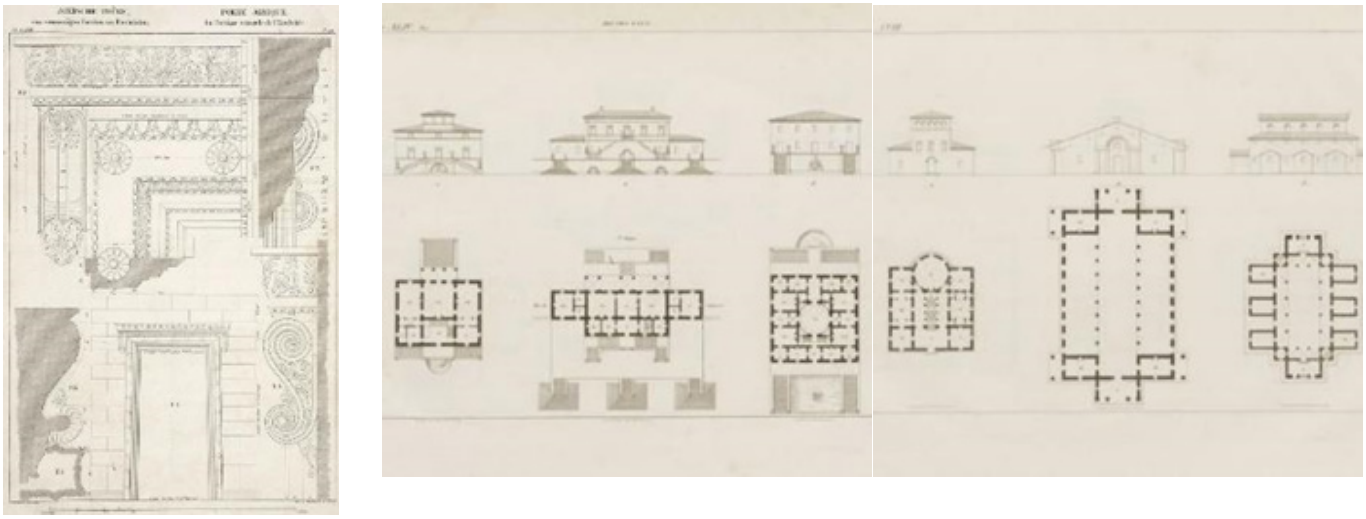


Fig. 1.62. Láminas de las lecciones de Durand (París, 1802-1805) y una lámina del *Recueil varié* (1815) de Charles-Pierre-Joseph Normand.

7.Reterritorializaciones y oportunidades-

Koolhaas observa fenómenos llamativos que captan su atención para dar explicación a la globalización en la que OMA está involucrada y justificar así las acciones de la Oficina y el Gabinete. Esta mirada, además, desvela oportunidades entre eventos y acciones, como se demuestra en las introducciones a los textos, casi siempre analizando lo fortuito de sus inicios. Un ejemplo extremo es el texto "Islam after Einstein" (Koolhaas, 1995u, pp. 374-399), que abre con una página

53 Arquitecto, ingeniero y grabador francés, cuyas planchas para Recueil... (1801) de Percier y Fontaine resumen el estilo Imperio. Su Nouveau Recueil en Divers Genres d'Ornemens (Nuevo compendio de diferentes tipos de ornamentos, 1803) contenía muchos temas del Directorio y del Imperio, y colaboró con Pierre-Nicolas Beauvallet (1749-1828) en Décorations intérieures et extérieurs (Decoraciones interiores y exteriores). -1803). Su obra más célebre fue Nouveau Parallèle des Ordres (Nuevo Paralelo de las Órdenes, 1819), un libro preciso y exquisitamente grabado de las Órdenes de la arquitectura que sigue siendo una de las mejores fuentes. Su hijo, Louis-Marie (1789-1874), publicó importantes grabados de monumentos funerarios y mausoleos en los nuevos cementerios de París en 1832. (Oxford Reference. https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100238724) .

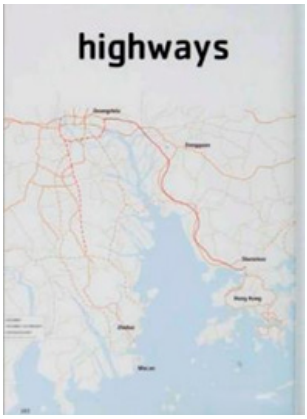
de eventos la sección de la revista *TIME* (el 14 de marzo de 1960), donde se relata un terremoto catastrófico bajo el titular "The dead city". El evento fortuito, siempre como catalizador, implica a la OMA en una especie de nueva aventura heroica.

> "Tras el terremoto, Agadir se reconstruyó en los años sesenta como una típica ciudad nueva. En su mayoría, arquitectura moderna de arquitectos franceses, que realizaron una especie de idílico lenguaje CIAM, con sus cubos de hormigón postcorbuserianos, casi benignos bajo el sol marroquí. No es grandiosa; su único parecido con un complejo turístico es el hecho aparentemente accidental de que este pequeño prototipo urbano se enfrente a kilómetros de impecable playa tropical.
>
> Al otro lado de la ciudad vive el rey marroquí, o al menos allí, un oasis prohibido es el emplazamiento de uno de sus cinco palacios. El ir y venir de helicópteros es la única señal visible de su presencia (o ausencia).
>
> Entre el palacio invisible y la inocente ciudad, un grupo de 'amigos del rey' están desarrollando una 'nueva' Agadir. Composición *beaux-arts* de bulevares, plazas y ejes define parcelas individuales del tamaño de minipalacios. Entre este sector y el palacio, un nuevo campo de golf de 18 hoyos garantiza la intimidad del rey. Para la inauguración de la nueva Agadir, el rey y su séquito aterrizaron en Concorde en un aeropuerto que, por lo demás, no tiene nada de especial.
>
> (…) Un concurso internacional fue celebrado: desde Japón, Kazuo Shinohara; desde América, Antoine Predock (recién llegado del Hotel Santa Fe de Euro Disney); de Francia, Richard Simounet, arquitecto del Museo Picasso de París; de 'Europa', OMA. La globalización llega a Agadir" (Koolhaas, 1995, pp. 376-378).

Un terremoto y un 'complot' pergeñado por los amigos del rey generan una nueva repetición, el concurso es una excusa para que llegue la globalización. El salto globalizador ¿lo darán esos arquitectos o sólo OMA? La idea de 'Europa' que difiere de Francia es sospechosa, porque Koolhaas sostenía que Simounet incorporaría ideología, pero lo cierto es que Predock y Shinohara son ejemplos de globalización ideal para Koolhaas, al incorporar estrategias y técnicas, pero no ideologías, que cristalizan la modernidad.

Otro ejemplo se encuentra en "Vanishing Act" (Koolhaas, 1995t, pp. 370-373), sobre el concurso de unos laboratorios en un campus técnico que ocuparía una de las colinas verdes de una Fráncfort difusa, que ha acelerado el deterioro progresivo de la zona mediante una organización descontrolada, una planificación criticable en la que OMA participa.

> "1. Fráncfort es verde y difusa; aparte de un pequeño grupo de torres en su centro, es más una federación de pueblos que una ciudad. El precio de su atractivo es el deterioro de lo que debió de ser un paisaje asombroso.
>
> 2. Está tan poco definida que es difícil decir dónde acaba. Las miniciudades ocupan las colinas y valles que la rodean, generando una condición sin fisuras de mitad ciudad, mitad campo.
>
> 3. Una colina cercana al centro sigue relativamente intacta; cubierta por un tapiz de campos agrícolas, es colorida en verano y marrón en invierno. Se ha designado como emplazamiento de un futuro campus técnico. Un laboratorio que ya se encuentra en el lugar -cinco cubos de hormigón girados para una mayor informalidad- da una idea de lo que está por venir.



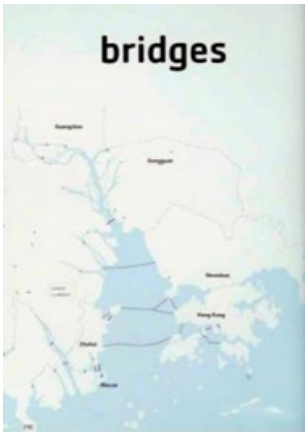


Fig. 1.63. Imágenes iniciales del estudio sobre el Pearl River Delta en *Mutations* (2000).

> 4. La extrapolación no arroja perspectivas estimulantes: con el tiempo, toda la colina estará cubierta de arquitectura. Está previsto que un segundo edificio contenga más laboratorios, oficinas y salas públicas para la difusión del conocimiento: aulas, una biblioteca y una gran sala para lo que Hannes Meyer llamaría 'administración de carbohidratos'.
>
> 5. OMA fue invitado a participar en el concurso para este segundo edificio junto con Peter Eisenman, Richard Rogers y un puñado de arquitectos alemanes. El emplazamiento era estratégico: situado junto al adefesio existente, estaba más o menos en el centro de la colina. Un edificio alto condenaría a los campos circundantes a una condición prematura de residuos" (Koolhaas, 1995t, pp. 370-373).

El punto 4 del texto observa, con cariz negativo, cómo la arquitectura cubrirá todo el valle. A Koolhaas le horroriza que la arquitectura 'llene' el territorio, la congestión es algo distinto, relacionado con el programa y la actividad. De una manera intertextual, Koolhaas (1995j, p. 200) conecta esta desazón con sus palabras de "Imagining Nothingness" que rezaban: "Es irónico que, en arquitectura, Mayo del 68 —"bajo los adoquines, la playa"— haya quedado traducido a *más* adoquín, *menos* playa." Su punto de vista es diferente a la unión a gran escala que observa en el Delta del río de las Perlas, comenzado en 1996, y que publica en *Mutations* (2000) y en *Harvard Project on the City: Great Leap Forward* (2001). Es distinta por la paradójica sutileza del fenómeno *bigness*, que no sólo abarca arquitectura, sino vacíos e infraestructuras —el texto de *Mutations* arranca con las autopistas, puentes y aeropuertos (fig. 1.63)—, que enlazan las ciudades, ya que este delta ha experimentado en los últimos 20 años un crecimiento que, albergando cinco grandes ciudades que se convertirán en una megalópolis de 36 millones de habitantes.

> "se ha visto atrapada por una incesante búsqueda de desarrollo a una escala y velocidad nunca vistas (…) una vorágine de modernización se ha visto acelerada por la presencia de dos Zonas Económicas Especiales en el Delta del Río de la Perla: laboratorios para la experimentación combinada del comunismo y el capitalismo que han producido una sustancia urbana completamente nueva" (n.a., *Mutations*, 2000, p. 200).

En estos textos, la 'mirada atenta' al contexto y a la globalidad que, veloz e insensible, impone agendas, descubre la modernidad, que se enfrenta a las contradicciones territoriales de la velocidad y la contaminación globalizante de las comunicaciones y de los mercados: estos elementos del progreso perpetuo, para Koolhaas, no se pueden alcanzar a cualquier precio.

8. Modernidad y redefinición

En "Shipwrecked", Koolhaas vuelve a fijarse en el debate del s. XIX acerca del progreso histórico y los ciclos, un debate que vendría de antes, desde el s. XVI con Vasari, para enmarcarse de lleno en los s. XVII y s. XVIII con Giambatista Vico. Entre ciclos hay progreso y repetición. Vico sostenía que la historia era *Corsi* y *Recorsi*, es decir, corrientes y recurrencias. De Vico es la primera cita que recoge en *Delirio de Nueva York* (2004, p. 9), cuya idea señalada en el texto es un peligro que Koolhaas tiene presente. El progreso se ha de dar en las propias modificaciones de la mente humana.

> "Los filósofos y los filólogos deberían ocuparse en primer lugar de la metafísica poética; es decir, de la ciencia que busca pruebas no en el mundo externo, sino en las propias modificaciones de la mente que medita sobre ello. Dado que el mundo de las naciones lo han hecho los hombres, es dentro de la mente humana donde deberían buscarse sus principios" (Giambattista Vico, *Principios de una ciencia nueva*, 1725 en Koolhaas, 2004, p. 9).

El ciclo perpetuo, de construcción, deconstrucción y reconstrucción, que también es observado por Derrida en *Speaks* (1993, p. 7) es el *leitmotiv* de modernidad como modernización presente en toda la producción koolhaasiana. De este ciclo forman parte la tabula rasa y la operación de 'vaciado'. La mirada hedonista del Movimiento Moderno, el manhattanismo y la globalización también forman parte del ciclo heraclitiano de destrucción y creación.

> "(…) la sustancia de la ciudad contemporánea representa, como máximo, una ocupación temporal. La inacción –una de las acciones más difíciles hoy en día– es todo lo que se necesita para que la razón de ser financiera de estos edificios se evapore. Paradójicamente, su redundancia será liberadora: debajo de la corteza cada vez más delgada de nuestra civilización, acecha una tabula rasa oculta.
>
> De hecho, tal renovación no hace más que reanudar el ciclo perpetuo de construcción, deconstrucción y reconstrucción que se ha suspendido por miedo a nuestra propia inferioridad [frente a los maestros del pasado]" (Web de OMA, 1991).

En Koolhaas, los referentes operantes y las estrategias se encuentran orbitando alrededor del *leitmotiv* que representa la modernidad cíclica, ciclo que no es otro que el motivo central que desencadena la modernidad. La modernidad, como sostienen autores como Cortés (2001), conlleva la idea del progreso constante, pero girando la mirada hacia el pasado como "el ángel de la historia" de Benjamin —el relato basado en la pintura Angelus Novus de Paul Klee—, y buscando estrategias que hagan un *detour* (desvío), o experimentos disruptivos. Es realmente difícil inventar algo nuevo si no se conoce lo antiguo. La razón de ser de la modernidad es, como Derrida, Baudelaire, Marx, Nietzsche o Habermas dicen,

> "lo efímero, lo fugado, lo fortuito, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable... Este elemento transitorio, fugitivo y de metamorfosis tan rápida no debe despreciarse ni prescindirse de él. Descuidándolo, no se puede dejar de caer en el abismo de una belleza abstracta e indeterminada, como la de la única mujer antes del primer pecado." (Baudelaire, 1964, p. 13).

Ya en *Delirious New York* se vaticinaba que "la representación nunca puede terminar, ni siquiera avanzar en el sentido convencional del enredo dramático; sólo puede ser la reformulación cíclica de un único tema: la creación y la destrucción, irrevocablemente entrelazadas e interminablemente reescenificadas" (Koolhaas, 2004, p. 15). La mirada al pasado y el desvío desde él, son importantes para para el neerlandés. Aunque muchas veces no se le tenga en cuenta, Koolhaas muestra empeño en mantenerse activo en las dos formas de modernidad. Koolhaas toma a con rigurosidad la primera modernidad que Baudelaire comenta y la 'otra' reciclada por Koolhaas, que sostiene que, aparte de la ruptura experimental de sus ideas, requiere una redefinición. Esa otra moderni-

dad, que posa su mirada en el pasado para verlo de otra manera y hacer desvíos dialécticos. En 1996 definía su discurso como el "seguir haciendo el mismo tipo de trabajo que hemos estado haciendo: mantener nuestro compromiso con la invención, con la experimentación…o mejor con la redefinición." (Koolhaas en Zaera Polo, 1996 p. 15).

La redefinición se muestra en sus obras, más que en sus textos. Se puede decir, por ejemplo, que la villa de Burdeos, con su 'corazón mecánico' que es el ascensor, remite a la redefinición lecorbuseriana de la "casa máquina" o la Villa Dall'Ava que es una interpretación icónico-surrealista de los cinco puntos de Le Corbusier. El "McCormick Tribune Campus Center" reivindica premisas miesianas no centradas en la imitación sentimental, como pasaba en la "casa en el bosque". En esa casa, la redefinición se hace mediante elementos que señalan la ruptura de una parte referida al pasado —como una casa miesiana— y de otra, que tiene que resolver un problema real como un salto de nivel. "El nodo de la casa es una rampa central, que proporciona una conexión visual y funcional entre las dos contrapartes. Paradójicamente, en este corte físico es donde se encuentra la reconciliación". (Web de OMA, "Casa en el bosque", parr. 8).

9. Nueva sobriedad

Rem Koolhaas es reincidente con el texto que pronunció[54] Habermas "La modernidad, un proyecto incompleto". Con este texto, el filósofo alemán inició una dialéctica con las corrientes neoconservadoras que habían ido ganando terreno en la agenda en la década de los 70. Esas corrientes habían provocado una respuesta 'afectiva' que generó las posturas posilustradas y posmodernas que, en su opinión, comparten una forma antimodernista.

> "En vista de esto, proponía explorar (1) si la afirmación "posmodernista" del acabamiento de la modernidad puede sostenerse argumentativamente y (2) si acaso eso que llamamos "posmodernidad" no es una parte de la herencia "afectiva" que la modernidad cultural ha provocado como reacción desde mediados del siglo XIX" (Cincunegui, 2013, p. 72).

"Our New Sobriety" (1980) respondía a estos requeridos. Es un pequeño texto escrito entre Zenghelis y Koolhaas. Es un manifiesto que prepararon para la primera bienal de arquitectura de Venecia (1980). Mantiene una extraña —consciente o inconsciente— relación con el texto de la conferencia de "La modernidad, un proyecto incompleto" de Habermas (1980), que también comienza aludiendo a la bienal. Si Habermas lamenta de la interrupción del proyecto moderno, Koolhaas rechaza la vía posmoderna que la arquitectura había tomado y se declara, en cierto modo, seguidor de aquello que Habermas reclamaba, una actitud moderna y un carácter capaz de aglutinar las esferas argumentales que profesionalismos autistas habían conseguido aislar en especializaciones, desconectando así a la sociedad. Aunque no se considera manifiesto, no cabe duda de que lo es en cierto modo:

54 Habermas leyó este texto con motivo de la aceptación del premio Adorno, otorgado en Frankfurt en septiembre de 1980. Habermas considera este texto como el inicio de sus doce lecciones *El discurso filosófico de la modernidad.* (Cincunegui, 2013, p. 72)

"**Nuestra 'nueva sobriedad'.**

'El plano es de importancia primordial, porque en el suelo se realizan todas las actividades de los ocupantes humanos...'. Esa formulación de Raymond Hood define una arquitectura 'funcionalista' no obsesionada por la forma, sino que imagina y establece en el 'suelo' (= la superficie de la tierra) patrones de actividad humana en yuxtaposiciones y combinaciones catalizadoras sin precedentes.

OMA se ha preocupado por preservar y revisar esta tradición del llamado funcionalismo -ejemplificado por Leonidov, Melnikov, el Mies 'berlinés', el Wright de Broadacre City, el Hood del Rockefeller Center-, que fue una campaña de conquista territorial de la imaginación programática para que la arquitectura interviniera directamente en la formulación de los contenidos de una cultura basada en los dados de la densidad, la tecnología y la inestabilidad social definitiva.

La arquitectura reciente ha abandonado tales pretensiones. Si Procusto era el ladrón que hacía que sus víctimas se adaptaran a su lecho estirándolas o cortándolas, en las 'nuevas' arquitecturas historicistas y tipológicas, la cultura estará a merced de un cruel arsenal procrustesco que censurará ciertas actividades 'modernas' con la excusa de que no hay sitio para ellas, mientras que otros programas serán revividos artificialmente simplemente porque encajan en las formas y tipos resucitados.

A pesar de las incesantes críticas concentradas en el insignificante episodio del Modernismo 'bastardeado', es esencialmente acrítica: sólo puede refrendar el pasado. OMA muestra aquí dos proyectos cuya implicación con el pasado es más complicada.

El primero es una intervención en una Fortaleza medieval -(que había perdido gran parte de su autenticidad a través de una serie de restauraciones 'a la Viollet-le-Duc')- y el segundo un proyecto de renovación de un Panóptico puro, uno de los tres que se han construido. Tanto la Fortaleza como el Panóptico debían equiparse para seguir funcionando en el s. XXI: la Fortaleza, con una ampliación del Parlamento neerlandés, proclamaría la conquista de un antiguo Palacio Real por las instituciones democráticas; la Prisión, con una serie de revisiones programáticas que la adaptarían a la ideología reciente.

En tales situaciones, tanto la doctrina historicista como la tipológica representarían obstrucciones artificiales e inaceptables en un proceso de transformación cultural continua que es deseable. Sólo mediante la proyección concreta de estas revisiones, y su plasmación en una modernidad tangible, puede hacerse tolerable el peso del pasado.

La importancia de estos dos proyectos radica en la forma en que se relacionan y se hacen coexistir el pasado y la modernidad. Por lo demás, el abandono total del campo de la arquitectura utilitaria abre una perspectiva estimulante: que el campo de la modernidad se abandone para crear una condición en la que la novedad sea rara, la invención inusual, la imaginación chocante, la interpretación subversiva, y la modernidad una vez más exótica... una era de una nueva sobriedad" (Koolhaas&Zenghelis, 1980).

Koolhaas y Zenghelis toman partido y confrontan críticamente su 'otra mirada a la modernidad' desde este manifiesto, que revisa las reminiscencias artísticas en la arquitectura contemporánea y plantea connotaciones morales sobre el ejercicio proyectual de OMA . Habermas, en Der Philosophische Diskurs der Moderne (1985), se refiere a las perspectivas filosóficas que, desde el siglo XIX

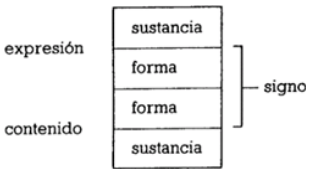


Fig. 1.64. Los referentes pueden dirigirse más hacia la expresión o hacia el contenido.

con Kant y Hegel, y ya en el siglo XX con Nietzsche, Heidegger, Adorno, Derrida, Deleuze o Foucault (Cincunegui, 2013, p. 72), configuraron el pensamiento moderno, dentro del cual se inscribe también la arquitectura. Koolhaas retoma esa tradición para indagar nuevamente en torno a la subjetividad como medio para abordar la realidad: una realidad que puede ser captada por la sensibilidad artística y expresada mediante una obra que funciona como medio de comunicación en sí misma. En términos de un código lingüístico o visual, esta expresión se estructura según el triángulo semiótico de Ogden y Richards —Symbol, Begriff, Ding (significante, significado y referente)—, donde los referentes sensiblemente captados pueden orientarse al plano de la expresión ('significante') o bien abstraerse en el plano del contenido ('significado') (fig.1.64).

El historiador del arte Alois Riegl (1901y 1923) invocaba la vía de la sensibilidad, en el *Arte industrial tardorromano*, como en el siglo de las luces lo hacían Le Camus de Mézières en *El genio de la arquitectura* y Charles Blanc[55] en el s.XIX que habló de la expresión mediante la gramática de las artes del dibujo, y que importó a Francia la ilustración en las revistas como signo de modernidad que se debate con las ideas de la modernidad racionalista, establecida en la normatividad. Concepto contra expresión. Este debate de la modernización, que se ha incorporado al discurso koolhaasiano como parte de su experimentación, quedó patente en su ponencia en la AUB (Universidad Americana de Beirut) *Navigating Modernization,* en 2010, (fig.1.65). Koolhaas explicó cómo el trabajo de OMA intenta abordar todos esos aspectos de la modernización y lo que significan para la innovación, así como los aspectos que afectó la industrialización, pues esta propició el cambio radical de la arquitectura hace ya más de un siglo. Los hallazgos a los que Koolhaas pretende llevar su discurso y a OMA a la práctica es "un intento de burlar lo que genera nostalgia y abordar la situación no solo en el papel del arquitecto anterior —que operaba principalmente en el sector público—, sino diseñando nuevas estrategias para poder operar productivamente en este intento" (Koolhaas en Web de OMA, 2010, párr. 1).

Fig. 1.65. Imágenes sacadas de la presentación Navigating Modernization.

Koolhaas expresa la temporalidad mediante un discurso en torno a un pasado inmediato al presente que se confronta con la actualidad.

> "En los años 60 y 70 citábamos los grandes motivos de la Revolución Francesa (libertad, igualdad, fraternidad)(…) En los 80 cambiamos al confort, la seguridad y la sostenibilidad. (…) factores más próximos a la supervivencia que a la convivencia. Estamos tan seguros (…) de que nuestro sistema de valores es el correcto, que no sabemos acercarnos a otros, perdiendo capacidad de negociación" (Koolhaas en Lucas, 2016, párr. 9).

10. Ruptura y el desvío

El discurso de Koolhaas, en torno a la modernidad, fija dos claves relativas a sus preocupaciones que están relacionadas entre sí. Por un lado, la modernidad como novedad o desplazamiento desde referentes pretéritos, y por otro la preservación de ciertos logros del pasado fijados en ciertas piezas a conservar.

55 Blanc, como precursor del uso multimedial de las comunicaciones, traerá a Francia un nuevo formato de difusión, la revista con ilustraciones, siendo el *Magasin Pittoresque* la primera en Europa, tomada desde el *Penny Magazine* inglés, dará cuenta de la estética pintoresca.

Lo cierto es que la preservación implica cierta nostalgia, mucho más si se es europeo, y también interpretación. Koolhaas parece alinearse con Habermas (1988, p.21) para quien "todo cuanto puede sobrevivir en el tiempo siempre ha sido considerado clásico, pero lo enfáticamente moderno ya no toma prestada la fuerza de ser un clásico de autoridad de una época pasada, sino que una obra moderna llega a ser clásica porque una vez fue auténticamente moderna." En su discurso, Koolhaas alude constantemente a los clásicos como Mies, en tanto que lo interpreta e ironiza, o se desvía respecto a Le Corbusier, rompiendo con el discurso *mainstream* como los expresionistas románticos, los radicalismos 'archigramescos' o los devaneos semánticos posmodernos. Koolhaas no es pesimista respecto al proyecto moderno y rechaza, la tendencia al pesimismo del expresionismo como una sensación de estar viviendo un final de ciclo, semejante al que convirtió a Viena en el "centro del vacío europeo de valores" a comienzos del siglo XX. "En él se hacía patente el "terror crepuscular" de la sensibilidad expresionista, que se extiende a lo largo de toda la arquitectura de Poelzig y se hace aún más dramática en su abrumador final, sin continuación posible" (Muñoz Jiménez, 1991, p. 108).

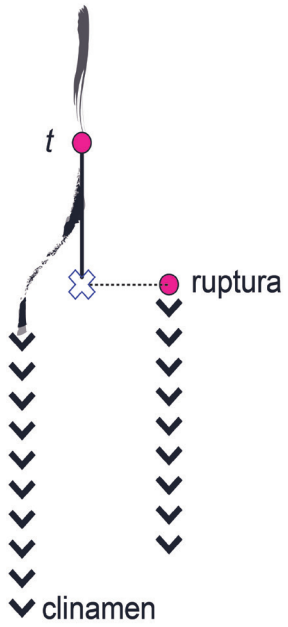


Fig. 1.66. Las dos formas de modernidad: ruptura y desvío. Elaboración propia.

Aunque para Koolhaas los 80 fueron una 'pesadilla semántica' (Koolhaas en Zaera Polo, 1991), no puede negarse a sí mismo una innovación semántica como gestor de las estrategias variables de territorio, comunicación y velocidad de los medios que aludía Foucault (1984, p. 244) produciendo rupturas y desvíos del discurso de la modernidad.

Goethe, en su Fausto, define el mal del siglo mediante la figura del individuo intelectual que vende su alma por el conocimiento desenfrenado. Marshall Berman (1988, pp. 28-64) ve en este personaje un paradigma de la modernidad, a la que denomina época fáustica y que fija en el primer capitalismo, 'elástico' e 'imaginativo' que, tras la IIGM crea un equilibrio inestable entre el poder público y el privado. *Delirious New York* representa, en cierto sentido, la tragedia fáustica que es la tragedia de la modernidad, puesto que el espíritu moderno termina con la transformación de la vida material, lo que resulta una catástrofe (Berman, 1988, p. 81). El ser humano en esa época, en la que empiezan a darse aceleraciones de procesos socioculturales anhela trascendencia. Es la paradoja del individuo que desea un conocimiento global en una sociedad cambiante donde, como Fausto, no abraza el caos, sino que quiere comprenderlo y racionalizarlo. Esa tensión inherente entre los deseos individuales y la modernidad de infinitas posibilidades genera incertidumbre y peligros.

Koolhaas personifica esos quebraderos de cabeza a los que Goethe sometió a su Fausto, sin embargo, se siente cómodo en la experiencia caótica de la modernidad. La amenaza de alienación y destrucción de modernidad, más allá de las limitaciones de la moral, parece 'anti-ideológica'. La tarea más ambiciosa que se propuso con el manhattanismo, con el delirio y con la retícula, fue expresar la urdimbre permanente que captura las contingencias para una libre existencia. La rebeldía contra las normas de la Ilustración en favor de la poesía sin ideología, sino solo las reglas autónomas del lenguaje, reivindica el *volkgeist*, el espíritu popular nacional, que defendía el filósofo Herder, "las creaciones del pueblo y en los grandes poetas (…) [además] significa la elección de la forma y del conte-

nido" (Martino, J.A. 2009, p.9). Herder defendía pues que existe una deuda en la forma que tiene la cultura de un pueblo desde el lenguaje; tal localismo tiene eco en el "regionalismo crítico" de la arquitectura que defienden Alexander Tzonis y Liane Lefaivre, y también Kenneth Frampton en su *Historia crítica de la arquitectura contemporánea* o Alan Colquhoun[56] (1999, p.10),

> "Siempre se ha observado la vanguardia histórica desde dos perspectivas posibles: (…) heredera de los principios de la Ilustración o, por contra, como perteneciente a la tradición del gran enemigo de la Ilustración, el Romanticismo. Uno difícilmente puede dejar de percibir la presencia de estas vertientes contradictorias en la vanguardia: por un lado, la confianza en el racionalismo, el universalismo y la identidad; por otro, un entusiasmo recurrente hacia el minimalismo, el empirismo, la intuición y la diferencia. Estas contradicciones se plantearon abiertamente durante el famoso debate que mantuvieron Hermann Muthesius y Henry van de Velde durante el Congreso de la Deutsche Werkbund en Colonia en 1914, cuando Muthesius comparó el racionalismo industrial con los principios atemporales del clasicismo, mientras Van de Velde defendía tanto la confianza ruskiniana [relativo a John Ruskin] en las virtudes del artista-artesano como la traicionada tradición medieval."

11. Invención y preservación.

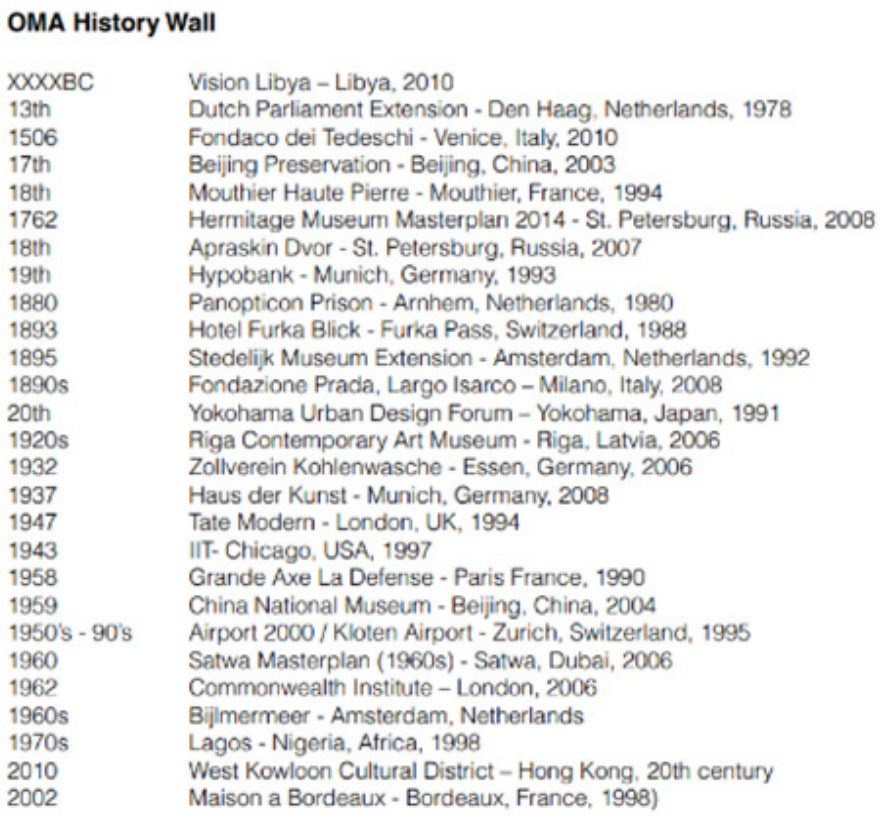
Resulta paradójico que se asocie a Koolhaas con un autor que desoye la preservación. Seguramente mucho tiene que ver con el cómo fue entendida, *La Ciudad Genérica*, texto provocativo y mediático, como un plan casi lovecraftiano y no como un ejercicio idealista o platónico rayano en la ciencia ficción más evocadora. La exposición "Cronocaos" (2010) tenía una parte que era *OMA History*, donde en un mural se veía un inventario de las intervenciones que OMA había hecho hasta ese momento en edificios y centros históricos (fig.1.67). A modo de alarma o de orgullo —es difícil saber cuánto hay de cada uno de ellos—, Koolhaas se sorprende ante la celeridad del proceso de catalogación del agente catalogador UNESCO[57], que incluye su *Maison a Bordeaux* (1998) en su inventario en 2002, sin que esta construcción hubiera cumplido tan siquiera un lustro.

En "Proyecto y relato", Calvi (2012) sostiene que, a partir de cierta época, la arquitectura centró su atención en la capacidad del proyecto arquitectónico como articulación de la dimensión espacial y la temporal de una narrativa que implicaba el progreso. El espacio fue durante mucho tiempo el fundamento para la interpretación de la arquitectura mientras que "la dimensión del tiempo se congelaba en una imagen finalista vinculada al modelo de desarrollo de la ciencia moderna" (Calvi, 2012, p.56).

> "La revalorización de la dimensión espacial respecto a la temporal y, por tanto, de la arquitectura no ya como huella, residuo (…) sino como templo o tumba que contiene algo perecedero, en un cierto sentido inaugura no solamente la *Kehre* [(vuelta, giro)] heideggeriana, sino una verdadera *Kehre* del pensamiento filosófico" (Calvi, 2012, p.5).

56 Por ejemplo, en la conferencia The concept of Regionalism (El concepto del Regionalismo), pronunciada en el COAM, el día 7 de enero de 1992.

57 Al igual que en el Manifiesto situacionista, Koolhaas mira críticamente a esta institución. Véase el epígrafe "situacionismo y détournement" en el punto 2.3.3., del capítulo II.



OMA History Wall

XXXXBC	Vision Libya – Libya, 2010
13th	Dutch Parliament Extension - Den Haag, Netherlands, 1978
1506	Fondaco dei Tedeschi - Venice, Italy, 2010
17th	Beijing Preservation - Beijing, China, 2003
18th	Mouthier Haute Pierre - Mouthier, France, 1994
1762	Hermitage Museum Masterplan 2014 - St. Petersburg, Russia, 2008
18th	Apraskin Dvor - St. Petersburg, Russia, 2007
19th	Hypobank - Munich, Germany, 1993
1880	Panopticon Prison - Arnhem, Netherlands, 1980
1893	Hotel Furka Blick - Furka Pass, Switzerland, 1988
1895	Stedelijk Museum Extension - Amsterdam, Netherlands, 1992
1890s	Fondazione Prada, Largo Isarco – Milano, Italy, 2008
20th	Yokohama Urban Design Forum – Yokohama, Japan, 1991
1920s	Riga Contemporary Art Museum - Riga, Latvia, 2006
1932	Zollverein Kohlenwasche - Essen, Germany, 2006
1937	Haus der Kunst - Munich, Germany, 2008
1947	Tate Modern - London, UK, 1994
1943	IIT- Chicago, USA, 1997
1958	Grande Axe La Defense - Paris France, 1990
1959	China National Museum - Beijing, China, 2004
1950's - 90's	Airport 2000 / Kloten Airport - Zurich, Switzerland, 1995
1960	Satwa Masterplan (1960s) - Satwa, Dubai, 2006
1962	Commonwealth Institute – London, 2006
1960s	Bijlmermeer - Amsterdam, Netherlands
1970s	Lagos - Nigeria, Africa, 1998
2010	West Kowloon Cultural District – Hong Kong, 20th century
2002	Maison a Bordeaux - Bordeaux, France, 1998)

Fig. 1.67. Mural de inverio de las actuaciones de OMA en edificios históricos.

Pero la imagen finalista tenía, según nacía, sus días contados, hasta que la filosofía del siglo XX modificó radicalmente la situación, y Koolhaas en este mismo sentido difiere de la idea de la arquitectura moderna como única huella y también de la concepción de templo que se asocia al desarrollo moderno. La idea de sobreponer a la construcción el tiempo, para él —como para Habermas o para Derrida— va en contra de los criterios de modernidad, pero a pesar de ello, no está en contra de la preservación organizada. En 2011, en su texto "Brasilia" se preguntaba "¿cómo se detiene la modernidad?" y enunciaba que la "modernidad es fundamentalmente efímera" dado que la arquitectura moderna

> "nunca fue pensada para perdurar en el tiempo (…) en el mejor de los casos es una membrana mínima que separa parte de un espacio para que sea temporalmente útil para un propósito específico (…) La estética de la modernidad es una constelación de matices, cada uno de ellos destinado a ser transitorio" (Koolhaas, 2011, párr. 33-37).

En este texto, se refiere a cómo los elementos clásicos como El Partenón, pueden conservarse porque esa es su vocación 'eterna'; cómo la arquitectura de Pompeya aún podría ser útil, e incluso cómo una villa palladiana tiene una palpable inteligencia atemporal. En cambio, un ejemplo de modernidad como la Casa Schröder de Rietveld parece más precario para la duración en el tiempo, precisamente porque su discurso no apelaba de atemporalidad.

En "The final Push" empieza el texto contando la historia del complejo urbano que comparten el gobierno y el parlamento holandés en el corazón de la Haya. El Binnenhof, fue un fortín rectangular que contiene tesoros góticos como el *Ridderzaal* (sala de los caballeros). Para él, el conjunto medieval era un

contenedor programático en cuyas transformaciones, a lo largo de los siglos, "tanto arquitectónicas como programáticas (…) sus propósitos defensivos han sido reemplazados por funciones simbólicas y gubernamentales" (Koolhaas, 1995, p. 281). El muro de la fortaleza —de nuevo este elemento constructivo tiene para Koolhaas relevancia—, hace de libro ecléctico 'mostrando' una aglomeración de estilos históricos donde se inserta la nueva actuación de OMA.

> "Siempre supe que era un gran proyecto. Para mí, lo más destacado del proyecto fue que, hacia el casco antiguo de La Haya, tenía una fachada de piedra —la misma materialidad que los edificios antiguos—, pero desde el lado que se ve desde el tren y junto a las otras oficinas modernas, es todo un muro cortina. No es del todo esquizofrénico, pero sí bipolar. Es totalmente moderno, pero en sintonía con la ciudad en términos materiales. Bastante impactante" (Koolhaas en Steiner, 2022, p.9).

Koolhaas reflexiona sobre la interpretación de los edificios históricos y los valores a preservar; y considera erróneo el intento de acabar con la arquitectura de posguerra de los 50 y devolver al conjunto su anterior trazado y morfología. Encuentra en los intentos de preservar un conjunto la "prueba de que la preservación implica una revisión, una distorsión e incluso un re-diseño" (Koolhaas, 1995, p. 281). Koolhaas alude a la arquitectura gótica primigenia del Binnenhof, que en su restauración cumplió una especie de fantasía del s. XIX a lo Viollet-Le-Duc, resultando un catálogo de 'medievalismos'. Viollet Le-Duc y en las antípodas John Ruskin, son traídos como referentes en su exposición Cronocaos (2010) donde muestran los dos tipos de actitudes antitéticas respecto al pasado en materia de modernización. Le-Duc abrazando los materiales nuevos como el acero y reinterpretando estéticamente el pasado con una sensibilidad actualizada y Ruskin rechazando los nuevos materiales, y procurando la renovación mediante una actuación en que el edificio no pierda el aura, evocando el tiempo en la conservación de lo que había legado.

Pero las referencias en este texto siguen con un análisis crítico de la actuación de Berlage, de quien Koolhaas tuvo noticia temprana por ser su abuelo un colaborador del maestro neerlandés y pionero de la arquitectura moderna. Según Koolhaas, la situación de Binnenhof se volvió más confusa —utiliza la palabra *blurred* (desenfocada), aludiendo a la indefinición que muchas intervenciones provocan— porque Berlage actuó sobre Buitenhof, una plaza anexa, que pasó de ser un conjunto de casas y caballerizas a un centro de actividad ecléctico que albergó hasta un pequeño zoológico con animales exóticos. Berlage incorporó las líneas de tráfico demoliendo edificios para una carretera a lo largo del Hofvijver e incluyendo un quiosco diseñado por el arquitecto (fig.1.68), que es un edificio protegido.

Al cortar la trama, Berlage expuso fachadas que nunca fueron diseñadas para eso que Koolhaas ve como un gesto protorracionalista, ya que esa cicatriz se alineó con estructuras del s. XVII que en estos días resultan la parte más visible del complejo. Así el complejo procuró "en su superposición de historias reales e imaginarias, la inevitable cuestión de la autenticidad" (Koolhaas, 1995, p. 281). A esto hay que añadir que el gobierno y el parlamento ocuparon y modificaron gran parte del conjunto "de una manera que desmentía su oposición política [a la composición existente]" (1995, p. 281). Pero, en 1978 -año de la publicación de *Delirious New York* y con OMA ya plenamente operativo-, el gobierno plan-

teó un concurso para extender la estructura que acomodaría las necesidades del parlamento. Koolhaas vio la posibilidad de restaurar el simbolismo que separa conceptualmente el gobierno de aquellos representantes que se suponen (Koolhaas *dixit*) supervisan sus acciones ejecutivas, lo que se traducía en diferenciar su actuación del conjunto.

3. Dr H. P. Berlage. Kiosk - kiosque. 1925. Buitenhof, 's Gravenhage

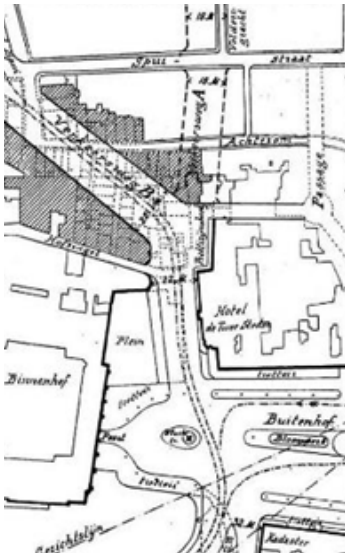


Fig. 1.68. El quiosco de Berlage y la planta del Buitenhof (1925).

Otra referencia de Koolhaas es Brasilia y su evolución urbana. La empresa 'moderna' de la preservación —de referentes históricos— genera hoy problemas tan acuciantes como la construcción no planificada alrededor de la protegida Brasilia; En su texto "Brasilia" (2011), observa estas ideas contradictorias de preservación y modernidad. Tal como señala Ricoeur sobre la innovación semántica, hace surgir en el lenguaje conexiones nuevas e inéditas que se formulan con una lógica autorreferencial. Que Koolhaas dijera en 1978 que la congestión y las leyes del mercado generaron el Manhattan moderno, y que en 2011 sostenga que Brasilia, último ejemplo de planificación intensiva de la modernidad para 500.000 habitantes, haya sido, paradójicamente, rodeada por una 'mancha informe' de ciudad de 3,5 millones de habitantes generada 'según las leyes del mercado', demuestra su semántica autorreferencial. Hay algo en "Brasilia" de su proyecto temprano, *The Surface*, donde unos semióticos puntos rojos calientes atraían y generaban actividades y ciudad, así como del Muro de Berlín.

Koolhaas otorga un valor inmediato a las construcciones que funcionan durante un tiempo hasta quedar obsoletas (Koolhaas, 2011, párr. 33), pero eso no quiere decir que no haya dejar de testigos en la historia. No todo ha de ser preservado como pretende la UNESCO, sino salvaguardar aquellos fragmentos que sean testigos de una sintaxis y un significado innovadores. En su texto para *La Defense* (1991), señala que el miedo a no poder superar incluso obras no tan inmortales de los maestros modernos ha interrumpido el ciclo de modernización, que no es otro que el ciclo "perpetuo de construcción, deconstrucción y

reconstrucción" (Web de OMA, 1991, párr. 5). Si se atiende a este ciclo, se verá la actitud primordial hacia los referentes en el discurso de Koolhaas. Las posibilidades infinitas donde no hay nada y todo puede pasar, que diría en *Imagining nothingness* (1995, p.198), en el ciclo desde la construcción hasta la reconstrucción, en que se construye sobre donde antes había algo estudiado, valorado y catalogado, las posibilidades pasan por la interpretación de lo que se preserva o no conforme a una sintaxis coherente y un significado según los valores actuales.

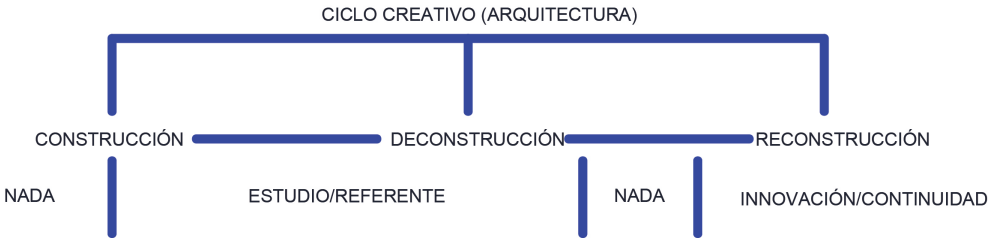


Diagrama 1.2. Ciclo creativo de la arquitectura *leitmotiv* de Koolhaas. Elaboración propia.

12. Dialéctica de la forma

En "Shipwrecked", Koolhaas hace un repaso crítico a las corrientes modernas, arrojando nombres, a pesar de ser muchos de ellos referentes del holandés. En la agenda vuelve la cuestión de forma y contenido que en otros momentos de la modernidad ha tenido lugar desde perspectivas diferentes. Una de ellas, el eterno tema de la técnica como cuestión estética. En el binomio forma-contenido intervenía la cuestión de la técnica. Si para Diderot era orgánica la alianza entre técnica y forma, para Hegel, en sus lecciones de estética, la obra tenía una espiritualidad más allá de su materialidad. Las formas artísticas, y la arquitectura en concreto, son el resultado de la dialéctica entre forma y contenido. El arte es la manifestación de la historia, del *Zeitgeist* (espíritu de la época). Pero mientras el Romanticismo se va postulando como un movimiento reactivo, en Francia empiezan a haber fracturas en el prístino discurso ilustrado. Precisamente, ya, en pleno s. XIX, aparecen los más claros desencadenantes del Movimiento Moderno que son el hierro y el vidrio. Ante estos descubrimientos, la técnica de la construcción para Viollet-Le-Duc es crucial para la innovación, lo que hace de él un 'integrado' —que diría Umberto Eco en términos de discurso— mientras que los' apocalípticos', como John Ruskin, resistían en los significados intactos frente a la obsolescencia de la materia de una obra. Los significados se adherían a los materiales tradicionales y cualquiera alteración del código material era un apocalipsis. Los nuevos materiales generaban nuevas formas, nuevos lenguajes y una nueva estética; aunque para eso hubo un período de transición en que estos nuevos materiales seguían produciendo formas tradicionales. Un nuevo discurso impregnado de nuevos contenidos otorgaba a las formas arquitectónicas un sentido social.

Viollet-Le-Duc (1814-1879), en sus *Entretiens* (coloquios) instauraba el neogótico que rechazaba el dogmatismo de la *École Nationale Supérieure Des Beaux-Arts*. Hereu (et al., 1994, p. 139) señala "una verdad incómoda presente en uno de los coloquios: que la época de la Ilustración, afanada en recuperar la grandeza clásica, carecía de un estilo propio e innovador." Viollet-Le-Duc proponía un *flashback* para lograr un *flash forward*. Pero a diferencia de las arquitecturas

miméticas del pasado, su actitud rupturista desde la innovación técnica brindaba grandes avances en la modernización de la arquitectura. Viollet participa del mismo optimismo histórico y fe en la técnica que caracterizaría el Movimiento Moderno y en la preservación, siendo visto por muchos historiadores como un profeta (Hereu et al, 1994, p. 139). Koolhaas (2010, párr. 7) coincide con él en que "el tiempo no puede detenerse, pero en el arsenal de la preservación no se tiene en cuenta cómo gestionar sus efectos, cómo lo 'preservado' podría seguir vivo y, sin embargo, evolucionar."

Los planteamientos de Koolhaas se basan siempre en la interpretación de los datos. En su discurso observa el pasado para innovar, lo que hace un proto-Koolhaas, que rechaza los discursos *mainstream* de su época apoyado en los agentes de la modernidad para ser uno de ellos. Durante su formación en Inglatera rechaza las proliferantes teorías megaestructurales y lisérgicas de Archigram, y busca los fundamentos de la arquitectura acercándose a Zenghelis, con quien funda OMA y tras su periplo por la universidad americana y por el IAUS, esquiva el posmodernismo y sigue caminos alternativos de especulación, con una fijación al pasado para innovar las formas de la arquitectura. En la Bienal de Venecia de 2010, con *Cronocaos* (fig.1.70), expone su idea acerca de la preservación de las preexistencias que constituye un debate contemporáneo de enorme dimensión y que refleja las contradicciones e incoherencias de la práctica arquitectónica.

> "A medida que la escala y la importancia de la preservación aumentan cada año, la ausencia de una teoría y la falta de interés invertido en este ámbito aparentemente remoto se vuelven peligrosas. Después de pensadores como Ruskin y Viollet-Le-Duc, la arrogancia de los modernistas hizo que el conservacionista pareciera una figura fútil e irrelevante. El posmodernismo, a pesar de sus alabanzas al pasado, no lo hizo mejor. El momento actual casi no tiene idea de cómo negociar la coexistencia del cambio radical y la inmovilidad radical que es nuestro futuro" (Koolhaas & OMA, Cronocaos, 2010).

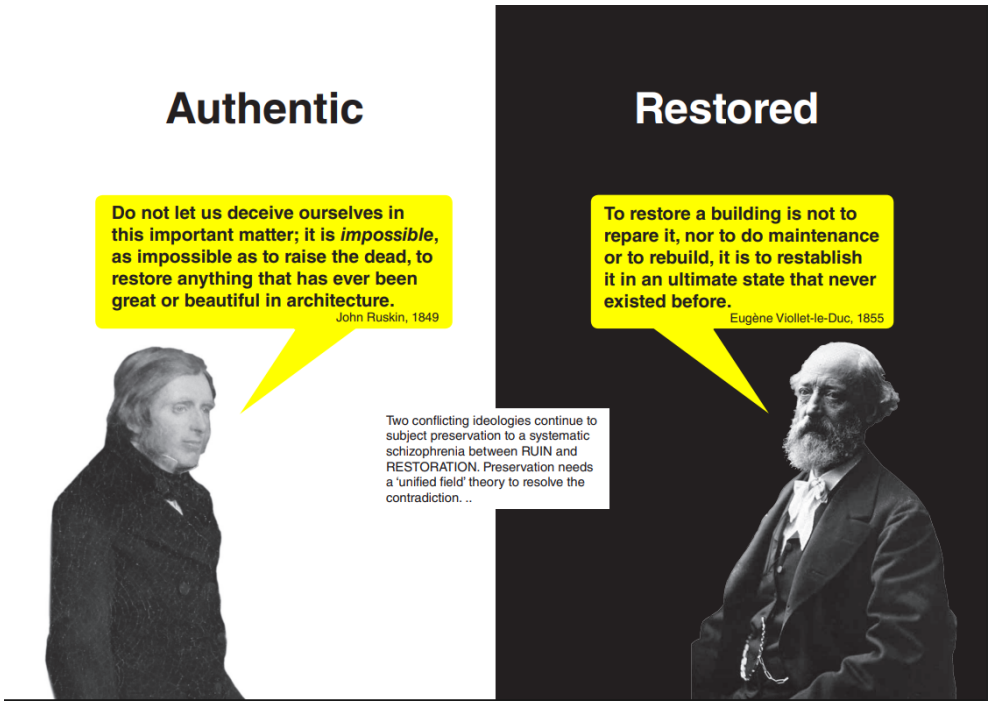
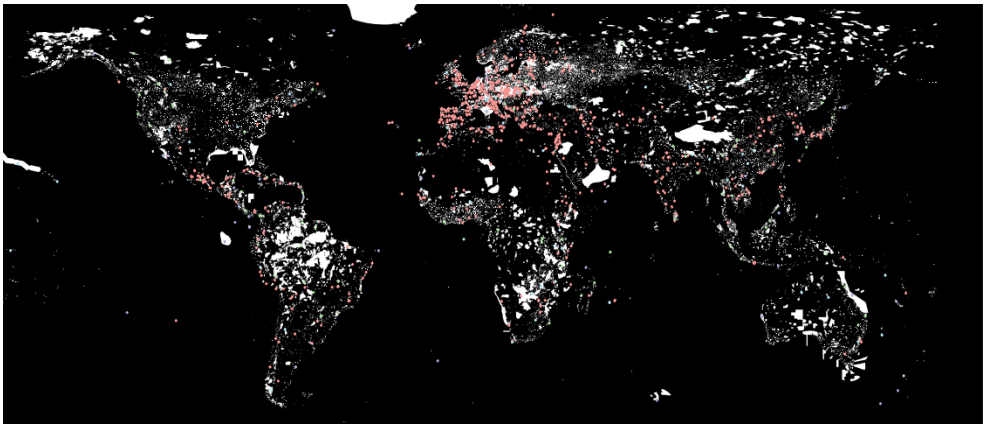


Fig. 1.69. Lámina de la exposición Cronocaos (Venecia, 2010) con Le Duc y Ruskin, los dos referentes, antagonistas pero reflexivos, de la preservación para Koolhaas. Página siguiente: imagen del mapamundi con fragmentos de preservación existentes.



En el catálogo de la exposición (2010, p. 22) (fig.1.69), Koolhaas expone que estos dos autores, teóricos del progreso que fueron los últimos que miraron con profundidad el pasado a preservar, generaron con sus discursos "dos ideologías opuestas [que] siguen sometiendo a la conservación a una esquizofrenia entre ruina y restauración. La conservación necesita una teoría de 'campo unificado' que resuelva la contradicción."

Se ve que Koolhaas confía en la teoría como 'campo unificado' al que se refiere y de nuevo recuerda las palabras de Fitzgerald en *The Crack-up*, sobre que la verdadera mente brillante es capaz de manejar una cosa y la contraria en cada situación.

> "OMA y AMO han estado obsesionados, desde el principio, con el pasado. Nuestra idea inicial para esta exposición era centrarnos en 26 proyectos que no se habían presentado antes como un conjunto de trabajos relacionados con el tiempo y la historia. En esta sala, mostramos los restos documentales de estos esfuerzos. Pero 2010 es la intersección perfecta de dos tendencias que tendrán implicaciones hasta ahora no teorizadas para la arquitectura: la ambición del grupo de trabajo de "preservación" global, de rescatar territorios cada vez más grandes del planeta, y la -¿correspondiente?- rabia por eliminar la evidencia global del período de posguerra de la arquitectura como proyecto social. En la segunda sala, mostramos la desgarradora simultaneidad de conservación y destrucción que está destruyendo cualquier sentido de una evolución lineal del tiempo. Las dos salas en conjunto documentan nuestro periodo de Cronocaos agudo" (Web de OMA, 2010, párr. 2)

Y, en la conferencia *Navigating Modernization*, aludiendo a los Ruskin y a Le Duc,

> "La preservación, en lugar de oponerse a la modernidad, es en realidad parte de ella; en 1790, Francia ya tenía leyes sobre preservación, y en 1870, Inglaterra también." (Koolhaas, 2010, 01:06:18).

Fig. 1.70. Koolhaas en el "Festival de las Ideas". (Venecia, 2010).

Preservación y modernización para Koolhaas, OMA y AMO son dos caras de la misma moneda que es la innovación, y que precisa de método, investigación y conocimientos de la historia y la teoría lejos del romanticismo y la nostalgia. Koolhaas mantiene cierta actitud catalogadora de datos y modelos estratégicos. Y es censurado muchas veces, acusado de desapasionamiento hacia su contexto. Pero, como dijeron Zenghelis y Koolhaas, en la conferencia impartida en la A.A. en 1976,

> "A pesar de las suposiciones contemporáneas (en gran parte atribuibles a una cita errónea de «Bigness»), OMA surgió de una interpretación específica de la idea de 'contexto'. Se insertaron deliberadamente en el debate sobre el contexto de la década de 1970, de una manera antagónica y realista. OMA se opuso frontalmente al 'intento falso y fabricado de resucitar algún tipo de pasado arquitectónico y un concepto de espacio público propio del siglo XIX, o quizás incluso del XVIII o XVII'.

En la realidad, al escribir el texto para *Grand Axe* (Web de OMA, 1991), bajo el título de "Tabula Rasa revisited" incluido en *S,M,L,XL* (1995, p.1090-1133), su mirada crítica hacia Europa como el 'continente histórico', donde todo parece debe ser guardado como en un gran museo, detecta escepticismo y desconfianza al futuro en que no se podría hacer algo mejor que lo existente. La grandilocuencia de su pasado pesa como la educación en la no es posible superar a los maestros.

> "Como Europa es el Viejo Mundo, el "continente de la historia", se presupone tácitamente que toda su sustancia —incluso la más mediocre— es histórica y, por lo tanto, tiene derecho a la vida eterna" (Web de OMA, 1991, párr.1).

Al final y acabo todo es una cuestión de mercado. Conservar o innovar, 'borrar' un elemento y construir otro. En el proyecto para *La Defense* (1991), ve una arquitectura moderna sobre una tabula rasa como en Singapur o en Nueva York, donde la acción de borrado es tan importante como la nueva construcción. Esta polémica afirmación hace un manifiesto: la preservación, al igual que la modernización, son invenciones occidentales, así como la ambición por preservar territorios cada vez más grandes del planeta, por lo que

> "la marcha de la preservación requiere el desarrollo de una teoría de su opuesto: no qué conservar, sino a qué renunciar, qué borrar y descartar. Un sistema de demolición gradual, por ejemplo, eliminaría la poco convincente pretensión de permanencia de la arquitectura contemporánea, construida bajo diferentes supuestos económicos y materiales" (Web de OMA, 2010, párr. 15).

Con la idea de 'borrado', invoca el escrito de Berlín como Archipiélago verde, con Oswald Matthias Ungers en los 70, que en la exposición Cronocaos se representa mediante una retícula (fig.1.71) con edificios de los que algunos son tachados con una cruz roja. La principal inquietud de Koolhaas, ya manifiesta en su *Delirious New York* (1978), es hacia los fenómenos de la sociedad o el mercado que, como sistemas energéticos, impulsan la 'imaginación' y la 'mirada'. La mirada koolhaasiana es un vector creativo que espolea una de sus principales convicciones: que en el Movimiento Moderno existe una flexibilidad más 'gimnástica' fuera de las convenciones. El libro fija referentes que son actitude y personaje. Los referentes de Koolhaas no son formales, sino fuerzas motrices, todo aquello que hace recuperar la arquitectura como 'expresión' de su tiempo: tiempo líquido de cambios constantes, experimentalismo e innovación, pero sin perder de vista el pasado como "el ángelus novus". Sus personajes, esencialmente creadores vestidos con disfraz de pragmáticos, convencen a los promotores que anhelan un cartesianismo económico, para desarrollar los modelos neoyorquinos.

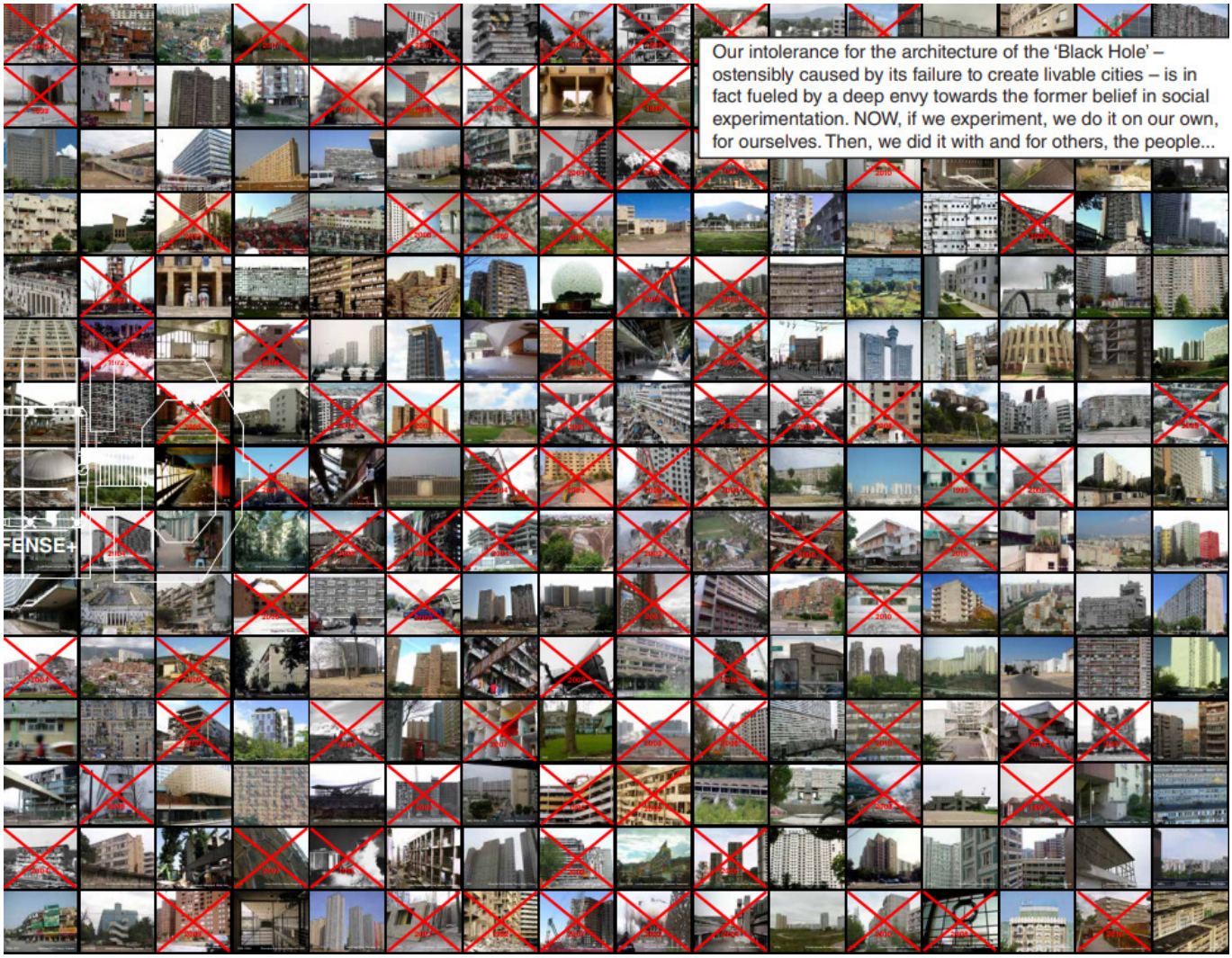


Fig. 1.71. Cronocaos (Bienal de Venecia, 2010)y la retícula de preservaciones y demoliciones.

13. Lo profético de la tecnología, la muerte de la arquitectura y el texto

Entre los textos del volumen *Content*, se encuentra "Goodbye To Hollywood" (se estudia en el capítulo III), dentro de "Universal HQ". En este texto, Koolhaas (2004a, pp. 118-123) 'descubre' que la forma de hacer arquitectura se ha transformado debido a la figura 'clientelar'. Los nuevos tiempos traen una literatura *managerial* globalizada y licuefactiva. Koolhaas expresa lo mucho que cambia la estructura del cliente que ha pasado de ser un 'neoyorquino' con una visión, a una mesa de negociación que cambiaba sus miembros y, con ello, sus opiniones, frustrando una y otra vez el desarrollo de los proyectos. En el texto "La casa que hizo Mies" aludía el ciclo miesiano de 'ilusión, suspense, decepción', como una experiencia vivida en carne propia. Cierta añoranza paradójica a los procesos de persona a persona, de arquitecto-cliente, frente a los procesos empresariales. Estos procesos, más artesanales, si cabe, podrían recordarle en una especie de arrebato a lo que dijo Victor Hugo (1802-1885), en una especie de arrebato pre-*Arts & Crafts* -que discurre entre 1870 y 1900 y que reivindicaba, en plena época victoriana, los valores del oficio medieval y con ello, el predominio del ser humano sobre la máquina, potenciando la creatividad ante la muerte del arte que la producción en serie procuraba. En su capítulo "Esto matará a aquello" de *Nuestra Señora de París* (1831) sostiene que los procesos industriales producen una

> "arquitectura [que] se despoja, se deshoja y adelgaza a ojos vista; se hace mezquina, se empobrece e incluso se anula. Ya no es capaz de expresar nada, ni siquiera el recuerdo del arte de lo que fue en otro tiempo. Reducida a ella misma, abandonada por las demás artes, porque el pensamiento humano la abandona, recurre a artesanos en lugar de artistas y así el vidrio sustituye a las vidrieras; el picapedrero reemplaza al escultor. (…) Adiós, pues, a toda la savia, a toda originalidad, a la vida y a la inteligencia."

Curiosamente, al igual que Durand, al que preocupaba el gran coste de dinero y tiempo que supone la arquitectura, Hugo da cuenta de la tara económica que es inmanente a la arquitectura, del dinero que cuesta hacerla frente a los presupuestos asequibles de la producción editorial. Victor Hugo vaticinaba la muerte de la arquitectura por la facilidad económica que supone una dispersión de libros con las ideas universales entre sus hojas. Porque la arquitectura, hasta el siglo XV con la invención de la imprenta, era el 'libro' con el que la humanidad escribía su paso por el mundo, la gloria de sus naciones o la pericia técnica alcanzada, una 'literatura de letras grandes'. Gutenberg cambió este paradigma y Victor Hugo analizaba este cambio sobrevenido. Valga esta analogía para lo que hoy ocurre con las nuevas tecnologías y medios de la información y la comunicación, que aceleran, abaratan, trivializan, instrumentalizan, mediatizan y volatilizan todo lo que en algún momento fue sólido. Las palabras de Victor Hugo resuenan:

> "Sin embargo, preguntamos ahora, ¿cuál de las dos artes representa en realidad, desde hace tres siglos, al pensamiento humano? ¿Cuál de ellas lo traduce con más fidelidad? ¿Cuál consigue expresar, no sólo sus manías literarias y escolásticas, sino también su enorme, su profundo y universal movimiento? ¿Cuál se incorpora constantemente, sin rupturas y sin lagunas, al género humano que, cual un monstruo de mil pies camina? ¿La arquitectura o la imprenta?
>
> La imprenta. No nos equivoquemos: la arquitectura ha muerto, muerto definitivamente; desnucada por el libro impreso; desnucada al fin y al cabo porque dura menos y es más cara que el libro. Una catedral cuesta capitales ingentes, así que imaginemos qué inversión no sería ahora necesaria para volver a escribir el libro de la arquitectura para hacer surgir de nuevo millones de edificios; para volver a la época en que la cantidad de monumentos era tamaña que, en boca de un testigo ocular: "habría podido decirse que el mundo, al desperezarse, se había sacudido de sus viejas ropas para cubrirse con un blanco vestido de iglesias" (Hugo, 2014, p. 144).

En la modernidad, con las conexiones terrestres, marítimas, aéreas y ahora digitales, en una sociedad alfabetizada pero centrada en el capital y el progreso material, la premonición de Victor Hugo sitúa su texto en la dimensión de una arquitectura por venir, o quizás, de una que nunca llegaría. La especulación discursiva de la modernidad se alzaba por encima de las riesgosas y hermosas abstracciones puramente visuales, cuyo atractivo domina hoy en la sociedad del siglo XXI, una sociedad 'que no lee', sino que únicamente 've'. Paradójicamente, Koolhaas escribe libros porque parece convencido de que estos perdurarán más y tendrán mayor trascendencia que los edificios. Tal vez sea esa su forma de buscar la trascendencia.

> "¡Un libro se hace tan pronto, cuesta tan poco y puede llegar tan lejos! ¡Cómo sorprenderse de que el pensamiento se deslice por esa pendiente! No quiere esto decir que la arquitectura no produzca aún aquí o allá un bello monumento, una obra maestra aislada. Se podrá tener aún, bajo el reino de la imprenta, una columna hecha, supongo, por todo un ejército, con cañones fundidos como se tenía, bajo el reinado de la arquitectura, Ilíadas y Romanceros, Mahabahratas y Nibelungos, hechos por todo un pueblo con rapsodias amontonadas y fundidas. El gran accidente de un arquitecto de ingenio podrá aparecer en el siglo XX como el de Dante en el XIII, pero ya nunca será la arquitectura el arte social y colectivo, el arte dominante. El gran poema, el gran edificio, la gran obra de la humanidad no se construirá ya, se imprimirá. Y aunque en adelante la arquitectura pueda manifestarse accidentalmente, ya nunca será la patrona, puesto que seguirá el dictado de la literatura a la que antes ella su ley dictaba. Se invertirán las posiciones respectivas de ambas artes. Es verdad que en tiempos de la arquitectura los poemas, escasos, se parecían a los monumentos" (Victor Hugo, 2014, pp.143-144).

De ahí que, por su forma de abordar la arquitectura desde el escrito, Koolhaas sea parte de esos 'dinosaurios modernos' que, a pesar de estar en vías de extinción, aún, en el s. XXI, tienen la posibilidad literaria de la seducción retórica que aprovecharon en el s. XX arquitectos como Mies, Le Corbusier o Wright, que procuraron una base intelectual al oficio de la arquitectura.

14. Innovación e inocencia

Uno de los conceptos concernientes a la modernidad que modula la poética koolhaasiana en su ejercicio literario es la 'inocencia', cualidad que se ha de tener ante cualquier intento de hacer algo nuevo, y que siempre contiene una dosis de idealización. Lo defiende en *Delirious New York*, en el epígrafe "Inocencia" (2004, pp. 279-281), cuando escribió acerca de la creación de la ONU, cuando pidieron perspectivas a Ferriss, que aún creía en la arquitectura moderna; por otro lado está Wallace K. Harrison que, "restablece la inocencia; en su elaboración de la ONU -que traslada de la teoría al objeto-, elimina cuidadosamente los apremios apocalípticos (…) y anula la paranoia" (Ibid, 2004, p. 281). La inocencia es aquello que genera invención, la arquitectura pura que se genera en contextos de gran triunfalismo, todo era propaganda como en la Unión Soviética de Leonidov, el edificio gestado como un mensaje. O también en el *SMLXL*, en su "Field Trip: (A) A Memoir" (1995, 212-233) cuando sostiene que "el descontento con la inocencia acumulada de finales de los sesenta (…) me llevan a Berlín" (Koolhaas, 1995l, p. 216). Tal vez es también 'inocente' pensar en la arquitectura desde la escritura, desde un relato que le dote de coherencia, arquitectura pura, sin penar en todo lo que tiene que afrontar en el terreno y los múltiples factores que intervienen. "En mi memoria, de repente[58], estoy allí para documentar El Muro de Berlín como arquitetura" (Koolhaas, 1995, p.216).

> "Intentaba restar importancia a la parte artística de ser arquitecto y describir un papel que se ocupaba mucho más de cuestiones intelectuales, en las que cabían otras intervenciones y que, por definición, no podían hacerse a través del dibujo. Ha preguntado

58 Esta elipsis "de repente, estoy allí", es un elemento d emontaje y una idealización que exagera la inmediatez del relato.

> si nuestros proyectos son escritura en arquitectura. Yo diría que casi al principio de cada proyecto quizá no haya escritura, sino una definición en palabras -un texto-, un concepto, una ambición o un tema que se pone en palabras, y sólo en el momento en que se pone en palabras podemos empezar a proceder, a pensar en arquitectura; las palabras desencadenan el diseño. Todos nuestros proyectos, o nuestros mejores proyectos, o quizá nuestros proyectos más originales, se definen primero en términos literarios, que luego sugieren todo un programa arquitectónico." (Koolhaas en Davidson, C., 1993, p.42).

Ungers, tuvo un papel importante en la formación de koolhaas ya en los 60, quien pretendía demostrar la confusión del arquitecto que se había conformado como mero "solucionador de problemas" o "técnico". La arquitectura es arte puro. Para Ungers el arquitecto es el creador que debe deshacer las convenciones, destruir las formas existentes para poder hallar la expresión pura de su propia época. Además estaba convencido del papel social y reformador de la arquitectura y en consecuencia era responsabilidad de los arquitectos el rumbo de la arquitectura 'materialista', resultado de procesos mecanicistas y la aplicación de la técnica vacía de contenido de valores. Ungers, junto a Gieselmann (1960) harán el "Manifiesto para una nueva arquitectura"[59]

Este manifiesto de Ungers termina con un mantra que Mies van der Rohe, 10 años antes, en "Arquitectura y técnica", sostuvo, y cuyo magisterio también tuvo gran influjo sobre Koolhaas, que repite una y otra vez: que la arquitectura ha de ser expresión de su tiempo: "La «arquitectura» que así se crea es expresión de un orden social materialista, cuyos principios son la primacía de la técnica y la uniformización" (Ungers y Gieselmann en Conrads, 1973, p. 259); Mies entendía el espíritu de la época como la expresión de la técnica, en lo que difiere Koolhaas, quien como Ungers y Gielermann (1973, p. 259) creen que la arquitectura es la expresión del contenido: "la arquitectura es la búsqueda de una plena expresión del contenido. La arquitectura es una penetración vital en un medio ambiente complejo, misterioso, evolucionado y elaborado.".

En los años en los que Koolhaas y OMA comenzaron su andadura, la idea del arquitecto como técnico se repetía mucho en las sociedades liberales y en el mundo empresarial de un pragmatismo desprovisto de sensibilidad artística: "la imagen profesional del arquitecto [en 1960] se ha hecho confusa. (…) [como] ayudante del técnico (…) la construcción corre el riesgo de simplificarse hasta convertirse en un proceso mecánico" (1973, p. 259). Una idea, de cariz positivista y no desprovista de una inocencia negativa, era que se pensaba que la racionalización, medida en reglamentos, resolvían la arquitectura "Economía, racionalización del proceso de construcción, reglamentos de la construcción, obstaculizadores, innovaciones técnicas nos apartan cada vez más de los problemas formales. (…). Se espera que la máquina calculadora ponga remedio a todo" (1973, p 259). Koolhaas, en este 'conflicto', actúa como un 'agente encubierto' como había aprendido en Norteamérica. Es pragmático pero no renuncia a la búsqueda de una poética para cada obra.

El *manhattanismo*, y el delirio reaccionan a la racionalización, y es su método el que encubre la creación pura. Por eso quizá, desde su paranoia, se fija en los disfraces del baile que dedica uno de sus primeros textos publicado en *Opositions*.

59 El manifiesto está incluido en el capítulo II. Véase punto 2.4.5. del capítulo II.

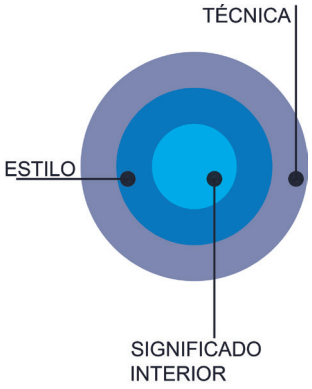


Fig. 1.72. Esquema de la teoría del autor de Sarris (elaboración propia) y su paralelismo con los arquitectos disfrazados de sus edificios.

La modernidad americana disfrazada de pragmática. Dentro del capítulo "Qué perfecta puede ser la perfección: la creación del Rockefeller Center" (2004, pp. 161-234), Koolhaas relata la aventura que resultó la creación del edificio. En sus epígrafes, muestra a Raymond Hood (p. 162-178), y las múltiples versiones del Rockefeller Center (2004, 178-229).

> "El manhattanismo es la doctrina urbanística que deja en suspenso las diferencias irreconciliables entre unas posturas mutuamente excluyentes; para aplicar sus teoremas en la realidad de la retícula, necesita un representante humano.
>
> Sólo él podría concebir las dos posturas antes mencionadas al mismo tiempo sin provocar en su psique unas tensiones insoportables. Este representante es Raymond Hood" (Koolhaas, 2004, p. 162).

La idea del disfraz del baile neoyorquino se explica en un esquema (fig.1.72) del crítico de cine norteamericano Andrew Sarris, publicada en "The autor theory"60, dando lugar a comprender la metáfora que Koolhaas quiere comunicar: el sistema disfraz-autor se refiere a que, tras su apariencia icónica, en el interior de un edificio puede haber, y hay, un sistema independiente regulable y resiliente, además de ser un edificio económicamente rentable, inteligente y pragmático, en él reside el alma de su autor.

15. Bigness

En los textos "Globalization" y "Bigness, o la cuestión de la talla" habla de una estética globalizada y libre de ideologías. Paradójicamente, esta idea de globalidad daría un proyecto estético con cierto paralelismo a la Ilustración. Si la Ilustración y su arte, el neoclásico, en idealizadas condiciones apartaba todo arte que no viniera del ideal de la antigüedad, la globalización aniquila los rasgos de otras culturas. Koolhaas quiere eliminar las ideologías y mezclar los lenguajes desde la pragmática. Se mire como se mire, con el tiempo, ambas posturas discursivas aniquilarían otras posibilidades derivadas de culturas específicas. Koolhaas argumentaría que la novedad sería siempre, porque el pragmatismo y el mercado se encargarían de hacer evolucionar las formas. *Bigness* habla de la belleza que lo anula todo y que el contexto, para ciertas escalas, no importa "en ciertos casos, simplemente no hay relación con lo que existe" (Koolhaas en Chaslin, 2002, p. 28). La belleza de lo enorme, lo colosal, lo denso acaricia el idealismo platónico e ilustrado. Ciertamente se vincula a acciones socioeconómicas y urbanas como muestra, en 2001, con el desarrollo del Delta del Río de las Perlas —estudiado en el primer Harvard Project on the City bajo el título de *Great Leap Forward* (Gran salto adelante)—, que trata la megalópolis de 5 ciudades de un gran desarrollo económico. El texto tiene una poética que hace alusiones a lo inmutable con una imagen del Everest, que habla de otra naturaleza, la de la gran escala, que querría explorar y que profetiza Koolhaas, puede tener sentido; "la megaestructura, suerte de soporte técnico omnicompresivo y omnipotente, que en definitiva ponía en discusión la condición del edificio individual" (Koohaas, 1995y, p. 516).

60 En esta teoría, el director es considerado la principal voz creativa de una película. Sarris dice que se consolidó en Francia a principios de los 50 como consecuencia de las actividades de André Bazin y Astruc, y llegó a EE. UU. gracias a publicaciones periódicas como los *Cahiers du cinéma* (1951-). (Britannica, https://www.britannica.com/art/auteur-theory).

"**BIGNESS** (Extracto).

Superada una cierta escala, la arquitectura asume la particularidad de la gran dimensión. La mejor motivación para afrontar la GRAN DIMENSIÓN es aquella ofrecida en su momento por los escaladores del monte Everest: 'porque está allí'. La gran dimensión es la arquitectura extrema.

Parece increíble que el puro y simple dimensionamiento de un edificio pueda dar vida a un programa ideológico independiente de la voluntad de sus proyectistas.

De todas las posibles categorías, aquella de la gran dimensión no parecía merecer un "manifiesto": disminuida como cuestión intelectual, parece estar en vías de extinción, como un dinosaurio, por su zafiedad, lentitud, falta de flexibilidad, problematicidad.

Pero, en verdad, sólo la gran dimensión puede activar aquel régimen de complejidad que moviliza la plena comprensión de la arquitectura y de los campos con ella relacionados.

Hace cien años, una generación de conquistas teóricas y de tecnologías de soporte des- encadenó un *big band* arquitectónico. Aventurando la circulación, cortocircuitando las distancias, artificializando los interiores, reduciendo los volúmenes, exaltando las dimensiones y acelerando la construcción: el ascensor, la electricidad, el acondiciona miento de aire, el acero, en fin, las nuevas infraestructuras han constituido un conjunto de cambios capaces de provocar el nacimiento de otra especie arquitectónica. Los efectos combinados de este descubrimiento han producido estructuras más altas o más profundas, más grandes, como nunca antes se habían concebido, y en conjunto dotadas de grandes potencialidades paralelas para la reorganización social. Una programación infinitamente más rica.

Alimentada al principio por la energía inconsciente de lo puramente cuantitativo, la GRAN DIMENSIÓN ha sido, por cerca de un siglo, una condición privada de teorizadores, una revolución sin programa. *Delirious New York* implicaba una latente "Teoría de la GRAN DIMENSIÓN", basada sobre cinco teoremas.

Superada una cierta dimensión crítica, un edificio llega a ser un GRAN edificio. Una tal mole no logra más ser controlada por un solo gesto arquitectónico, y menos por una combinación cualquiera de gestos arquitectónicos. Esta imposibilidad hace disipar la autonomía de sus partes, que es diferente de la fragmentación: las partes en efecto permanecen ligadas al todo.

El ascensor, con su posibilidad de crear relaciones mecánicas más bien que arquitectónicas, y el complejo de invenciones que de ello deriva, anulan y vacían el repertorio clásico de la arquitectura. Cuestiones de composición, escala métrica, proporciones, detalle, son ya académicas.

El arte de la arquitectura es inútil en la GRAN DIMENSIÓN.

(…) todas juntas, estas roturas –con la escala métrica, con la composición arquitectónica, con la tradición, con la transparencia, con la ética- implican la rotura definitiva, aquella radical: la GRAN DIMENSIÓN no forma más parte de ningún tejido.

Existe: a lo sumo, coexiste.

Su mensaje implícito es: al carajo con el contexto.

Modernización

En 1978, la GRAN DIMENSIÓN parecía un fenómeno del y para el/los Nuevo/s Mundo/s. Pero, en la segunda mitad de los años 80, se han

> multiplicado las señales de una nueva oleada de modernizaciones que habrían involucrado –en forma más o menos camuflada- el Viejo Mundo, dando origen a episodios de un nuevo curso aún en el continente "terminado". Visto sobre el fondo de Europa, el choque de la GRAN DIMENSIÓN nos ha permitido hacer lo que estaba implícito en Delirious New York, explícito en nuestro trabajo.
>
> La GRAN DIMENSIÓN se convirtió en una doble polémica: contra las tentativas precedentes de integración y concentración, y contra las teorías contemporáneas que ponen en discusión la posibilidad de la Unidad y de la Realidad como categorías viables, y se resignan a la inevitable des- composición y disolución de la arquitectura. Los europeos habían evitado la amenaza de la GRAN DIMENSIÓN a través de una propia teorización en términos superiores a la posibilidad de aplicación. Su contribución había constituido el "regalo" de la megaestructura, suerte de soporte técnico omnicomprensivo y omnipotente que en definitiva ponía en discusión la condición del edificio individual: una GRAN DIMENSIÓN muy segura, visto que sus mismas implicaciones no excluían la realización.
>
> (…) GRAN DIMENSIÓN = urbanismo contra arquitectura.
>
> La GRAN DIMENSIÓN, por su total independencia del contexto, es la única arquitectura que puede sobrevivir, que puede aún disfrutar la condición de tabula rasa ya global: ella no toma la inspiración de los datos demasiado a menudo exprimidos hasta la última gota de significado; ella tiende hacia áreas más pro- metedoras desde el punto de vista infraestructural, es, en definitiva, su misma razón de ser. A pesar de sus dimensiones, es modesta.No toda la arquitectura, no todos los programas, no todos los sucesos serán devorados por la GRAN DIMENSIÓN.
>
> Hay muchas "necesidades" demasiado confusas, demasiado débiles, demasiado indecorosas, demasiado provocativas, secretas, subversivas, demasiado "nada", para entrar a formar parte de las constelaciones de la GRAN DIMENSIÓN.
>
> La GRAN DIMENSIÓN es el último baluarte de la arquitectura, una contracción, una hiper-arquitectura. Los contenedores de la GRAN DIMENSIÓN serán los puntos de referencia en un paisaje post-arquitectónico, un mundo al que se le ha raspado la arquitectura, del mismo modo en el cual en las pinturas de Richter se ha raspado el color: inflexible, inmutable, definitivo, eterno pro- ducto de un esfuerzo sobrehumano.
>
> La GRAN DIMENSIÓN deja el campo a la post-arquitectura" (Koolhaas, 1995y, pp. 494-517).

16. El urbanismo a examen

En los textos "Surrender" (Rendirse), "Melun Senart" y "Tabula Rasa revisited", alude a la modernidad en el ciclo derridiano, entre la inocencia que permitió crear libremente y la deconstrucción y reconstrucción como regla que ha llegado el momento de poner bajo observación y mirar otras posibilidades, como el no desarrollo y la conservación de los paisajes donde se incluye lo construido, incluso aquellos a los que no se les atribuye un valor estético o artístico canónico. En "Surrender" el texto comienza:

> "El sitio de Melun-Sénart -la última de las *villes nouvelles* que rodean París-, es demasiado hermoso para. imaginar una nueva ciudad en él con inocencia e impunidad. La vastedad del paisaje, la belleza de los bosques, y la calma de las granjas forman una presencia intimidante, hostil a cualquier noción de desarrollo. Se requeriría una segunda inocencia para creer, en este final del

> siglo XX, que lo urbano –lo construido- puede ser planificado y dominado. Demasiadas 'visiones' de arquitectos han mordido el polvo como para proponer nuevas incorporaciones a este quimérico batallón. Hoy, el consenso construye alrededor de la evasión; nuestra más profunda adhesión es con el no-evento".

Koolhaas parece opinar igual que Derrida, cuando sostenía que "necesitamos un único aparato que contenga un sistema doble, una inocencia perpetuamente disponible y una reserva infinita de huellas". La inocencia que desde *Delirious New York* anhelaba una capacidad permanente de novedad, para ello necesitaba de la investigación y obtención de recursos imaginativos para llevar así a cabo acciones heroicas. Henry van de Velde en "Fórmulas de la belleza arquitectónica moderna" (1916-1917) o en "Credo" (1907) abogaba que

> "Sólo debes concebir la forma y la construcción de todos los objetos en el sentido de su lógica y razón de ser más elemental y rigurosa.
>
> Debes adaptar y subordinar estas formas y construcciones a la utilización esencial del material que emplees.
>
> Y cuando te anime el deseo de embellecer estas formas y construcciones, cede a la exigencia al refinamiento que te inspiren tu sensibilidad estética o tu gusto por la ornamentación -del tipo que sea- sólo cuando puedas respetar y conservar la genuinidad y el aspecto esencial de estas formas y construcciones" (Van de Velde (1916-1917) en Conrads, 1973, p. 40).

Koolhaas no resulta idealista en estos textos. En "Surrender" (1987) apela a la necesidad de una segunda inocencia para creer que lo urbano pudiera planificarse y dominarse a finales del s. XX, en 2016, y en una entrevista, sostiene que,

> "Para cualquier decisión colectiva importante hay que contar con la política. Me interesa enormemente el momento que vivimos. No somos inocentes, ni como creadores ni como ciudadanos: la inocencia es el camuflaje del cinismo. Los intelectuales debemos comprometernos" (Koolhaas en Lucas, 2016).

En "¿Qué ha pasado con el urbanismo?" Koolhaas (1995, pp. 958-971), uno de sus textos más importantes por la visión revolucionaria acerca de la ciudad, se muestra como un escritor entre melancólico y pesimista, consciente de la pérdida de esa inocencia que hizo posible la modernidad. El optimismo inocente de la Carta de Atenas (Le Corbusier y Sert, 1933-1942), para con la ciudad habla del "fracaso colectivo de todos los organismos que actúan sobre ella o intentan influir en ella de manera creativa, logística y políticamente". Todas las definiciones de lo que podría ser la ciudad han resultado infructuosas. La ciudad tradicional, dado su crecimiento constante, no hay forma de volver a los valores y su concepto que no sólo es irrelevante, sino también imposible de aplicar.

> "Este siglo [s. XX] ha sido una batalla perdida en el tema de la cantidad.
>
> A pesar de su promesa inicial, de su recurrente valentía, el urbanismo ha sido incapaz de inventar y aplicar nada a la escala que su apocalíptica demografía demandaba. En veinte años, Lagos, la capital de Nigeria, ha crecido de 2, a 7, a 12, así hasta los 15 millones de habitantes; Estambul ha duplicado de 6 a 12 millones. China se prepara para multiplicaciones aún más asombrosas.
>
> ¿Cómo explicar la paradoja de que el urbanismo, como profesión,

> ha desaparecido en el momento en que el proceso de urbanización, presente en cualquier sitio -y tras décadas de aceleración constante-, está en vías de establecer un "triunfo" global y definitivo de la condición urbana?
>
> La promesa alquímica del movimiento moderno (transformar la cantidad en calidad mediante la abstracción y la repetición) ha sido un fracaso, una patraña: una magia que no funcionó. Sus ideas, su estética y sus estrategias se han acabado. En conjunto, todos los intentos de plantear un nuevo comienzo no han hecho más que desacreditar la idea de ese nuevo comienzo. La vergüenza colectiva mostrada tras este fiasco ha dejado un enorme cráter en nuestro entendimiento de la modernidad y la modernización (…) Incluso cuando la apoteosis de la urbanización salta a la vista y resulta matemáticamente inevitable, una cadena de acciones y posturas escapistas de retirada pospone la hora de la verdad para las dos profesiones anteriormente más implicadas en la creación de ciudades: la arquitectura y el urbanismo. La omnipresente urbanización ha modificado la propia condición urbana hasta dejarla irreconocible. "La" ciudad ya no existe. A medida que el concepto de ciudad se distorsiona y se extiende hasta límites sin precedentes, todo acto de insistencia en su condición primordial —en cuanto a imágenes, reglas o realización— lleva irremediablemente, por vía de la nostalgia, a la irrelevancia. (…)
>
> Nuestra sabiduría amalgamada se puede caricaturizar fácilmente: según Jacques Derrida, no podemos ser Todo; según Jean Baudrillard, no podemos ser Reales; según Paul Virilio, no podemos estar Ahí. "Exiliados en el mundo virtual": argumento para una película de terror. Nuestra relación actual con la "crisis" de la ciudad es profundamente ambigua: seguimos culpando a otros de una situación de la que son responsables tanto nuestro incurable utopismo como nuestro desprecio. Mediante nuestra relación hipocrítica con el poder —despectiva pero codiciosa— hemos desmantelado toda una disciplina, nos hemos apartado de su funcionamiento operativo, y hemos condenado a poblaciones enteras a la imposibilidad de codificar civilizaciones en su territorio: el tema del urbanismo. Ahora nos ha quedado un mundo sin urbanismo, solo arquitectura, cada vez más arquitectura. El ingenio de la arquitectura es su seducción; define, excluye, limita, separa del "resto"; pero también consume" (Koolhaas, 1995, p. 961).

También en "Cadavre Exquis", recogido en el *S,M,L,XL* (1995, pp. 304-333), valiéndose del temprano proyecto del teatro de La Haya, el texto establece un paralelismo entre el documento que, al igual que el propio proyecto, resulta un "Cadavre Exquis". El concepto se refiere una práctica surrealista que implica la creación colectiva de una obra, que sirve como herramienta crítica para el análisis de un proceso en una situación urbana complicada que se afronta como solo es posible actuar hoy día en el tejido urbano desde la parcialidad, el fragmento, la incoherencia con la totalidad o un plan. Rem Koolhaas ve, especialmente en el contexto de la expansión de edificios, como en el juego surrealista donde cada participante contribuye una parte sin conocer el contexto anterior, la configuración de la ciudad a través de la arquitectura donde capas de decisiones técnicas y políticas se superponen.

El documento comienza con un reportaje fotográfico, que inicia con una vista aérea en blanco y negro con una mancha blanca señalando el solar y la solitaria palabra "Trasplante". Un alzado naif del teatro es acompañado de la palabra "inocencia". Una foto en contrapicado de la maqueta con manos que la manipulan la acompaña la palabra "pánico". Una foto casi abstracta, una espacia-

lización es llamada "Simulación". La construcción, en una matriz de fotografías del proceso, la acompaña "campo de batalla". La silueta de un trabajador sobre la cubierta, curva y metálica, con la parte del mural de fachada difuminado por la niebla es bautizado con la palabra "incredulidad" —han terminado la obra—. Tras estas fotos del proceso, una aproximación fotográfica desde el volumen de cubierta ondulada "aproximación", una hermosa fotografía del gran ventanal exterior, que deja ver el espacio interior, que demuestra la importancia del espacio creado para OMA, es bautizado con la palabra "compromiso". Al adentrarse en el espacio, conscientes de las rarezas de este edificio incitan al "suspense". La siguiente imagen muestra un foyer que en el libro lo rotulan como "compresión". La siguiente imagen "inmersión", muestra la foto del espacio de la sala lista para su funcionamiento. En la siguiente imagen vemos las cortinas, obra de Petra Blaise, con sus texturas y alabeos junto al título "performance", y por último, la fotografía del alzado construido, con el mural de Madelon Vriesendorp y toda la heterogeneidad formal y estilística propia de un *cadavre exquis*.

Tras esto, vuelve a escribir una cronología (Koolhaas, 1995, pp. 330-333) que viene a responder en forma de 'escalera' a los acontecimientos que han dado lugar al proyecto, y explica la colección de imágenes acompañadas de las palabras que se han visto. Las frases son certeras y podría leerse sin la interrupción de las fechas, como un texto continuo. Las crónicas históricas que incorpora al *SMLXL*, así como a *Content* y *Mutations*, formulan la necesidad de Koolhaas-escritor de estar inmerso dentro de la línea histórica que le trasciende. El concepto del "cadáver exquisito", una práctica surrealista, que implica la creación colectiva de una obra, ha sido utilizado como herramienta de análisis y creación por Koolhaas, especialmente en el contexto de la expansión de edificios como sistemas urbanos. Koolhaas ve en esta técnica, donde cada participante contribuye a una parte sin conocer lo que el anterior autor ha hecho, una forma de reconfigurar la arquitectura como un palimpsesto, donde capas de historia y decisiones se superponen. La cínica lucidez de Koolhaas es perversa; ya que con esta técnica expresa el caos urbano y justifica, de forma malévola, su obra con una narrativa bastante fascinante que forma parte del relato de la modernidad cuya representativa imagen es la congestión metropolitana.

En 1992, escribe "Urbanism after Innocence: Four Projects", que se edita en *Assemblage* (pp. 82-113). En él da un primer borrador de los textos que aparecerán en el *S,M,L,XL* como variaciones en las que preserva parte del texto, pero no de manera exacta. En estos cuatro proyectos vincula sus ideas desarrolladas en otros textos sobre la inocencia, el vacío, el borrado, la preservación y el desarrollo urbanístico.

> "El emplazamiento de Melun-Senart -la última ville nouvelle parisina- es demasiado bello para que podamos imaginar la construcción de una nueva ciudad allí con inocencia, optimismo o impunidad. La amplitud del paisaje, la belleza de los bosques y la serenidad de las granjas forman una presencia sobrecogedora, potencialmente contraria a cualquier proceso de desarrollo.
>
> Se requiere una segunda inocencia para creer, a finales del siglo XX, que el desarrollo urbano -el dominio construido- puede predecirse y controlarse con la razón. Hemos visto fracasar a demasiados arquitectos de la «visión», por soñar con una adición contemporánea a este quimérico ejército.

> Si lo construido, le plein, es ahora incontrolable, sujeto a fuerzas políticas, financieras y culturales en perpetuo estado de cambio, no ocurre lo mismo con el vacío, donde las certidumbres arquitectónicas siguen siendo convincentes. Así pues, este plan es tanto un discurso sobre lo que no debería ocurrir en Melun-S6nart como sobre lo que debería.
>
> La esencia de este proyecto es un sistema de vacíos -en bandas- que marcan el emplazamiento como una intrincada cifra, un ideograma urbano. Estos vacíos deben protegerse y mantenerse durante toda la evolución futura de Melun-Senart" (Koolhaas, 1992, p. 87).

El vacío conecta con la imaginación y la inocencia se conecta con el vacío, porque la imaginación precisa de la inocencia. Las acciones de borrado fueron estudiadas junto a O. M. Ungers en *Berlín, the green archipiélago*; después, la 'nada' se expone como ensayo en "Imagining Nothingness" y se conecta con los vacíos que conforman islas. "Los vacíos definen un archipiélago de islas residuales de tamaño, forma, ubicación y perímetro variables: las 'interbandas'. La forma de cada isla se genera a partir de los vacíos circundantes." (Koolhaas, 1992, p. 93). Estos vacíos evocan paisajes evocadores, donde lo que importa es la no arquitectura, su negativo, su ausencia, la nada que es lo coherente en su conjunto.

> "Cada una de estas islas puede desarrollarse casi independientemente de las demás, en función de las exigencias específicas de su emplazamiento y programa. El sistema de archipiélago garantiza que las libertades individuales de las islas, determinadas por los vacíos, acaben reforzando la coherencia del conjunto".

Catorce años antes, en *Berlin: A green Archipielago*, Koolhaas (1978) escribió, como *ghostwriter*, sugiriendo el esponjamiento de las ciudades densas y sobrepobladas mediante acciones de vaciado, en vez de con la reurbanización de zonas. Al mismo tiempo, abogaba por la conservación de zonas que, por sus características, merecían ser preservadas.

> "(…) Estas consideraciones sugieren que si en el interior del contexto de un programa selectivo de reducción de la superpoblación urbana o incluso de una demolición parcial de aquellos barrios superpoblados que funcionan mal, la reducción de la población en Berlín quizá no ofrezca una oportunidad excepcional para reurbanizar zonas que ya no satisfacen las exigencias técnicas, sociales y estructurales. Simultáneamente, las zonas que merecen ser preservadas deben ser identificadas, o, en el exterior, subrayar sus características y, si están incompletas, completarlas.
>
> Estos enclaves liberados del anonimato de la ciudad tendrían su calidad de cuasi-islas formarían un archipiélago urbano verde, una laguna natural"

El texto guarda mucha relación con "Urbanism after Innocence: Four Projects", (1992, pp. 82-113), donde escribe:

> "En algunos casos, los vacíos conservan el paisaje original, circunscrito para recoger la máxima belleza y los mayores vestigios de historia; otros se crean a ambos lados de las autopistas y arterias de tráfico, formando zonas controladas y parcialmente edificadas. Algunas zonas tienen una justificación programática; distribuyen racionalmente los componentes urbano-colectivos más esenciales -universidades, centros de gobierno y corporaciones multinacionales, hoteles, edificios culturales, instalaciones deportivas y de ocio-. Estos vacíos programáticos organizan los principales componentes de la ville nouvelle y darán a lo inevitable una cualidad de deseado.

> Nuestra tesis es que si la delimitación de este conjunto de vacíos y bandas tiene éxito, asegurando cualidades de belleza, serenidad, historia, acceso y servicios, la ciudad de Melun Sénart también lo tendrá, sea cual sea su arquitectura."

17. El ingeniero y el arquitecto

En "Last Apples" (Koolhaas, 1995, pp. 662-685), Koolhaas ensalza la figura del ingeniero creativo, algo que ya hizo en el documental "Rem Koolhaas: A Kind of Architect", donde aparece la estrecha colaboración con Cecild Balmond, ingeniero de ARUP. ARUP tiene un gran historial de edificios junto a los arquitectos más importantes del s. XX. El aparejamiento de arquitecto-ingeniero, propio de la primera modernidad continua como tema del texto "Post-modern engineering" —cuyo título alude al *post-mortem* de las autopsias—. En este ensayo, disfrazado de artículo de revista, menciona hasta la anécdota de cómo la unión de los extremos volados del CCTV se tenía que hacer al amanecer, cuando el metal de ambas partes estaban a la misma temperatura. Con ello, ensalza la figura del ingeniero y su capacidad de atención a contextos inimaginables. El ingeniero y el arquitecto, cuando trabajan en pos de la creación, consiguen llegar a lo sublime del ejercicio creativo.

El 'nuevo ingeniero' era proclamado, a principios del s. XX por Werner Graeff (1923) en "llega el nuevo ingeniero", como un ser esencialista y capaz de la máxima creatividad a través del conocimiento, de la siguiente manera

> "Criterio esencial para los hombres modernos, creadores es:
>
> La capacidad de pensar y realizar de manera elemental.
>
> La escuela radical para la nueva creación de forma es: dilucidar radical e indiscutiblemente los elementos de cada campo de la creación. Y: vivir la moderna concepción del mundo hasta las más extremas consecuencias.
>
> ¡Ahora surge la nueva generación de ingenieros! Esto significa: en primer lugar, perfeccionamiento -después fin de la técnica mecanicista. Último avance poderoso de la técnica mecanicista, puesto que las leyes necesarias son parte integrante de la moderna concepción del mundo y los medios para la creación de forma elemental son perfectamente claros para el nuevo ingeniero.
>
> Consecuencias necesarias de esta comprensión y dominio son: simplicidad, equilibrio armónico, naturalidad, economía.
>
> El nuevo ingeniero no transforma, crea de nuevo; es decir, no perfecciona, sino que llena todos los requisitos de manera absolutamente elemental. En pocos años la nueva generación de ingenieros, educados de manera elemental, satisfacerá fácilmente todas las exigencias de la vida que se puedan plantear razonablemente a la técnica mecanicista" (Werner Graeff en Conrads, 1973, p. 110)

Pero es lo más frecuente hoy encontrarse con la antítesis "entre el arquitecto entendido como artista y el arquitecto alineado con la profesión de ingeniero" (Cajide, 2015, p. 3), lo que de nuevo nos devuelve a la antigua disputa entre Herman Muthesius y Henry van de Velde en "Tesis y antítesis de la Werkbund", un Manifiesto de 1914 consistente en dos decálogos antagónicos. Muthessius sostenía que:

> "1. La arquitectura y con ella todo el campo de acción del Werkbund busca una estandardización y sólo a través de ésta puede recuperar el antiguo significado general que le correspondió en épocas de cultura armónica.
>
> 2. Sólo la estandardización, que debe concebirse como resultado de una sana concentración, puede posibilitar el desarrollo de un gusto seguro, de validar general.
>
> 3. Mientras no se alcance un nivel de buen gusto va general, no se puede pensar en una expansión efectiva de las artes aplicadas alemanas en el extranjero (...)" (Conrads, 1973, 1973, p. 40).

Van de Velde defendía:

> "1. Mientras siga habiendo artistas en el Werkbund y mientras éstos sigan ejerciendo una influencia sobre su destino, protestarán contra cualquier su- gerencia dirigida al establecimiento de un canon y a la estandardización. El artista es por su misma esencia un ferviente individualista, un creador libre y espontáneo; nunca se someterá a una disciplina que le imponga un tipo, un canon. Instintivamente desconfía de todo lo que pueda esterilizar su inspiración y de todos los que predican una norma, que le podría impedir seguir el curso de sus ideas hasta su propia y libre meta, o que le quieran encuadrar en una forma universalmente válida en la que sólo ve una máscara que trata de convertir una incapacidad en una virtud" (Conrads, 1973, 1973, p. 42).

18. Disolución autoral

Koolhaas entiende para el funcionamiento de OMA lo mismo que hizo con su grupo de cine *1,2,3 Enzgroep*[61], la disolución autoral, como en la modernidad, era un 'proyecto' de lo colectivo que fomentaban las vanguardias. Sus manifiestos y discursos se hacían como llamamiento para una forma de vida en comunidad que en los años 60 y 70, cultivó el movimiento hippy —que murió con su mercantilización— y popularizó el arte pop como expresión cultural (Cusset, 2005, p.240).

El discurso a partir de *Delirious New York* se erigió como elemento comunicativo del proyecto arquitectónico de OMA que daba una imagen alrededor de la figura de Koolhaas como motor discursivo del joven estudio. El *S,M,L,XL* dio una imagen profesionalizada del estudio y del propio Koolhaas, que encarnaba sus textos en los proyectos y dialogaba con colaboradores. En *Content* daría una imagen de marca internacional, capaz de entenderse en un mundo globalizado y complejo, con gobiernos e instituciones, y repleto de pluralismos como China, Rusia y Oriente próximo. Para este momento, Koolhaas 'casi' ha desaparecido del mapa de proyectos de OMA como colaborador visible. El discurso koolhaasiano funde su autoría dentro de la experiencia, el análisis y la participación. OMA exhibe la incorporación de otras voces al discurso hecho por Koolhaas (1995s, p. 369), quien en "Globalization" sostiene que en 1987,

61 Véase punto 2.2.3. en el capítulo II.

> "La oficina, proyectos y colaboradores internacionales comienzan a ser mayoría. De repente, la OMA fue global, no en la forma de otras oficinas generadoras de un único producto, sino en la participación de otras culturas (…) expertos de la diferencia: posibilidades, contextos, sensibilidades, divisas, sensualidades, rigores, integridades y poderes" (Koolhaas, 1995, p. 369),

Los colaboradores influyen en un cambio en la perspectiva de la oficina, cuyo "proceder expresivo de hacer arquitectura se entiende como una especie de tematización narrativa de [su] apertura hacia el mundo y de [su] acercamiento a las cosas" (Calvi, 2002, p.56). Cada proyecto comienza con una idea que luego se relaciona con fotografías, dibujos, diagramas, grabados y obras de arte, 'retratos de personajes' que encauzan el discurso entre esos espacios referenciales.

1.5. CONFLICTOS DISCURSIVOS

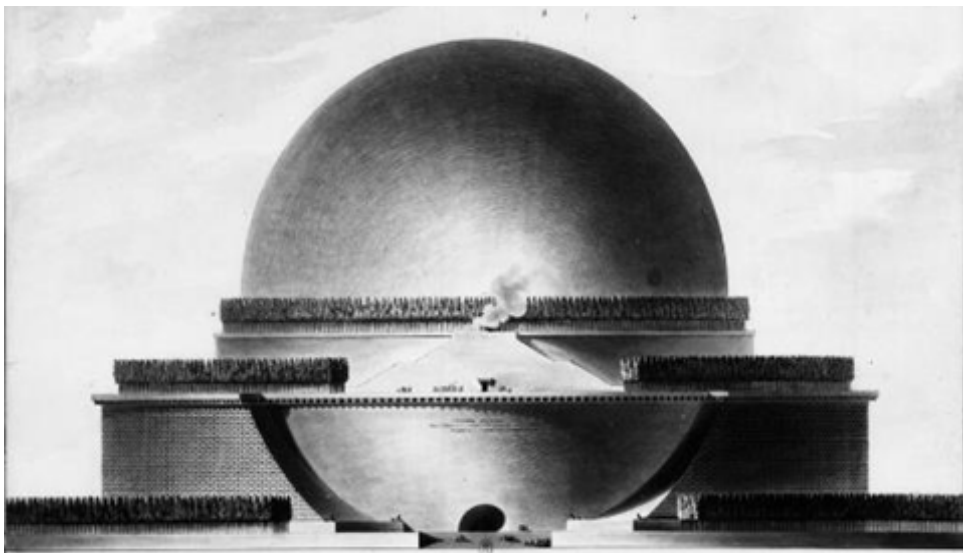
1.5.1. Arqueología de la modernidad americana

Fig. 1.73. El cenotafio de Newton de Boulée (1784) y uno de los dibujos de Ferris (1999).

Desde su principio, titulado "prehistoria" (Koolhaas, 2004, pp. 13-28) hasta su final, "Post mórtem" (Ibid, 283-292), antes del apéndice, Koolhaas trató *Delirious New York* como un estudio arqueológico. A la manera de un renacentista o de un neoclásico que realizara el *Gran Tour*, el holandés completa interpretativamente los trazos arqueológicos —en su caso gráficos— no para reescribir una historia, sino la historia de la enigmática génesis de un nuevo tipo de arquitectura que genera una nueva ciudad. Un genuino acto de innovación de los géneros de la escritura en torno a la arquitectura y la ciudad moderna. De manera deliberada, exacerbó la narrativa utilizando el ensayo interpretativo libérrimo y la precisión documental.

La fórmula es sencilla: tomó imágenes históricas, postales, fotografías y dibujos de archivo para poder montar un guion de la gestación del primer Manhattan. Estas observaciones, desde trazos arqueológicos y especulación delirante, se constatan con licencias literarias y una retórica como estrategia retroactiva de la arqueología de la modernidad en donde el naciente Manhattan del s. XX, se constituía en el orden principal a finales de los 70.

"La doble vida de la utopía: el rascacielos" es un estudio arqueológico a partir de evidencias materiales, donde se sigue la evolución que desde prototipos iniciales, los teóricos y dibujantes como Ferriss, Hood y Corbett llegaron a los modelos como el hotel Waldorf-Astoria o el Empire State. Koolhaas recuerda el crack del 29 como una oportunidad para "construir poco y pensar mucho"; en especial ve a Ferriss como un visionario, en cuyo "útero", que compara con un "vacío", se gesta el *manhattanismo* o el Manhattan futuro. Los dibujos de Ferris, independientemente de su contenido ideológico y similitudes formales, entroncan con cierta arquitectura utopista de Boullée (fig.1.73), aunque siguen pegados a las Leyes de Zonificación de 1916.



La arqueología como metáfora

Tras este capítulo, dedicado al modelo fundacional, hay una secuenciación de la creación del Rockefeller Center, y su evolución desde la nueva sede de la ópera metropolitana en 1926 con Benjamin Wistar Morris como arquitecto, al que se une Rockefeller para llevar a término el edificio, incorporando al promotor John R. Todd y sus arquitectos novatos Reinhard y Hofmeister para conseguir mantener "las dimensiones idealistas del proyecto" (Koolhaas, 2004, p. 181). De nuevo, el modelo 'perfecto' del Rockefeller tiene un idealismo abstracto, y Koolhaas (2004, p.178), citando a Gertrude Stein, diría: "los americanos son los materialistas de lo abstracto". De hecho, tras el crack del 29, lo que queda del proyecto bien podría ser un sueño de Boullée, una "envolvente zonificada del conjunto, un volumen colosal que ahora ha de transformarse de algún modo en algo deseable para nuevas formas de ocupación humana, gracias a la originalidad de los arquitectos y los constructores" (Koolhaas, 2004, p. 184) y prosigue con una serie de capas conceptuales: "una metáfora: la "montaña" de Ferriss (…) una serie de estrategias: la "gran lobotomía", el "cisma vertical", unos cálculos inmobiliarios (…) orientados (…) a demostrar lo imposible." La relación causal, generó "una industria de la edificación que está especializada en construir todo ello. Finalmente, está la doctrina del manhattanismo: la creación de congestión a todos los niveles posibles". Y después de todo, la competencia de Hood y Corbett y la unión con Todd y la Associated Architects.

La secuenciación del guion, de nuevo se hace por capas, muchas veces alejadas apriorísticamente unas de otras, pero que Koolhaas consigue hilar en el ensayo que se ocupa de las contradicciones, excesos y clima cultural del Nueva York embrionario. Este proceso es similar al método arqueológico para estudiar las culturas contemporáneas y entender los procesos que las generaron y lo que desencadenaron. Sea un *cut-up*, un palimpsesto o un *cadavre exquis*, la estratificación de estas capas evidencia, de la mano de Koolhaas, los trazos de los que Ricoeur habla en arquitectura y narratividad. Observa la ciudad como una superposición de capas históricas, arquitectónicas y sociales que implosionan en un momento de modernidad. La retícula regula, como los *Air Rights* o la Ley de Zonificación, pero las capas históricas que observa Koolhaas esconden un 'todo como conspiración' -que diría Frederic Jameson en *Estética Geopolítica* (1992.)-. En el epígrafe "Arqueología", referida al modelo del tipo rascacielos que es el Rockefeller Center Koolhaas (2004, p. 197) da a entender la idea con la que hizo el libro.

> "La manifestación más madura de esa teoría tácita del manhattanismo que consiste en la existencia simultánea, en un único emplazamiento, de programas distintos conectados tan sólo por los elementos comunes de los ascensores, los núcleos de servicios, los pilares y la envoltura externa. El Rockefeller Center debería interpretarse como un conjunto de cinco proyectos ideológicamente separados que coexisten en el mismo lugar. El ascenso por sus cinco estratos revela una arqueología de filosofías arquitectónicas".

Paradójicamente el primer capítulo que escribió es el inserto "¡Europeos, cuidado! Dalí y Le Corbusier conquistan Nueva York!" (2004, pp. 235-282),

donde habla de las dos posturas opuestas de estos, personajes influyentes de la modernidad, ante la modernidad que Manhattan representa. Dos interpretaciones paranoico-críticas de Manhattan que hicieron dos figuras emblemáticas para Koolhaas: Dalí, del que toma su método paranoico crítico; y Le Corbusier, de quien canibaliza muchas cosas, aunque no representa para él lo mismo que Mies van der Rohe. Según Koolhaas (2004, p. 281),

> "la ONU de Le Corbusier no es más que una parte de un Manhattan remodelado, cuyos contaminantes metafóricos e irracionales han sido depurados mediante las interpretaciones paranoico-críticas de Le Corbusier. (…)" Le Corbusier no se ha tragado Manhattan. El manhattanismo se le ha atragantado a Le Corbusier, pero al final lo ha digerido".

1 5.2. Conflictos de genero

El ensayo filosófico de "Imaginando 'la sin nada'" o el "Espacio basura", el ensayo crítico "¿Qué le ocurrió al urbanismo?", la crónica "Surrender" de la Villa Dall'Ava o "Goodbye to Hollywood", los cuentos "Palacio de los Soviets", "el cuento de la piscina" y "la casa que construyó Mies"; los manifiestos "Cultura de la congestión", "Our New Sobriety", los manifiestos *Delirious New York*, "Tipical Plan", "Globalization", "Bigness o el problema de la talla", las ficciones futuristas "La ciudad genérica" o las ficciones fantásticas de "The surface", "Exodus" o "La ciudad del globo cautivo", la novela *S,M,L,XL*, el documental audiovisual de Lagos, el panfleto *Content,* el libro de investigación, que incluye entrevistas, *Project Japan! Metabolim Talks*, el compendio *Elements*… Koolhaas juega en sus escritos con los géneros para enfatizar la comunicación de una manera efectiva. Koolhaas propone un discurso y es precisamente por su discursiva por lo que se le caracteriza; hibrida géneros discursivos y canales de comunicación con libertad creativa, buscando la innovación rompiendo las convenciones y amoldando el lenguaje con oportunismo. De nuevo el *S,M,L,XL*, por ser su mayor compilación de textos, muestra que esos modos de organizar —o de construir— las ideas a transmitir conforman las modalidades discursivas, íntimamente relacionadas con los géneros discursivos. En la práctica real, los discursos pueden "presentarse mediante la articulación de más de un modo de organización textual (…) [y] mostrar los rasgos que las distinguen" (Casalmiglia y Tusón, p.269), que a su vez están relacionadas, de nuevo, con funciones textuales como son narrar, describir, argumentar… La estructura es fundamental para que el emisor pueda llevar a cabo su objetivo y determinan qué tipo de discurso desea realizar.

El discurso en la arquitectura es una acción realizada con intenciones comunicativas. Ya sean para el público, para el académico o para un proceso reflexivo de autodeterminación, el discurso implementa "las relaciones entre el yo y el otro, entre el yo y el yo, y entre la cercanía y la distancia dentro de la organización social" (Durham Peters, 2017, p.26). Los discursos se pueden organizar en géneros. La diferenciación de géneros determina el tipo de discurso, ya que ésta se hace en función de a quién va dirigido, con qué intención y, sobre todo, del tema elegido. Un discurso puede adoptar la narración, la descripción, la exposición, la argumentación y el diálogo, pero Koolhaas los lleva más allá introduciendo los textos en la genología literaria**.** Estos dan lugar a los tipos narrativos, des-

criptivos, argumentativos, expositivos y dialogales, que encuentran su relación con los géneros literarios**.** Dentro de todos ellos, la narrativa se presenta como una herramienta versátil para mejorar la recepción de los escritos. Se pueden escindir de estos otros como el instructivo o las hibridaciones como el narrativo-conversacional o el narrativo-expositivo. Dentro del narrativo encontramos la omnipresente novela, el relato, la crónica, la fábula, la leyenda, el testimonio y la 'biografía narrativa'; en los descriptivos, se puede enmarcar una memoria de proyecto, una descripción técnica o literaria de cualquier elemento de la realidad o incluso, entrando en terrenos narrativos, de una invención.

Se puede decir que en la discursiva de Koolhaas reina la arbitrariedad desde un punto de vista de análisis científico o lingüístico del discurso, pero no es el caso, no tendría mucho sentido este tipo de análisis. A este respecto, las tres modalidades lingüísticas del discurso **metonímico** (relatos), **metafórico** (poesía lírica) y **entimemático**[62] (ensayo filosófico) que distingue Barthes, en *Análisis estructural del relato* ([1966] 1977, p.8), se sobreponen en muchos de los textos. Como por ejemplo "Imagining nothingness", que es entimemático al tratar conceptos abstractos como 'la nada' o 'la imaginación'; o "Junkspace", que es metafórico y habla de lo que queda en los intersticios dejados por la producción moderna de una manera nietzscheana o incluso de la 'literatura del absurdo' a la manera de Samuel Beckett narra la arquitectura moderna como una empresa absurda y sin sentido.

> "Fue una equivocación inventar la arquitectura moderna para el s.XX. La arquitectura desapareció en el s.XX; hemos estado leyendo una nota a pie de página con un microscopio, esperando que se convirtiese en una novela; nuestra preocupación por las masas nos ha impedido ver la 'arquitectura de las personas'" (Koolhaas, 2014, p.72).

Años antes ya había establecido cierta idea del absurdo, de nuevo en *S,M,L,XL* (1995w, pp. 432-441 y 444-468) (fig.1.74), donde escribe en letras de gran tamaño un extracto de la conversación del Acto II, entre Vladimir y Stragon, los personajes de "Esperando a Godot" de Samuel Beckett (1952). En ese texto, titulado "Life in the box" (1995, pp. 430-473) se muestra un itinerario fotográfico por el *Kunsthal II* (1992), en una fuente de letra mucho más pequeña, que indica qué parte del itinerario se está mirando, mientras establece una dialéctica con el texto de Beckett, con un tamaño de tipo que se equipara en importancia con la información gráfica.

> "No soy historiador/ Espera... nos abrazamos somos felices... felices, ¿qué hacemos? ahora que somos felices seguimos esperando... esperando... déjame pensar... ya viene... sigue esperando... ahora que somos felices... déjame ver... ¡Ah! ¡El árbol! / ¿El árbol? ¿No te acuerdas? Estoy cansado. Míralo. No veo nada. Pero ayer por la tarde estaba todo negro y desnudo. Y ahora está cubierto de hojas. ¿Hojas? En una sola noche. Debe ser la primavera. Pero en una sola noche. Te digo que ayer no estábamos aquí. Otra de tus pesadillas. / ¿Y dónde estábamos ayer por la noche, según tú? ¿Cómo voy a saberlo? En otro compartimento No falta el vacío/ Bien. No estuvimos ayer por la tarde. ¿Y qué hicimos ayer por la tarde? /¿Hacer? Trato de recordar... Supongo que charlamos... /Oh... ¿Sobre qué? / Oh...

62 El entimema es un silogismo abreviado que, por sobrentenderse una de las premisas, solo consta de dos proposiciones, que se llaman antecedente y consiguiente; p. ej., el sol alumbra, luego es de día. (RAE)

> sobre esto y aquello, supongo, nada en particular. Sí, ahora lo recuerdo, ayer por la tarde nos pasamos charlando sobre la nada en particular. Llevamos así medio siglo. ¿No recuerdas ningún hecho, ninguna circunstancia? No me atormentes, Didi. El sol. La luna. ¿No te acuerdas? /Debieron estar ahí, como siempre. /¿No notaste nada fuera de lo normal? /¡Ay! /Lo que decía, podríamos seguir a partir de ahí. /¿Qué decías cuándo? /Al principio mismo/El principio mismo de QUÉ?/Eso mismo, decía... decía...” (Koolhaas, 1995, pp. 430-473).

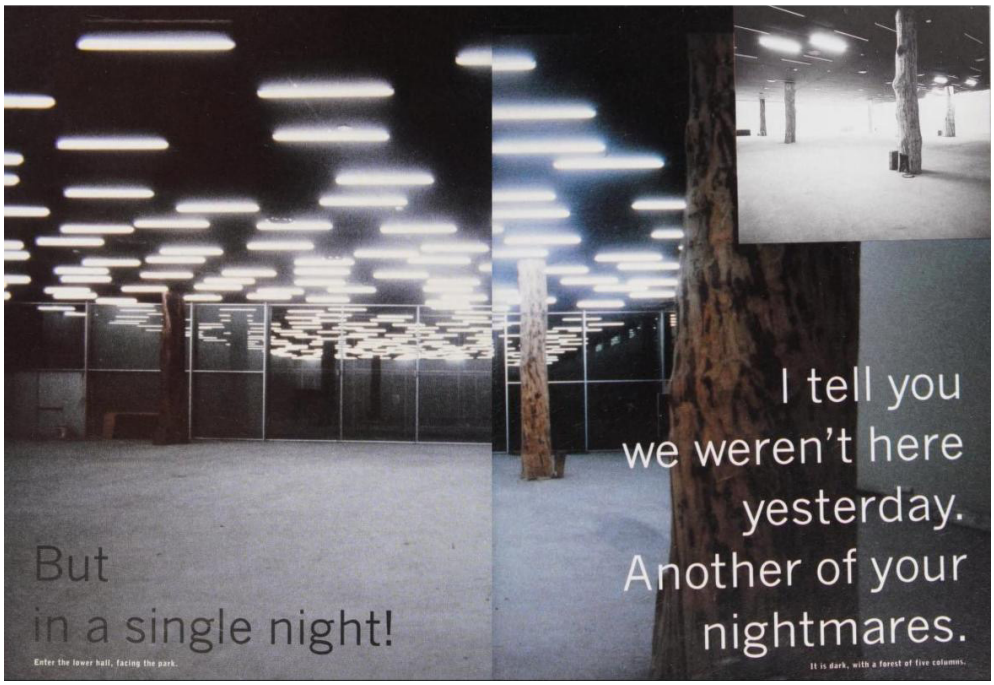


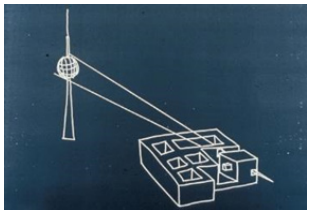
Fig. 1.74. Beckett (el diálogo) en el Kunthal, para explicar, con palabras, una de las obsesiones de Koolhaas: el *loop* en el *S,M,L,XL*.

La extrañeza es quizá el tema del texto. Koolhaas quiere representar el bucle de su Kunsthal mediante el bucle que Vladimir y Estragón escenifican en este acto. Más allá de este juego dialogal, la obra de teatro *Esperando a Godot* representa la espera eterna de aquello que nunca llega. Koolhaas personifica mediante esta obra, la eterna y absurda búsqueda de la modernidad inalcanzable. Beckett hizo que sus dos personajes esperasen a Godot, alguien que nunca llegará, ya que no existe, siendo interpretado por muchos como la ‘esperanza’ o la ‘fe’. El *loop* koolhaasiano, que se vuelve sobre sí mismo, es un concepto que ilustra cómo arquitectura y texto son la misma cosa, que contienen una relación mucho más fuerte de lo que la sociedad imagina. Todo esto da paso a las funciones del discurso, que permiten, además de una clasificación por géneros o estilos, agruparse según el orden en diferentes tipos de intenciones como el narrativo, el publicitario, el informativo, el pedagógico. Estos tipos ayudan a ver mejor las dimensiones que se adjuntan a cada discurso, que refuerzan la idea de jerarquía de las funciones del lenguaje. Los géneros nunca se presentan de manera pura e influyen en la poética del discurso.

TIPOS DE DISCURSO E INTENCIONES DE ACUERDO CON LAS FUNCIONES TEXTUALES			
FUNCIÓN TEXTUAL	TIPO DISCURSO		INTENCIONES DEL DISCURSO
Narrar	Narrativo	Metonímico Metafórico Entimemático	Narrativa Informativa Pedagógica Publicitaria
Describir	Descriptivo		
Argumentar	Argumentativo		
	Expositivo		
Dialógico	Diálogo		

Tabla 1.7. Tipos de discursos e intenciones según funciones textuales.

Los discursos contienen muchos géneros y subgéneros. Como toda acción comunicativa, el discurso encierra intenciones que en general son explicativas y aclarativas con una gran dosis de persuasión. Hablar de géneros en el discurso de Koolhaas es hablar de jerarquía de los distintos géneros. El género permite agrupar entidades en cada disciplina y sólo se pueden conocer en virtud de ciertas semejanzas (Llovet et al, 1995, p. 265). Para cada entidad se busca el *genus proximun*: la clase o género que más se acerca a sus características, mientras se señalan las diferencias específicas que las separan de otras entidades de ese género. Cualquier entidad, sea texto, edificio, planta o animal, se pueden organizar desde estos presupuestos que parten desde la filosofía y la biología, para llegar a la teoría y crítica. Pero, como sostienen Casalmiglia y Tusón, incluso el más estricto formalismo ha de reconocer que el contexto en el que se realizan los géneros del discurso es clave para comprender el propósito. Incluso en su arquitectura. Koolhaas demuestra que un edificio puede ser expositivo y argumentativo como por ejemplo, el proyecto de la embajada de Paises Bajos en Berlín (fig.175), cuyo proposito era enmarcar desde su situación, las distintas vistas de los hitos históricos de la ciudad.



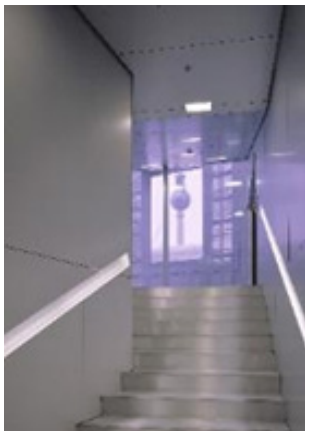


Fig. 1.75. La embajada de los Países Bajos de Berlín se diseñó para enmarcar los diferentes hitos históricos de la ciudad que se alcanzan a ver desde su situación.

En el s. XX, el cine ayudó a revivir el problema de los géneros con la inclusión de adaptaciones de obras literarias y la categorización, por parte de los estudios, de estas adaptaciones dentro de un género o de otro, lo que dio un subrayado especial al campo. Aunque no hay que obviar que el cine es una de las disciplinas en la que también se demuestra la ductilidad de la estructura de géneros. La vaguedad de los criterios metodológicos empleados suele traducirse en una falta de precisión terminológica y, a la vez, en "una visible falta de concreción del punto de abstracción y del prisma adoptado" (Pozuelo Yvancos, l985, p. 69).

Muchos teóricos se oponían a los géneros literarios. Benedetto Croce negó la existencia del género literario defendiendo que la visión artística y poética es una; teoría que Genette también defendió abogando por el borrado de las fronteras. Adorno, por su parte, en su *Teoría Estética* (1970, pp.296-ss), critica la estética de Croce que había eliminado los géneros. Al idealismo de Croce y su noción de arte como puramente subjetivo, busca una estética dialéctica que reconozca la relación entre arte y sociedad. Adorno, aunque no desarrolló una teoría específica sobre los géneros discursivos como tal, sí abordó la importancia del lenguaje, la expresión y el estilo en la comunicación y la producción de cono-

cimiento. Barthes (1968) en "Drame, poeme, román"[63], y también en *La muerte del autor*, reflexionó sobre la mutabilidad de los géneros a lo largo del tiempo en su recepción, abriendo un debate respecto a si la clasificación ayuda a la interpretación.

> "Ahora bien, ante estos problemas de género (que no son sólo problemas de crítica, sino también de lectura), quizás estemos un poco menos necesitados que hace unos años (…) de la gran forma narrativa [la novela] en la que se unen el mito, el cuento y la épica; tenemos, frente a la narración, dos embriones de análisis: uno funcional, o paradigmático, que intenta identificar en la obra elementos entrelazados a lo largo del paso a paso de las palabras, otro secuencial, o sintagmático, que quiere para encontrar la ruta – las rutas seguidas por las palabras – desde la primera hasta la última línea del texto. Al comparar estos esbozos de método con una obra avanzada de nuestra literatura, es evidente que estamos dando la espalda a la "historia literaria" y quizás aún más a la crítica actual; cualquiera que sea la novedad del Drama, no es su carácter vanguardista lo que destacará aquí, sino más bien su referencia antropológica." (Barthes en Gauvin, A., 2015, parr. 8)[64].

No todas las voces iban en contra de la teoría de los géneros. Wellek lo trataría en *Teoría Literaria* (1949, junto a Austin Warren (1899-1986) y en 1967 en su ensayo "La teoría de los géneros, la lírica y el *erlebnis* (vivencia)", que relacionaba la experiencia con el género literario. Junto a ellos, Emil Staiger escribió *Conceptos fundamentales de poética* (1946) y en 1975, Käte Hamburger escribe *La lógica de la literatura*. Todo ello contribuyó a que la olvidada e incluso repudiada teoría de los géneros, o 'genología' pasara a ser categoría imprescindible de la reflexión de los escritos literarios y, con ello, el discurso pasó a ser un género de gran importancia. Todorov, en *Introducción a la literatura fantástica* (1970), defendió que la única forma que se relacionan las obras con un universo 'literario' es mediante los géneros, pudiendo clasificarse entre elementales y complejos, según se basen en un rasgo o en varios. Puede verse que hasta el estructuralismo hodierno "todos los autores coinciden en declarar los géneros como hecho básico para la estética literaria (…) [cuya] utilidad (…) para la interpretación de las obras es evidente (…) permite distinguir los rasgos generales que forman la superficie de los individuales" (Krauss, 1970, p.82). Para Kraus, el género denomina los textos diferentes, como ejemplo, "la denominación de poesía o de literatura que une los géneros más diferentes, va a la zaga de la diferencia de los géneros." (Krauss, 1970, p.83), siendo entonces la teoría de Croce insostenible. "Terminaremos con hacer constar que también la interpretación individual de las obras exige el conocimiento de los géneros. Porque sólo descontando los rasgos genéricos pueden conocerse y analizarse los rasgos propios e individuales de una obra." (1970, p.89).

En *Estética de la creación verbal* (1998, p.3), Bajtín sostuvo que el problema general de los géneros discursivos pertenece al amplio rango de la comunicación a partir del s. XX. En la comunicación, los enunciados escritos u orales

63 El texto de Barthes es sobre la novela *Drame* de Phillipe Sollers, se publicó en marzo de 1965 en la revista *Tel Quel* y en el número 218 de la revista *Critique* en julio de 1965.

64 Gauvin, A. (26 de marzo de 2015). 1965: Roland Barthes. DRAMA, POEMA, NOVELA. En *Article* [página web]. Consultado el 16 de diciembre de 2024 en https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1591

pertenecen a diferentes esferas de la actividad humana. Toda actividad humana está relacionada con el uso de la lengua. Los enunciados reúnen condiciones de especificidad de una esfera dada de comunicación por el estilo verbal, es decir, por elección de recursos gramaticales; y también por condiciones de composición y estructuración, "cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, que denominamos géneros discursivos" (Bajtín, 1998, p.4). Bajtín estableció una relación entre los géneros discursivos y las actividades humanas, tales como los textos científicos, los legales, etc. En cada esfera de actividad existen géneros discursivos en función de la complejidad de la misma. Abarcan desde un diálogo cotidiano hasta un relato o una orden. La especificidad literaria o poética, en relación con sus diferencias dentro de la naturaleza de una disciplina[65], puede resultar de género retórico prestando mayor atención a la naturaleza verbal o pragmático a la actitud frente al oyente y su influencia.

Derrida, en "La ley del género" (1980) condensa los aspectos claves del problema de las clasificaciones. Los géneros funcionan de modo prescriptivo, ya que la palabra 'género' 'dibuja un límite'. Ese límite anuncia la norma y la censura, estableciendo así una 'ley del género'. Derrida, no falto de ironía, lematiza esa ley diciendo que "no se mezclan géneros". Irónico lema por la tensión que genera; pues si es necesario legislar para mantener la pureza de los géneros, es porque la 'contaminación' existe. Los textos de Koolhaas no pertenecen a un único género, sino que participan de varios, en los que a su vez pueden alojarse varios discursos y en los que no es necesaria la coherencia de un canon. Distintas temáticas y distintas narrativas ofrecen distintos bloques argumentales en una obra.

La libertad creativa del s. XX trajeron consigo una especie de atracción hacia el juego del contexto y el mensaje que ha otorgado cierta ambigüedad a los discursos. Aplicando el concepto de Venturi en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, al igual que los mensajes, los géneros pueden ser 'lo uno y lo otro'. Koolhaas es un escritor deliberadamente modernista que mezcla géneros en sus escritos. En ellos conviven el ensayo, el manifiesto, la crónica, el diálogo, la entrevista, el poema y diccionario enciclopédico. Su género predilecto es el ensayo, pero incluso en este no se priva de insertar narrativas en forma de historias o referentes de su vida como desencadenantes. Tampoco pierde la oportunidad de narrar episodios con personajes referentes, ya sean para su crítica o para su reverencia. Referentes abstractos como la 'sin nada' o el 'espacio basura' se alinean con géneros como el ensayístico-filosófico y el ciencio-ficcional; Singapur y los 30 años de tabula rasa como modelo de modernidad, se presenta como un ensayo analítico. A continuación, un inventario parcial pretende evidenciar algunos ejemplos de estos géneros y sus contextos.

1.5.3. *SMLXL* como novela modernista

Koolhaas llama 'novela' al *S,M,L,XL*, dando una pista sobre las características del libro dentro del cual fluye el alma del discurso de OMA desde sus principios hasta finales de los 90. Como reza su ilustrativa contraportada,

65 Bajtín, que habla de lingüística habla dentro del marco de naturaleza 'verbal', pero como demuestran teóricos posteriores como Nelson Goodman en *Los lenguajes del arte*, o la *Narratología* de Mieke Bal, se pueden ampliar sus estudios a otras disciplinas.

> "Este libro enorme es una novela sobre arquitectura. Concebido por Rem Koolhaas -autor de *Delirious New York*- y Bruce Mau -diseñador de Zone- como una caída libre en el espacio de la imaginación tipográfica, el título del libro, *Small, Medium, Large, Extra-Large*, es también su marco: los proyectos y ensayos están ordenados según la escala. El libro combina ensayos, manifiestos, diarios, cuentos de hadas, relatos de viajes, un ciclo de meditaciones sobre la ciudad contemporánea, con obras producidas por la Office for Metropolitan Architecture de Koolhaas en los últimos veinte años. Tal acumulación de palabras e imágenes ilumina la condición de la arquitectura actual -sus esplendores y miserias- explorando y revelando el impacto corrosivo de la política, el contexto, la economía, la globalización... el mundo".

En el libro se mezclan géneros. Como faceta común a las vanguardias de principios del s. XX, es experimental en la forma de mezclar géneros, estructuras y estilos de escritos. *S,M,L,XL* contiene diagramas, poemas cruzados con crónicas, memorias de proyectos que se encuentran con el comic, manifiestos y diarios, junto con un montaje de fotografías, artículos de periódicos como preámbulos a memorias de proyectos, hasta un fax con indicaciones para explicar una casa; storyboards, reportajes, una narración a partir de fotografías de una maqueta de la *La Villette*, extractos de otro libro, el de *Delirious New York* con una franja de texto atravesando las imágenes, o el proyecto *Exodus*. También fragmentos literarios de terceros junto a reportajes fotográficos que muestran una obra terminada. Y planos y ortofotografías mezcladas con líneas de textos a forma de *cut-ups*… todo el armazón recuerda, en cierta manera, a Joyce (1922) que arma los 18 capítulos de *Ulises* mediante la épica, el ensayo, el monólogo interior, el género periodístico, el didáctico y el guion teatral.

Koolhaas, siempre mantiene esa ambigüedad en sus escritos. Incluso el subgénero de la biografía se noveliza exhibiendo la ambigüedad entre géneros. El manifiesto, herencia de las vanguardias, resulta uno de sus géneros predilectos, donde puede mezclar narrativas para mostrar, exaltar, involucrar o persuadir. El aforismo como titular, eslogan y sentencia jalona el discurso y lo lleva a aquella zona de la realidad que le interesa.

¿Desordena Koolhaas desde los tamaños los géneros, o como en Joyce en su heterogeneidad hay un hilo argumental? El capítulo S versa, en orden de lectura, sobre cómo 'doblar' metafóricamente el Pabellón de Barcelona y con ello, quizá, el Movimiento Moderno —inicio de la ruptura desde el desvío—. Luego, un sueño de una casa virtual, dibujada por Mies a 1:1, que nunca fue y que finalmente inspiró la casa para unos amigos en Holanda con un dique artificial y un patio. Tras esto, el viaje 'globalizador' se cobra el primer proyecto japonés. Una píldora situacionista explica que las intervenciones mínimas en estructuras preexistentes, como un viejo y destartalado hotel en Suiza, se 'desvían' hacia la modernidad. Siguiendo los desvíos, la casa surrealista-lecorbuseriana a eje con la Torre Eiffel resulta 'un mal parto' y un éxito surrealista que se fotografía con jirafas (fig.1.76). Luego el proyecto de una parada de autobús con televisores como voluntad de incorporar la popularizada técnica televisiva al lenguaje miesiano. Continua una alucinación sobre el poder del vacío, 'lo sin nada' y la epifanía de la terrible belleza del s. XX, donde las peculiaridades del contexto del siglo XX es la formación simultánea de distintas capas arqueológicas que muestran movimiento pendular perpetuo en el que cada doctrina arquitectónica contradice y, de hecho, incluso destruye a las demás.

El capítulo M es una amalgama de conceptos que empieza con la 'memoria' de Koolhaas y su descubrimiento del Muro de Berlín como generador de arquitectura —un punto rojo— que conecta con el concepto de 'revisión' —excusa desde el panóptico— para la reinterpretación y la trasformación de la 'mirada' en el tiempo por parte de la oficina. 'Naufragio' muestra el descontento de las últimas actitudes frente a las puras de referentes como Mies o Mendelsohn. OMA presenta una serie de conceptos como protestas ante su contexto: el pulso final como

presentación de una ruptura novedosa en la escena arquitectónica que plantean. Lo mismo que el *Cadavre Exquis* como método colaborativo para generar modernidad desde el sumatorio de individualidades. El concepto del edificio de oficinas 'typical plan' norteamericano —amado tanto por Mies como por Koolhaas— es reivindicado como necesario para una Europa que no lo tiene. Tras estos intentos, se narra la lucha contra la némesis de OMA, que son los ejecutivos y políticos con ideas prefiguradas para su propio beneficio en vez de para el público. Respuesta contra esto, un manifiesto a favor de la globalización donde alaba las actitudes de los japoneses de adoptar estrategias sin ideologías, y presentando el sueño 'erótico' del cruce entre el pragmatismo norteamericano y el discurso europeo.

Después de este manifiesto siguen los proyectos 'globalizados' de la talla L y XL. El capítulo L empieza con el manifiesto *Bigness*, luego sigue un ensayo organizado en 14 puntos. Tras esto, una serie de fotografías de la maqueta del Ayuntamiento generan la idea confusa de estar ante una ciudad por la complejidad volumétrica y la escala de las fotos. La planimetría, mostrada a continuación, da lugar a la clarificación y al mensaje de que OMA entiende el manhattanismo como edificios que contienen la complejidad y la congestión de una ciudad. Hay que detenerse en "Working Babel", un ensayo en forma de artículo de opinión, un texto que, con la excusa de la terminal marítima, reflexiona sobre los hitos en lugares complejos. Babel se muestra como una idea de 'ambición y caos', concepto koolhaasiano de diseño que mezcla géneros y desafía las clasificaciones sencillas. El género se vuelve en Koolhaas mucho más ambiguo al ambicionar el cruce de formas y funciones.

Fig. 1.76 Jirafa en la Villa Dall'Ava.

> "Para convertirse en un hito, este proyecto adopta una forma que se resiste a la clasificación fácil para asociar libremente con estados de ánimo sucesivos lo mecánico, lo industrial, lo utilitario, lo abstracto, lo poético (…) El edificio cruza una esfera con un cono... cuatro barcos pueden cargar y descargar simultáneamente... culmina en un gran vestíbulo público donde se revela el panorama del mar y la tierra" (Koolhaas, 1995, pp. 584-587)

Lo que sigue es un diario, un ensayo acerca de la colaboración entre arquitectos e ingenieros que se mezcla con unos 'apuntes de estructuras' de Cecil Balmond, un escrito 'casi publicitario' sobre un edificio futuro —el ZKM—, un caligrama donde se compara el Congrexpo en escala con la Torre Eiffel tendida y un 'cuento' para dormir que el Palacio de los Soviets le sugiere a Koolhaas. Por último la talla XL y todo esto variopinto resulta el discurso del libro que, sin embargo, poniendo bajo la lupa cada uno de los textos se encuentran como se ha visto los conectores y los puentes.

1.5.4. Panfleto: *Content*

Hacia la mitad de su carrera, en plenas relaciones con el capitalismo, Koolhaas produce el volumen *Content* (2004), donde da cuenta de que la velocidad de producir arquitectura y la velocidad a la que se mueve la sociedad no son sincrónicas Aunque no lo parezca, dentro del volumen *Content* (2004), que quiere emular una revista o un libro 'Taschen' de arte -es la editorial que lo publica-, en realidad se pueden aunar ciertos textos y ver una continuación del relato OMA: la decepción norteamericana y la 'emigración' hacia Asia son la continuación del relato de la 'crónica de OMA'. La proxémica del texto no es por escalas, sino por desplazamiento hacia el este, ¡bajo el título "Go East!"

Según François Chaslin (2003),

> "Los proyectos no se presentan ni por orden cronológico ni por talla o género, pero, a fin de subrayar las «relaciones ambiguas» de la oficina de Koolhaas con las fuerzas de la globalización, se disponen según su localización geográfica, bajo el santo y seña Go East, a contrapelo del curso solar. Partida desde San Francisco, a 37º47'N 122º26'W; escala en Los Ángeles, a 34º3'N 118º15'W; y llegada, 300 páginas después, a Pekín, a 39º55'N 116º26'E. Otros tantos proyectos dispersos por el planeta."

En esta tesitura, Koolhaas se presenta como una figura deliberadamente provocadora al exhibir, de forma pública, las 'patentes' conceptuales que OMA ha venido desarrollando. El tono panfletario que caracteriza su estética discursiva funciona como una reivindicación de la política de la oficina: en medio del mar de confusiones de la arquitectura contemporánea, OMA afirma haber logrado formular una serie de estrategias que hoy son copiadas y adaptadas por la comunidad arquitectónica.

> "En lugar de los golpes de efecto de los *copy right* en las decenas de nociones que aparecen en el ensayo sobre Pearl River Delta, se suceden esta vez las 'patentes de modernización universal' pretendidamente declaradas por la Office for Metropolitan Architecture porque hoy la memoria colectiva de la arquitectura sería volátil (1982, La Villette, patente de condensador social nº 3,818,150; 1994, Ópera de Cardiff, patente de desconexión nº 9,765,233; 1994; casa en Burdeos, patente de en todas partes y de ninguna parte nº 9,745,214; 2002, sede de la televisión china, patente de rascacielos en bucle nº 2,565,267)".

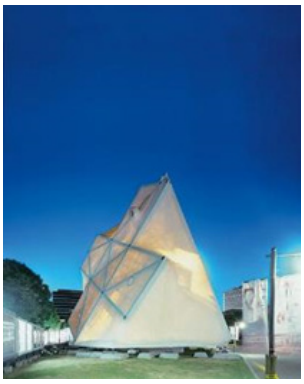
En la conferencia de 2010, *Navigating Modernization*, en la Universidad americana de Beirut (AUB), reincide en esta idea: "nuestra oficina es responder a situaciones específicas, pero también hay un problema más grande: ¿qué es lo que realmente estamos haciendo con nuestro trabajo?" (Koolhaas, 2010, 00:01:10). En esta conferencia, Rem Koolhaas explica aspectos de la modernización y los esfuerzos de OMA para comprender su sentido en la sociedad de hoy y en lo que ha cambiado la arquitectura. No simplemente por una nostalgia del papel del arquitecto anterior —que operaba en un sector mayoritariamente público—, sino elaborando estrategias para operar de manera productiva en este esfuerzo".

1.5.5. Proyectos de investigación. *Project Japan y Elements*

A partir de la primera década del s. XXI, Koolhaas, de nuevo, no parece satisfecho con la dirección que la arquitectura ha tomado. A continuación de *Content*, cambia de registro y se embarca con *Project Japan, Metabolism Talks* en la prospección de la modernidad japonesa encarnada por el metabolismo. Con un estudio apabullante, y articulado desde las entrevistas a los supervivientes del movimiento nipón (fig.1.77), Koolhaas y Obrist, su colaborador, hacen un mapeo exhaustivo de una modernidad que, según Koolhaas, fue 'anterior' a la europea.

Con motivo de su comisariado en Venecia (2014), Koolhaas propondrá el subgénero del 'catálogo' con *Elements of Architecture* (fig.1.78), tratando, según parece, de establecer cierta relación entre él, Semper y Durand. Junto a Perrault y a Le-Duc, Gottfried Semper fue otro teórico del historicismo ecléctico, que, retomando la idea de Laugier acerca de los invariantes, establece, con sus ensayos, dos sistemas de reflexiones que serán esenciales para la teoría y la práctica de la arquitectura del siglo XX. El primer sistema, de carácter intelectual y lógico acerca de la forma y de carácter deductivo, se ve en *Die vier Elemente der Baukunst* (*Los cuatro elementos de la arquitectura*) (1851), que son el hogar, el suelo, el techo y el cerramiento, que Koolhaas ampliará en la Bienal de 2014 y que publicará en el volumen de *Elements*. Semper y Koolhaas se basan en los principios intangibles que están detrás de las formas de los elementos tangibles de la arquitectura.

Fig. 1.77. Imágenes de Project Japan, incluyendo la charla entre Arata Isozaki y Koolhaas (2010).



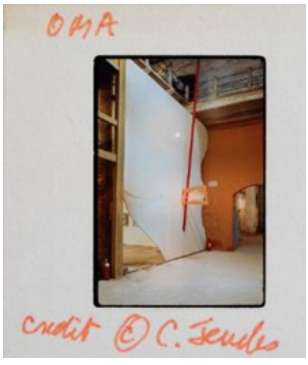


Fig. 1.78. PRADA Transformer (2007-2009) y Strada Novissima (Bienal de Venecia de 1980), alusiones al género surrealista y al referente moderno de Semper.

Estos elementos, para ambos, son formas originarias y esquemáticas. Aparecen primero como formas necesarias y útiles, para luego convertirse en símbolos. Pero, siendo siempre los mismos elementos, su apariencia y sus combinaciones cambian a lo largo del tiempo y el contexto. Así, no sólo aparecen los diversos estilos, sino que presenciamos la hoja de ruta del proceso de modernización, que incluye los adelantos técnicos y estéticos del mundo. Semper fue un provocador al difundir que el textil es la raíz común entre la ropa y la arquitectura. Tampoco se puede desdeñar el guiño a Semper por parte de OMA en su PRADA Transformer, cuya estructura es abrazada por un textil que la insinúa (fig.1.78), o en la fachada de la *Strada Novissima* (1984), donde un textil azulino y translúcido invitaba a ver la instalación interior gracias al levantamiento leve de una de sus esquinas inferiores (fig.1.78). Claro que, si bien este guiño siempre se le atribuye con acierto a la invocación del surrealismo y del método paranoico crítico, lo cierto es que los dibujos de Vriesendorp, ilustraciones del manhattanismo, y la propia concepción de Koolhaas y sus colaboraciones con Petra Blaise, dan lugar a que se pueda hacer esta conexión con Semper.

El segundo sistema de reflexión en los ensayos de Semper planteaba la implicación de los materiales —que había estudiado en los *Cuatro elementos de la arquitectura*—, y su interpretación artística de su forma a través de la técnica. Esta consideración del material por parte del artista era el fundamento técnico del 'estilo' en arquitectura. Los escritos de Semper tienen lugar después de la Exposición Universal de Londres de 1851, en la que toma conciencia de que el nuevo lenguaje del acero y el vidrio, así como las máquinas de vapor, habían sumido a las artes y la arquitectura en el caos debido a la abundancia de recursos que la industrialización había incorporado a la arquitectura y había cambiado su discurso. Esta abundancia de posibilidades generaba, sin embargo, una falta de criterio. Por eso escribe *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (Ciencia, Industria y Arte), que resulta el germen del mecanicismo positivista semperiano. Su discurso sostenía que se podría conseguir una coherencia mediante unos principios objetivos que eran el material, la técnica y la finalidad. La elección de estos principios determinaría los estilos y el resultado de las obras. Su ingente producción escrita se publicó entre 1860 y 1863 en *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (*El estilo en las técnicas y artes tectónicas*), donde sostiene que "estilo es dar énfasis y significado artístico a la idea básica y a los coeficientes intrínsecos y extrínsecos que modifican la representación del tema en una obra de arte" (Semper, 2014 [1860]. "Semper sienta las bases teóricas para un 'nuevo renacimiento', un estilo que, desde nuestra actual perspectiva, estamos tentados de identificar ampliamente con el Movimiento Moderno y su herencia" (Armesto, 2014, p. 28). En algo que difiere Koolhaas respecto a Semper, es que, para Semper, lo que queda sin materializarse no llega a ser arte. Sin embargo, los principios semperianos funcionan primeramente en el campo imaginativo, y si bien la forma y el estilo son resultados de ellos, su formulación primera pertenece a la época y a la cultura.

Otra referencia, como 'catalogador' de la modernidad, fue Durand, que publicó un catálogo de elementos y principios compositivos "*Précis des lecons d'architecture*" (Compendio de Lecciones de Arquitectura) en 1819. En la terminología literaria, el catálogo se considera un subgénero desde hace poco, y su de-

finición precisa que es una "relación ordenada en la que se incluyen o describen de forma individual elementos, libros, documentos, personas, objetos, etc., que están relacionados entre sí (RAE).

Anteriormente en 1802 había publicado su catálogo *Recueil et parallèle des* ***édifices*** *de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même* ***échelle*** —"Colección y comparativa

Fig. 1.79. Durand y su catálogo *Recueil et parallèle des* ***édifices***… (1802) es referente del volumen *Elements* (2014) de Koolhaas junto a AMO.

de edificios de todo tipo, antiguos y modernos, remarcables por su belleza, por su grandiosidad o por su singularidad, y dibujados todos a una misma escala"—(fig.1.79), que tiene trazas de enciclopedia y un carácter globalizador inusual; su orden interno, muy cohesivo, recopilaba una selección de lo mejor que se había hecho hasta ese momento y lo mostraba como 'modelos' organizados según tipologías como templos romanos, pagodas, iglesias góticas.

Antes de apoyar el eclecticismo, Durand marcó un hito al ser uno de los primeros en introducir el concepto de 'economía' en la arquitectura, que tan importante será en el discurso arquitectónico del s. XX para personajes como Gropius o Le Corbusier, así como para Koolhaas, cuyo abrazo 'pop' del capitalismo y la producción en masa será fundamental para su discursiva. Este interés por una arquitectura 'sin atributos' estilísticos, será el núcleo central de Durand

en su curso de la *Ecole Polytechnique*. Con sus lecciones para ingenieros militares, cuyo lema "lo económico es lo más simple de hacer, así que el enseñar a ser económicos y racionales en arquitectura, ayudaría a los jóvenes ingenieros militares a librarse de todo aquello que es inútil en los edificios." (Rascón, 2021, párr.5), contribuyó a la racionalidad y a la economía de la modernidad que Koolhaas y AMO evocan en los 80 y en los 2000 y que han marcado en mucho su discurso de lo que 'no se debe hacer', no porque no se pueda, sino porque no se deba. "Estaban tan preocupados por ver si podían hacerlo que no se pararon a pensar si debían hacerlo" decían en *Jurassic Park*, un libro de ciencia ficción que exploraba subtextualmente los poderes de la genética en manos de los seres humanos.

1.5.6. Referentes y género discursivo

Ciertos referentes para la arquitectura conforman en buena medida el género del discurso arquitectónico. En el discurso pueden darse lugar elementos fantásticos y futuristas como los medios de transporte de la *Broadacre city*, de Wright (fig.1.80), elementos surrealistas como las imágenes de Mattias Jung (fig.1.80) y ficciones arquitectónicas como las de Piranesi o la del *Danteum* de Terragni, o la catalogación de Durand. Pueden ser expresión poética los monumentos y los memoriales que recuerdan el pasado. Algunas intervenciones en el patrimonio tienen trazos de crónica, como las pintadas del Reichstag que Norman Foster decide mantener (fig.1.80).

Fig. 1.80. Los distintos tipos de referentes introducidos sean en proyectos dibujados o construidos, dan una idea del género de cada arquitectura.

Koolhaas y el ensayo

Dentro de la categoría de los ensayos, Koolhaas hace uso de los argumentativos y los expositivos. Al igual que la novela, el ensayo puede absorber diversas formas de expresión y el juego jerarquizador habla de las intenciones comunicativas del emisor. La estructura abierta del ensayo permite cruzar elementos multidisciplinares, mostrando que todo guarda relación. El ensayo se puede disfrazar de relato, novela, epístola… y, de forma recíproca, otros géneros se pueden ocultar en el ensayo. En Koolhaas, el ensayo se disfraza de artículo de opinión, de estudio científico y de informe. En estos formatos, se imprime la función poética del discurso con fines persuasivos y de seducción como en los manifiestos de las vanguardias.

Tres de sus escritos más celebrados son ensayos. "Imagining Nothingness", "Junkspace" y "La ciudad genérica". Estos textos demuestran un carácter reflexivo sin la necesidad de aparato erudito, y dejan abierta al receptor la posibilidad de preguntarse acerca del tema y de confrontar sus propias ideas. El ensayo y la mirada están relacionados porque en el ensayo se da una opinión. Según Böck (2015, p. 27), sus escritos sobre arquitectura son una "relectura crítica del movimiento moderno, de los constructivistas y surrealistas". En su primer libro, *Delirious New York* su mirada se centra en los logros de la modernización del Nuevo Mundo desde el método paranoico crítico. Los ensayos se han sucedido a lo largo de su carrera. Los ensayos se han sucedido a lo largo de su carrera, viniendo uno de sus últimos en forma del discurso de aceptación del Pritzker en el año 2000, donde exhibe toda su artillería de géneros.

> "(…) voy a empezar con una anécdota. Una anécdota un poco extraña. Habiendo nacido en Holanda en 1944, ignoraba toda la cuestión del 'judaísmo' hasta la edad de veintiún años [está recibiendo el premio frente al Muro de las lamentaciones]. En mi país, en mi infancia, no existía el concepto de raza y no se hablaba de religión. Esto cambió drásticamente cuando llegué a New York y fui muy bien recibido en el Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos [IAUS] dirigido por Eisenman, quien a mi modo de ver, merece el premio Pritzker mucho más que yo" (Koolhaas, 2000)[66]

Su discurso incluye 'diálogos:

> (…) Eisenman me agarró de las solapas y me dijo: 'Tiene idea de porque está aquí con nosotros?' Dije 'No'. 'Bueno, está aquí para representar el elemento Gótico', me respondió. Esto me puso en mi lugar y en cierto modo representó mis sentimientos en este momento".

Después, pasó a los agradecimientos, donde incluye ciertas autodefiniciones en un ejercicio de ethos subtextual, donde se ve como 'futurista', 'parte de un entramado que es la oficina' y 'atento a las necesidades de los clientes'.

> "(…) agradezco a Cindy Pritzker (…) su excepcional identificación con la arquitectura. (…) al jurado que hizo una decisión tan acertada este año [¡!]. (…) a mis compañeros de oficina en OMA. Los quinientos compañeros en conjunto y cada uno individualmente han aportado una contribución que terminó siendo esencial. (…) a la Escuela de Diseño de Harvard [GSD] por haber dado apoyo a mi vida doble como futurista. También les agradezco a mis clientes que me obligaron a ponerme en acción cargándome con sus necesidades"

Continua con sus socorridas anécdotas y "tres pequeños episodios que para mi describen el pasado inmediato de la arquitectura, la situación actual y tal vez su inminente futuro" (Koolhaas, 2000). Con ellos ejerce de cronista —pasado—, analista —presente— y futurista —futuro—, ya que sitúa las historias hace 50 años, cuando la arquitectura tenía un discurso unificado; en el presente, con el llamamiento a la comunidad que no existe a pesar del inmenso talento que existe, y la tercera es cincuenta años más adelante, en el 2050 -al que aún no hemos llegado-, aunque no se define como 'buen futurista' por su preocupación por el presente.

66 El discurso está transcrito desde la web *Letra urbana. https://letraurbana.com/articulos/rem-koolhaas-discurso-de-aceptacion-del-premio-pritzker/*.

> "Quiero empezar con el año 1950, cincuenta años atrás. (…) la arquitectura no estaba enfocaba en el individuo único, el genio, sino más bien en el grupo, en el movimiento. No había escenario, estaba el mundo de la arquitectura. La arquitectura no se concentraba en las más grandes diferencias imaginables sino en sutilezas que podían ser desarrolladas dentro de similitudes. La arquitectura era un continuo que terminaba en el urbanismo. Una casa era contemplada como una pequeña ciudad. La ciudad era vista como una casa de enormes dimensiones. Este tipo de arquitectura se definía a sí misma como ideológica. Su política se estiró desde el socialismo hasta el comunismo y pasó por todos los puntos intermedios.
>
> Los grandes temas de la arquitectura provenían de otras esferas, no del cerebro de un arquitecto en particular. Los arquitectos estaban en línea con lo denominado 'la sociedad'. Algo que era imaginado y podía ser fabricado".

Y prosigue con el análisis del presente y el ensimismamiento del arquitecto hoy día.

> "Ahora corre el año 2000, cincuenta años más tarde de la caricatura que acabo de mostrarles, tenemos Pritzkers, hay varios aquí sentados en la primera fila, de modo que contamos con identidades singulares y únicas. Nos respetamos mutuamente pero no formamos una verdadera comunidad, no tenemos proyecto común. Nuestro cliente no es el estado ni sus derivaciones sino individuos privados que muchas veces están embarcados en ambiciones de avanzada y en trayectorias costosas que nosotros apoyamos de todo corazón. El sistema se reduce a la economía de mercado. Trabajamos en una era post ideológica y por falta de apoyo, hemos abandonado la ciudad y los temas generales. Los temas que inventamos y sostenemos son nuestras mitologías propias, nuestras especializaciones. No hay intercambio de ideas sobre organización territorial, no hay discusión sobre el asentamiento o la coexistencia humana. En el mejor de los casos, nuestro trabajo explora y explota una serie de condiciones únicas. El hecho de que el aspecto arqueológico de este sitio sea tenido en cuenta, más que el aspecto político, muestra la inocencia política que es parte del bagaje del arquitecto contemporáneo."

Con una anécdota profética o futurista, lanza una crítica a lo virtual, capaz de trabajar en entornos controlados y hacer que los arquitectos olviden la necesidades actuales e importantes. La metáfora que lo guía es un rotundo 'paso del ladrillo y la mezcla' a la 'mezcla del clic'. Para entrar en esta anécdota, en su análisis futurista, recuerda el motivo por el que le han dado tan noble distinción -*ethos* al ataque-.

> "(…) el jurado para el premio del año 2000 me ha definido como quién ha establecido una nueva relación, tanto en lo teórico como en lo práctico, entre la arquitectura y la situación cultural (…) que estoy tratando de hacer. A pesar de que no soy un buen futurista, ya que estoy demasiado preocupado por el presente, especulemos un momento sobre cómo será la práctica de la arquitectura en el año dos mil cincuenta (…)".

Para introducirse en el futuro, empieza en el análisis del presente -*in medias res*-, demostrándose como un escritor de ciencia ficción canónico, que empieza con datos presentes para atisbar el futuro.

> "(…) algo que sucederá con certeza. (…) el 'ladrillo y la mezcla' han cambiado por el 'clic' y la mezcla. La compra al por menor se ha transformado en 'e-compra' y no podemos ignorar la importancia

> de todo esto. Comparado al brillo de la arquitectura de ahora, el dominio de lo virtual se ha impuesto en forma salvaje y caótica y está proliferando hasta un punto inconcebible. Por primera vez en décadas, y tal vez en milenios, los arquitectos tenemos una competencia fuerte y fundamental. Comunidades que no podemos imaginar en el mundo real, florecen en el espacio virtual. Territorios y demarcaciones que mantenemos en el mundo real se mezclan y cambian al punto que no se reconocen en forma inmediata en el dominio electrónico, más glamoroso y flexible".

Por último, vuelve a introducir referentes concretos que influyen en el proyecto —Photoshop y ordenador—.

> "Después de cuatro mil años de fracaso, el Photoshop y la computadora son capaces de crear utopías instantáneas. En la ceremonia que se lleva a cabo en este lugar, la arquitectura todavía está comprometida con la mezcla, como si la proximidad con la pila más grande de la historia de la humanidad nos asegurara unos dos mil años más de existencia en este nicho en particular y de credibilidad futura. Pero el resto del mundo ya la ha liberado para nosotros. La arquitectura se ha convertido en una metáfora dominante, un agente de control de todo aquello que necesita concepto, estructura, organización, entidad, forma. Sólo nosotros los arquitectos no nos beneficiamos con esta redefinición que nos deja aislados en un Mar Muerto de mezcla.
>
> A no ser que rompamos con la arquitectura real y reconocida como una forma de pensar sobre cualquier cuestión, desde lo más político hasta lo más práctico, y logremos desprendernos de la eternidad para ocuparnos de asuntos concretos y actuales, como la pobreza, la desaparición de la naturaleza, la arquitectura no va a sobrevivir hasta el año dos mil cincuenta" (Koolhaas, 2000).

Con este ensayo, su discurso de aceptación hace crónica —del pasado—, análisis —del presente— y prospección —del futuro—, demostrando que siente especial predilección por los subgéneros narrativos que dotan de expresividad a los contenidos de su relato. En otros ensayos también alterna el cuento —"La casa que hizo Mies", "El palacio de los Soviets"—, la ya mencionada crónica como *Delirious New York* que, más que un ensayo, es un relato que contiene una crónica y varios cuentos. Sobre los géneros y subgéneros del ensayo, la biografía, la carta, el manifiesto, el aforismo, el tratado, la crónica, la memoria y la entrevista, prevalecen intenciones persuasivas y didácticas.

En "Palace of the Soviets" (1995ak, pp.822-825), por ejemplo, lo primero que hace es definir el tipo de texto que se presenta.

> "**Palacio de los Soviets. Un cuento para dormir.**
>
> Esta es una historia de Babel, pero sin Biblia; un cuento de hadas disonante: sin lección, sin alegoría, sólo un asidero."

El tono que usa es el típico del género del cuento, con un clima casi onírico, va dando datos del lugar donde ocurre la acción.

> "En los años treinta, los soviéticos organizaron un concurso para un monumento a la Tercera Internacional; lo ganó un proyecto grotesco, en parte rascacielos americano [referencia al americanismo soviético], en parte Babel hueca [sólo epitelial, mero iconismo]. Parecía una ampliación demencial de una tarta nupcial clásica; en la parte superior, los novios se transformaban para formar un enorme Lenin, apuntando -como siempre- hacia delante [hacia el futuro]."

El relato, analiza los datos y expone los objetivos de la megalomaníaca empresa.

> "Aparentemente una aberración estalinista, una cínica pila de salas de reuniones para un colectivo inexistente contenida en un pastiche del rascacielos estadounidense, esa monstruosidad era en realidad un señuelo político, una salvaje estratagema táctica de los arquitectos moscovitas. La realización del edificio consumiría siete años de toda la producción de hormigón de la URSS: es decir, los años treinta serían años gordos. Comenzó la construcción; año tras año el edificio 'progresaba'".

Un punto de giro -la guerra- en el que se 'define' el escenario que recogerá al final del relato y un inconveniente: el nivel freático que inunda excavación para la cimentación.

> "Primero se excavó: los colosales cimientos. Luego se vertió el hormigón. El solar había sido un pantano: el agua seguía filtrándose por los cimientos,inundando obstinadamente el mayor sótano de la humanidad. Se colocaron vigas de acero, apuntando provisionalmente hacia arriba. Cada adición hacía más conmovedora la distancia restante. Cinco años más tarde estalló la guerra. La construcción se ralentizó, se detuvo y se invirtió: el acero recién construido se desmanteló y se utilizó para fabricar armas.
>
> La guerra había terminado; Stalin seguía reinando; el país estaba exhausto. El palacio era un extraño 'ombligo' en el corazón de la ciudad, un volcán ideológico apagado. La idea de reanudar las obras escapaba incluso a la imaginación más estalinista".

En este punto, Koolhaas hace apología del vacío, de la nada como arquitectura definitiva. Vuelve a la imagen de la piscina, eco de su proyecto de Trafalgar Baths (1971) y "El cuento de la Piscina", que demuestran intertextualidad y cohesión en el discurso, cuyo subtexto es la modernidad y modernización. La piscina se entiende como una metáfora del programa libre, la libertad, el hedonismo en contra de la imposición de una arquitectura totalitaria. Alude a la escala enorme, al concepto de *Bigness* y al programa puro antes que la forma, lo que sería uno de sus mantras más recurrentes. También estaría la sensualidad y el componente gimnástico como indicios de la modernidad que busca en su revisión.

> "Se encontró otra solución. En lugar de un sólido, el edificio se convertiría en un vacío: una ausencia. Los cimientos, inundados de todos modos por las persistentes goteras, fueron declarados piscina. Era lo suficientemente grande para toda la población de Moscú.
>
> El perímetro se revisó para formar un vestuario continuo, dividido en sectores alternos para mujeres y hombres. Dentro de ambos esperaban grandes mujeres rusas vestidas con batas blancas de laboratorio, blandiendo toallas mojadas. Dando palmadas indiscriminadas en las nalgas desnudas, generan un movimiento hacia las duchas resbaladizas, incrustadas de musgo y malolientes. Unos estrechos canales conectan las cabinas de ducha con la piscina. Una placa de cristal -a menudo con bordes dentados- desciende bajo la superficie del agua, separando el interior del exterior".

Por momentos, parece que está describiendo una de las zonas de su propio proyecto *Exodus*.

> "En una brutal caricatura del parto, los nadadores tienen que zambullirse bajo el plato para salir del agua al exterior. No siempre les espera una cálida bienvenida: la piscina está abierta todo el

> año. En ciertos días, el pelo se congela enseguida como cascos de hielo. Pero el agua está caliente, tan caliente que el vapor hace que se desconozcan los contornos exactos y el contenido de la piscina. La escala es desconcertante: mientras que la mayoría de las piscinas imponen un régimen -un movimiento específico-, ésta es como una pradera -abierta de par en par-. ¿Adónde ir? ¿a dónde? ¿Con quién? Para ahogar la ansiedad de estas metafísicas, hay música a todo volumen: la mediocridad tonificante de una pista de patinaje. Te tropiezas con una joven pareja haciendo el amor, no hay otro lugar al que ir ni otra actividad".

De nuevo su concepto de 'romano' aparece como en *Mutations* (2000). La arquitectura romana, que le fascina, es "uno de sus referentes secretas (…) una afinidad particular (…) los romanos fueron capaces de construir tal diversidad de ciudades sobre la base de un vocabulario prescriptivo, limitado y estricto y con pocas variaciones" (Koolhaas en Chaslin, 2002, p. 32). Tal es su influencia que en el 2000, en *Mutations* (2000), dejaba claro que con Harvard, uno de los estudios fue examinar "la invención y expansión de la «sistemática ciudad romana» como precursora de la modernización y prototipo del actual proceso de globalización." (n.a. 2000, p.20).

> "La piscina se vuelve positivamente romana: arena, absorbente, condensador social, gran emancipador, conector, innegable fabricante de una comunidad... La evaporación del edificio actual amplía infinitamente sus programas posibles. En ciertas noches sin viento, este edificio de vapor parece una ampliación colosal de San Basilio, al otro lado del Kremlin, y más grande aún que la absurda estructura a la que sustituye. ¿Anunciación de la arquitectura virtual? (1994)" (Koolhaas, 1995, pp. 822-825).

Crítica, teoría y Método Paranoico Crítico

Los ensayos de Koolhaas encierran siempre la crítica y un estudio de los temas abordados desde otra mirada diferente a la acostumbrada. Al igual que la estética en el s. XVIII, que tomará categoría crítica (Montaner, 1999, p. 10) en especial gracias a Diderot, que cultivó el ensayo como género y que habló de la modernidad, como dijo Potulicki (1980, p. 189) en *La modernité de la pensée de Diderot*, anticipó temas modernos como el método científico, la fenomenología, el psicoanálisis y el estructuralismo.

> "escribió bien sobre nosotros. Intentemos «oírle» tal como escribía y pensaba. Puesto que no le gustaban «los que oían, pero no hablaban», arriesguémonos a «hablar» en la medida de nuestras palabras, y dejemos que nuestras palabras sigan siendo un modesto intento de interpretación".
>
> Diderot, en *Salon de 1767*, (p.1) escribía:
>
> "No espere, amigo mío, que sea tan rico, tan variado, tan prudente, loco y fecundo esta vez como he podido serlo en Salones precedentes. Todo se agota. Puede que los artistas varíen sus composiciones hasta el infinito, pero las reglas del arte, sus principios y sus aplicaciones siempre tendrán límites. Quizá mediante la adquisición de nuevos conocimientos, de nuevos recursos, y la elección de una forma original, logre mantener el encanto de una materia desgastada por el tiempo. Pero nada de eso ha ocurrido aún" (Diderot, Salón de 1767, p. 1).

En los 'salones', Diderot prácticamente inventó un género mixto del ensayo: el de comentarista reflexivo, acerca de nueve exposiciones bienales or-

ganizadas en París por la *Académie Royale de Peinture et Sculpture*. La redacción de estos 'salones' se publicaron en "Correspondance littéraire", destinados a la élite intelectual europea. Era un género literario novedoso con el que Diderot daba cuenta de la unión orgánica de forma y contenido en la obra de arte (Louise Ballesta, 1985, p.79). Para conseguir la novedad, invoca a Falconet, un escultor rococó con el que entabló amistad, que en su fervor de buscar la originalidad, no le importaba que su estilo fuera tosco o poco depurado.

> "He perdido a Falconet, y la forma original está incubándose, la siento, pero todavía no ha llegado su momento. Supóngame de vuelta de un viaje a Italia y con la imaginación repleta de obras de arte que la pintura antigua ha producido en esos lares. Créame familiarizado con las escuelas flamencas y francesas" (Diderot, Salón de 1767, p. 1).

La búsqueda de la originalidad a través del conocimiento del pasado, así como el progreso a raíz de esta búsqueda, son también para Koolhaas motores generadores de la modernidad. Describiendo y haciendo estos apuntes y estos retratos pretéritos obtendría, como recomendaba Diderot, conocimiento enciclopédico también en estética.

> "Obtenga de las personas opulentas a las que van destinados mis cuadernillos la orden o el permiso de hacer los bocetos de todas las piezas que he de describirles, y le aseguro que habrá un Salón completamente nuevo. Conociendo mejor a los artistas de los siglos pasados, podría relacionar la manera y la factura de un moderno con la manera y factura de un antiguo, el más análogo a él, para así poder dar una idea más precisa del color, el estilo y el claroscuro" (Diderot, Salón de 1767, p. 1).

La conexión entre Diderot y Koolhaas asoma por muchas vías: defensor del género y de los subgéneros del diálogo, del ensayo crítico y también del enciclopédico, en sus escritos coinciden 'espacios' literarios desde los que ejercer la labor teórica. Por otro lado, fue precursor de los 'sueños' y de la 'tabula rasa', que Diderot relaciona con Rusia desde el argumento de Leibniz: "el país que menos haga será el más avanzado". De la ideología de la tabula rasa que se daba en Rusia, Diderot escribiría:

> "no hay instituciones antiguas que se opongan a sus puntos de vista. (…) tiene ante sí una tabula rasa, un espacio libre de todo obstáculo en el que puede construir como le plazca. (...) su posición es más ventajosa que la nuestra" (Adamovsky, 2000, p. 268).

Koolhaas, como un Diderot contemporáneo, es un escritor muy diestro en la descripción. Baudelaire admiró de Diderot su 'autocrítica' basada en sus contradicciones y sus confusiones, ya que la crítica "comprende no sólo técnica, sino elementos morales como el tema, las pasiones y los caracteres" (Vázquez, 2018, p.19). Cuando Diderot describe un cuadro, siempre sostiene que está sujeto a su interpretación subjetiva. En "El suelo D'Alembert" (Diderot, 1975), el filósofo hace una analogía entre el sueño, la creación y una tela de araña, que se asemeja a la red o al sistema de atenciones de Koolhaas.

> "MLLE. DE L'ESPINASSE: Acercaos, doctor. Imaginaos una araña en el centro de su tela. Moved un hilo y veréis acudir, alerta, al animal. Y bien: ¿y si los hilos que el insecto saca de sus intestinos y retorna a

> ellos cuando quiere, formasen parte sensible de sí mismo?...
>
> BORDEU: Os entiendo. Imaginaos en vos, en alguna parte, en un recoveco de vuestra cabeza, en éste, por ejemplo, que se llaman las meninges, uno o varios puntos a los que se refieren todas las sensaciones excitadas a lo largo de los hilos.
>
> MLLE. DE L'ESPINASSE: Eso es.
>
> BORDEU: Vuestra idea es completamente justa; pero ¿no veis que es más o menos la misma que cierto racimo de abejas? MLLE. DE L'ESPINASSE: ¡Ah, es cierto!; he hecho prosa sin darme cuenta." (Diderot, 1975, p. 41)

Las aproximaciones y las metáforas con animales se aproximan a las de los surrealistas, Dalí y Buñuel hablarían de cuestiones reales mediante las imágenes de avispas, hormigas y arañas[67]. Breton se apoyó en los postulados de Diderot en este texto, donde el durmiente vincula y 'monta' relaciones de una manera rápida entre elementos, que no son otra cosa que impresiones adquiridas en el plano consciente a través de los sentidos y luego archivados en la memoria. También inspiró el 'Fenómeno Delirante Inicial' de Dalí, que era el Método Paranoico Crítico. Al dormir, se liberan relaciones entre imágenes que construyen una narrativa. Para Diderot no existía diferencia entre el estado de vigilia y el del sueño: "se puede delirar estando despierto y filosofar estando dormido" (Pantalla en Blanco, s.f., párr. 3). Diderot sostuvo que las imágenes se forjan a partir de las impresiones que se han formado a través de las sensaciones. Las percepciones a través de los sentidos generan imágenes. El lenguaje se crea a partir de la imaginación.

No sólo por los sueños y el subjetivismo del que era consciente —por las pasiones y los gustos que acompañaban sus juicios críticos—, Diderot detectó tres momentos en la observación que fueron, en cierta medida, precursoras del surrealismo, y que parece que Koolhaas lleva en cierta manera en sus ensayos: la *inventio*, la *compositio* y la *elocutio*. De los ensayos se desprenden las razones por las que la arquitectura logra despertar emociones al receptor. Estas razones se transforman en el campo del estudio hoy día, en plena edad de las imágenes. Este objetivo parece que se ha diluido a merced de otros objetivos de no menor importancia, como el ecologismo. Koolhaas se preocupa por el esencialismo perdido, aunque en los otros géneros no cesa de ejercer crítica, sostiene como Montaner que es el ensayo la mejor forma para ejercer la crítica, puesto —es decir, sin un rigor sistemático—, que se traman razonamientos y comparaciones inéditas con elementos subjetivos, es decir, sin un rigor sistemático.

Descripción

En toda su producción escrita, Koolhaas usa la descripción con profusión. La descripción es la herramienta de los escritos para dar una idea de aquellos referentes que se acotan en el texto, constriñendo la realidad. Describir, es decir, representar o detallar el aspecto de alguien, o algo por medio del lenguaje (RAE), o delinear, dibujar o pintar algo de modo que se dé perfecta idea de ello (RAE), da una idea del referente, general o específica, perfecta o imperfecta, de sus partes o propiedades.

67 Véase epígrafe "Alegorías" en el punto 2.1.9. del capítulo 2.

Inevitablemente, descripción y referentes están vinculados como también lo están al contexto. Referirse a algo, ya sea a un objeto real, un concepto o una situación, es 'una capacidad del lenguaje en acción' y voluntariamente tiene una intención comunicativa porque usa el código que todos, ya sea de un campo específico como la arquitectura o general, pueden entender. Es, dentro de la 'máquina del lenguaje' que ejerce el uso de transmitir información centrándose en el contenido del mensaje y no en el emisor o en el receptor, y que se vincula a la información objetiva -un autor, una idea, objetos del mundo…- o a la descripción de un hecho o situación concreta. Basta ver las descripciones que incluye en sus artículos para verificar la atención al detalle que lo caracteriza.

> Le Corbusier: "Le Corbusier, 76 años, seco y hosco en su apariencia, rostro de intensos ojos azules en el que solo se mueve el labio inferior, transmite una amarga impresión."
>
> Wijdeveld: "Me recibe un arquitecto alto, fuerte e impolutamente vestido que desprende vitalidad (…) Un proyecto para la sociedad de unos dos kilómetros con un teatro, edificios para clubs, teatros al aire libre, juegos para niños, polideportivos, plazas y parques para jugar".
>
> Hippies: "No es fácil describirlos porque hay muchos tipos de hippies: hippies de la playa, de la montaña, indios, neo-polinesios, hippies del desierto, del río, musicales, poetas, etc (…) Hay dos nuevos tipos de hippies que son la prueba de que al final muchos son soñadores místicos. Los Diggers, un grupo de Hashbury, tienen una tienda donde todo es gratis. Además, hay colonizadores que han creado colonias agrícolas por todo el país (unas 30). Si no están practicando yoga (a menudo, desnudos), se dedican a cultivar sus tierras, sin fertilizante, claro (…) Dentro o en la calle, los hippies bailan música oriental. En los parques se manifiestan para apoyar a la paz mundial. Están en sillas al sol, fuman y toman pastillas (casi nunca en secreto), hablan, pintan y tocan música. Las tiendas del distrito venden los carteles populares psicodélicos, comida macrobiótica, ropa de segunda mano y utensilios para pintar. (…) El rechazo interior de la sociedad se combina con un arsenal de formas para distinguirse. Cencerros de la India, uniformes excéntricos, túnicas carmesíes, flores en el pelo, collares de conchas, plumas, monedas sonando, patrones fluyentes, gorros raros y demás. (…) Su ropa no impresiona nada comparado con la de los americanos. Plátanos en miniatura de plástico colgados de los vaqueros, collares de huesos de frutos secos, pegatinas de Chiquita. Eso representa la pobre metamorfosis de los Provo hacia los Hippies. Da igual la cantidad de flores que meten en el pelo las chicas, siguen siendo grises." (Extracto de varias entrevistas de Koolhaas para el Haagse Post).
>
> "Hood es pequeño; el pelo le sale tieso del cuero cabelludo con un sorprendente ángulo de 90 grados. Los franceses le llaman le petit Raymond. Como baptista, se niega inicialmente a entrar en Notre-Dame; sus amigos le convencen para que se tome su primer vino, y luego para que entre en la catedral. En 1911, su proyecto fin de carrera en la École es un ayuntamiento en Pawtucket. Se trata de su primer rascacielos: una torre gruesa, insuficientemente anclada al terreno mediante un tímido zócalo" (Koolhaas, 2004, p. 162).

La función del lenguaje, en este sentido, tiene una relación directa con el mundo exterior describiendo, informando o expresando hechos. El emisor usa el lenguaje para hacer referencia a algo que existe fuera del discurso, ya sea, al mundo real o a conceptos abstractos que procesa para expresar un mensaje que

puede modificar el referente de manera performativa. Con el Método Paranoico Crítico, el referente se llena de posibilidades que no se ven a simple vista, conectando con otros referentes o incluso con ideas y conceptos más allá de lo que se describiría en la realidad. Aplicar criterios surrealistas a la interpretación da lugar a estados de esquizofrenia que resultan muy sugerentes porque desvelan la ambigüedad de las percepciones de la realidad. Dalí diría que es un "método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetividad crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones de fenómenos delirantes". Koolhaas parece transformar la interpretación 'errónea' del referente de manera creativa, tal y como hicieron en la historia salvo que neoclásicos o renacentistas lo hicieron de manera accidental idealizando el pasado.

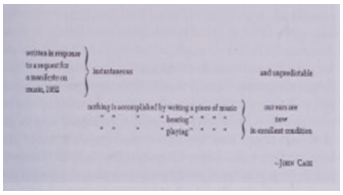
Koolhaas y el manifiesto

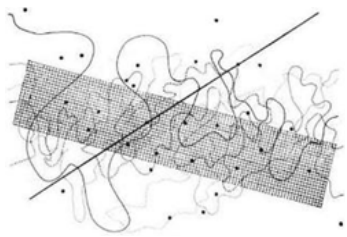
Muchos de los ensayos de Koolhaas funcionan como manifiestos, porque ya sea de manera directa o subtextual, sus análisis críticos generan principios e intenciones que se lanzan al público con convencimiento de su interés. Textos como *Our New Sobriety* (1980) o *The life of the metropolis* (1977), se lanzaron como sus primeros manifiestos arquitectónicos —ya había hecho tres manifiestos en uno para el grupo 1,2,3 de cine[68]—. *Exodus* podría leerse también como un manifiesto de otra posible arquitectura radical en el ambiente de las arquitecturas radicales de los 70. *Bigness* (1995), "Typical Plan" (1995),, "Meditation" (1995),, "Last Apple" (1995),, "The Generic City" (1995)[69], según Gargiani (2011, p. 223), exhiben los principios de la teoría de OMA, aunque a ellos se podrían añadir los textos para Casa Palestra, Melun Senart y "What ever happened to Urbanism?". En cierto sentido, "Goodbye to Hollywood" también es un manifiesto que reivindica la necesidad de una nueva puesta a punto de la forma de hacer arquitectura. En los últimos años, ha reincido con el "Manifiesto por la simplicidad", un llamamiento a las formas sencillas y expresivas; o el manifiesto que subyace en "Preservation is Overtaking us".

El manifiesto, la proclama, la alocución… al fin y al cabo, el escrito, es el texto por antonomasia, la fórmula de pronunciarse de las vanguardias del s. XX un tanto exaltadas, de las escuelas, de otros movimientos y de ciertos colectivos. Esto resulta así porque es una "declaración pública de principios e intenciones, a menudo de naturaleza política o artística." (Diccionario de arte II, 2003, p. 58). El 'manifiesto' sustituyó al 'tratado' en el tránsito del s. XIX al s. XX. La principal diferencia entre manifiesto y tratado es que, mientras el tratado alecciona porque su autor tiene un *ethos* constatado, siendo una autoridad reivindicada por la comunidad, y que tiene un *logos* pulcro e intelectual, los manifiestos introducen en el convulso s. XX el *pathos* mediante la función poética del texto invitando a participar el lector de la revuelta intelectual. El *logos* se ornamentaba y la función expresiva se desbocaba en muchos casos; el *ethos* pasaba a ser el de un colectivo, a veces anónimo, y en realidad importaba más para la convicción la fuerza del mensaje que el currículo de quien lo pronunciase. No es viable hacer tratados en el s. XX como tales. El tratado buscaba ahondar y divulgar una forma de hacer estudiada, una voluntad que tenía mucho de la tradición del copista medieval,

68 Véase el punto 2.2.3. "El primer manifiesto" del capítulo II.

69 Son de diferentes fechas entre los 80 y los 90, pero se han consultado en el *S, M, L, XL*.





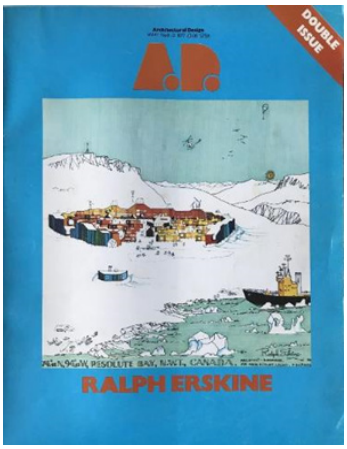


Fig. 1.81. Manifiestos-partitura de John Cage.

Fig. 1.82. Portada del "Número del manifiesto" de la revista *ICON* y portada del número 47 del *Architectural Design* donde se publica el primer manifiesto de OMA.

que pudorosamente facilitaba el conocimiento adquirido. Los manifiestos quieren romper caminos trillados y explorar nuevos caminos. Las incertidumbres en el manifiesto tenían su parangón con la fuerza poética de sus mensajes y muchas veces con el atrevimiento de sus formas (fig.1.81). El manifiesto es la constatación de un relato que se refleja desde lo individual a lo social.

Uno de los más recientes —y más desconocidos— manifiestos de Koolhaas es "Manifiesto" (2007) (fig.1.82), publicado originalmente en el número 404 de *ICON*, es un llamamiento, expresivo e irónico, hacia los europeos, pero si se estudia detenidamente, se encontrarán muchas de sus temáticas o proyectos abordados, como aeropuertos —Schiphol—, prisiones —panóptico de Arnheim—,

> "¡Europa!
>
> Europa lo está haciendo casi ridículamente bien. Volamos por casi nada, tenemos prisiones de la más alta calidad, Europa nos dio millones de nuevos amigos, los lagos de Frisia se mantienen en orden, las alcantarillas que arruinaban las playas más hermosas han desaparecido, la campiña española es ahora un elegante telón de fondo para los veloces trenes de alta velocidad. Los criminales de guerra son juzgados. Irlanda es rica. Los turcos piensan en quién quieren convertirse.
>
> Podemos estudiar, trabajar y divertirnos en todas partes. Somos un mar de idiomas. Nuestra Babel funciona. Protegemos las diferencias, subvencionamos lo inútil. En todo el continente se preservan monumentos y se crean nuevas obras maestras. Quienes antes estaban agobiados por cargas vuelven a caminar con rectitud gracias a Europa. La identidad se profundiza en una asombrosa mezcla de 25 culturas que constantemente comparan su progreso. Una Eurovisión sin fin.
>
> El último jefe de Europa caminó por las calles sin guardaespaldas. Una administración más pequeña que la de Madrid gobierna todo nuestro continente desde modestas y anónimas oficinas en Bruselas. Los gigantes euroasiáticos, India y China, esperan con benevolencia hasta que estemos listos para comenzar juntos la era posatlántica. Entonces, la distribución del petróleo podrá coordinarse entre quienes se benefician directamente de él. Ya no será necesario extraer del desierto para los todoterrenos estadounidenses.
>
> 400 millones de nosotros dictamos el gusto de seis mil millones de personas. Decidimos qué es bello y qué es buen comportamiento. Nuestras reglas son contagiosas y todos las cumplen voluntariamente. Nadie nos teme, y aun así somos inmensamente populares" (Koolhaas, 2007).

Treinta años antes de este manifiesto donde ironiza sobre el poder europeo, y un año antes de la publicación de *Delirious New York*, OMA lanzó el "Manifiesto de OMA. "'Life in the Metropolis' or 'The Culture of Congestion'", en el *Architectural Design* 47 (5 de Agosto, 1977, pp. 319-325) (fig.1.83) como su presentación en sociedad. Este 'mini delirio de Nueva York', estaba organizado en conceptos y secuencias que contienen imágenes 'a lo surrealista': Manahttan. Coney Island. Vaca. Baño. Caballos. Amor.

"**Life in the Metropolis or The Culture of Congestion** (extracto)

En algún lugar del siglo XIX, algunas partes del planeta, insignificantes en términos de superficie, desarrollaron una condición sin precedentes: a través de la explosión simultánea de las tecnologías modernas y la población humana en sus limitados territorios, se encontraron apoyando la forma mutante de coexistencia humana que se conoce como Metrópolis.

La Metrópolis invalida todos los sistemas de articulación y diferenciación anteriores que tradicionalmente han guiado el diseño de las ciudades (…) anula la historia anterior de la arquitectura. (..) es una verdadera mutación (…) que también ha generado su propio Urbanismo: una arquitectura que se ocupa exclusivamente de los 'splendeurs et miseres' de la Condición Metropolitana (…)

Manhattan: Por un consenso tácito, Manhattan es considerado el arquetipo de la Condición Metropolitana, hasta el punto de que ambos son a menudo intercambiables. El espectacular crecimiento de Manhattan coincidió exactamente con la definición del concepto de Metrópolis. Manhattan representa la apoteosis del ideal de densidad per se, tanto de la población como de las infraestructuras; su arquitectura promueve un estado de congestión en todos los niveles posibles, y aprovecha esta congestión para inspirar y apoyar formas particulares de relación social que juntas forman una cultura única de congestión. (…)

Coney Island: Coney Island es un apéndice del clítoris en la desembocadura del puerto de Nueva York, descubierto un día antes que el propio Manhattan. (…)

A partir de mediados del siglo XIX, los obstáculos geográficos que hasta entonces habían asegurado una relativa inaccesibilidad a la isla fueron superados uno por uno por las nuevas tecnologías de transporte. (…)

Vaca: El primer elemento natural que se convirtió fue la vaca. Como ninguna cantidad de vacas reales podía lidiar con la sed insaciable del millón, se diseñó y construyó una máquina: la Vaca Inagotable. (…)

Bañarse: (…) Dado que la superficie total de las playas y la longitud total del surfline eran finitas y dadas (…) Hacia 1890, la introducción de la electricidad en este callejón sin salida permitió crear una segunda luz eléctrica diurna (…) para que el mar se pudiera disfrutar en un sistema verdaderamente metropolitano. (…)

Caballos: (…) Los caballos reales en número adecuado requerirían una infraestructura separada tan grande como la propia isla (…). La atracción Steeplechase combinó (…) la provisión de entretenimiento con una forma de emancipación a través de la maquinaria (…)

Amor: (…) A menudo se alega que la Metrópolis crea soledad y alienación. Coney Island respondió a este problema con los 'Barriles de Amor'. Dos cilindros horizontales montados en línea giran en direcciones opuestas. (…) Es imposible permanecer de pie en la máquina; hombres y mujeres son arrojados uno encima del otro. La rotación implacable crea entonces una intimidad sintética entre parejas que nunca se habrían conocido sin su ayuda. (…)

Conclusión: 1: Con la secuencia de: Vaca, Baños Eléctricos, Carreras de Obstáculos y Barriles de Amor, todos los elementos naturales que alguna vez definieron el atractivo de la Isla, fueron sistemáticamente reemplazados por un nuevo tipo de maquinaria que convirtió la naturaleza original en un intrincado simulacro de naturaleza. (…)

La Metrópolis es irrevocablemente el resultado de tales construcciones mentales identificables, y esa es la fuente de su «otredad» fundamental de todos los urbanismos anteriores. (…)

Ascensor: En 1853, en la primera Exposición Universal de Manhattan, el invento que, más que ningún otro, se convertiría en el 'signo' de la Condición Metropolitana, fue introducido en el pub en un formato singularmente teatral.

Elisha Otis, inventor del ascensor, monta una plataforma. La plataforma asciende. Cuando ha alcanzado su nivel más alto, un asistente le entrega a Otis una daga sobre un cojín de terciopelo (…) Otis corta el cable; no le pasa nada a la plataforma ni al inventor. (…)

Otis introdujo un tema que se convertiría en un leitmotiv en el desempeño de la Metropolis (…)

Ascensor 2: A partir de la década de 1870, el ascensor se convirtió en el gran emancipador de todos los pisos de la planta baja (…).

El ascensor es la última profecía autocumplida: cuanto más sube, más indeseables son las circunstancias que deja atrás. (…)

Teorema: En 1909 la «estratificación» de la superficie del mundo a través de la acción del ascensor se planteó en forma de un teorema visual que apareció en la prensa popular.

Una delgada estructura de acero soporta 84 planos horizontales, todos del tamaño de la parcela original. Cada uno de estos niveles artificiales es tratado como un sitio virgen para establecer un dominio privado alrededor de una sola casa de campo (…) todo ello implantado en un prado en el aire. (…) en el piso 82, un burro retrocede ante el vacío, en el piso 81, una pareja cosmopolita saluda a un avión. (…)

Edificio de 100 pisos: En 1911 se descubrió un proyecto de Edificio de 100 pisos que incorporaba muchos de los avances que, sólo dos años antes, parecían totalmente teóricos. El edificio era una simple extrusión del bloque que ocupa multiplicado por 100. (…) El edificio se ha convertido en un laboratorio de aventura emocional e intelectual; el hecho de que esté implantado en Manhattan se ha convertido -casi- en algo inmaterial.

Downtown Athletic Club: En 20 años, la promesa del Edificio de 100 pisos (…) se hizo realidad en 1931 con el Downtown Athletic Club. Todo el potencial latente del rascacielos como tipo se explota en una obra maestra de la Cultura de la Congestión, un Condensador Social Constructivista materializado en Manhattan. (…)

Conclusión: 2: A través del rascacielos, cada uno de los emplazamientos de la metrópoli acoge, al menos en teoría, una combinación inestable e imprevisible de actividades superpuestas y simultáneas cuya configuración está fundamentalmente fuera del control del arquitecto o del proyectista. Como vehículo del Urbanismo, la indeterminación del Rascacielos sugiere que, en la Metrópolis, ninguna función específica puede ser igualada con un solo lugar. (…)

Radio City Music Hall: (…)A principios de la década de 1930, un grupo de arquitectos -entre ellos Wallace Harrison- llevó a Roxy de gira por Europa -hasta Moscú- en un intento de convertirlo a la Arquitectura Moderna.(…)

Conclusión: 3: (…) la planificación en Manhattan consiste en la imposición sobre la sustancia explosiva de la metrópoli de modelos metafóricos (…) imposibles en cualquier caso por una forma de control conceptual. Estos enclaves herméticos y autónomos ofrecen refugio emocional a las masas metropolitanas (…)

> **Posdata (…):** Estas 'historias' describen una tradición de modernidad que insiste en explotar sistemáticamente todos los aparatos disponibles y todas las nuevas infraestructuras de la época para establecer las fantasías como realidades en el mundo. (…) La verdadera ambición de la Metrópolis es crear un mundo totalmente fabricado por el hombre, es decir, vivir dentro de la fantasía. (…)" (Koolhaas, 1977).

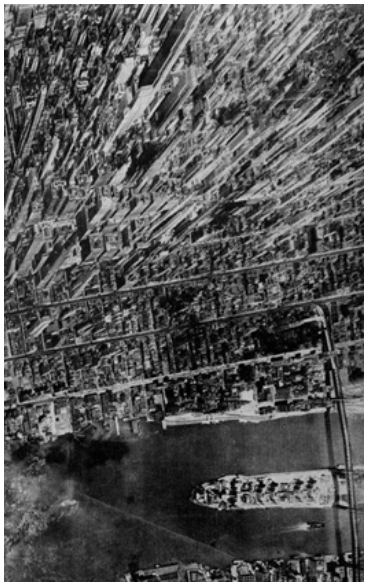


Fig. 1.83. Imagen de "Life in the Metropolis' or 'The Culture of Congestion", en el *Architectural Design* 47.

Uno de los últimos manifiestos de OMA es "Preservación", junto Jorge Otero Pailos. Es 'provocador' al contener deliberadamente 'cinco' puntos, como los de Le Corbusier.

> "1. La arquitectura estelar ha muerto
>
> 2. Las nuevas fórmulas ya no son relevantes
>
> 3. La preservación es el refugio salvador de la arquitectura
>
> 4. La preservación crea relevancia sin nuevas formas
>
> 5. La preservación es la sustitución sin forma de la arquitectura"

La preservación, un 'invento moderno' y un *leitmotiv* koolhaasiano enlaza aquí con el ataque frontal del manifiesto "Our New Sobriety" de Koolhaas y Zenghelis en 1980, a las tendencias de las formas hiperbólicas y excéntricas de la arquitectura. El leitmotiv de la arquitectura parece ser ahora el de la forma posible por la tecnología, lo que contradice a Mies en "Arquitectura y técnica" (1950) y que Koolhaas sigue con rigor: que la técnica, liberada en un entorno concreto, sirva para generar la expresión de su tiempo y no la mera forma. Este manifiesto se compagina con "Generics®", llamado "The end of the ¥€$ regime" y publicado en *Serpentine Gallery Manifesto Marathon* (2009), escrito con Reiner de Graaf.

> "Desde la caída del Muro de Berlín hace unos 20 años, por primera vez en la historia, el mundo ha estado verdaderamente unido como uno solo. No porque triunfara un país o triunfara el dogma de una sola ideología, sino más bien por la adopción colectiva y voluntaria de los valores económicos por encima de todos los demás valores. Está muy, muy claro que esto ha tenido un gran impacto en el sistema económico, pero también ha tenido un gran impacto en el ámbito de la política y la cultura.
>
> A lo largo de los años noventa, todos nos familiarizamos con las inmensas colas que se formaban ante los museos con motivo de la inauguración de una exposición, como testimonio del gran éxito del museo, pero, evidentemente, esto es sólo la mitad de la historia. La otra mitad de la historia es el aumento de la competencia en el mundo cultural, donde un número cada vez mayor de instituciones culturales luchan por el mismo número de visitantes, empujando en gran medida tanto a la arquitectura como al arte a posiciones cada vez más extravagantes.
>
> Hoy en día, personas del mundo de la cultura figuran entre los 100 primeros puestos de las mismas listas en las que hace sólo 10 años figuraban hombres de negocios. Cada vez es más difícil notar la diferencia. (…) Jeff Koons con corbata (…) Charles Saatchi con pajarita; les dejo que adivinen quién es el artista y quién el hombre de negocios.
>
> Los arquitectos y artistas cuentan con un público inmenso, con multitudes de seguidores que les adoran, y cada vez se les celebra más como a las celebridades del mundo del espectáculo. Las opciones profesionales de la gente del mundo de la cultura son múltiples: diva, icono, o simplemente seguir por el mismo camino de siempre, que es presentar con orgullo la propia obra como única e irrepetible.

Tenemos una receta única para poner a las ciudades en el mapa. Esa receta la copian otros, pero lo más inquietante no es la estafa a otros, sino el hecho de que cada vez nos estafamos más a nosotros mismos: la repetición de lo único se impone cada vez más.

Aunque se supone que el estatus de las figuras culturales va en aumento, su posición real ante quienes deciden en última instancia su destino es cada vez menor. Este es el comentario de Donald Trump sobre el diseño de Daniel Libeskind para el World Trade Center: «Este montón de chatarra fue diseñado por un arquitecto cabeza de huevo».

¿Quiénes son los verdaderos vencedores? ¿Quiénes son los verdaderos vencedores en un mundo en el que la cultura se puede comprar?

Este es el Guggenheim de Bilbao; este es el mismo Guggenheim en cualquier otro lugar; este es el mismo Guggenheim en Abu Dhabi como parte de la mayor exportación/importación de cultura en la historia de la humanidad; donde los museos más grandes del mundo por los arquitectos más famosos del mundo están literalmente construidos a minutos de distancia unos de otros; donde la arquitectura es la herramienta principal para comercializar una región y para empujar a esa región hacia adelante en el mundo. También parece ofrecer grandes oportunidades profesionales a los arquitectos, que pueden construir edificios más grandes, más desinhibidos y sin compromisos que nunca. Pero mi pregunta es por cuánto tiempo más.

Estas son las Dancing Towers™ de Zaha Hadid en medio de una zona llamada Business Bay.Estas son las Dancing Towers de un seguidor desconocido en una zona también llamada Business Bay. Este es el torso giratorio de Santiago Calatrava, y este es el torso giratorio en Dubai de un seguidor desconocido. Este es Daniel Libeskind, y en menos de90 minutos de Denver a Dubai también copiado por un seguidor desconocido.

Este tipo de comportamiento de copia parece errático, parece improvisado, pero en gran medida forma parte, en nuestra opinión, de un plan a largo plazo para hacer olvidar a la vanguardia occidental.

Dubai Towers™: son las copias que ahora se venden como marcas y se exportan a todo el mundo, diseñadas por una serie de arquitectos de los que nadie ha oído hablar. Esto es DAK Consult de los EAU, y esto es lo que construyeron; esto es KEO de los EAU, y esto es lo que construyeron. Este es Atkins, un poco más conocido, y esto es lo que construyeron, pero ninguna de estas empresas aparece en Domus o Casabella o cualquier revista de este tipo. A pesar de que nunca aparecen o nunca se publican, su producción anual es mayor que la producción colectiva de los arquitectos occidentales en toda su vida. Esta es la producción anual de cada una de las tres empresas de los diseñadores de los rascacielos que acabo de mostrar. La línea del horizonte que emerge como resultado es exuberante en todos los sentidos, a pesar de que es un horizonte que existe en su totalidad en última instancia de gestos poco originales. Si tomamos este edificio -producido del arquitecto vanguardista formalmente más extravagante de Occidente -al mirar el skyline, hay que señalar el edificio con un recuadro rojo, porque de lo contrario el conjunto resulta irreconocible. Este es el skyline del siglo X de las obras maestras de arquitectos conocidos. Esta es la línea del horizonte producida básicamente por imitadores, y apenas hay diferencia.

Convertir los iconos en iconos": la receta definitiva para crear un icono parece una tautología. Se construye sobre imágenes conocidas, y siempre es grande. Esto es una puerta grande; esto es esencialmente una pirámide grande; esto es un águila grande; esto es

una serpiente grande; y esto es la cabeza de un caballo. en último homenaje al Jeque de Dubai, esto es de nuevo un edificio muy, muy grande. Lo más obvio es la carrera por la altura: donde antes si el World Trade Center o la Torre Sears era el edificio más grande del mundo, simplemente se empieza por doblar esa altura, para que sea más alto, más alto, aún más alto, más alto. Actualmente, los proyectos más altos del mundo atraen a las mismas multitudes de seguidores adoradores que en nuestro mundo atrae la élite cultural.

La ciudad es básicamente una acumulación de iconos. La ciudad se ha convertido en un icono de exceso formado por un exceso de iconos. La ciudad es una promesa perpetua del mañana, de lo próximo mejor. Las maquetas son grandes hasta igualar el tamaño de la propia ciudad, y las oficinas de venta de los agentes inmobiliarios ya ofrecen el escenario urbano virtual del mañana.

Un día, todas las ciudades se construirán así» es la segura predicción de esta fórmula que ahora se practica fuera de Occidente a una escala mucho mayor de lo que Occidente la practicó nunca. Nuestro Disney es su Disney, pero Disney es una invención occidental, a pesar de todo el ridículo que Occidente apunta en este punto. Pero cuánto tiempo más es realmente la cuestión.

Hace un mes se hizo evidente todo el impacto del colapso de la bolsa, y es evidente que no hay remedio cerca. Si el colapso de la bolsa fue el resultado de la codicia financiera, tal vez este horizonte sea el resultado exuberante de la codicia cultural, el equivalente en cultura del sistema de primas para los directivos que asumen riesgos.

Este es el skyline, y esta es la caída de la bolsa, que curiosamente imita la línea del horizonte. Este es el cielo atronador que emerge sobre el skyline como resultado del mercado de valores, de modo que muy pronto este tipo de arquitectura es cosa del pasado.

Quizá el cementerio de este tipo de arquitectura podría coincidir con un laboratorio del renacimiento de la arquitectura moderna: una arquitectura más funcional, una arquitectura con un propósito social, una arquitectura de rendimiento y funcionalidad.

Lo que hemos intentado lanzar en el contexto de la exuberante Dubai es una nueva fórmula que hemos llamado «Genéricos». Análoga a la medicina genérica, en la que -a falta de patentes, a falta de derechos de autor, a falta de firma- las invenciones de la planificación y la arquitectura pueden compartirse mejor y más desinhibidamente en todo el mundo.

Este es un edificio que lo ejemplifica. Desde un extremo, revela una presencia masiva; desde otro, una esbeltez excepcional, para volver a revelar una presencia masiva.

Si el siglo XX fue la era de la abundancia, el siglo XXI ha sido hasta ahora la era del exceso. Pero lo que hace falta es un nuevo comienzo, un renacimiento de la funcionalidad y el rendimiento. Un manifiesto, como lo hemos llamado, para un nuevo tipo de simplicidad. Una sencillez que no tenga los superlativos que han acompañado a tantas otras marcas, sino una sencillez que sea pura, recta, objetiva, predecible, honesta, original y justa.” (Koolhaas, 2009, pp. 84-93).

Koolhaas y el género didáctico

El género didáctico conecta, paradójicamente, con la poética, porque nace desde la poesía. Cuesta en principio relacionar poética y didáctica, pero como apunta T.S. Eliot[70] (1943, p.12), la primera función del género poético fue mágica, "por ejemplo, las runas y cánticos tempranos, algunos de los cuales tenían propósitos mágicos muy prácticos: evitar el mal de ojo, curar cierta enfermedad o propiciar cierto demonio". Así se ligó a conjuros y otras manifestaciones, que mediante ritmos, danzas y rimas, miembros de un grupo social se preservaban de las amenazas de la naturaleza terribles y poderosas que se personificaban en deidades indolentes y caprichosas.

> "Ésta fue la primera y sin duda más arcaica función de lo poético; sufrió diversas transformaciones en las primeras sociedades que conocieron la escritura y muchas veces se fundió con el corpus escrito de las grandes religiones, como se observa, por ejemplo, en la Biblia, que es una reunión de escritos de muy diverso origen, estilo y datación" (Llovet et al, 2005, p.37).

Parece lejano, pero *Delirious New York* ha pasado a ser parte de la teoría a pesar de no empezar sino como una declaración poética o una narración curiosa. Detrás de las funciones del lenguaje, mágicas, surrealistas o ficcionales, se esconde una utilidad didáctica. Vinculado a la magia, se encuentra el misterio que los cineastas europeos modernos, como Antonioni o Fellini —a los que Koolhaas admiraba— se afanaban en intensificar. "La casa que hizo Mies" y "El palacio de los Soviets" conectan con el misterio y la magia por la naturaleza de los eventos y cómo se narran, mientras que instruyen conocimiento sobre los procesos arquitectónicos desde distintos avatares: la casa que no se hizo, o incluso que ni se pensó; y la piscina enorme en el hueco de los cimientos del monumento a Stalin. El conocimiento llega así a almacenarse connotando el saber de las diferentes culturas.

La mayoría de las veces el texto arquitectónico retoma el género didáctico que, más allá de sus intenciones persuasivas, atento en la poética del discurso, caracteriza unos arquitectos respecto a los otros. Los arquitectos del discurso, aunando didactismo y discursiva como el neerlandés, se afanan en explicar el proyecto como proceso e investigación. Muchos escritos se pueden denominar 'investigativos' como *Project Japan. Metabolism Talks*, o el artículo de Leonidov para *Oppositions*, que son más que ensayo crítico, formas de escritura respaldadas por la investigación. En ambos casos, el rastreo se llevó a cabo de manera personal e *in situ*. El libro sobre el metabolismo, con el índice más sencillo de cuantos libros hayan hecho OMA AMO y Rem Koolhaas, contiene una serie de entrevistas a los 'supervivientes de la modernidad japonesa', intercalando textos de corte ensayístico como "Movimiento I", "Tabula rasa" "Birth of a movement. Metabolism 1960", "On the land, on the sea, in the air", "Expo '70", "Expansion/Exile" o "Project Japan" (2011, p.7).

70 *La función social de la poesía* (1943), en *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria, 1992, pág. 12.

"Movimiento I (Extracto)

¿Qué es un Movimiento? ¿Una forma de conspiración? ¿Un banco de peces que cambia de dirección en un instante? ¿Una forma de trapecio? ¿Una pirámide humana inestable? ¿O simplemente una crisis que estalla entre genios para hacer impensable seguir a la vieja usanza?

Casi como un libro de texto, el Project Japan reconstruye la historia del Metabolismo, el último movimiento que cambió la arquitectura. Documenta los meticulosos preparativos del Metabolismo, el ensamblaje de sus componentes (…) sus objetivos, su contenido revolucionario, su detonación, el alcance de sus repercusiones y su alcance mundial.

¿Por qué volver a mirar (y escuchar) a una vanguardia japonesa que fraguó su aparición en la escena mundial hace 50 años y desapareció 25 años después en la hoguera del neoliberalismo?

En un momento en el que la conexión entre los arquitectos y su "propia" cultura se ha reducido a la insignificancia, y el mercado ha disuelto cualquier tejido conectivo entre colegas, parecía urgente escuchar a los supervivientes de un grupo de arquitectos que vieron su país y su transformación como un proyecto, que cambiaron su patria con nuevas herramientas reconociblemente derivadas de sus tradiciones, que trabajaron juntos en una alianza estratégica para lograr mayor protagonismo y credibilidad, en un esfuerzo intelectual sostenido que movilizó un vasto abanico de otras disciplinas.

(…) la arquitectura moderna sobrevivió [a las bombas nucleares]: a diferencia de Alemania, pero al igual que Italia, los valores del régimen japonés de preguerra se proyectaron a través de su lenguaje; (…) La arquitectura es una profesión profundamente contradictoria. Sus acciones se entrecruzan con una enorme variedad de ámbitos no relacionados; al mismo tiempo, su esencia -construir- es tan compleja que requiere una atención y una concentración extremas. Por ello, lamentablemente, está habitada en gran medida por dos tipologías humanas, "constructores" y "pensadores", unidos en mutuo desdén. Kenzo Tange era ambas cosas. (…)

En 1960, un Japón seguro de sí mismo inicia una Conferencia Mundial de Diseño como escenario para que sus propios talentos emergentes puedan enfrentarse a la vanguardia internacional. Un planificador maestro no deja huellas en el éxito. Si es así, quizá el golpe maestro de Tange fue marcharse en 1959 a América, para desarrollar nuevas ideas con nuevos estudiantes en el MIT, dejando instrucciones con dos intelectuales de su círculo, Takashi Asada y Noboru Kawazoe transforman a sus protegidos en "Metabolistas".

La diversidad del grupo que se forma en su ausencia es asombrosa. Sólidos introvertidos, poetas meditativos, carismáticos wunderkinder, feudalistas, provincianos, revolucionarios, cosmopolitas, pensadores, hacedores, fanáticos, místicos: un inventario caleidoscópico de la psique japonesa. La suma de las obsesiones individuales de los Metabolistas es un repertorio sorprendentemente completo: abarca todas las condiciones posibles en Japón, excepto la construcción directa sobre el terreno dado. (…)

Ahora, tres poderes adicionales -la burocracia, las empresas y los medios de comunicación- aceleran el impulso. Su punto de encuentro es la "imposibilidad" de Japón. El diagnóstico se basa en tres vulnerabilidades entrelazadas que, juntas, implican un manifiesto para la transformación total del país: el Proyecto Japón.

a. El archipiélago se ha quedado sin espacio: en su mayoría montañosas, las superficies aptas para el asentamiento están subdividi-

> das en microscópicos mosaicos de propiedad secular.
>
> b. Los terremotos y tsunamis hacen que todas las construcciones sean precarias; las concentraciones urbanas como Tokio y Osaka son susceptibles de arrasamientos potencialmente devastadores.
>
> c. La tecnología y el diseño modernos ofrecen posibilidades para superar la debilidad estructural de Japón, pero sólo si se movilizan de forma sistemática, casi militarista, buscando soluciones en todas las direcciones: en la tierra, en el mar, en el aire (…)
>
> Pero la crisis del petróleo de 1973/74 frena en seco la revolución japonesa. El mundo árabe revela la debilidad estructural de Japón: los dueños del *oil* controlan su sangre vital. Pero en un momento irónicamente oportuno, esta inversión lanza a Tange, y con él a los Metabolistas, a una fase final, desencadenada por las demandas combinadas de las independencias en África, un Islam modernizador en el norte de África y Oriente Medio, y la aparición de Singapur, donde la estética Metabolista se establece por primera vez a escala de toda una ciudad-estado (no por los japoneses, sino por los talentosos locales). Desde finales de los 60 hasta principios de los 90, los arquitectos japoneses, libres de asociaciones con Occidente, ofrecen la alternativa definitoria a la estética occidental en un arco que va desde Nigeria hasta la Península Arábiga, pasando por el sudeste asiático. A medida que el metabolismo se expande, su energía se gasta lentamente, absorbida finalmente en el genérico global de finales del siglo XX.
>
> Ha sido una experiencia apasionante conocer, a estas alturas de mi vida, a los protagonistas de un movimiento más antiguo, compartir revelaciones, un *memento mori* radical, extendido a lo largo de seis años de entrevistas, una confrontación con la mortalidad en una profesión que aspira a la vida eterna... Quizá la vejez requiera estrategia más que cualquier otro periodo de la vida. Las conversaciones demostraron de forma conmovedora que es más crucial explotar tus limitaciones que sobrevivir a tus dones. A medida que la memoria se debilita, la visión es la única opción" (Koolhaas, 2011, pp. 12-14).

Koolhaas en sus textos mezcla pretensiones persuasivas con intenciones didácticas, no siempre tienen que ser aleccionadoras, sino que comparte registros de su propia investigación que, al expresarlos en texto, se convierten en lecciones discursivas. El holandés no oculta que sus textos tienen un afán didáctico por haber resultado de un método de investigación y recopilación de datos. Con consciencia comunicativa, halla así el camino para poder trasmitir sus hallazgos.

Muchos arquitectos del s. XX, desde el mismísimo Le Corbusier con su *Vers une architecture* (1923), han pretendido que su método fuera científico y han entendido la arquitectura como investigación; hicieron viajes como trabajo de campo y verificación de sus hipótesis de trabajo. El viaje resultaba la metáfora del aprendizaje y es típica de las *bildungsroman* o novelas de aprendizaje. Organizadas en una estructura ordenada por pasajes; explotaría desde la época estructuralista hasta los ochenta, cuando "la desilusión de los resultados obtenidos hicieron que a partir de [esa] década (…) del siglo pasado, se reduzca sensiblemente, llegando incluso (…) al abandono del esfuerzo investigador y la casi disolución" (Paniagua y Arís, 2013, p.523). Koolhaas y AMO, por su parte, entendieron la arquitectura desde la investigación, pero más como una investigación periodística como una redacción de periódicos (Heidingsfelder&Tesch, 2008), como subgénero periodístico.

Subgénero periodístico: crónica, noticia, entrevista

Koolhaas como periodista, se ve como un investigador y redactor jefe de una editorial, pero la mezcla de géneros entraña un problema en su clasificación como escritor periodístico. No es de extrañar, puesto que desde sus tiempos de periodista en el *Haagse Post*, la descripción y la narración desde la experiencia directa afirmaban su figura entre periodista y escritor ficcional, a la manera de los *New Journalists* americanos, que no eran periodistas profesionales.

Existen dos tipos de textos que Koolhaas usa: la '*raw chronicle*' o 'crónica cruda' y la 'entrevista'. Koolhaas utiliza estos textos para informar de las acciones llevadas a cabo u observaciones, que se tratan en líneas precedidas por fechas e intentan ser totalmente rotundas. Es imposible no contemplar en este tipos de textos koolhaasianos un aporte literario, pero la fórmula parece destinada a disminuir al mínimo dicha cualidad literaria. Un ejemplo podría ser la "Cronología" (Koolhaas, 1995, pp. 330-333), del Teatro de Danza Nacional de la Haya:

> "Cronología
>
> 1958. Carel Birnie, director de ópera, comienza a quedarse sordo. Se convierte en director general del Ballet Nacional y, a continuación, se une a 16 bailarines y coreógrafos para formar una nueva compañía contemporánea: Teatro de Danza de los Países Bajos.
>
> 1959-78. El NDT se instala en varios edificios de La Haya. Birnie, obsesionado con mejorar el alojamiento, busca 'hogar' en fábricas, almacenes, escuelas, iglesias. Intenta convencer a los burócratas de que su compañía merece financiación. No hay interés. Crea una fundación; deposita regularmente los beneficios; la empresa prospera: ahorra.
>
> 1978. Delirious New York se publica en Nueva York, Londres y París.
>
> 1979. Birnie ha ahorrado 13.000.000 florines, lo suficiente para empezar a pensar en construir. Lleva maquetas de bolsillo de estudios y oficinas a todas partes. Empieza a buscar emplazamientos. Mientras tanto, 1979 La propuesta de OMA para el concurso del Parlamento holandés obtiene el reconocimiento en Holanda pero no en el concurso: 'demasiado inhumano'. Jan Voorberg, arquitecto de La Haya, es un lobista solitario: sigue promoviendo el proyecto a pesar de todo; casi cambia las tornas.
>
> Principios de 1980 Birnie se acerca a arquitectos de tres generaciones: Quist: seguro; Weeber: racional; OMA:?" (Koolhaas, 1995, p. 330)

Pero en su crónica cruda, no se dejan de ver referentes que subrayan las conexiones poéticas que OMA y Koolhaas anhelan, como, por ejemplo en "Pronto, 1980. Entrevista de trabajo en la escuela: Koolhaas, Voorberg (ahora socio de OMA en Holanda). Birnie; sonidos de bailarines ensayando. Los arquitectos reconocen la música: Cage; gana puntos" (Koolhaas, 1995, p. 330). Esta forma de narrar se extendería en sus futuros libros como *Content* (2004), donde parte de su texto "White briefs against filth" (Koolhaas, 2004, pp. 240-253), o en *Project Japan. Metabolism Talks*, concretamente en el texto "On the land, on the sea, on the air: The repertoire of Metabolism" (Koolhaas&Obrist, 2011, pp. 334-369), donde hace un repertorio cronológico de todas las obras metabolistas. Este texto no lleva asociada la autoría de Koolhaas, pero la forma de organizarlo

apunta a su labor de editor. No obstante, el texto es más contenido en estilo. También, en los libros que son colaboraciones con Harvard, Koolhaas parece hacer de editor de este tipo de 'raw chronicles', como en los casos del s.XX.

Escaleta-guion

No hay que confundir la 'raw chronicle' con el guion o la escaleta, aunque ambas hablen de crónicas, siendo la escaleta la que contiene un montaje más libre, de modo que la narración se poetiza mucho más. Si Koolhaas utiliza la escaleta, es para que el lector se forme una imagen mucho más sugerente y persuasiva. En el ejemplo de "Obstacles" (1995h, p. 133-135 y 175), hay muchas zonas obviadas deliberadamente.

> "Carta/ Estaba escrita a mano con tinta azul, evidentemente por una persona apasionada de la arquitectura.
>
> Al leerla, se supo de inmediato que iba a ser una empresa mitológica.
>
> Desesperación/ Tenía un tono desesperado: 'Querido fulano, eres nuestra última esperanza', o algo así.
>
> Competencia/ Más tarde, nos enteramos de que habían pasado mucho tiempo buscando al arquitecto adecuado. Incluso habían convocado pequeños concursos.
>
> Escándalo/ Concertamos una cita. Me recogería en el aeropuerto Charles de Gaulle. Cuando llegué, había un escándalo enorme: alguien estaba tratando de matar a un policía.
>
> Resultó ser el cliente. El policía le había pedido que se moviera, pero como estaba esperando a su arquitecto había intentado atropellarlo.
>
> Presentación/Esa fue nuestra presentación.
>
> Sitio/ El lugar era precioso -un Monet. Se deslizaba hacia el Sena.
>
> Más allá, el Bois de Boulogne, y más allá una vista panorámica de la ciudad; la Torre Eiffel alineada. La Défense a la izquierda.
>
> Vecinos/ Está rodeado de casas del siglo XIX, muy pintorescas; hay una casa 'belga' de los años 50, con una pista de tenis, en diagonal.
>
> Intimidación I/ Dos de las villas de Le Corbusier están cerca.
>
> Intimidación II/ Los clientes querían una obra maestra.
>
> Contradicción I /Él quería una casa de cristal.
>
> Ella una piscina en el tejado.
>
> Urbano/Suburbano/En teoría, sería posible ver la Torre Eiffel mientras se nadaba.
>
> Peso/ Era una cuestión difícil de resolver: el peso de una piscina descansando sobre cristal.
>
> Columnas/ El ingeniero propuso columnas para sostener el apartamento de los padres.
>
> Mariposa/ Hay columnas en el interior, pero están absorbidas por el muro. La casa flotaba como una mariposa de hormigón.
>
> Contradicción II/ El solar era pequeño. La casa era grande.Debía tener la huella más pequeña posible.
>
> Pretzel/ Las normas de zonificación describían una especie de pretzel piramidal que la casa no podía violar.

El solar estaba rodeado de muros; ya era una especie de interior.

El pequeño rectángulo de la casa de cristal representaba la huella mínima.

Es sólo un cerramiento preliminar; la verdadera casa termina en los muros, donde empiezan los 'otros'.

Licencia de construcción/ El proceso de obtención de la licencia fue muy rápido.

Fue la última cosa que fue rápida.

Lucha/ Tenemos permiso para construir.

Cuando los vecinos se enteraron de lo que estaba pasando, se apenaron. Nunca había habido una casa en el solar.

Cuestión/ La cuestión: ¿el vidrio grabado cuenta como muro?

Se debatió hasta llegar al Tribunal Supremo francés.

Viajeros/ De todas formas, empezamos.

La casa era demasiado cara. Los contratistas belgas eran más baratos.

Sería una casa construida por viajeros.

'Marroneados'/Al final, los abogados abandonaron a los clientes.

Tuvieron que argumentarse ellos mismos.

Y ganaron.

Retraso/ El tiempo pasó. El tiempo apremiaba.

Hija/ La hija creció. ¿Cómo iba a habitar la casa que había destruido -accidentalmente- como modelo cuando tenía siete años?

Revisión/ La larga espera fue mala en muchos aspectos, pero buena en permitir una interminable revisión: empezó como una casa de principiante: estridente, colorida, etc.; se convirtió en un registro de nuestro propio crecimiento.

Retraso/ Pasaron los años.

Mudanza/ Nos mudamos para terminar la casa.

Ellos se mudaron porque aún estaba sin terminar.

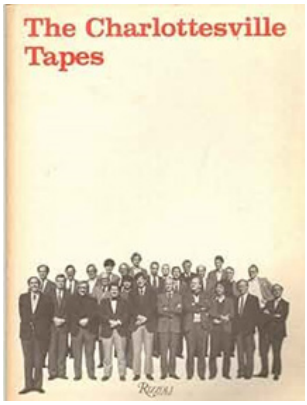
Nos hicimos amigos.

Pausa/Vivieron felices para siempre.

Sábado/Un sábado por la mañana, contaron 30 personas fuera, mirando hacia adentro..."

Koolhaas y los diálogos

Por otra parte, están los diálogos, es decir, entrevistas. Si se establece el concepto diálogo frente al de entrevista, tiene que ver con la idea de narrativa que mantiene cada uno de los participantes. Koolhaas pretende, con sus entrevistas, cierta 'mayéutica'. La mayéutica es el método socrático en el que, mediante preguntas que hace un interlocutor, el otro descubre nociones, pero no aprendidas, sino reveladas por estar latentes en su ser. Con Koolhaas se puede decir que eso ocurre con las respuestas, de modo que el interlocutor llegue a un conocimiento más vasto o un entendimiento más amplio que las respuestas en sí. Aquí lo que no se formula con palabras, la actitud, el gesto cuentan, y con respecto al discurso en arquitectura es esencial lo inmaterial de la 'interioridad de la arquitectura' (Koolhaas, 1995). Por ejemplo, en la entrevista con Venturi y Scott Brown:



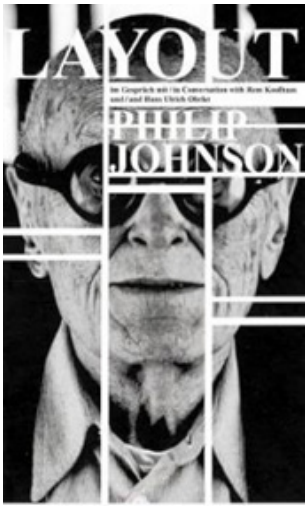


Fig. 1.84. Diferentes números de entrevistas y charlas.

"RK: ¿Pero no estamos en un periodo en el que una serie de enfoques que han "muerto" parecen tener una sorprendente y sólida vida después de la muerte?

RV: Sí, pero olvidamos que en los años veinte, la arquitectura de la Escuela de Bellas Artes y el estilo Art Déco eran muy populares. En la época de la Villa Savoye, en la época en que trabajaban Aalto, Gropius y otros, había otros arquitectos que hacían lo que se enseñaba en la mayoría de las escuelas de Estados Unidos: la arquitectura de la École des Beaux Arts. Lo que está prosperando hoy en día como se ve en las revistas es quizás el equivalente de la Ecole des Beaux Arts. La ironía es asombrosa. Y la Escuela de Bellas Artes representó el final de una época. Lo digo con bastante fuerza, pero creo que tengo razón.

(…) RK: Volviendo al tema del espacio conceptual: ¿cómo ha utilizado el espacio conceptual que ha abierto en su propia obra?

RV: No estoy seguro de lo que quiere decir con espacio conceptual.

DSB: Creo que te refieres a un territorio metafórico -y en nuestro caso, un territorio ampliado- en el que puede tener lugar el pensamiento y, en última instancia, la acción (el diseño). Creo que nuestras interpretaciones han abierto el camino a un pensamiento diferente." (Koolhaas, Denise Scott Brown, Venturi & Obrist, 2004, pp.590-617)

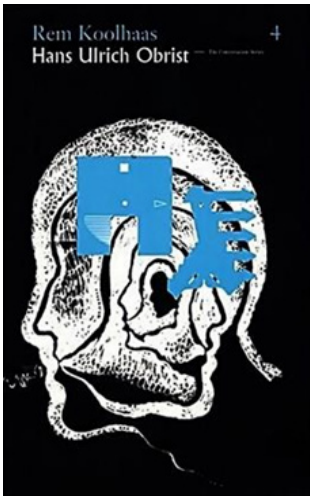
Koolhaas tiene en su haber 'grandes' diálogos: con Bruno Latour (2016), con Philip Johnson en *Layout*, (2003), o con Hans Ullrich Obrist —entre otras, en *The Conversation Series* (2007)—, son los más mediáticos. También con grupos de arquitectos, como en *Charlottesville Tapes* (1982)[71] (fig.1.84), donde charla con la *jet set* arquitectónica de los 80. Esta otro formato de la entrevista, siendo **él el sujeto entrevistado o siendo el entrevistador**, demuestra su formación pretérita como periodista. Koolhaas en ocasiones registra los textos dialogales como en *Entrevistas con Hans Ullrich Obrist* (2007) (fig, 75) o en *Conversaciones con Estudiantes* (1991) (fig.1.85), ambos libros recopilatorios cuya inferencia es más que una reflexión discursiva. En el libro de Obrist habla de la apuesta asiática y la sinopsis del editor, incluida en la web de OMA (2009), es de un marcado corte publicitario, pues el papel de este 'tercer personaje' que es el editor, es reforzar su imagen.

> "el reconocido crítico y curador Hans Ulrich Obrist se une al arquitecto de vanguardia holandés e intelectual revolucionario, Rem Koolhaas, para analizar el trabajo de Koolhaas en China, sus diseños para Prada, la arquitectura como metáfora y el desarrollo del urbanismo en la corriente de la globalización. En las entrevistas, no sólo habla sobre los temas de AMO y OMA, sino que habla sobre los contextos geopolíticos y los condicionantes de trabajo a la hora de proyectar la arquitectura en las diferentes partes del mundo".

Por su parte, en las conversaciones con los estudiantes (1991) expone, sobre todo, el *bigness*, sus inquietudes sobre las implicaciones de la gran escala de los proyectos de Zeebrugge, la Très grande bibliothèque, y el ZKM de Karlsruhe-. En diálogos igual que en otros textos, casi siempre alude a proyectos de OMA que ilustran su teoría, siempre demostrando que el 'alma' de OMA es el discurso y que él es su *ghoswriter*. Los estudiantes suelen preguntarle tratando de saber más de una figura ya tan reconocida, de su experiencia y su relación con la arquitectura moderna, preguntas a las que Koolhaas tiene respuestas muy

71 Véase epígrafe "Terceros y el ethos en la comunicación" en el punto 3.3.3. del capítulo III.

elaboradas para apuntalar su discurso. Habría que decir que, de todo su arsenal, quizá sea el instructivo el que nunca ha sido prioritario. No le interesa aleccionar, tan sólo provocar o mostrar alternativas. El progreso arquitectónico se conduce por esta idea que ha resultado un arma de doble filo: sus proyectos y sus lemas han sido demasiado pregnantes, persuasivos y elocuentes. Su discurso no es replicable como por el contrario, sus gestos formales. Desde 2010 ha sido muy crítico con las universidades, que han utilizado sólo imágenes de sus proyectos. *Elements*, *Fundamentals*, *Mondoitalia* de la bienal veneciana de 2014 y Generics®[72] junto a de Graaf (2008) inciden en la trasmisión de contenido histórico y teórico de la arquitectura.



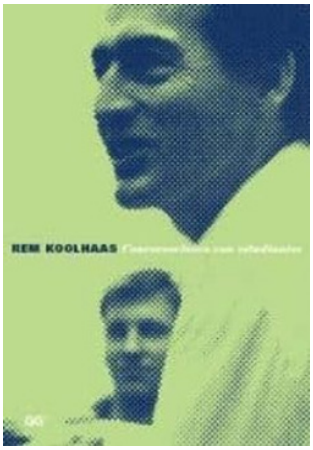


Fig. 1.85. Portada de los libros de conversaciones.

Luego están los diálogos ficcionales como una manera conocida, que en los albores de la tratadística renacentista, ya hacía uso Filarete en su *Libro Architettonico* (c. 1464) (fig.1.86), donde una conversación ficticia servía como entorno para la descripción de las ciudades ideales de Sforzinda y Plusiápolis (Arana, 2019, p.51). Filarete fue pionero del diálogo como forma narrativa en arquitectura, mucho antes que Paul Valéry en *Eupalinos: o el arquitecto* que conversa "con su cliente… sobre una mesa, en viajes de inspección, en una salida a cazar; situaciones narrativas, que varían, pero determinan los modos perdurables de lo arquitectónico" (Tönnesmann, 2010, p. 92). Antonio Averlino fue de los pocos que concibieron una 'ciudad ideal' escrita. Salvando las distancias con el Renacimiento, *Delirious New York*, entre la idea y la esencia de la ciudad de Nueva York, podría ser acertado a considerarse esencialista y, como el tratado de Filarete sostiene, un discurso que es real, mítico y utópico al mismo tiempo. Gargiani (2011, p. 28) señaló que Koolhaas establece tres tipos de ficciones proyectuales: "proyectos metafórico-conceptuales", "proyectos idealizados" y "proyectos realistas". En un trasvase de las ideas proyectuales a sus escritos se pueden mostrar escritos metafóricos', 'escritos idealizados' y 'escritos realistas'. La mayoría de las veces se presentan mezclados, aunque puede predominar uno respecto a los otros en cada escrito.

Subgénero epistolar

Dentro de los diálogos, Koolhaas utiliza la epístola con cierta consciencia lecorbuseirana. Beatriz Colomina, en la entrevista "La arquitectura de las publicaciones", al sondear su archivo "inabarcable", expresaba cierta duda e insinuaba una comparación con Le Corbusier acerca de su consciencia temprana de trascendencia.

Fig. 1.86. Folio del *Libro Architettonico* de Filarete (c. 1464)

> "BC. Por supuesto sabe que Le Corbusier decidió muy pronto que cualquier cosa relacionada con su trabajo o con su vida, por pequeña que fuera, debía formar parte de un archivo, así que lo guardó absolutamente todo. Si un día fue a la playa y recogió una concha, ahora esa concha es una pieza numerada y está en la Fundación Le Corbusier.
>
> RK. ¿Y qué piensa que quiere decir eso acerca del personaje?
>
> BC. Que desde el principio estaba convencido de su importancia. Y no dejó de acumular cosas. Sus facturas de lavandería de los años veinte están en los archivos de L'Esprit Nouveau, pero también hay facturas de teléfono… Está

72 Se cambió el nombre a *Simplicity*™.

> prácticamente todo. Es como un archivo policial a partir del cual se puede reconstruir su vida entera. Es una especie de domesticidad obsesiva.
>
> RK. Me dan escalofríos. ¿Sabe qué arquitectos contemporáneos están haciendo lo mismo?" (Colomina, 2007, p. 352)

Parece que a Koolhaas le den escalofríos pero en su inmenso archivo están registrados innumerables documentos desde la novela *Johann in Disneyland*, que escribió con 17 años[73], documentos de todo tipo de los más de mil proyectos que la oficina ha realizado, y otros escritos, entrevistas, reseñas e incluso cartas. Durante su estancia en EE. UU., Koolhaas escribía muchas cartas en las que dejaba ver sus inquietudes y sus conocimientos. Eran cartas muy bien escritas y más que en las formas epistolares al uso hay en ellas una radiografía de sus inquietudes y sus descubrimientos. Gran interés presentan sus cartas a Adolfo Natalini, de las que se recuperaron para el público fragmentos en el volumen de Gargiani (2011, pp. 5, 15, 20-21, 25-27).

> "(…) tu carta de Año Nuevo. Llegó en un momento de intensa nostalgia hacia Europa, cuando nos preguntamos (…) cuál es el propósito de esta especie de expedición auto punitiva que no parece llevarnos a ningún lugar; aún lo desconocemos, por supuesto. Aquí tenemos un apartamento, hermoso, enorme, en una colina con vistas a (los aparcamientos de) Ithaca, cerca del campus: 40 hermosos edificios disfrazados con éxito como si fueran iglesias y castillos; una población de 16.000 'chicos' majos, la mayoría de ellos vigorosos al estilo de las hitlerjugend; durante los crudos inviernos se visten como el afamado hombre de Michelin y se despojan de cualquier característica sexual. Por primera vez en nuestra vida tenemos una vida 'rural' y 'aburrida'. Estamos realizando una investigación estúpida, con postales, 'americanas': palacios de cine provinciales, cafeterías, hoteles como el Howard Johnson, etc. Desde noviembre han estado visitándonos amigos (Charles Jencks, Elia y Zoe, Gerrit Oorthuys) sobre todo para trabajar y terminar proyectos antiguos (Casabella y el libro de Leonidov). Nos han dejado completamente exhaustos.
>
> Es sólo ahora que estoy sumergiéndome en la 'ciudad histérica', lentamente, dándome cuenta de que en este momento América no se presta mucho al tipo de operaciones como la del proyecto de Colón; de creación a través de la malinterpretación deliberada y paranoica. El american dream ha sido dado por muerto por los artistas y los intelectuales alienados al completo, los cuales están haciendo todo lo posible para convertir su diagnóstico precoz en realidad en un paroxismo de auto-aborrecimiento.
>
> Temo crisparte con el desarrollo de mi paranoia anglosajona persistente. Pero a pesar de sentir mayor simpatía a nivel general por los estadounidenses que por los ingleses, aquí todavía adolezco la misma frustración (intelectual); aquí, nuestra seriedad europea, complejidad, obsesiones conceptuales e ideales, estallan en un extraño vacío impetuoso, el cual provoca un agotamiento instantáneo.
>
> Todo este país es una mezcla inexplicable de lo totalmente salvaje y lo totalmente dócil. Ungers, un muy buen arquitecto alemán (Berlín), es un gran referente y un amigo. Pero él, que acaba de despedir a cuatro horribles zombis que sufrían la fase terminal de una inseminación fantasma lecorbusieriana -como le ocurre a la mayoría aquí, bajo la dirección del famoso y 'brillante' Colin Rowe (quien podría interpretar a Churchill en anuncios)-, está molesto por la forma en la que estos se defienden. Es obvio que su salud y

73 Véase el epígrafes "*National Geographic* y *TIME*. Epifanías" en el capítulo II.

> temperamento están sufriendo.
>
> En Nueva York, a dónde vamos al menos cada tres semanas, vemos a Ken, un amigo bueno, cálido y alentador. También conocí a Drexler, al Sr. Cold Fish y a Emilio Ambasz, que parece interesante, ambicioso y curioso.
>
> Trato de organizar una exposición sobre Leonidov. Drexler nunca había oído su nombre, por lo que una exposición sería una revisión de su interpretación oficial del pasado; tan 'delicada' es la empresa que no sé qué va a pasar. (Ambasz contempla Superstudio -al menos eso es lo que me dijo- como "lo único que vale la pena de lo que pasa en Italia". Está haciendo un evento similar en Japón, pero estoy seguro de que va a ser muy aburrido). Tratar por primera vez con estos creadores de tendencias, y los creadores de tendencias del Instituto, me dio una depresión aguda"

En esta carta, se ve cómo desliza su futuro proyecto de *Delirious New York* con muchísima habilidad y un vocabulario sugerente en que el delirio paranoide está latente. También deja patentes sus opiniones como intelectual que merecen unos y otros y su reacción al contexto sin dejar de situar americanos e ingleses en el lugar, que, según él, les corresponde por haber sufrido en su formación actual y anterior sus temperamentos. Ungers desde luego es un buen referente y Rowe no; parece que le irrita. Se ve esperanzado por conseguir la exposición de Leonidov y verse implicado en dar a conocer un completo desconocido a los norteamericanos, lo que le daba alas para ser el 'primero' que lo diera a conocer en EE. UU.[74] Resultan apabullantes sus opiniones sobre los 'jóvenes' estudiantes americanos que compara con las *Hitlerjugend* (juventudes hitlerianas).

Una de sus cartas que ha 'sonado' fue una protesta a favor de Alejandro Zaera Polo, de quien se borraron todas sus citas por el departamento de la universidad de Priceton por no considerar sus escritos como producción científica. No era la primera vez que se posicionaba a favor de una mentoría o discípulo -como en este caso-. Las cartas de ataque o defensa conforman un género epistolar utilizado en diferentes casos, posicionándose en su contexto inmediato, con mayor intensidad, incluso, que las entrevistas.

> "Estimado presidente Eisgruber,
>
> Como comisario general de la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2014, invité a varios intelectuales a colaborar en una de sus exposiciones centrales, *Elementos de Arquitectura*. Alejandro Zaera Polo era la elección obvia para la 'fachada', dado su destacado y original cuerpo de investigación y escritos publicados sobre este elemento. Le invité a hacer una contribución importante tanto al catálogo como a la exposición, que cumplió a nuestra satisfacción y a la satisfacción del editor, Marsilo, y de las autoridades de la Bienal.
>
> Desde el principio se trató de hacer una publicación accesible a cualquier lector. El catálogo pretende ser una polémica, no un documento académico. Zaera Polo también lo anunció explícitamente al principio de su contribución. Como tal, la expectativa de Princeton de citar el texto de Alejandro -que fue concebido, con nosotros, como un relato polémico lleno de especulaciones- parece un error de categoría.
>
> No obstante, como siempre ha sido nuestra intención, el catálogo irá seguido en un futuro próximo de una segunda edición, a cargo

74 Véase punto 3.2.2. del capítulo III.

de un editor diferente, en la que tendremos la oportunidad de establecer el tradicional nivel de exigencia académica para todas las contribuciones.

Como comisario de la Bienal, con mi nombre a la cabeza del texto, me siento cómodo con el material tal como se ha publicado. (…)"

Otro documento (fig.1.87) que desvela el subtexto de sus más altos intereses profesionales es la carta que escribe en 1999 para establecer la que, desde ese momento, fue una de las colaboraciones creativas interdisciplinares —arquitectura y moda— más sonadas de la historia; que es la que se da entre PRADA y OMA y que se ha saldado con pasarelas, exposiciones, publicaciones y tiendas realizadas en colaboración entre los milaneses y Koolhaas-OMA-AMO.

"(…) Estamos muy ilusionados con la posibilidad de una colaboración.

Como discutimos en Rotterdam y París, proponemos un periodo de investigación de tres meses para una exploración inicial de las estrategias abiertas a Prada en este momento.

En este periodo, investigaremos tres áreas:

I. Un inventario especulativo centrado en el futuro de las compras. Se abordarán cuestiones como:

- ¿hacia dónde evolucionan las compras?

- ¿cuál será la relación, si la hay, entre las transacciones reales y virtuales de los clientes?

- ¿qué posibilidades tiene una marca/institución como Prada de operar en el actual clima de consumo?

II. La segunda área de investigación se centrará en la identidad actual y futura de la propia Prada. Entre las cuestiones a dilucidar se incluyen:

- ¿debe Prada seguir, resistir, marcar su propio rumbo?

- ¿es el actual proceso de globalización un argumento a favor o en contra de la homogeneidad y uniformidad de las tiendas?

- ¿deben adoptarse enfoques idénticos o diferentes en Europa, Asia y Estados Unidos?

- ¿cuál será la relación más creativa entre las marcas actuales y futuras de Prada? (Les Sports, Miu Miu, Helmut Lang, Ji Sander) ¿Unificadas? ¿Separadas? ¿Complementarias? ¿Competitivas?

III. Propuestas para una serie de direcciones arquitectónicas y opciones de diseño que Prada podría desarrollar en el futuro.

Como ya dije cuando nos reunimos, nuestra oficina está bien preparada para trabajar en estos temas. En los últimos años, hemos tratado la investigación y el diseño como partes iguales de cualquier proyecto.

El equipo que proponemos estará formado por un grupo de investigadores que han participado conmigo en la Harvard Guide to Shopping y algunos de los pensadores conceptuales más sólidos de la oficina. El grupo estará formado por arquitectos especialmente interesados en los ámbitos de la identidad y la marca.

También propongo que invitemos a algunos 'outsiders', procedentes de distintas disciplinas, para que enriquezcan y critiquen nuestras reflexiones.

Por supuesto, es fundamental que todo el equipo comprenda lo mejor posible los problemas a los que se enfrenta Prada y los poten-

> ciales de que dispone. Por esta razón, sugiero un calendario que comience con una sesión informativa de una semana en Italia, una presentación a mitad de camino y una revisión final al cabo de tres meses. Podríamos comenzar toda la operación la última semana de septiembre o a principios de octubre.
>
> Incluyo un calendario y una estimación de costes.
>
> Creo que podemos presentarles una serie de opciones fiables y orientaciones, que pueden servir de base para una mayor colaboración.
>
> (…).” (Koolhaas, 1999)

La carta vuelve a mostrar su montaje argumental, pero en esta ocasión transpira profesionalidad y seriedad. Al principio, más expresivo, donde celebra la oportunidad de la colaboración, le siguen un resumen ‘estructuralista’ de las líneas de análisis. En el texto, en los análisis que detalla para realizar, se ven distintos conceptos, pero tres llaman poderosamente la atención: el ‘outsider’ —como él—, la globalización del mercado con el dilema de la identidad heterogénea/homogénea en la globalidad —como en “Globalization” del *S,M,L,XL*— y el ‘inventario especulativo futurista’ —como en *Delirious New York*—. Estos análisis, se parecen mucho a los que Koolhaas y OMA hacen para proyectos de arquitectura, demostrando un interés interdiscursivo, de sus análisis y su posible aplicación en el campo del negocio, en el mundo de la moda.

OFFICE FOR METROPOLITAN ARCHITECTURE

Fig. 1.87. Carta a Miuccia Prada. La firma de Rem hecha con su característico BIC rojo.

Género experimental

Cuando Koolhaas llegó a EE. UU. en los 70, algunas universidades se hallaban inmersas en la ‘época de la metalingüística’[75] que Koolhaas viviría de primera mano en el IAUS. Esta época responde a cuando los arquitectos empiezan a deconstruir y analizar la función de la comunicación arquitectónica que atañe a la propia arquitectura. En aquel entonces surgieron en la arquitectura ‘libros raros’, que inicialmente no eran del género didáctico ni parte de la teoría, pero que por derecho propio se han reconvertido al género didáctico. Tales son los casos del libro koolhaasiano, por excelencia, *Delirio de Nueva York* (1978) o de Manhattan

75 Véanse el capítulo 2.4.4. y los epígrafes “Contracultura y *French Theory*” e “IAUS” del capítulo II.

Transcripts de Tschumi (1976-1981). El primero proponía, mediante ficciones, una manera alternativa de contar la génesis del Manhattan moderno a través de percepciones delirantes de la realidad desvelando lo que estaba oculto. El libro de Tschumi, contenía proposiciones teóricas materializadas a través del dibujo. Si para la arquitectura el discurso más propio era el tratado o el ensayo teórico, las ficciones que se introducen con estas obras desvelan el ensayo más libre para relatar ciertos acontecimientos, para hacer una lectura del referente como 'agente encubierto'. En Koolhaas, la idea de que un texto de ficción encubre con su parafernalia estética, fantástica y contradictoria, proposiciones teóricas. Esto no es nuevo y demuestra que tras el ensayo más estricto puede haber géneros humorísticos o dramatizaciones. No hay que ir más allá de El Quijote de Cervantes para observar esta idea, ya que, en su narración, el de Lepanto dio un auténtico ensayo de la vida de aquella época, lanzando su mirada y sus observaciones mediante aforismos. De Koolhaas se puede decir también que la observación y la reflexión en su narrativa, dentro del ensayo, son sus principales herramientas comunicativas.

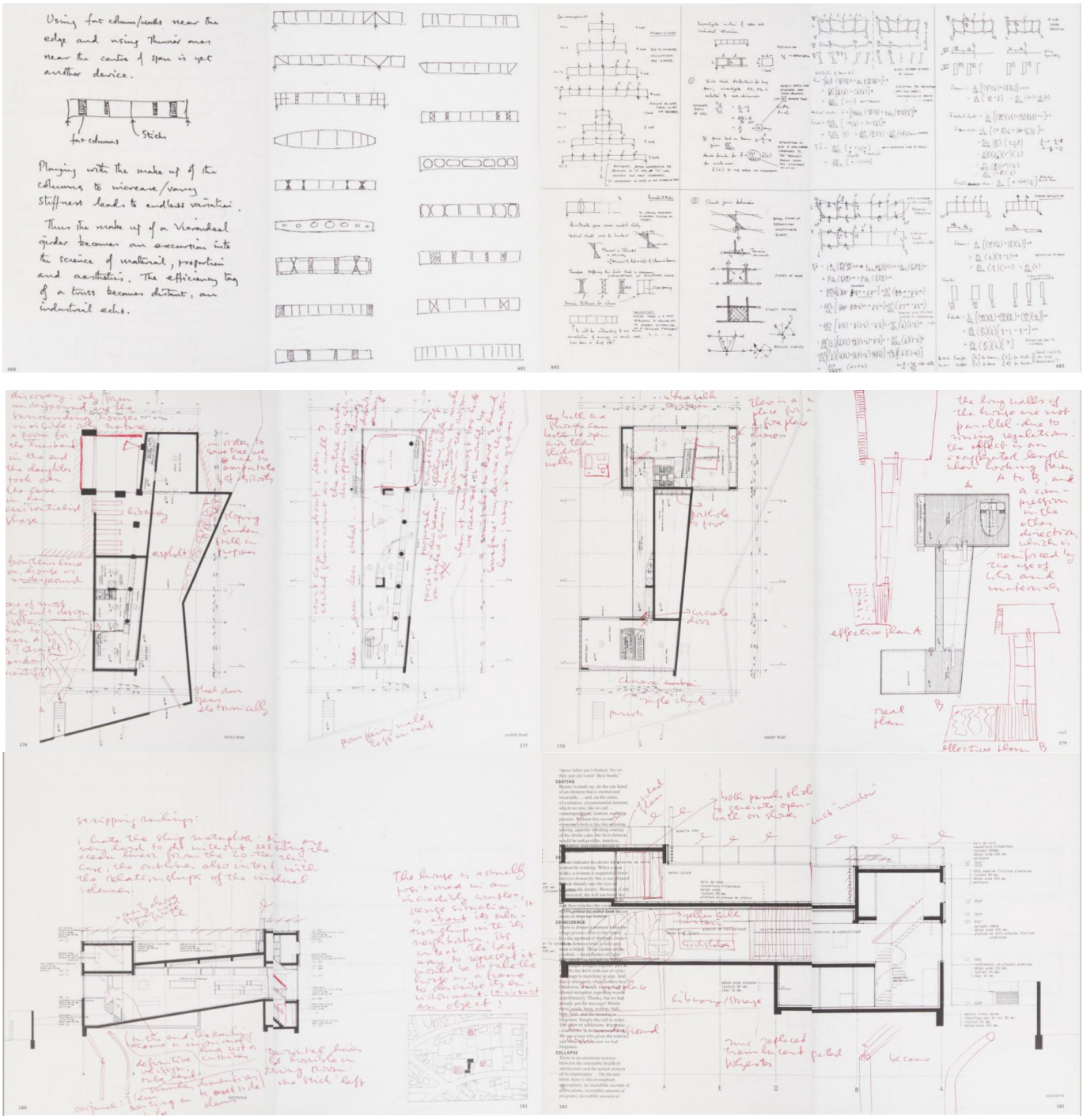
Koolhaas, escritor, guionista y periodista en particular, lo más próximo que ha estado del género épico es en "Byzantium" (1995r, pp. 354-361) (fig.1.88). Disfrazado de un comic, es acerca del proyecto *Byzantium* (1991), un edificio de usos mixtos que costó un gran esfuerzo por parte de OMA para compatibilizar con los intereses de la organización que lo promovió. El carácter de la historieta tiene un deje épico al ser OMA un ente que se propone luchar contra la tiranía de los intereses particulares de un grupo de hombres de negocios, y es precisamente la opinión del pueblo, en el clímax, quienes claman por el proyecto de OMA como símbolo de una nueva arquitectura híbrida y hedonista.

Fig. 1.88. Páginas de Byzantium, de OMA.

Otros de los experimentos gráfico-narrativos más interesantes, que también se encuentran en el *S,M,L,XL,* fueron 'el cuaderno de apuntes' de estructuras de Cecil Balmond (fig.1.89), insertado en "Last Apples" (Koolhaas, 1995ag, pp. 662-685) —que conecta con el emparejamiento de arquitecto e ingeniero propio de la primera modernidad— y las planimetrías anotadas de Villa Dall'Ava. Estas planimetrías, insertadas a continuación del texto "Obstacles", relatan gráficamente varios de los cambios que el proyecto sufrió —acompañado de las anotaciones en BIC rojo que Koolhaas suele hacer—. Resulta así una narración que funciona para transmitir la idea de lo experimental que tiene la evolución del proyecto de la casa y la atención personal de Koolhaas hacia el proyecto. Un mar de letras conforman la planimetría y la letra de Koolhaas es realmente difícil de leer.

Esto mismo, Koolhaas lo repite en "Only 90º Please" (1995i, pp. 195-197) (fig.1.90), pero esta vez mediante diagramas, que pueden recordar a algunos de Yona Friedman.

Además de esto, se acompaña del mencionado ensayo sobre la relación creativa entre Balmond y OMA, a la manera de los famosos binomios de ingenieros y arquitectos del Movimiento Moderno. El puro experimentalismo gráfico de *Content* con el texto-continuación "Post-modern engineering" —cuyo título alude al *post-mortem* de las autopsias—, en este ensayo, disfrazado de artículo de revista, resuelve la continuidad con el *S,M,L,XL* que se consigue no sólo



mediante el texto que alude a Balmond y a ARUP o al binomio ingeniero-arquitecto y el desafío de los límites físicos, sino mediante la información gráfica que se presenta 'evolucionada': desde los apuntes de Balmond a la simulación con ANSYS del CCTV (fig.1.91).

Pero existe una relación aún más asombrosa, por experimental, entre el texto del *S,M,L,XL* y una imagen de *Content*, relativos al CCTV, donde aparece el personaje bíblico de Sansón, que colapsó el templo[76] de los filisteos, desplazando sus columnas. En el texto de "Last Apples" (1995ag, 662-685), Koolhaas habla

Fig. 1.89. Arriba, cuaderno de apuntes de Cecild Balmond. Abajo, planimetría de la casa Villa Dall'Ava, con las indicaciones en BIC rojo de Koolhaas.

76 Templo de Dagón de los filisteos según el *Libro de los Jueces*. Milton sostuvo en *Sansón Agonista*, que era un teatro.

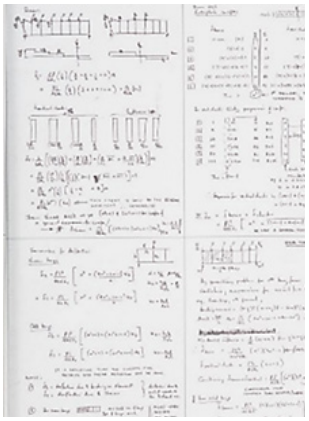
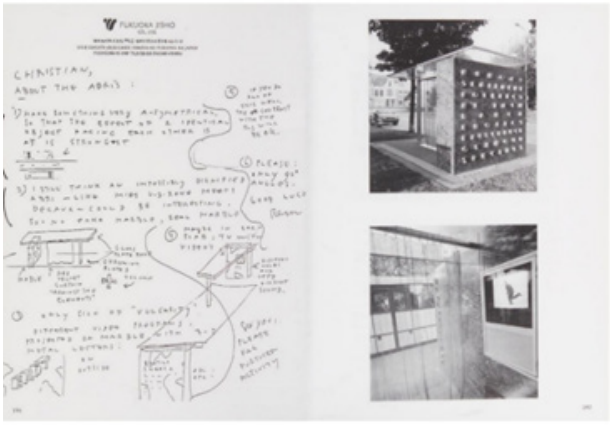
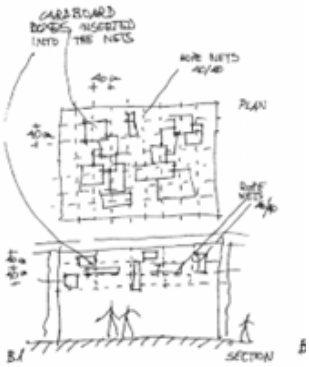


Fig. 1.91. Evolución desde el cuaderno de apuntes al gráfico de elementos finitos realizado con ANSYS. El detalle de Sansón derribando las columnas del templo de los filisteos.

Fig. 1.90. Diagramas para "Only 90º Please" y diagramas de Yona Friedman.





de cómo los ingenieros han conseguido liberar de apoyos los espacios como en el centro Beaubourg. En la Très Grande Biblioteque, proyecto para la Biblioteca Nacional de Francia en París, se consigue mediante muros, una referencia arquitectónica koolhaasiana recurrente desde sus principios constituye la solución para liberar el espacio de columnas.

> "El plano está dividido en zonas paralelas, de 12,5 metros cada una, separadas por muros de hormigón; los muros tienen 100 metros de altura y actúan como «vigas profundas» de resistencia teóricamente infinita. Donde se producen los vacíos, simplemente se perforan agujeros en las vigas. En la Gran Sala de la Ascensión, las vigas se apoyan en dos lados opuestos para crear un cuadrado sin columnas de 70 x 70 metros" (Koolhaas, 1995, p. 673).

La continuación, en "Post-modern engineering" (Koolhaas, 2004l, pp. 514-515), imprime una imagen de Sansón rompiendo las columnas mientras el templo cae (fig. 82) y en el texto se apunta:

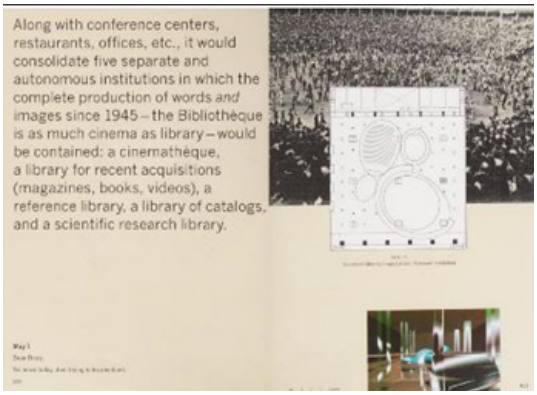
> "Al contrario, juntos -sin saberlo- sus demandas individuales constituían una campaña para acabar con todas las vacas sagradas del precedente estructural y las buenas prácticas. Para ellos, había calculado paredes fuera de quicio, placas de suelo inclinadas empujaban columnas en todas direcciones creaban tenues casas de naipes, armaban absurdos Humpty Dumpties. Como un Sansón por poderes, había destruido el templo del cartesianismo casi sin ayuda de nadie (no podía evitar pensar a veces). Su empresa, antaño ávida de High Tech, el momento de decadencia del modernismo, exploraba ahora -en una forma de emancipación- una especie de ciencia ficción, la meta-ingeniería como respuesta definitiva a todo" (Koolhaas, 2004l, p. 514).

Koolhaas y el diario

Derivado de la "raw chronicle", pero con un aire mucho más personal y lírico, está el 'diario personal' de Koolhaas insertado en "Strategy of the Void", llamado "Weird Science: Excerpts from a Diary" (Koolhaasaf, 1995, pp. 602-661) (fig.1.92). La narración, a base de un diario que comienza de manera jocosa en cada entrada con el famoso "Dear diary…" de los infantes que lo escriben, gesta una crónica en la que un montaje de imagen-plano va comunicando su significado y su proceso.

El artículo de revista y el de opinión

El artículo de revista encuentra su máxima expresión en *Content*. Ya Salgado, Raposo y Butragueño (2017) observaron algo de esto en su artículo "Retórica gráfica. El dibujo del arquitecto como herramienta de comunicación crítica", aunque se centraba en la estética de revistas para hombres como *Jack* o *Playboy*. En realidad, Koolhaas encuentra la excusa para utilizar este subgénero en su propia poética. Al entrevistar a Martha Stewart, la decoradora norteamericana mediática por excelencia —'reina de la domesticidad' con vocación de ser publicada en una revista ultra-mediática— lo que la publicación anhela, aunque



de manera subtextual, es un público culto y específico-. Por eso, su entrevista "No more Surprises: Global editing with Martha Stewart" (Koolhaas&Colomina, 2004, pp. 223-227) adopta la estética de una revista de difusión. Pero, si hay un artículo periodístico realmente ilustrado como tal, es la crónica de su desengaño en "Goodbye to Hollywood" (fig.1.93), insertado en el texto de "Universal Headquarters" (Koolhaas, 2004, pp. 118-123)[77]. El contenido analizado, indica que en su forma de escritura hay un auténtico alegato de revista de divulgación.

Por otro lado, está el 'opinion piece' o 'artículo de opinión', que son tipos de textos en que se refleja, de una manera muy concisa, la opinión del autor sobre un tema. Los hechos narrados, se ordenan cronológicamente y la opinión del autor acerca de los hechos aparece adoptando la forma de editorial en las publicaciones colectivas o como en los prólogos de *S,M,L,XL* y de *Content*, o en la pieza introductoria de "Lagos". Otro de estos textos es "Dirty Realism" (Koolhaas, 1995ab, pp. 570-577), artículo en el cual Koolhaas habla de las intervenciones a lo largo de 200 metros de carretera en el Spui de La Haya y de su opinión sobre "los tres grandes enigmas de la ciudad europea" que representa la intervención contemporánea en la sustancia histórica, y la interfaz mediadora que constituye la arquitectura de los ejemplos del Parlamento holandés, el Netherlands Dance Theater o el Ayuntamiento de la Haya. respectivamente.

Fig. 1.93. El 'artículo de revista', "Goodbye to Hollywood".

Fig. 1.92. Extractos del 'diario' que documentan la Très Grande Biblioteque.

> "Pocas veces un tramo arbitrario de carretera ha sido bombardeado por una sola oficina con tanta consideración arquitectónica como el Spui (la Esclusa) de La Haya por parte de OMA. Era como si una especie de extraño destino arquitectónico nos hubiera condenado a enfrentarnos sistemáticamente, en esta longitud de 200 metros de asfalto, a los tres grandes enigmas de la ciudad europea: cómo intervenir en la sustancia histórica (Parlamento holandés), cómo

77 Véase el epígrafe "El cuento de AMO. Anagnórisis y hamartia", en el punto 3.3.8. del capítulo III.

tratar lo estrictamente contemporáneo (Netherlands Dance Theater) y, por último, cómo negociar su interfaz (Ayuntamiento de La Haya).

En el análisis de los acontecimientos y personajes involucrados en el desarrollo de esta franja, mediante la narración reluce su opinión sobre los holandeses y sus posturas ante el desarrollo urbanístico.

"Los holandeses, maestros de la miniatura, habían conseguido convertir esta parte de la ciudad en una muestra de calidad museística de los sucesivos paradigmas urbanísticos de la segunda mitad del siglo XX. En los años sesenta, en una ambiciosa empresa de modernización, los 'padres' de la ciudad confiaron al arquitecto italiano Pier Luigi Nervi la tarea de planificar un nuevo centro -una ciudad de torres- en el emplazamiento del antiguo. Luego arrasaron el viejo centro, pero nunca le pidieron que construyera el nuevo. Cuando, en los años setenta, el abrazo de la modernidad se hizo menos entusiasta, una nueva autopista, destinada a conectar la gran autopista Amsterdam-La Haya-Rotterdam con la costa, se detuvo aquí bruscamente, creando un sitio extraño y arrasado. Poco a poco, este dudoso enclave de autopista abandonada se fue llenando, la mayoría de vacíos con ministerios (asuntos exteriores, justicia). Eran rascacielos construidos por arquitectos holandeses, prueba fehaciente de la economía holandesa y de la imaginación, sobre todo. A principios de los ochenta, la decisión de crear un centro moderno se declaró un error; un nuevo plan director propuso una morfología más histórica de bloques urbanos bajos para rodear las torres ahora dominantes. El Teatro de la Danza fue trasplantado desde su emplazamiento original en la costa para inyectar una presencia cultural en dicha manzana, que se compartiría con una sala de conciertos en un incómodo cadavre exquis. Como todos los edificios en Holanda tenían que ser baratos en nombre de una 'posverdad calvinista', decidimos invertir sólo en su identidad interior y aportar un exterior anónimo a la riqueza accidental del paisaje urbano.

El año en que se inauguró el teatro, el 1987, la ciudad estaba controlada por un frágil régimen socialista. La 'necesidad' de un ayuntamiento colosal - 150.000 m² (con espacio adicional para aparcamientos), volvió a desbordar los límites del dogma, esta vez la ciudad de bloques, políticamente correcta e inspirada en Barcelona. Se convocó un concurso para la construcción del edificio en un estrecho solar rectangular en la línea de fractura entre las ciudades vieja y nueva, enfrentando a la 'vieja' ciudad con una masa sin precedentes, esta vez en nombre del socialismo. Se produjo un enfrentamiento emblemático.

Un concejal activista se había apasionado por Richard Meier (fue suficiente para propulsarle a la dirección del Instituto de Arquitectura de los Países Bajos). Según el vídeo introductorio de Meier, estaba dispuesto a 'reparar la ciudad del espíritu de Berlage', para deshacer -como otros grandes 'contextualistas estadounidenses de los ochenta'- el daño que los europeos habían hecho a sus propias ciudades.

OMA, por su parte, interpretó tanto el tamaño como la ubicación como síntomas de la aparición de una nueva escala en Europa, que enfrentaba a sus ciudades no tanto a un dilema -a favor o en contra del modernismo- como a la manifestación de la enésima ola de modernización y concentración que, aunque potencialmente terminal, era también una condición para su supervivencia. Con escrupulosa atención a las sensibilidades europeas -luz, privacidad, incluso contexto- desarrollamos el ayuntamiento como un conjunto de tres losas que acomodaba en sus regiones inferiores las ventajas de una profundidad americana y se evaporaba hacia las regiones superio-

> res para evitar una confrontación demasiado brutal con la delicada línea del horizonte del centro histórico. Su inestable configuración nos permitió empezar a desmontar nuestra propia dependencia, cada vez más embarazosa, de los 'precedentes de los años veinte y treinta', y, tras nuestro proyecto para el Parc de la Villette, volver a experimentar con la relación entre especificidad e indeterminación, esta vez en un edificio. Se eligió el esquema de Meier, 'lo más bajo posible', con 14 plantas, e introduciendo el atrio -esa piedra angular del urbanismo americano- como símbolo de la civitas. Probablemente será uno de los mejores edificios de Holanda. La insistencia de Meier en (su) calidad primero asombró, luego martirizó a los clientes holandeses -un consorcio difuso que probablemente también posee la mitad de Manhattan-, pero se rindieron y ahora están construyendo según sus especificaciones. Tras este desenlace, parecía que nuestro papel se había cumplido en el Spui; era perfecto: un nuevo parlamento (de Pi de Bruyn), un nuevo ayuntamiento (de Richard Meier), un bloque cultural (50% OMA)".

Al final, se hacía eco de un proyecto de calle subterránea que 'recuperaría' el centro para la sociedad, y que 'se lo había pedido' la propia sociedad.

> "Pero en un giro irónico, la ciudad nos pidió a principios de los noventa que 'rescatáramos' el centro, que desarrolláramos allí nuestro mayor proyecto hasta la fecha, el Souterrain: un sistema totalmente subterráneo -invisible- de aparcamientos federados, estaciones de metro, carreteras hundidas, etc., que minaría todo el centro, invadiría, conectaría y consolidaría los garajes existentes, incluidos los del Teatro de la Danza y el Ayuntamiento: un gulag de aparcamientos proliferante. Con la esperanza de salvar cadenas enteras de grandes almacenes, era un último intento desesperado de restaurar la accesibilidad del centro, progresivamente comprometida por los dogmas en serie de las últimas décadas que, en una paradoja parecida a la de Vietnam, habían sugerido que para salvar la ciudad europea había que bloquear sus arterias. Dueños por fin de nuestros propios hades, saboreamos en silencio nuestro triunfo: mirar al futuro, bajo tierra" (Koolhaas, 1995ab, pp. 550-557).

1.5.7. Narrativa total

Los diferentes géneros que Koolhaas baraja en su muy prolífica producción escrita, y que componen la narrativa total de su discurso, manifiestan la trayectoria vital de personaje, que no es otra que un arco narrativo. Mucho antes de *Exodus* y *Delirious New York* con la reescritura histórica de la génesis de la arquitectura de Manhattan, había usado la ficción como herramienta discursiva. La Narración (del latín *narratio*) es la acción y efecto de contar una secuencia de acción. La narrativa es el arte de contar historias. Son dos las realidades que se implican en la operación, los hechos o contenidos a narrar y el proceso de enunciación —de la narración— y dos las modalidades básicas de expresión narrativa, que son la modalidad literaria y la no literaria.

La modalidad literaria es un proceso creativo inherente al ser humano y necesario para explicar el mundo, construir la memoria y proyectar el futuro (Rubio Gutiérrez 2020, p.16). La importancia de los géneros literarios estriba en que pueden trasmitir mensajes de manera más efectiva al introducir personajes dentro de las acciones descritas, y con ello, puede ejercer una mayor inferencia en la audiencia o lectores; así como reforzar, mediante el diseño y construcción de

dichos personajes, las ideas a comunicar, connotando un campo de influencias, positivas, negativas e incluso neutras. Dentro de la narración, se puede encontrar dos tipos de representaciones que construyen una única, "representación exterior (…) e interior (psicología, creencias, recuerdos, deseos y fantasías) que es una función constructiva: (…) en correlación con los otros elementos del sistema (…) Su totalidad coherente define el desarrollo narrativo" (Llovet et al, 2005, p.59).

OMA y el discurso que reacciona a la sociedad

OMA comenzó su andadura como Doctor Caligari for Metropolitan Architecture. El nombre ya evocaba la ciencia ficción por su referente, la película *El ganinete del doctor Caligari* de Robert Wiene (1920), un ejemplo del cine expresionista alemán caracterizada por unos decorados angulares —propios de algún proyecto de Libeskind—, pero sobre todo, Koolhaas y Zenghelis la tomaron como referente por la hipnosis. La figura de sonámbulo y el hipnotizador, una analogía a los discursos *mainstream* en los que ellos se veían inmersos, que la comunidad arquitectónica seguía de manera automática —es decir, 'autoridad y conformidad'— por un lado, y por otro, los decorados y la narración que resultaban un punto de vista de un narrador cuya percepción de la realidad estaba deformada. Es por eso por lo que no podían aceptar nada de lo que veían como verdad fiable. John D. Barlow (1982, p. 30) dijo que el filme ejemplificaba el tema expresionista común de que "la percepción final de la realidad parecería distorsionada e insana para la mente sana y práctica".

El término 'Metropolitan' habla de la *Metropolis* de Fritz Lang (1927) otra película expresionista, cuyos decorados fueron inspirados por la metrópolis norteamericana que conoció el director de la cinta —algunas de sus fotografías de EE. UU. fueron usadas por Mendelsohn en su libro—. El lema de la pelí-

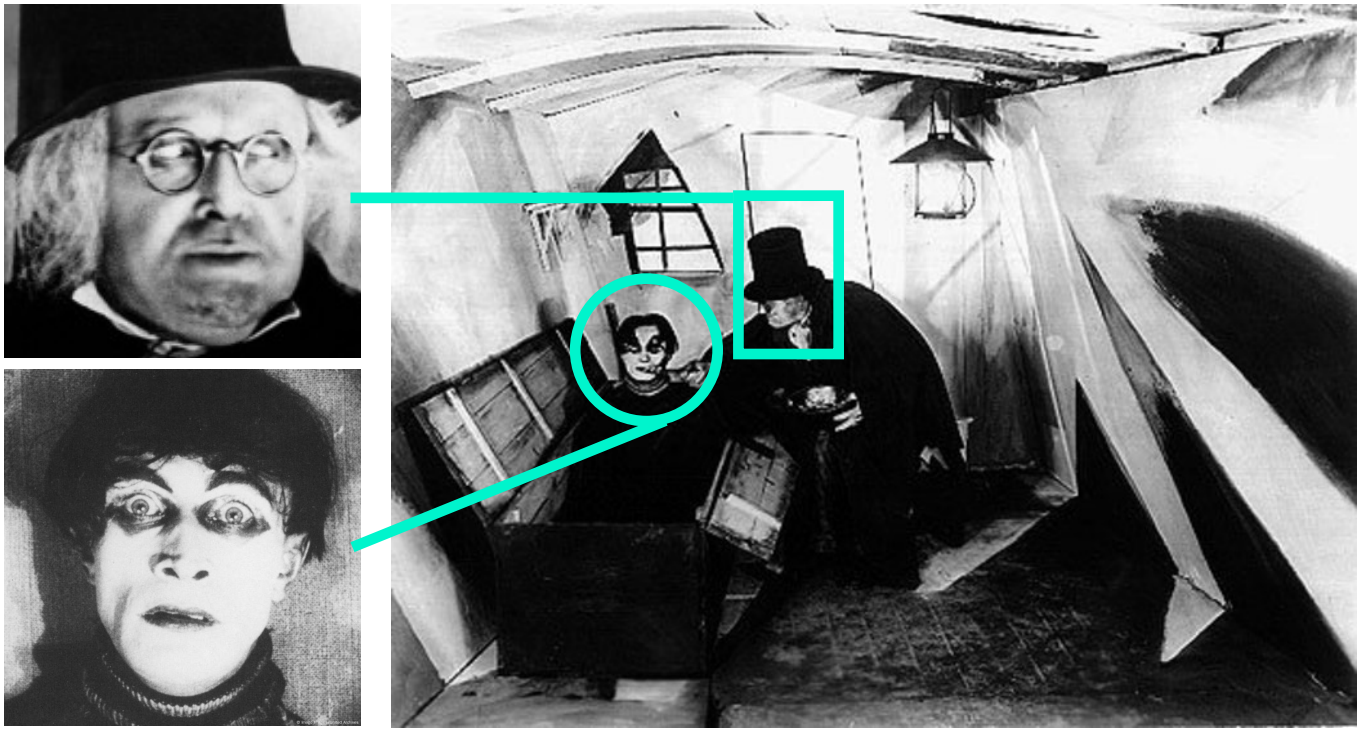


Fig. 1.94. Fotograma del *Gabinete del Doctor Caligari.*

cula, "*Mittler zwischen Hirn und Hand muss das Herz sein*" ("El corazón ha de ser el mediador entre el cerebro y la mano") expresa su poética en una trama en la que el ser humano está limitado dentro de las revoluciones industrial y científica de la modernidad y el capitalismo. La película de ciencia ficción tenía en los 60 ya su parangón con las arquitecturas radicales de Archigram, Superstudio y Archizoom[78]. OMA se lanzaba con un nivel de fantasía excelso como la imagen construida de un estudio con un mensaje disidente, en el que era la arquitectura la que salvaba a las personas de la arquitectura.

Fig. 1.95. Cartel y fotograma de *Metropolis*.

Tras el paso de Koolhaas por Cornell, y mientras colaboraban con Ungers en algunos proyectos y en la ciudad de Berlín, ese gabinete ya era OMA y continuaban con la revisión del Movimiento Moderno desde otros puntos de vista, buscando con desvíos situacionistas la flexibilidad negada por el racionalismo dentro de un lenguaje que era conservador y purista Sus actitudes se pueden rescatar desde muchos textos de la época heroica, como el Manifiesto "Exigencias creativas" de De Stijl (Conrads, 1973, p. 100), que con una poética de afán globalizador, pretendían que la arquitectura escribiera el guion de la vida.

> "1. Cese de las exposiciones. En su lugar: espacios destinados a la presentación de la obra colectiva. 2. Intercambio de ideas sobre problemas creativos a nivel internacional. 3. Desarrollo de un instrumento creativo universal para todas las artes. 4. Eliminación de la separación entre arte y vida (El arte deviene vida.) 5. Eliminación de la separación entre artista y hombre".
>
> "I. En estrecha colaboración hemos examinado la arquitectura como una unidad plástica formada por todas las artes, la industria y la técnica y hemos establecido que el resultado será un nuevo estilo. II. Hemos examinado las leyes del espacio y sus infinitas variaciones (o sea, contrastes espaciales, disonancias espaciales, integración espacial) y hemos establecido que todas esas variaciones pueden reunirse en una unidad equilibrada" (Van Esteren, Doesburg y Rietveld, Manifiesto V de Stijl, 1923).

78 Véase punto 2.3.4. en el capítulo II.

Koolhaas en sintonía con la vanguardia holandesa haría un guiño 'al color' en el neoplasticismo en su libro *Colours* (2001), donde sostiene, en concomitancia con Van Esteren, Doesburg y Rietveld (1923) que "el color que no pertenece al material es síntoma de modernidad".

> "III. Hemos examinado las leyes del color en el espacio y el tiempo y hemos establecido que de las relaciones concordantes de estos elementos resulta, en definitiva, una unidad nueva y positiva.
>
> IV. Hemos examinado las relaciones entre espacio y tiempo y hemos encontrado que con el proceso de hacer visibles estos dos elementos mediante el color se produce una nueva dimensión".
>
> VII. Hemos dado al color el lugar que le corresponde dentro de la arquitectura y afirmamos que la pintura separada de la construcción arquitectónica (es decir, el cuadro) no tiene ninguna razón de ser" (Van Esteren, Doesburg y Rietveld, Manifiesto V de Stijl, 1923).

OMA exploraría temas que se encuentran en los postulados de De Stijl, como la construcción por elementos como sistema o la relación interior-exterior —en la que difieren—.

> V. Hemos examinado las interrelaciones entre medida, proporción, espacio, tiempo y material y hemos descubierto un método definitivo para construir una unidad a partir de ellos. VI. Hemos eliminado la dualidad entre interior y exterior mediante la supresión de los elementos de cierre (paredes, etc.). VIII. La época de la destrucción toca a su fin. Se abre una nueva época: la época de la construcción" (Van Esteren, Doesburg y Rietveld, Manifiesto V de Stijl, 1923).

La estancia de Koolhaas en el IAUS, impregnado de la deconstrucción, y sus investigaciones sobre figuras clave de la modernidad americana como Wallace K. Harrison, uno de los protagonistas de *Delirious New York* y una serie de proyectos teóricos que acabarían en la exposición "The Sparkling Metropolis" (1978), se enmarcan en una actitud de mirar de nuevo el Movimiento Moderno, y desde un extrañamiento como la mirada surrealista. En 1984 Zenghelis y Koolhaas se separaron. El discurso de OMA entonces giró en búsqueda de una nueva imagen como una oficina globalizada y experimental, aunque sin dejar de mirar nunca por 'ese retrovisor' a la modernidad. Pudo decir que había roto con el Movimiento Moderno por completo, pero en ese momento es lo que en narrativa se conoce como 'narrador poco fiable'. Se encuentran textos igualmente rupturistas desde el s. XIX que abren similares brechas que las ideas koolhasianas como la *Querella de los Antiguos y modernos* de Perrault. A finales de los 90, con los fracasos, ocurridos en la costa Oeste americana, con Universal Headquarters y el LACMA, Koolhaas anunció un nuevo cambio de imagen, una nueva metamorfosis con la creación de AMO y una 'espantada hacia territorios asiáticos' donde la modernidad es otra pero conectada subtextualmente.

Desde *Content* se suceden proyectos como *Project Japan*, *Elements* y *Preservation* que demuestran que el discurso de OMA sigue vibrante y que ahora se aproxima más a la sociología. El trato con personajes influyentes en la sociedad como en el campo de la moda junto a Miuccia Prada abre nuevas vías de investigación, comunicación y lenguajes. Un nuevo cambio a partir de la primera década de 2000 muestra a un Koolhaas centrando su discurso en lo más trascen-

dental de la arquitectura y en la modernización de nuevo. Los textos muestran cohesión y una intertextualidad donde afloran sus referentes invariantes: el vacío, el borrado, la idea de preservación, la tabula rasa, el manhattanismo, lo grande, la idea pop del ensalzamiento del mercado con el *Shopping* o la inocencia. La idea sansimoniana que adoptó de Comte de la historia como 'narración a trozos' se ha puesto en práctica por el discurso koolhaasiano y como guionista que fue, se puede especular, con bastante seguridad en acertar, a que Koolhaas conoce y aplica, en su discurso, el ciclo del héroe que Campbell (1949) propone en *El héroe de las mil caras*.

LA TRAYECTORIA DE KOOLHAAS EN ABREVIATURA	
Mundo ordinario	Roterdam/Ámsterdam/Yakarta
Llamada a la aventura	Brasil / Dirk Roosenburg / Museo Stedelijk
Rechazo a la llamada	Periodista / Guionista
Cruzando el umbral	Viaje a Rusia. Leodinov
Pruebas, aliados, enemigos	Universidad rupturista. Cook-enemigo/Zenghelis-aliado. Natalini. Aliado. Vriesendorp. Aliada
Acercamiento	Muro de Berlín
La gran prueba	Exodus
Recompensa	Casabella. Beca Harkness. Nueva York. Ungers, *Delirious New York*, OMA, *SMLXL*.
El camino de vuelta	Discurso de OMA, éxitos
Resurrección	Fracaso costa Oeste/velocidades inesperadas 'matan' la forma de hacer arquitectura hasta ahora. Content+AMO
Regreso con el elixir	*Countryside*, Bienales, *Generics* y Preservación. Lo aprendido en su viaje.

Tabla 1.8. El viaje del héroe aplicado a la trayectoria de Koolhaas.

Pero la anterior tabla podría configurarse de otras maneras, y cada etapa de Koolhaas, nacimiento, formación, arquitecto-comunicador y divulgador, podría a su vez, subdividirse según otros parámetros. Lo cierto es que la configuración de su discurso está siempre basada en algo que descubre y está convencido que la mejor forma de trasmitir sus descubrimientos es la narración.

Literariedad y Ficcionalidad

La *literariedad*, como la relación del texto con una realidad supuesta o como discurso ficticio, se reconoce en el discurso de Koolhaas a través de ciertas propiedades y formas en que organiza su lenguaje como instrumento de orientación teórica y metodológica, al poner en relieve aspectos teóricos básicos en que la literatura y la arquitectura se encuentran y se complementan como una entidad.

La esencia de lo literario se refiere a la función poética del texto, es decir, a aquella función de la comunicación que relaciona mensaje y forma estética. Al no ser literatura *per se*, sino *literariedad* del texto se abre un campo en el territorio del escrito que aporta profundidad de significado. La poética y la retórica, según Muntañola (2009, p. 15), conforman los extremos del 'eje estético' (fig.1.94.). La poética confiere sentido y orden al discurso, de modo que "expresión y contenido configuran un ente indisoluble en el mensaje y que el sentido se deriva de elementos formales y no al revés" (Llovet et al, 2005, p.45). La poética no es fundamento de la literariedad, sino que es consecuencia de que el mensaje, sea un texto poético o no, obtiene su significación de lo literal.

> "Lo que debe permanecer en el texto artístico es lo literal. Puesto que lo literal, aquello que desde el eje de la selección (metafórica) se ha proyectado sobre el eje de la combinación (metonímica), es el mecanismo estructurador que afirma la cohesión del mensaje poético, su carácter fijo, lo cual asegura que sea memorable, independientemente del modo en que haya surgido." (Llovet et al, 2005, p.45)

Esto no significa que la función poética haga desaparecer las otras funciones que Jakobson definió, "en realidad, todas las funciones del lenguaje están en el mensaje poético, aunque sometidas al régimen de la ficción" (Llovet et al, 2005, p.46). La *literariedad* relaciona el discurso literario con la realidad. Aunque el discurso alude a personas y acontecimientos reales o a hechos históricos, proyecta la noción de *ficcionalidad.*

La ficcionalidad en la narración no es exclusiva del ámbito literario como hemos podido comprobar siguiendo el trayecto de Koolhaas en sus diferentes géneros discursivos. Presentar hechos ficticios, es decir, inventados, y construidos gracias a las virtualidades del mundo literario es toda una táctica para poetizar su discurso de modo que resulte más penetrante y alcance sus fines, siempre echando sus lazos intertextuales para establecer su coherencia. Jakobson (1978, p.7) en "Hacia una ciencia del arte poético" diría de la función poética del discurso en la investigación de la lengua que abría nuevos caminos:

> "El lenguaje de la poesía es el que se prestaba más para ello porque este dominio, descuidado por la lingüística tradicional. permitía salirse de las huellas de los *neogramáticos* y además, porque la relación entre medios y fines, así como del todo con las partes, o sea entre las leyes estructurales y el aspecto creador del lenguaje, se encontraban más al alcance del observador en al discurso poético que en el habla cotidiana. Por otra parte, el denominador común de las bellas letras -la impronta de la función poética en su estructura verbal- aportaba una dominante neta en el conjunto de los valores literarios; la historia de la literatura se encontraba dotada de un hilo conductor y prometía unirse a las ciencias nomotéticas."

Estilística

En los textos de Koolhaas, que es hijo de escritor, se descubre un uso extenso de las metáforas y otras formas retóricas: tropos del lenguaje, formas de fraseo y morfosintaxis que crean su personal estilo. Al estilo se refiere un modo de hacer, un conjunto de cualidades características propias de un autor a la hora de hacer una exposición. Su estilo de escritor solitario marca también el estilo de OMA, pues domina en el modo de exposición que representa el colectivo. El estilo se adopta, se consensua, o se aplica por medio de reglas o limitaciones estilísticas en sus operantes discursivos, llegando a asemejarse a un discurso institucional.

No es novedad de OMA dado que en tiempos de las vanguardias los manifiestos pretendían inculcar un estilo unificado de un colectivo. A veces eran escritos por varias personas como era el caso de las cartas de los CIAM; otras por dos o más representantes, como, por ejemplo, "Hacia una construcción colectiva" de Van Eesteren y Van Doesburg; y en otras, la misión recaía en una sola persona, bien porque esta fuera la responsable del movimiento, o bien porque su forma de escribir resultaba catalítica. Marx, por ejemplo, se curtió escribiendo

panfletos para las huelgas, o el "Manifiesto suprematista Unovis" de Malevich cuyo estilo está fuertemente vinculado a la función poética del lenguaje que es la unión del mensaje y de la forma estética de transmitirlo.

Con el paso de los años, Koolhaas ha ido escribiendo menos. Justo es decir que la autoría de *Delirious New York* recae enteramente en él, como el texto del Muro de Berlín o los escritos para *Oppositions* acerca de Leonidov y el baile de los arquitectos. Pero luego vendrían las colaboraciones con Zenghelis en *Exodus*, o los escritos de OMA. Si no fuera por el uso de un estilo tan koolhaasiano, con sus metáforas, sus frases lapidarias y su erudición, sería fácil pensar en un texto conformado por varias personas. Las pinturas que OMA ofrece en la época de Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp a veces son exclusivamente de las pintoras, pero otras son colaboraciones y Koolhaas está detrás de muchas de ellas. Se identifican rápidamente los estilos de Zenghelis y de Vriesendorp viendo sus posteriores trabajos (fig.1.96), ya fuera de OMA. Pero es difícil encontrar un texto que no parezca escrito o reescrito por Koolhaas. Esto da lugar a una problemática acerca de la autoría de las ideas que se confunde con la de los textos. Koolhaas defiende su condición de *ghostwriter* de OMA, y de esa 'patente' se encarga el estilo. Pero, ahora que ha dejado de escribir de una manera tan profusa, y al mirar los textos producidos por Koolhaas, se ve que incluso habiendo mutado la oficina, cambiado de estrategias, abandonado socios y ampliado a otros, las preocupaciones y, sobre todo, el 'modelo de preocupación' hacia lo moderno, hacia la novedad y hacia cierta dialéctica con el pasado del s. XIX y s. XX parecen otorgarle aún la batuta.

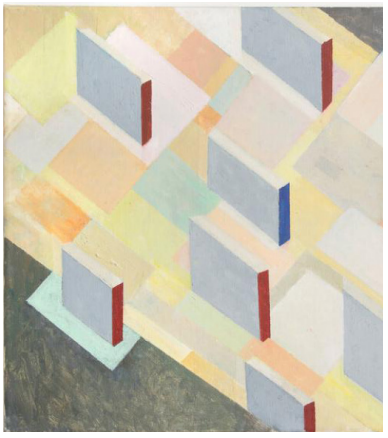


Fig. 1.96. Una obra de Zoe Zenghelis (detalle) y otra de Madelon Vriesendorp, que llevaron la 'batuta gráfica' de OMA en sus comienzos.

Lo que se saca del estilo koolhaasiano que acompaña el mensaje discursivo de OMA es que, por mucho que la oficina haya mutado para adecuarse a los tiempos líquidos, existe la cohesión discursiva, tanto en los objetivos como en el estilo. La actividad de OMA y la de Koolhaas escritor, aunque independientes, están conectadas por una estilística del discurso aunque este adopte diferentes géneros como lo son el narrativo o el didáctico, o el persuasivo para clientes y, debajo de esos géneros, una erotización de las palabras muy efectiva.

El subgénero erótico, que ataca al subconsciente, sirve para la publicidad subliminal; resultó un arma para las vanguardias y sobre todo para el surrealismo, Dalí y el cine de Buñuel. En arquitectura, de manera subtextual, y como Mies (1995, hoja 55[79]) escribió en su cuaderno de notas: "el psicoanálisis nos ha desvelado un nuevo campo del alma y ha puesto al descubierto profundas relaciones interiores". Estilos y géneros discursivos están indisolublemente vinculados entre sí y a los cambios los históricos.

> "Los cambios históricos en los estilos de la lengua están indisolublemente vinculados a los cambios de los géneros discursivos. La lengua literaria representa un sistema complejo y dinámico de estilos; su peso específico y sus interrelaciones dentro del sistema de la lengua literaria se hallan en un cambio permanente. La lengua de la literatura, que incluye también los estilos de la lengua no literaria, representa un sistema aún más complejo y organizado sobre otros fundamentos. Para comprender la compleja dinámica histórica de estos sistemas, para pasar de una simple (y generalmente superficial) descripción de los

79 Van der Rohe, M. (1995). "Cuaderno de notas (1927-1928)". En Fritz Neumeyer (ed.). *Mies Van de Rohe, la palabra sin artificio, Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. Madrid: El Croquis Editorial.

> estilos existentes e intercambiables a una explicación histórica de tales cambios, hace falta una elaboración especial de la historia de los géneros discursivos (…), los que reflejan de una manera más inmediata, atenta y flexible todas las transformaciones de la vida social. Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua. Ni un solo fenómeno nuevo (fonético, léxico, de gramática) puede ser incluido en el sistema de la lengua sin pasar la larga y compleja vía de la prueba de elaboración genérica" (Bajtín, 1998, p.6).

Con su estilo lingüístico Koolhaas siembre trata de contar lo intangible, lo esencial a través de la descripción y la interpretación de lo tangible (Szacka, 2015; Butragueño,2016). Como pasaba con la literatura que usaba el movimiento artístico del Nuevo Realismo —europeo de Yves Klein de los 60—, o con las corrientes literarias del Realismo sucio y del Posmodernismo, Koolhaas tematiza los temas sociales más profundos desde el análisis formal externo. Tomando por un lado la realidad tal cual, y por otro lado, metaforizándola, donde al confrontar lo que se ve y lo sugerido se hace crítica. Establece así desde un principio lo estratégico formal de su estilo discursivo y siempre aludiendo a lo moderno como *leitmotiv*. La Villa Dall'Ava, por ejemplo, se describe con analogías en la composición a la villa Saboya de Le Corbusier, en una de sus fachadas, pero la trasposición de materiales habla de cómo ha evolucionado la arquitectura hacia otros materiales 'innobles' (fig.1.97), posturas que Perrault y otros arquitectos del s XIX mantenían. Ya Scheerbart en su *Arquitectura de Cristal* daba cuenta provocativa de que los materiales tenían que ir con los tiempos.

Fig. 1.97. Reconversión de los materiales de Le Corbusier en Villa Dall'Ava.

Scheerbart (1998, pp. 103-107) en ***Arquitectura de cristal***:

> "Revestir un material de baja calidad es, a mi modo de ver, del todo justificable. Dado que no podemos sustituir de hoy para mañana muchos de los edificios todavía en uso, por otros con arquitectura nueva de cristal, podemos pensar en revestir dichos edificios (fábricas, instalaciones portuarias, etc.) de una forma que resulte duradera. (…)
>
> "El hormigón armado es un material de construcción muy duro y resistente al tiempo. Con razón los arquitectos han acabado por considerarlo un material ideal. Por desgracia, no es transparente, como lo es el cristal. (…)
>
> La construcción metálica permite dar a las paredes las formas más variadas. La verticalidad en las paredes ha dejado de ser una necesidad. Las posibilidades de desarrollo que ofrece la construcción metálica son, por lo tanto, ilimitadas. (…)
>
> Los japoneses transforman constantemente el espacio interior de sus casas y lo consiguen mediante un simple juego de biombos que subdividen la totalidad de la vivienda en espacios más pequeños. Los biombos se recubren periódicamente con telas de seda diferentes, de forma que hasta la más pequeña de las habitaciones puede ofrecer cada vez un aspecto nuevo. (…)

> Si de veras es cierto que el hormigón armado no resulta dañado por el contacto directo con el agua, tal y como se nos asegura a menudo desde diversas fuentes (incluida la Comisión Estatal de Control de Materiales), entonces ya podemos utilizar el hormigón para aguantar grandes edificios similares a buques. Así, podríamos hablar de una verdadera arquitectura flotante, para la que serían válidas todas las consideraciones que se trataron en el capítulo anterior referentes a la nueva Venecia." (Scheerbart, Arquitectura de cristal, 1998, pp. 103, 157).

Como Paul Karl Wilhem Scheeerbart, poeta y dibujante de corte fantástico, inventor que influyó en la arquitectura impresionista, en su apasionada defensa de la artisticidad, AMO y OMA buscanm en las diferentes expresiones del arte, la poética de su discurso. El texto de *Delirious New York* se apoya en imágenes documentales, de postales, fotografías y planos. *S,M,L,XL* se aproxima en una estética de cine documental y *Content* evoluciona hacía la estética de una revista divulgativa; estilos visuales que son apoyados por el estilo de los textos. Según Nichols (1997, p.53), "el estilo apoya el despliegue de una trama para constituir una historia y el de pruebas para elaborar una argumentación." El documental es el estilo más representativo cuyo realismo, desde finales del s. XX en arquitectura se ha tenido muy en cuenta. AMO y OMA, buscan en la realidad latente su motivación que genera argumentos discursivos. El realismo que ha sido una influencia tan difundida y generalizada no ofrece un apoyo particularmente adecuado para el análisis documental, ya que, si se toma el realismo como única capa de verdad, se puede confundir realismo —como estilo— con veracidad. Todorov sostiene que es imposible conseguir para cualquier disciplina que implica síntesis, en vez de la verosimilitud, la verdad, si no es muy hábil el relato. Si se hace un discurso sentencioso que es lo que suele pasar cuando media un estilo realista, "omnipresente en nuestra cultura, su propio concepto debe clarificarse y delimitarse" (Nichols,1997, p.53).

Hay, por tanto, que establecer subcategorías dentro de la realidad y la fotorrealidad con la que se apoyan los discursos de OMA y AMO. La retórica es parte indisoluble de su narrativa y en la recepción del discurso se identifican diversas formas de persuasión y control de los receptores. En "Shipwrecked", por ejemplo, Koolhaas (1995n, p. 259) crea un marco conceptual que se refiere, a su vez, a su proyecto *The surface*[80] donde se representan los puntos calientes de la ciudad "más allá de la literalidad del plan de la calle" y de los edificios existentes, dando sentido a la aleatoriedad existente entre "la vieja arquitectura, con su *pathos* decadentista y la arquitectura de posguerra con su aura de optimismo olvidado" (Koolhaas, 1995, p. 276). En el texto, incluyó el cuadro de Piet Mondrian, *Composición en líneas, segundo estado* (1916-1917) (fig.1.98), donde alude una especie de topología poética de la trama urbana de Berlín con sus llenos y vacíos y las operaciones de borrado y conservación. Una retórica gráfica que apoya y enfatiza la retórica del texto.

80 The Surface es un proyecto para la A.A. de Koolhaas. Fue aquel relato-proyecto, realizado como un storyboard, con el que entrara en la unidad de Zenghelis.

1.6. AGENTES PERSUASIVOS

La narratividad en la arquitectura es lo que da voz a su narrador que humaniza y dota de cualidades experienciales y conceptuales la arquitectura a través del discurso y el texto. Las intenciones de la comunicación que el lenguaje es capaz de trasmitir sintáctica y pragmáticamente se espera que sean recibidas e interpretada para convencer, persuadir o provocar una catarsis, en términos más propios de lo literario. Dentro de las estrategias comunicacionales, las figuras[81] o recursos estilísticos, son compartidos entre discurso y narrativa, lo que hace que lleguen a confundirse.

Lejos de ser mera retórica persuasiva, la ficción ayuda a constreñir modelos de realidad y probar escenarios casi como un laboratorio de ideas, en los que se someten a puestas a punto desde la reflexión de lo hecho hasta ese momento. Como dice Lus Arana (2019, p.66).

> "La ficción (narrativa) es un nuevo escenario que la arquitectura contempla "no solo como una herramienta de apoyo al proyecto entendido de manera tradicional, sino como un nuevo ámbito para el desarrollo del pensamiento arquitectónico que se encuadra dentro de un proceso general de reevaluación de la relación de la arquitectura con las disciplinas situadas en su periferia".

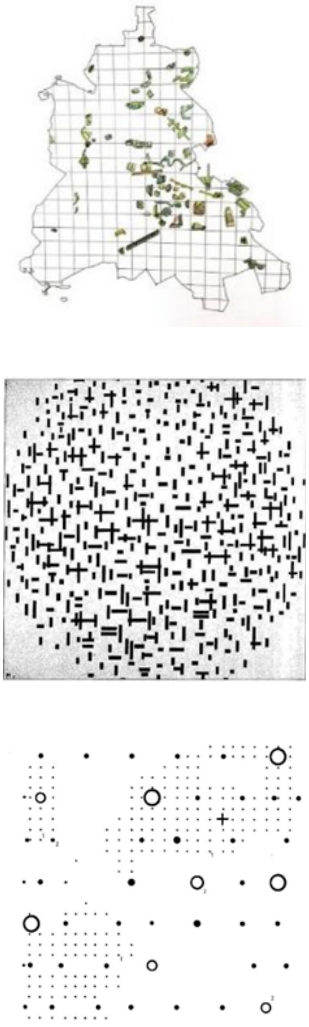


Fig. 1.98. Paralelismos entre el cuadro de Mondrian, el archipiélago de Berlín y el esquema de sólidos de la planta de Agadir.

1.6.1. Arquitectura y narratividad

Las ficciones ayudan a comprender el mundo y a construirnos desde el recuerdo y la ficción. "[Ricoeur] Sostiene que los seres humanos nos construimos a partir del entrelazamiento de dos tiempos: el tiempo histórico y el tiempo de la ficción. Un tema fundamental en la obra de Ricoeur es la ficción (…) interviene para que comprendamos, expliquemos y transfiguremos el mundo" (Rubio Gutiérrez, H., 2020, p.22). Algo que Benjamin (1988, p.15) explicó desde el cine, ya que "aumenta la comprensión de las construcciones que rigen nuestra existencia", la escritura frente al cine tiene mayor dificultad dada la fuerza iconográfica de la función simbólica que lo hace diegético (Ortiz Suárez[82],2013). Entonces, el discurso arquitectónico, de la arquitectura como relato, generado desde hechos a-constructivos como la escritura, la investigación desde las ramas sociológica y política, cuando se apoyan en representaciones visuales constituyen un marco híbrido entre palabras e imágenes o diagramas;

> "las ficciones, entendidas en un sentido amplio, forman parte del quehacer habitual del arquitecto. Desde la definición del programa al proceso de proyecto, los arquitectos requerimos de narrativas que guíen nuestra toma de decisiones. La ficción, en sentido estricto, ha estado presente también en diferentes formas a lo largo de la historia de la arquitectura, proporcionando ideas alternativas u ofreciendo entornos propicios para la especulación, la generación de discursos y de críticas" (Arana, 2019, p. 48).

81 A menudo comparten definición dentro de los tropos, pero los tropos forman parte de las figuras. Todos ellos son fenómenos de naturaleza léxico-semántica -todos ellos, recursos estilísticos-. Entre ellos, los de mayor importancia son la metáfora, la metonimia y la sinécdoque, y son figuras de pensamiento. Dentro de la retórica constituyen, junto a los tropos, el *ornatus* retórico, constituyente principal de la *elocutio.*

82 En *Cátedra "Historia del Cine". Dpto. "Cine y TV", Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.* URL: http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/historiadelcine/lenguaje-o-modo-de-representacion-2/ , revisado el 18 de mayo de 2022.

En la historiografía reciente, los libros que Koolhaas publica mezclan lo real con lo ficcional para crear, como afirma William Saunders (1997, p.61), una "fantasía gnómica" que comunica "percepciones poéticas de realidades fundamentales subyacentes". En el relato, las tres ideas de Ricoeur -Pre-figuración, Configuración y Re-figuración-, que son rescatadas y reinterpretadas por Montaner en *Topogénesis* (2019), sitúan la narratividad como una de las herramientas para obtener la segunda idea de la 'configuración' que es la inteligibilidad. Los relatos de la vida son confusos por naturaleza, debido a la inmensidad de capas que conforman nuestra realidad vital, y la narrativa lo que genera es orden y subraya los aspectos que se requiere transmitir, es decir, ciertos esquemas que pueden ayudar para comprender el mensaje referido tanto al análisis como la crítica de una obra dentro del mundo que pertenece.

> "La narratividad es, pues, una especie de ensayo de la 'puesta en claro' de lo inextricable; ésta es precisamente la función de los motivos narrativos, de los tipos de intriga. Por consiguiente, todo lo que se refiere al orden de procedencia, al artificio de la narración, constituye el objeto de la narratología. Esta ciencia del relato sólo es posible en la medida en que se haga un trabajo reflexivo inicial con lo que ocurre, con los acontecimientos, por parte de la «puesta-en-intriga», pero también por parte de los arquetipos de puesta-en-intriga, es decir, por los modelos narrativos" (Ricoeur, 2002, p.19).

La narratividad desde la teoría de la literatura, como pronto se observa con Venturi y con teóricos como Goodman (1978) y Mieke Bal (1998), puede extenderse a cualquier otro tipo de discurso, en otros campos más allá del literario y puede ser soportada por diferentes lenguajes.

> "El relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (…)" (Barthes, 1977, p. 65).

Ricoeur como uno de los principales artífices de la relación entre Arquitectura y narratividad, seguido por Evelina Calvi, que se centra en narratividad y proyecto establece en *Tiempo y narración*, las relaciones entre construcción y tiempo narrado desde los presupuestos de la hermenéutica y la fenomenología de Heidegger. En arquitectura, discurso y narración, más allá del género didáctico y la transmisión oral, recoge la idea de que la arquitectura que existe desde el momento en que se escribe y se describe. La acción resulta biyectiva: si la literatura puede, mediante la descripción, transmitir un espacio y conseguir que alguien lo reproduzca en planimetría, perspectiva e incluso en ladrillo, la arquitectura debiera poder ser, como dice Muntañola, una "escritura gigante".

Tiempo y narración determinan el espacio de acción del ser humano, que sobrepasa la mera espacialidad que se puede entender de las indicaciones de los planos del proyecto. Según Calvi (2002, p.65) "es una dimensión de continuas remisiones entre el acontecimiento y la fijación de los eventos; de movilidad y, al mismo tiempo, de suspensión espacial y temporal que genera la urdimbre de un texto". El espacio arquitectónico se lee como un cronotopo, función del espacio (físico) y del tiempo (vivido). Tal como señala Calvi (2002, p.63), en la dimensión

narrativa del espacio arquitectónico, testimonios en el tiempo, impresiones e interpretaciones se superponen como fragmentos narrativos y componen la trama narrativa de dicho espacio. Esta trama no está construida según una lógica lineal y continua. Un lugar queda así sedimentado y estratificado como un yacimiento arqueológico, como un *tell* (fig.1.99), donde una construcción se erigía sobre otra colapsada y el resultado, desde la estratigrafía arqueológica, dejaba ver la complejidad que subyacía al conjunto.

Las continuas rupturas, contradicciones y recuperaciones en los textos de Koolhaas muestran, como diría Calvi, un registro de huellas 'impresas' que se prestan a nuevas lecturas, lo que mantiene el lector atento a las señales, y a interrogarse por la naturaleza de los acontecimientos que las han producido y establecer una dialéctica que se deja contaminar por los lenguajes en que ellos se expresan. Koolhaas actúa como un periodista que utiliza el método paranoico crítico en sus especulaciones a partir de refrentes reales. En la entrada "Surrealismo" en el diccionario del *S,M,L,XL* sostiene que el análisis, según este método, se confunde con la creación.

> "He tenido un interés permanente en el surrealismo, más por sus poderes analíticos que por su empleo del subconsciente o por su estética ... Lo que más me impresionó fueron sus métodos paranoides, que considero una de las genuinas invenciones de este siglo [s. XX], un método racional que no pretende ser objetivo, a través del cual el análisis se vuelve idéntico a la creación" (Koolhaas, 1995, p. 1190.

En la conciencia moderna de la temporalidad se sobreentiende un proceso del proyecto en el que las nociones de origen, desarrollo y finalidad se revelan como bases de una idea finalista: el *novum*[83] (Calvi, 2002, p.56) como argumento. El discurso arquitectónico a través del texto, alude a un formato narrativo del concepto del proyecto arquitectónico, a un discurso que se desplaza del formato gráfico hacia un plano semántico de producción discursiva del significado. El proyecto arquitectónico por sí no es portador de significado autónomo; la codificación gráfica recibe su significado externamente articulándose como discurso.

Narratología

Los textos de Koolhaas se presentan como montaje heterogéneo y multigénero que alberga una voluntad narrativa. Una 'narratología' (término acuñado por Tzvetan Todorov (1969) en su *Grammaire du Decameron*) que se encarga de las técnicas y estrategias del discurso. La estructura del relato, desde la semiótica, y sus elementos que son las palabras y las sintaxis generan los significados y su sentido hacia la persuasión.

> "La teoría de la narración [narratología] no cesa de inspirar nuevos caminos en disciplinas humanísticas vecinas al estudio de la literatura: teoría de la comunicación, poética cinematográfica, antropología, etc. Se trata de una auténtica encrucijada donde se encuentran hablando el mismo lenguaje especialistas en los estudios más diversos. Pero sus contactos con la pragmática textual son todavía tentativos e insuficientes" (García Landa, 1997, p.10).

83 Término derivado del latín. Describe las innovaciones científicamente probables utilizadas en la Ciencia Ficción.

Koolhaas confirma que relato y mensaje conllevan un propósito estético, tal como sostenían Bajtín y Jakobson. Si se atiende a una pragmática del texto, este consigue seducir a sus receptores haciendo extensiva su técnica narratológica a las imágenes que acompañan los textos. Como sostienen Genette (1930-2018) y Greimas (1917-1992), el significado es sólo posible si está 'narrativizado'[84]. De acuerdo con Greimas, Koolhaas no es sólo poseedor, sino recordador de un universo semántico al remitirse constantemente a sus referentes

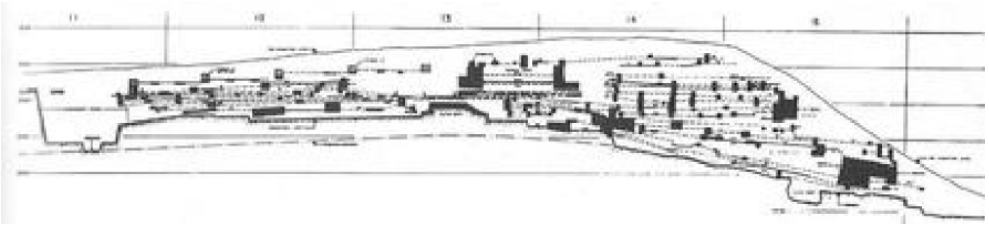


Fig. 1.99. Un *Tell* como una metáfora de la dimensión narrativa del espacio-tiempo arquitectónico. Una estratificación de ruinas construidas sobre otras anteriores que permiten ver el paso de la tecnología arquitectónica a lo largo de los siglos.

del Movimiento Moderno. Cuando internet complejizó el universo semántico global, Koolhaas reforzó su "universo discursivo" con su propio "microuniverso semántico", con sus 'patentes' (fig.1.100), por ejemplo, insertadas en el volumen de *Content* (Koolhaas, 2004, pp. 74-83), que se configuraban mediante escritos, textos de lo hablado e iconos. En este libro, las patentes se insertan en la trama del relato que subyace en todo el libro como puntos de giro, al explicar su fracaso en la costa oeste norteamericana y su migración hacia el este recapitulando sus aportes a la comunidad. 'Literaliza' unas patentes como un recurso estilístico *per se*, que aluden a 'inventos' del universo discursivo de OMA en la comunidad arquitectónica, en un intento de explicar las esencias y no las formas. El formato no-literario de la patente, por su composición parecería aquí dotarse de una poética.

Así se crea el 'mito' (Barthes, 1957) de OMA, un relato que se aúna a la arquitectura como un mitema (Levi Straus, 1955, p. 429), que está en la genética del mito. Una 'teoría' que permuta en el tiempo y que desde los 70 se difunde con profusión en las universidades y escuelas de arquitectura.

1.6.2. Escenarios: ficcionalidad y verosimilitud

Las ficciones de Koolhaas son de tres tipos: aquellas ficciones donde no existe la realidad directa, como ocurre en "La Ciudad genérica" o en "Junkspace", donde se desarrolla la historia en un escenario por completo irreal por la exageración; por otro lado, la ficción desde la realidad, donde una anécdota gobierna el desencadenante del texto, al que pertenecen textos como "Worth a Detour" (1995) o "Shipwreck" (1995). Y por último, la ficción pretérita, donde la trama le ocurre a terceros desde tiempo pasado. A esta última pertenecen "La casa que hizo Mies" (1995) y *Delirious New York* (1978). Es el texto, el que construye el 'espacio' y el 'tiempo', el lugar de la manifestación de lo literario; la *literariedad* que resulta "el único objeto concreto, una entidad gráfica de relaciones del lenguaje y una

84 Para volver a enfrentarse con el problema de la significación o la producción de sentido, Greimas tuvo que incorporar el metalenguaje (un lenguaje usado para hablar de otro lenguaje). Para ello desarrolló los procedimientos descriptivos de la narratología y el concepto de narratividad en la base misma de su semiótica del discurso.

Fig. 1.100. Patentes de OMA en *Content*.

unidad estilística global de la recepción" (Saganogo, 2009, párr.10)[85] que permite conectar arquitectura y escritura, y habilita a esta última como herramienta para aclarar las intenciones que pueden llegar a quedar enterradas entre las construcciones sólidas.

Cuando Koolhaas escribe, casi siempre se refiere a un lugar. Un lugar "narrado", como "Atlanta" (1995) o "Singapur Songlines" (1995), o un lugar conceptual como en "Berlin: The green archipielago" (1978), o en el "proyecto para Rossevelt Island" (1978). En los lugares narrados, como apunta Pierre Pelegrino (2009, p.11) se diseña una poética, donde lugar y lenguaje se desarrollan en total complementariedad sin separarse.

> "Volvemos al punto de la simple analogía. Nada es evidente, ya que un abismo parece separar el proyecto arquitectónico, plasmado en piedra o cualquier otro material duro, de la narratividad literaria plasmada en lenguaje: el primero se situaría en el espacio, la segunda en el tiempo. Por un lado, tenemos el relato ofrecido a ser leído; por otro lado, la construcción entre cielo y tierra, ofrecida a la visibilidad, a ser vista. Al principio, la separación (o el 'abismo lógico') entre el tiempo narrado y el espacio construido parece ser grande. Sin embargo, podemos reducirlo progresivamente; aun permaneciendo en el campo del paralelismo, si observamos que el tiempo del relato y el espacio de la arquitectura no se limitan a simples fracciones del tiempo universal y del espacio geométrico" (Ricoeur, 2002, pp.11-12).

La ficción aquí se relaciona con la verosimilitud; una relación, eminentemente física, para entender la relación entre realidad y cognición. "Podemos considerar las similitudes desde otras perspectivas epistemológicas, como la perspectiva psicológica o la perspectiva hermenéutica histórica de Paul Ricoeur" (Muntañola, 2000, p.114), o la perspectiva de Hawking (1991. Conferencia en Tokyo) y su concepto del "tiempo imaginario" y cómo puede ser relevante en el universo real, un aprendizaje que deriva de la historia. El mundo real y el imaginario se entrecruzan mediante el lenguaje. Los discursos "no se relacionan con el orbe de la experiencia de una sola manera, sino que existen distintos modelos de mundo" (Llovet *et al.*, 1995, p. 46).

Koolhaas en su escritura escinde el mundo en lo verdadero "que responde a las reglas del mundo real efectivamente existente y cuyos textos se basan en la representación de ese conjunto de relaciones sociales, históricas y objetivas que solemos llamar 'verdadero'" (Llovet *et al.*, 1995, p.46). El segundo mundo,

85 En "El concepto de *literariedad:* estatuto y postulado del texto literario". Fuente: https://letralia.com/206/ensayo02.htm#:~:text=La%20literariedad%20se%20entiende%20como,ciertas%20formas%20organizacionales%20del%20lenguaje.

el de lo ficcional verosímil, tiene reglas que no han de ser las del mundo real "aunque sí homólogas a ellas. Hay textos literarios que producen la sensación de que son 'referenciales' aunque sean ficticios, como la novela realista" (Llovet *et al.* 1995, p.46). También y por último, el mundo de lo ficcional no verosímil o ficcional fantástico, que comprenden estructuras cuyas reglas se hacen reales sólo en el texto. Dentro de 'lo verdadero' que sostiene Llovet, las piezas que Pierre Chenal (1904-1990) (fig.1.101), cineasta interesado en la arquitectura moderna, hizo en la década de los 30, encuentran en *Rem Koolhaas houselife* (Bêka y Lemoine, 2013) (fig.1.101) su homólogo más cercano.

Las piezas de Chenal, *Bâtir*, *L'Architecture d'aujourdd'hui*, *Trois Chantiers*, utilizaron el *modo expositivo* definido por Bill Nichols (1991, p.66), en que la mera observación del mundo real, captada por medio de la cámara, registraba la realidad, la mostraba y la preservaba. Como define Renov (1993) en *Theorizing Documentary*, esta modalidad 'documental' "puede ser entendida como la tendencia mimética común a todo el cine, [pero] intensificado por el estatus ontológico de lo significante del documental, su supuesto poder para atrapar 'el flujo único de la realidad'". También en el cortometraje *Bâtir* (1930) (fig.1.100), rodado en París y con banda sonora del hermano de Le Corbusier, Albert Jeanneret, se mostraban, en 12 minutos, "los avances arquitectónicos y la nueva arquitectura que ocurría en Francia (…) y que trató tres[86] temas: progreso (…) nueva arquitectura (…) nuevos planteamientos urbanos" (Losada Amor, 2017, pp.26-27). En esta parte, bastante irónica, Le Corbusier, polémico con los arquitectos tradicionales "llega (…) a aplicar una máscara de ladrillos a la estructura".

Desde el material del dibujo arquitectónico como son el papel y el lapicero, hasta los renders, y más aún, los anuncios que F. Ll. Wright, ofrecía al cliente, se establecía una aproximación realista a la posible construcción, aproximando el mundo real tangible al hecho arquitectónico. Un punto de vista humano y los elementos que rodean la intervención reforzaban la realidad del mundo representado. A veces, si el medio era una revista, un punto más de realismo era intentar seducir con un connotado económico que sostenían el discurso de sus casas Usonianas, por ejemplo, en el *Ladies Home Journal*[87] (fig.1.102); otras veces, una gran maqueta como la de Broadacre City (fig.1.103), daba una sensación de

86 En la primera se ilustra cómo construir con los materiales nuevos tales como el hormigón y el acero. Primero documenta el trabajo en hormigón y luego el uso de vigas de acero. La segunda parte muestra una comparación entre ejemplos de arquitectura antigua con la arquitectura moderna -la maison Citroën (1925) y las Oficinas de la rue Balard (1924), en París, por Mallet Stevens; La Cité de Refuge dell'Armeè du Salut (1929-33) de Le Corbusier. La tercera parte muestra, a nivel urbano, el Plan Voisin (1925) que Le Corbusier tenía para París con torres. Chenal quiere comunicar en su documental que, a través de un nuevo uso de materiales, también novedosos, se puede planificar y realizar una ciudad casi como un objeto industrial.

87 *Ladies' Home Journal* fue una revista estadounidense publicada por la Meredith Corporation, que se publicó desde el 16 de febrero de 1883, convirtiéndose en una de las principales 'revistas femeninas' (principalmente destinadas a mujeres) del siglo XX de los EE. UU. En 1903, fue la primera revista estadounidense en llegar a un millón de suscriptores. A fines del siglo XX, cambios sociales tales como el feminismo o la interseccionalidad y la televisión hicieron que perdiera circulación. En 2014, la Meredith Co. anunció que dejaría de publicar la revista mensualmente a partir del número de julio, afirmando que estaba "haciendo la transición a una publicación de interés especial [más acorde a los tiempos]". Ya por entonces solo estaba disponible trimestralmente en los quioscos, aunque su sitio web permaneció en activo. El último número se publicó en 2016.

Ladies' Home Journal fue una de las 'Siete Hermanas' (derivado del mito griego, también conocidas como Pléyades). Así se conocía al grupo de revistas destinadas a mujeres que defendían el arquetipo de mujer ama de casa, casada y con familia.

Fig. 1.101. La película *Rem Koolhaas houselife* y las piezas audiovisuales de Pierre Chenal son mundos reales.

un 'realismo en miniatura' que Koolhaas aplica con sus maquetas; éstas, fotografiadas con asombrosa cinematografía, hace lo mismo, como en la maqueta de La Villette, incluida en el *S,M,L,XL* (1999, pp. 894-905) (fig.1.103). El holandés comparte con Wright lo que Miguel Morey llama la 'mirada armada', donde la carga gráfica se aproxima al hecho construido con la mayor exactitud que puede. Si para Wright es el papel y el lápiz, para Koolhaas es la maqueta; como dirían Moneo y Cortés (1976, p.2), "el arquitecto, cuando dibuja, está ya construyendo". Acercándose a la disciplina de pintor, puede librarse de la trivialización que el ordenador da con su "mezcla de realismo atroz y utopismo extremo que tantas veces nos ofrece la arquitectura contemporánea" (Moneo[88], 2006).

Leonidov, referente koolhaasiano, proponía con el Narkomtiazhprom (fig.93) que Koolhaas estudió junto a Oorthuys y que se saldó con un artículo para *Oppositions*, un mundo 'ficcional' pero 'verosímil', cuyas reglas compositivas partían de figuraciones existentes en la realidad de recinto del Kremlin. En el dibujo se ve un avión volando muy próximo al edificio como una metáfora de lo alto que podría llegar a ser, sin importar si el avión pudiera en realidad surcar ese espacio aéreo. Tampoco corresponden a la realidad las sombras, las luces o el color, pero en su abstracción y técnica, ese edificio se podría llevar a cabo. Estas verosimilitudes tienen su parangón en el texto que se apoya en ilustraciones de este tipo 'cienciaficcionales' en su primer libro, *Delirious New York* (fig.1.104) enfatizando el espíritu futurista en el que se vivía en la Nueva York de principios de siglo, con la inocencia y el atrevimiento para soñar con lo imposible.

En la categoría de lo 'ficcional no verosímil o fantástico', también explorado por Koolhaas, están los dibujos surrealistas de Vriesendorp para *Delirious New York* y la Arquitectura Radical[89] de *Superstudio*, referente en sus años de estudiante en la A.A., los que acompañan su discurso. Los florentinos plantearon el proyecto "Monumento Continuo" (Fig.1.105) a mediados de los años sesenta, donde una estructura conquistaba todo el orbe terráqueo, demostrando ciertos planteamientos de su "arquitectura genérica" y globalizada en su discurso *mainstream.*

Este proyecto que dio lugar a *Exodus* (1972) (fig.1.105), también no construible y metafórico por ser una fantasía del mundo como una especie de 'prisión' voluntaria se nutría de una narrativa "que comienza a ser utilizada de forma predominante por varios autores contemporáneos suyos (…) consiste en utilizar un texto o una historia (…) como intento de fundamentar su proyecto y darle sentido común" (Passaro, 1999, p.170[90]) y un diagnóstico y una crítica social. Deudor de la novela *Un mundo feliz*, la pieza literaria de Ciencia Ficción que daba cuenta de la facticidad, es decir, de lo que se ciñe a los hechos posibles, en el *novum* aún más posible en el texto que en el hecho arquitectónico.

88 Discurso en el XI Congreso de Expresión Gráfica EGA 2006.
89 Así definido por el crítico de arte Germano Celant (1940-2020) definía en 1973 a jóvenes arquitectos italianos que desean emprender sus actividades en los campos de la crítica y la teoría arquitectónica desde medios alejados de la disciplina. Esto ocurría en los años 60, en pleno apogeo cultural.
90 PASSARO, Andrés Martin. El Berlín de Koolhaas. *DC - Revista de Crítica Arquitectònica*, Barcelona, n. 2, 1999, grifo do autor. Disponível em <http://upcommons.upc.edu/revistes/>. Acesso em: 17 jun. 2011.

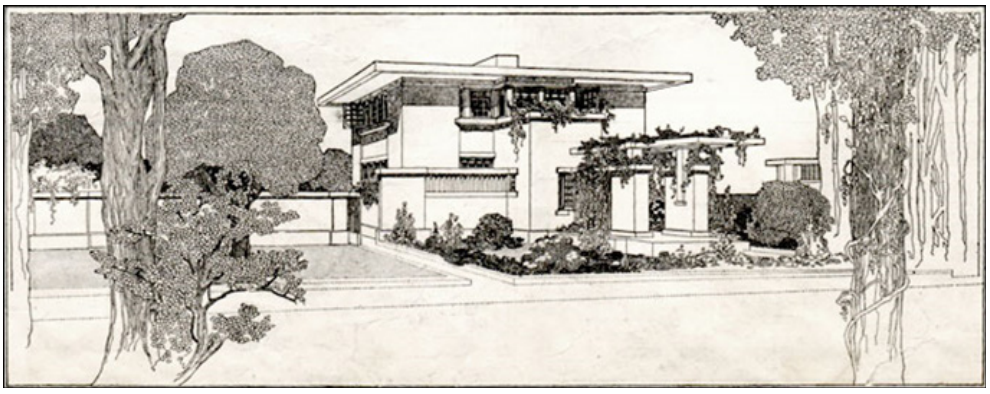
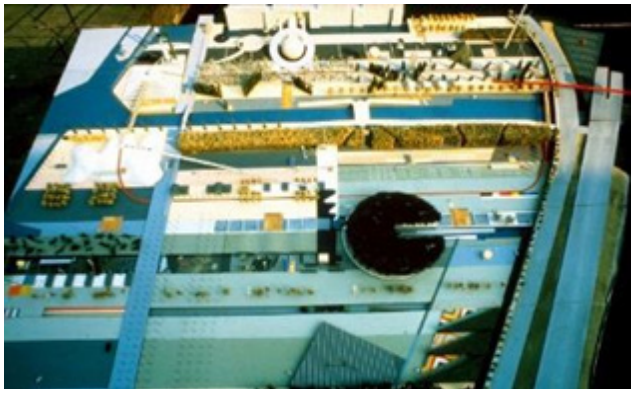


Fig. 1.102. Dibujo verosímil de Frank Lloyd Wright, que pretende mostrar un mundo real, aunque sea un ideal publicitario.

La "alegoría de la arquitectura", el grabado de Charles Perrault en su edición francesa del Vitruvio *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en François* (1673) (fig.1.106), donde la realidad y la ficción se mezclan en un escenario basado en modelos reales, que compone de una manera imposible. En este grabado, la Monarquía y la Abundancia, situadas a la derecha, prestan atención a las enseñanzas del Vitruvio, mientras, al fondo, se puede ver tanto el Arco del Triunfo de Luis XVI, como la Fachada oriental del Louvre, diseñada por el propio Perrault; ambos monumentos siguen los preceptos del antiguo



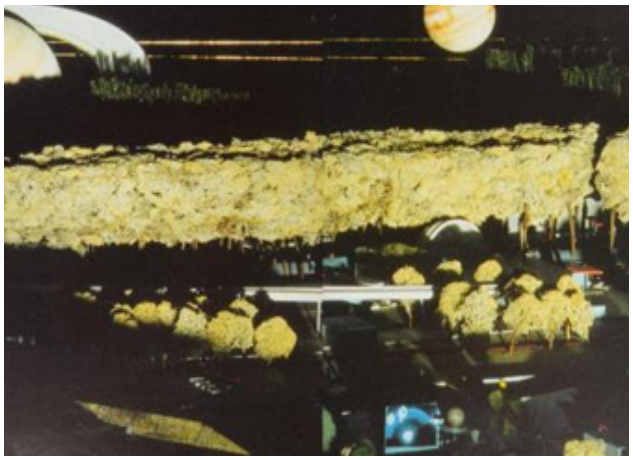


Fig. 1.103. La maqueta de Wright para la *Broadacre City* y la de OMA de *La Villette*. Esta última, en el *S,M,L,XL*, en la que se retrata desde lo general a lo particular, en un montaje narrativo que nos adentra en la propuesta del parque. Ambas maquetas tratan de representar un mundo real.

tratado, de los que Francia en esa época es guardiana. El ambiente es sobrenatural, mostrando un paisaje en calma con dos construcciones que físicamente no se hayan tan próximas —distan más de 4 kilómetros—, e incluso su visión resulta imposible de tal manera, pues la fachada oriental está en el punto diametralmente opuesto. Es una especie de salón al aire libre donde los protagonistas

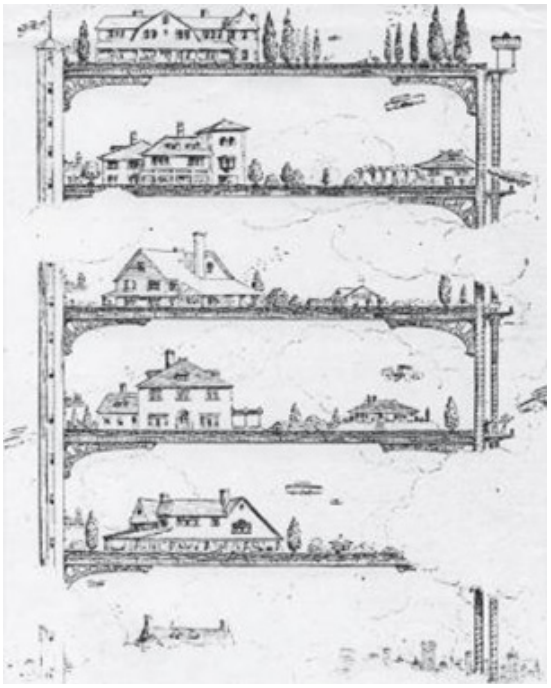


Fig. 1.104. El dibujo ficcional pero verosímil de Leonidov e imágenes que ilustran de *Delirious New York*.

son las alegorías que han tomado forma humana. El collage conceptual de un escenario imposible, pero según las leyes reales de la perspectiva, la proporción y los órdenes, que dotan de realidad a ese mundo ficticio, es un escenario delirante, siendo los símbolos como la corona laureada o el orbe terrestre los encargados de comunicar la verdadera identidad de los personajes. A la izquierda, Perrault aparece, a la manera de los renacentistas como Rafael en *La Escuela de Atenas*, retratado mirando al espectador.

Escenarios delirantes

El escenario de Perrault, entre lo imposible y lo real, tiene ciertas similitudes con las imágenes delirantes del primer libro de Koolhaas. Estas imágenes, debidas a la genialidad de Madelon Vriesendorp, venían de un proyecto que dialogaba con *Delirious New York*: *Flagrant Delit*[91] Los escenarios creados por los textos de Koolhaas y las pinturas de Vriesendorp (fig.1.107) responden a percepciones delirantes, como las torres antropomorfizadas que aluden a la 'elasticidad' que Koolhaas quiere adoptar en el proyecto moderno —y que en Casa Palestra representó doblando el pabellón de Mies y llenándolo de actividades gimnásticas—. La alfombra es la retícula de Manhattan, los edificios que se ven tras la ventana, la cual se parece a la de *El manantial* (King Vidor, 1949) (fig.1.107), están 'tocados' con las cabezas de sus creadores, aludiendo al aura de creación en un Manhattan tan estricto urbanísticamente. En otro de los dibujos de Vriesendorp, se puede ver cómo bajo el 'mar' —que recuerda a la piscina del "Palace of the Soviets" (Koolhaas, 1995, pp. 822-825)—, están las conexiones, simbolizadas por cables y conductos, que hacen de la ciudad un sistema hiperconectado. .

1.6.3. Montajes:

Una técnica operativa para cohesionar subtextualmente los textos es el montaje. Aprendido del cine y la literatura, juega un papel relevante en el discurso koolhaasiano, secuenciando cortes de unidades que, al juntarse, se dotan de sig-

91 Véase epígrafe "Madelon y Ungers" en el punto 2.2.4. del capítulo II.

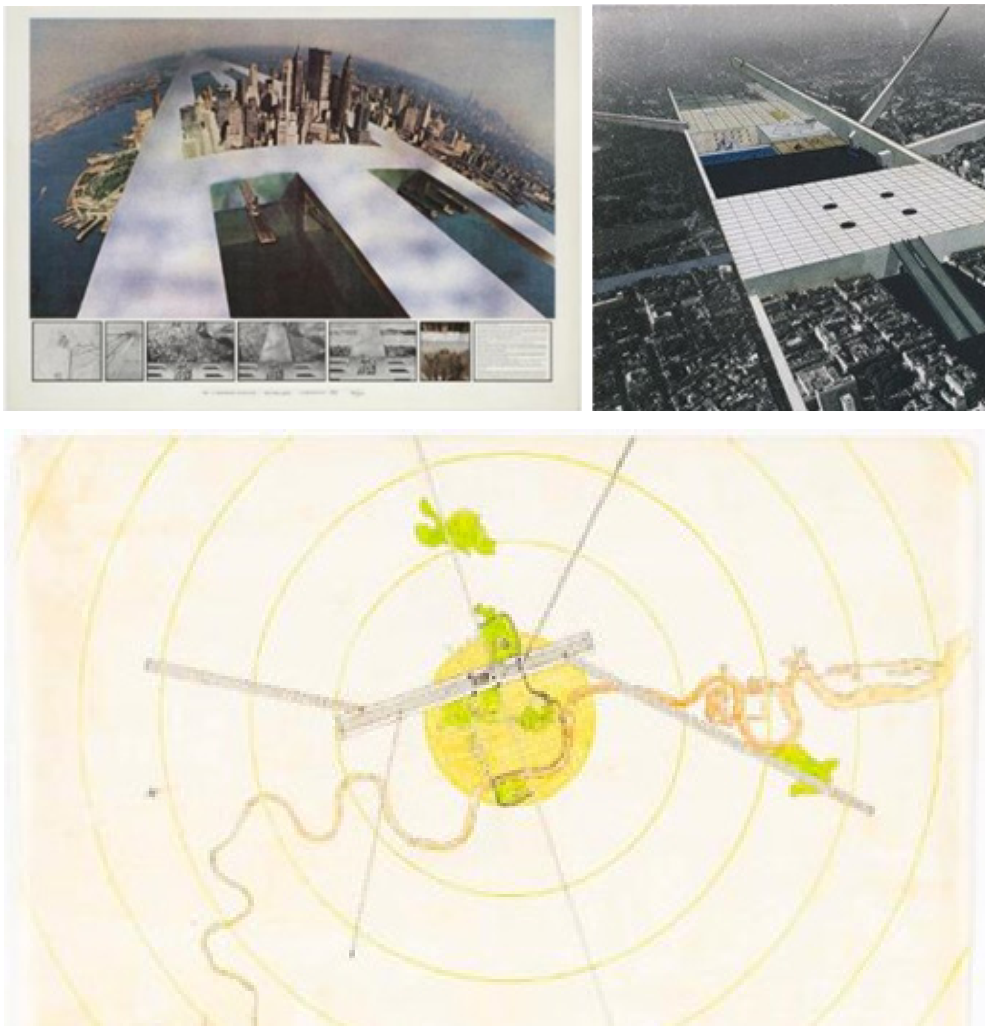


Fig. 1.105. Mundos ficcionales inverosímiles: *El Movimiento Continuo* de Superstudio y *Exodus* de OMA.

nificado. La técnica del montaje se presenta como parte de la estrategia proyectual para componer su obra en todo su espectro —la escrita, la construida y la comunicada—, permitiendo simultáneamente, una lectura lineal y otra panorámica. En la intertextualidad en la que los conceptos no siguen una única línea de subordinación jerárquica, el montaje le permite 'organizar la liquidez' de los eventos, como dice Zizek en *Acontecimiento* (2014) "algo que surge de la nada en apariencia pero que está premeditado" entre las rupturas y como dice en "Cara a la ruptura. Las mutaciones urbanas" (Koolhaas, 2001, p. 54) "mi afinidad con este sistema de rupturas frente al de la continuidad es la parte esencial de mi vinculación con el cine".

Más allá de la definición técnica: "la coordinación de un plano con el siguiente" (Bordwell, 2003, p. 247), en su coordinación de yuxtaposiciones, genera hechos de relación que ocurren en la percepción humana. Fueron los cineastas rusos como Eisenstein o Pudovkin los que aprovecharon esto para llevar el cine a nuevos territorios expresivos. En el campo de la significación, la lectura de textos yuxtapuestos como uno solo que arma un relato bajo una misma intención no es otra que la técnica que Koolhaas utiliza, muy próxima a la de Eisenstein, que en su *Hacia una teoría del montaje* (1991), bautiza como "montaje dialéctico" o "montaje de atracciones". Mediante la relación perceptual, a Koolhaas no le importa incomodar con contrastes agresivos, o con la yuxtaposición de elementos

Fig. 1.106. El grabado de Perrault que es un escenario delirante.

radicales. Zenghelis (2005, p. 260) sostenía: "la totalidad, el drama y la cohesión (…) dependen de la construcción de fragmentos, materiales, fijaciones, diferentes escalas, significados, interrupciones y lo más importante, la yuxtaposición de elementos radicales". A esta temática se refiere también la idea que Arheim (1986, pp. 72-75) tiene acerca de las relaciones de semejanza y contraste. Es entonces posible ver cómo esa yuxtaposición se lleva a la virtualidad del escrito. Cómo se "despliega el aparato de montaje de manera similar a cómo un director construye una realidad fílmica a partir de elementos individuales para desarrollar la narrativa."

Fig. 1.107. Pinturas delirantes de Vriesendorp, y un fotograma del *El manantial* (King Vidor, 1949).

Existe, según Deleuze, cuatro formas de montaje en este campo: la orgánica de la escuela norteamericana, a raíz de superposición de fragmentos en historias lineales, la dialéctica de la escuela soviética, la cuantitativa del cine francés, y la intensiva de la escuela alemana. No es de extrañar que Koolhaas traslade una operatividad desde su formación visual en el ámbito del cine al arte de escribir e incluso en sus proyectos de arquitectura. Según una afinidad procesual,

Koolhaas fija su ejercicio en opuestos y en el montaje de atracciones eisensteniano. Arnheim, (1933), en su libro *El cine como arte*, formuló una clasificación de montaje mediante la 'transición' por afinidad, y por contraste. En los textos de Koolhaas, la identificación del tema dentro de intertextualidad tiene cierta organización estratégica subordinada a una unidad textual superior. Bonilla (1997, p.11) sostiene:

> "Desde el punto de vista de la lingüística del texto, es un lugar común afirmar que lo que hace que un texto sea un texto no es su gramaticalidad, sino su textualidad. Un texto no es simplemente una suma de palabras, oraciones o párrafos; un texto tampoco es una superoración de gran longitud compuesta parcialmente por oraciones bien formadas y colocadas en secuencia lógica".

El acto de 'discurrir', esto es, de pensamiento, ideación o invención, se usa para encontrar la manera de hacer algo o solucionar algo. El discurso tendrá en su esencia parte de creación, que recae en el ordenamiento y el montaje, que dotan al discurso de una urdimbre, entre texto, contexto y subtexto; esto es, una estrategia. Koolhaas demuestra una vez más ser un gestor de estrategias al utilizar un conjunto de herramientas, técnicas y tácticas operativas[92] (Özkan, 2008, p. 2). El discurso de la modernización, el 'manhattanismo', lo genérico, la globalización, la preservación, lo grande, la retícula, el situacionismo[93] y el surrealismo se pueden ver como un montaje, que se descuelga del *cadavre exquis* surrealista o el *cut-up* del *underground*, de modo que traspone técnicas del cine y la literatura y hace que el mensaje se incruste en los medios.

El montaje en literatura tuvo a John Dos Passos —de cuya obra *Manhattan Transfer*, Bernard Tchumi tuvo inspiración para sus *Manhattan Transcrips*— y en cine a Eisenstein como grandes precursores de la técnica. Por otro lado, William Burroughs, escritor *underground* inspirado por el surrealismo y la vanguardia europea, utilizó el *cut-up* en EE. UU. Los *cut-up* fueron creados por el escritor rumano Tristan Tzara, quién en los años 20, dando un paso más allá del *cadavre exquis*, hizo un poema sacando palabras de un sombrero. Burroughs aprendió la técnica desde el pintor Brion Gysin, quien la redescubrió de manera fortuita cuando recortó con una cuchilla hojas de periódico que usaba como protección de la mesa de trabajo, sin "darse cuenta de que las páginas recortadas ofrecían un resultado interesante. Así, comenzó a llevar a cabo este proceso de forma intencionada con artículos de periódicos, dándole un nuevo significado a su contenido" (Millán, P. 2017, parr. 4). La técnica fue aplicada por ambos en distintos formatos multimediales: pintura, vídeos, grabaciones de audios hasta la escritura,

92 Las nociones de estrategia y táctica presentadas por Michel de Certeau en su libro *La práctica de la vida cotidiana* ayudan a entender las distintas formas de proceder de Koolhaas. Aunque el libro se centra en el análisis de los «modos de producción y acción» de los «productores *amateurs*» y los «consumidores activos» dentro de una estructura sociocultural, es una referencia importante para entender el concepto de estrategia. No obstante, Koolhaas utilizará el Shopping para mostrar otra variante de la modernidad en la actividad sociocultural. A este respecto, de Certeau es relevante porque introduce el término 'táctica' aclarando el significado de estrategia y haciendo evidente que ambos conceptos están relacionados. Define ambos centrándose en las «formas de operar» que establecen reglas o códigos para la producción y la acción. La principal diferencia estrategia y táctica es que las estrategias tienen capacidad para de producir, modular e imponer espacios sobre los que operan, frente a que las tácticas sólo pueden utilizar, manipular y desviar. Establece una analogía con la lingüística sosteniendo que la sintaxis es la estrategia y el acto de hablar una táctica.

93 Todos estos corrientes y conceptos se desarrollan en el capítulo II.

de la que Burroughs decía que 'cortocircuitaba el control' y permitía, entre las líneas ensambladas, descubrir la verdad. Para ello, Burroughs ya aludía al montaje como herramienta que ordenaba en un discurso todos los fragmentos aleatorios y venidos desde múltiples capas de realidad.

> "La experiencia misma es un *cut-up*, y esto se ve claramente en la experiencia de escribir. No se puede escribir sin ser interrumpido por todo lo que viene a la cabeza y por todo lo que se ve. Su propia experiencia, como adulta, no es lineal, sino que está interrumpida por todo tipo de yuxtaposiciones arbitrarias. Pero esos 'restos' no se sabe cómo meterlos cuando se escribe linealmente. El montaje, en cambio, los integra" (Burroughs en Kamenszain, T., 1975).

Uno de los *cut-up* más impresionantes de Koolhaas está recogido en *Content* (2004, pp. 44-51). Es un inmenso 'fresco' que ocupa 8 páginas y se compone como en la imagen (fig.1.108), donde se descubre que, en amarillo y a la izquierda, está la historia de OMA como líneas pegadas en un texto completo, mientras a cada línea acompaña, de cada año, hechos importantes, ya sean de índole cultural, social o de la propia OMA.

Más allá de una técnica narrativa, Koolhaas utiliza muchas veces el montaje como medio expresivo en sus textos. A veces las líneas son objeto compositivo hasta llegar al paroxismo de, por ejemplo, "Tabula rasa revisited" (Koolhaas, 1995aw, pp. 1090-1135), que responde al proyecto Misión Grand Axe, para La Défense (1991). El texto se dispersa como 'trozos recortados y pegados' a lo largo de las páginas, mientras sus huecos dejan espacios para mostrar mapas (fig.1.109), planos, dibujos de perspectiva urbanas realizadas a líneas —por ordenador— y fotografías.

La técnica del *cut-up* utilizada por Koolhaas, a diferencia de cómo está usada por Burroughs y otros autores *undergroud*, revela cierta rotundidad en los mensajes que Koolhaas quiere lanzar. Otra vez, el montaje, esta vez en forma casi de collage, hace las veces de facilitador de los mensajes. De nuevo repite la estrategia sempiterna de colocar como preámbulo el cómo llegó a participar en el concurso, aunque esta vez añade una contextualización "muy a la americana", con una serie de textos donde se dice "esto es…", "esto es…", dando una descripción impresionista del lugar mediante sus hitos.

> "[**SITUACIÓN**] Esto es París. / Esto es el Sena. / Esto es La Défense, la ciudad-oficina que no gusta a nadie pero que tiene una virtud innegable.../ Esto es el aeropuerto Charles de Gaulle. / Esto es Euro Disney./ Esto es el centro./ [VIRTUD DE EXPERIMENTO URBANO QUE LO RELACIONA CON CONEY ISLAND DE DELIRIOUS NEW YORK (2004)] Su presencia ha salvado París; cada 'adefesio' realizado allí ha evitado una invasión del centro./ [**OBJETIVO DEL CONCURSO**] El concurso pedía prolongar La Défense, que empieza en el Sena, hacia otro bucle del Sena, de modo que empezara en el Sena y terminara en el Sena. Los franceses, con su eterno optimismo sobre el significado de los ejes, ya habían decidido que el único gesto con sentido sería prolongar el famoso eje que empieza en el Louvre y continúa, pasando por el Arco del Triunfo, hasta el Gran Arco de La Défense, y cargar de significado esta línea tan poco glamurosa. /[**PARADOJA-PROBLEMÁTICA**] La paradoja del concurso fue que la prolongación de La Défense ya estaba ahí, la zona estaba llena. Y todo lo demás es plancton, la típica acumulación de edificios de innegable inferioridad construidos entre los años cincuenta y

noventa que constituye el índice de la arquitectura del siglo XX. / La mayoría de los edificios más antiguos estaban en mal estado. Muchos eran bloques de viviendas sociales muy impopulares. Otros eran edificios de oficinas como los que se construyen en todo el mundo: la traducción de una endeble fórmula financiera en una caja de hormigón con aislamiento y cristal de espejo. /

[**SEGUNDO ACTO: SITUACIÓN**] Esta es la universidad de Nanterre, uno de los focos de mayo del 68. /Este es el emplazamiento de una futura estación de TGV. /Este es un cementerio. /Este es el Grande Arche. /La Défense no es, en el fondo, más que una interesantísima carretera circular concebida casi como una obra de arte, en cuyo interior reina una enorme libertad. / [**OPORTUNIDAD DESE EXPERIENCIA DIRECTA**] Así que contemplamos esta situación y nos planteamos una pregunta bastante venenosa.../¿Cuántos de estos edificios merecen la vida eterna? Esta pregunta está esencialmente prohibida en Europa, donde se supone que el contexto urbano es algo que debe conservarse y respetarse, no destruirse. En muchos casos, por supuesto, es totalmente legítimo. [**PARADOJA DE LA MODERNIDAD**] Pero cuando observamos estos edificios -sus materiales no pensados para durar eternamente, sus programas meras articulaciones de una legitimidad financiera momentánea- se hace difícil considerarlos parte de Europa en un sentido histórico. / [**OPORTUNIDAD**] Pero la noción de un nuevo comienzo -empezar de cero, la tabula rasa- había sido tabú desde el brutal intento de Le Corbusier con el Plan Voisin de arrasarlo todo de una vez. La dureza, la conmoción, la locura evidente -pero al mismo tiempo la increíble elocuencia- de su operación cerraron el libro sobre la cuestión del nuevo comienzo para las generaciones venideras./ Así que miramos a La Défense, por un lado con la desagradable y absurda carga de tener que inventar un concepto para una zona que ya estaba llena y, por otro, el conocimiento de que hay un límite importante a nuestra imaginación -el límite de un nuevo comienzo- y nos preguntamos.../ [**PREGUNTA DESENCADENANTE: ¿EL BORRADO ES BUENO?**] ¿Qué pasaría si, incluso en Europa -especialmente en Europa-, declaráramos nulo -o al menos potencialmente desmontable- todo edificio de toda la zona que tenga más de 25 años? ¿Cómo cambia tal pregunta los parámetros y la interpretación de este proyecto, que nos parecía intolerablemente triste con este tenue eje que supuestamente da coherencia y calidad a esta zona? / [**PROCESO-ANÁLISIS**] Analizamos esta cuestión en términos numéricos y descubrimos que si blanqueábamos el sitio en incrementos de cinco años simplemente borrando todos los edificios de más de 25 años, se liberarían gradualmente vastas zonas. Conservaríamos edificios de mérito o de valor sentimental -Nanterre, un palacio de justicia muy bonito, un parque, una estación- y, por supuesto, mantendríamos el Grande Arche, el CNIT y la Tour Fiat como una especie de acrópolis del siglo XX./ El proceso de borrado podría extenderse en el tiempo de forma subrepticia: una realidad invisible. Podíamos borrar gradualmente.../ ...zonas enteras de textura del mapa.../ ...y en 25 años toda la zona estaría disponible./ [**CONEXIÓN LECORBUSERIANA**] Eso tenía, para nosotros, una conexión estimulante y secreta con la operación de Le Corbusier. Pero mientras Le Corbusier podía haber sido demasiado drástico al decir "lo desguazo todo de una vez", y ciertamente había sido demasiado drástico al eliminar uno de los ejemplos más universalmente admirados de cultura urbana, podríamos argumentar que aquí tal cultura urbana no existía, o incluso que esta cultura urbana presume este tipo de eliminación. /Observamos esta zona recién liberada y nos planteamos una pregunta aún más aterradora: [**OTRA PREGUNTA DESENCADENANTE**] ¿Qué hacer con este nuevo territorio? /Medimos la sustancia que habíamos quitado y el nuevo programa que teníamos que añadir. /Realizamos una serie de estudios para intentar imaginar

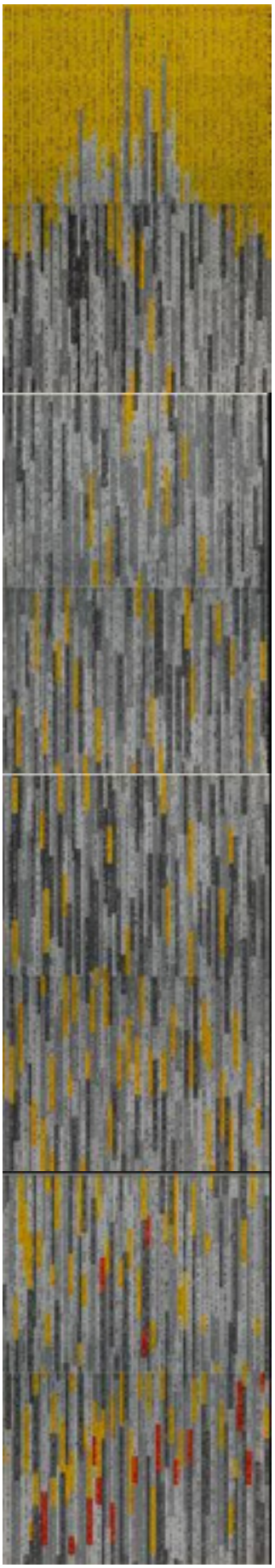


Fig. 1.108. Un *cut-up* para explicar la historia de OMA. Desplegado, ocuparía más de 1,20 metros.

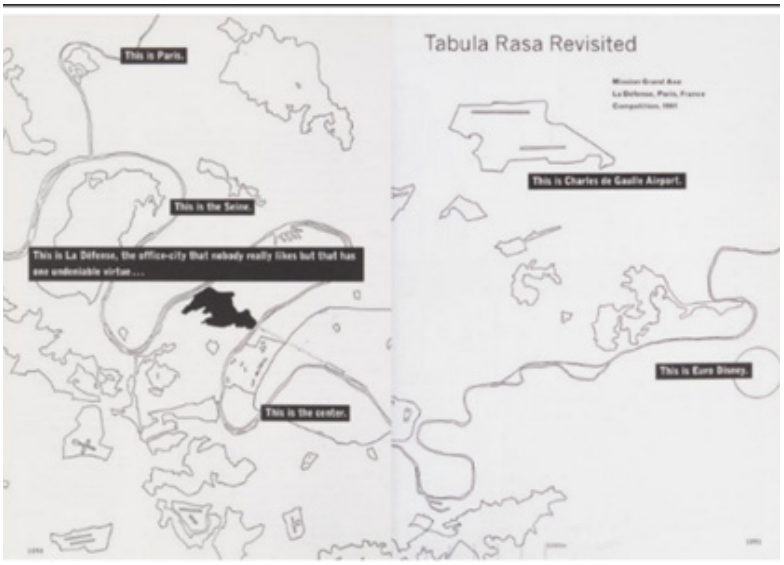


Fig. 1.109. El montaje, *cut up*, de "Tabula rasa revisited". Esta forma se repite en el capítulo de Lagos en *Mutatios* (2000).

> un plan urbanístico para esta zona. / [**¿CAOS O INTERDISCURSIVIDAD?**] ¿Hacemos un plan que esté conectado con las investigaciones actuales sobre la teoría del caos, o alguna analogía -nunca puede ser más que una analogía- con desarrollos paralelos en otras disciplinas? / [**CUADRÍCULA DE MANHATTAN**] ¿O qué ocurre si simplemente tomamos el método menos limitador y más habilitador -la cuadrícula de Manhattan, una combinación de disciplina bidimensional y una libertad de expresión potencial casi independiente en la tercera dimensión- y lo convertimos en una especie de polémica utilitaria? / Proyectamos la cuadrícula sobre el terreno. (Casualmente, una de las líneas de la cuadrícula se correspondía con el eje.)/ Luego hicimos un estricto inventario de tipologías contemporáneas con las que podríamos planificar la ciudad./ [**SÍNTESIS**] Fue un eco impúdico a finales de este siglo de cómo se podría haber interpretado la arquitectura a principios de este siglo./ [**CLÍMAX**] Alborozo momentáneo al reconquistar la profesión de urbanistas.../... y rehabitar.../ ...las ambiciones antaño megalómanas de nuestros predecesores."

Otro de los textos, que contiene en su forma una especie de *cut-up* es, nada menos, que "La ciudad genérica" (Koolhaas, 1995ba, pp. 1238-1267) (fig.1.109). Aunque en otras ediciones, donde el ensayo está extractado, esta forma de organizarse se obvia en favor de un texto sin sombreado o forma específica, en el *S,M,L,XL*, sus páginas contienen el texto que se presenta como un *continuum*, en donde lo que se ha de leer se subraya en amarillo, y las secciones que conforman el texto se presentan en blanco sobre fondo negro, acuciando más un aspecto de 'pegado'.

Las técnicas como el montaje cinematográfico se equiparán a los tropos literarios. La técnica del montaje sirve para yuxtaponer elementos pasados y presentes, generando subtextos que vigorizan la dialéctica entre la época actual y el pasado. Por eso, en el discurso, Koolhaas se refiere al montaje como "hibridaciones sistemáticas, proximidades, fricciones y superposiciones (…) y, por lo tanto, produce una historia creativa, análoga a la geografía creativa en el cine" (Böck, 2015, p. 196). El montaje en Koolhaas está relacionado con la unión de fragmentos textuales tal como Comte, influido por el sansimonismo y su socialismo utópico, entendía la historia: una narración de fragmentos unidos que generaban ciclos.

Koolhaas alude al montaje programático a modo de 'espacio fílmico' sublimado que genera una comprensión más compleja del lugar, algo similar a cómo Benjamin (1988, p.15) entendía la fragmentación de la percepción moderna del mundo. "No es sorprendente que Rem Koolhaas (…) haya descubierto una oportunidad en las observaciones de Walter Benjamin acerca de la necesaria fragmentación en el entendimiento moderno" (Armagno Gentile, A., 2015). Aunque Böck (2015, p.181) emparente esta tendencia con el desconstructivismo derridiano, ya que una película es un "modelo primario para el método compositivo de collage y montaje, que produce una secuencia de eventos a partir de una serie de imágenes concretas". Por lo tanto, "el cine y su modo de representación pueden describir cómo funciona la noción de método deconstructivo de Derrida". Pero más que una deconstrucción para el análisis es una comulación para su comunicación. La secuencialidad y la ruptura entre ideas permite el análisis, pero también exhibe todas las atenciones, sean estas próximas o alejadas a la dis-

ciplina. El montaje muestra una conexión pretendida, aunque lo que realmente interesa a Koolhaas expresar son esas 'rupturas inteligentes' que afrontan la continuidad de una obra, sea esta de arquitectura o de texto. En "Cara a la ruptura, las mutaciones urbanas" (2001, p. 54) habla de su

> "afinidad con este sistema de rupturas frente al de la continuidad que es la parte esencial de [su] vinculación con el cine (…) los sistemas y las técnicas internas del cine y, sobre todo, el montaje, las que han jugado un papel fundamental. Hay siempre en la [obra de] arquitectura una voluntad de continuidad mientras que, por el contrario, la [obra de] cine está fundado en un sistema de rupturas inteligentes".

Koolhaas toma esta técnica desde sus inicios como realizador en un grupo de cine asambleario *1,2,3 Enz* , que eran en sí mismos, un montaje casi surrealista en su propia forma de realización, ya que todos hacían de todo: fotógrafos, actores, decoradores, iluminadores, directores… lo único que era exclusivo de Koolhaas y su amigo de infancia, el director Renee Daalder, era que ellos escribían. Esa forma de hacer coincide, por un lado, con la disolución del autor en OMA, pero por otro, deja ver su protagonismo como guionista, revelando el paralelismo referido a la autoría tanto del grupo de cine como de OMA. Un ejemplo de eso es "Less is More" (Koolhaas, 1995b, pp. 46-63). El texto se monta en tres partes diferenciadas: una parte explica cómo OMA fue invitada a participar en la Trienal de Milán de 1986, una segunda, donde se funden texto y *storyboard* en un montaje narrativo, explica las idas y venidas del emblemático pabellón de Barcelona y por último, un pequeño texto evocador "The house that made Mies" (Koolhaas, 1995c, pp. 62-63) (fig. 1.111). En estos textos, montados, se funden ensayo, narrativa y cinemática.

Desde la página 50 hasta la 61, hace algo relativamente similar. La idea presenta un añadido estimulante al incluir el concepto *storyboard* de una manera más explícita. En el texto "Cadavre Exquis", la secuencialización gráfica desde el exterior hasta el interior se puede ver como un *storyboard*, pero en "Less is More" es mucho más evidente porque contiene los 'cuadros' y bajo estos, se escribe la historia de los devenires del Pabellón de Mies desde las guerras —la civil española y la IIGM—. Este texto invita a pensar en el poder de la organización por secuencias con la que la mente de Koolhaas funciona a la hora de narrar, y también en el poder de la crónica. Todo ello, a la vez, recae de nuevo sobre el montaje cinematográfico. El montaje es unir fragmentos, el *storyboard* es unir *frames* con unidades narrativas. La crónica y cualquier otra narración, es adherir información narrativa ordenada en una trama que puede o no ser cronológica. Por ejemplo, vemos la idea de muñeca *matrioshka* en el *S,M,L,XL*, donde hay fragmentos como estos que tienen partes ordenadas a forma de crónica, pero su cómputo global, como 'novela', no responde a un orden cronológico, sino que se trama por tamaños. Así, se puede ver por la asociación de escritos que Koolhaas asocia conceptos directamente a las escalas. Al abordar el proyecto desde la disciplina escrita, observa problemas y fenómenos que conlleva cada escala. Esto demuestra que no es aleatoria la problemática o la fenomenología de la escala, sino que en cada escala observa problemas y fenómenos distintos.

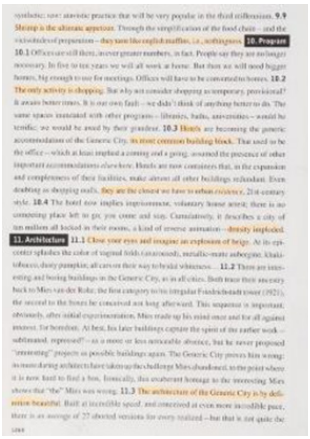


Fig. 1.110. Página de "La ciudad genérica" en el SMLXL, con sus subrayados.

En el texto sobre la vida del Pabellón de Barcelona de Mies, Koolhaas (1995) hace una crónica que, en definitiva, muestra una conecxión pretendida con el proyecto de la Casa Palestra, lo que realmente expresa sus 'rupturas inteligentes'.

"La gran exposición se clausuró.

La multitud se fue.

El rey y la reina habían firmado el libro.

Las piscinas estaban vacías.

En casa, Alemania estaba confusa.

El pabellón era demasiado pesado para moverlo con facilidad, a diferencia de los otros pabellones temporales, que parecían más bien edificios.

Se decidió dejar el pabellón como regalo a los españoles, hasta que se pudiera tomar una decisión sobre qué hacer con él, y así quedó, un puesto avanzado gótico en la tierra de los moros.

La situación política se volvió tensa en España y cuestiones distintas a la arquitectura cobraron importancia. Estallaron bombas en los alrededores.

En medio del caos, la presencia del pabellón, que siempre había sido tan natural, pasó completamente desapercibida.

En un momento dado, el pabellón se convirtió en el cuartel general de los republicanos, pero se pelearon por el espacio, quién estaría dentro, quién estaría cubierto, quién estaría al aire libre. Al final, uno de ellos ideó un plan tan ridículo, con una profusión tan absurda de escritorios, armarios, sillas y bancos de espera, que el resultado fue catastrófico. Esta experiencia hizo que los republicanos fueran los primeros en decidir que la arquitectura moderna no funcionaba.

El pabellón fue abandonado una vez más.

En los combates posteriores sufrió graves daños. Por primera vez, el mundo pudo ver el patético espectáculo de la arquitectura moderna, en ruinas, pero nadie tuvo tiempo de darse cuenta.

El nuevo régimen quería resolver de una vez por todas el problema del pabellón. Tenían buenas relaciones con el nuevo gobierno en la patria del pabellón. No les gustaba la antigua sede republicana y decidieron devolverla a su hogar en tren, como un gesto amistoso.

El viaje fue complicado, incluso las vías de tren de cada país tenían un ancho diferente, lo que obligó a muchos transbordos y tras un largo retraso el pabellón llegó de vuelta a Berlín.

El pabellón era ahora un huérfano arquitectónico, su creador acababa de partir hacia los EE.UU. y el nuevo gobierno era muy diferente, ahora todos estaban en contra del modernismo. Pensaban que el pabellón estaba enfermo y apenas abrían las cajas. Su modernidad era una cuestión de contexto, sólo el mármol era útil para sus propósitos si estaba cubierto.

Primero pasó a formar parte del decorado de una de sus películas de propaganda. Con la piedra preciosa como pomposo fondo, una voluptuosa cantante rubia interpretó una aria sentimental que iba dirigida a los soldados nostálgicos repartidos por el mundo, incluso más lejos que Barcelona. Para suavizar los contornos de las losas de mármol y aprobar la acústica, se envolvieron parcialmente en satén morado.

Más tarde la piedra se incorporó a la construcción de un ministerio donde acabó como suelo de la entrada de servicio.

La guerra se hizo más intensa.

Fig. 1.111. *Storyboard* de la historia del Pabellón de Barcelona, en el *S,M,L,XL*.

Berlín fue bombardeada y el ministerio recibió varios impactos, las losas de mármol se agrietaron pocos días antes de que la ciudad fuera liberada.

El ministerio bombardeado se convirtió en un hospital de emergencia y un campamento improvisado. En el caos de la liberación se necesitó mucho espacio y a veces se convirtió en el escenario de fiestas locas entre todos los liberadores.

Tras la euforia de la liberación, la ciudad, el país y Europa destruidos tuvieron que ser reconstruidos. Cada partícula, cada fragmento debía ser reutilizado. El ministerio fue desmantelado, el mármol rescatado y las demás cajas del pabellón finalmente fueron desembaladas. Primero, los nuevos planificadores del lado este

> pensaron en volver a montar todo el pabellón como estación de servicio y gasolina, anticipando el momento en que cada trabajador tendría un automóvil, pero las dimensiones y el módulo oculto de la estructura impidieron, de hecho, cualquier uso. Más tarde se encontró un uso más conveniente como vestuario para un nuevo complejo deportivo gigantesco planeado para los Juegos Olímpicos de 1952 que debían cimentar la amistad entre todos los europeos, pero los juegos fueron víctimas de la guerra fría. Solo se construyó el vestuario, que se alzaba sobre el terreno abandonado utilizado por transeúntes aleatorios y fanáticos del fútbol. Más o menos se convirtió en un club informal.
>
> Un día, un científico occidental que investigaba el renacimiento del clasicismo en Oriente reconoció un fragmento que le pareció vagamente familiar; entró en las duchas, que olían tan mal como el interior de las pirámides, y encontró más.
>
> Se convenció de que había descubierto los elementos de la mítica estructura. Su partido inició negociaciones y, tras diez años, tuvo éxito. En el marco del intercambio cultural, los elementos se exportaron a cambio de un ordenador de tamaño mediano y el diseño secreto de una ametralladora" (Koolhaas, 1995b, pp. 50-61).

Asindeton

Las secuencias y el clímax del discurso koolhaasiano pretenden mostrar la experiencia directa que relata. En *Tiempo y relato*, Ricoeur establece que "el tiempo es tiempo humano sólo en la medida en que se exprese según un modelo narrativo" y concede a la ficción narrativa un valor constituyente, puesto que se eleva sobre el fondo opaco de la vida, y que gracias a la configuración textual que establece, "efectúa la mediación entre la prefiguración del campo práctico y su reconfiguración a través de la recepción". Dicho de otro modo, significa que, poniéndose en condiciones de figurarse un mundo —imaginárselo—, el relato abre también la posibilidad de su reconfiguración. Como periodista y como guionista, Koolhaas usa los referentes como las huellas el relato que Ricoeur sostenía: "dicha reconfiguración del tiempo se lleva a cabo mediante el uso de ciertos instrumentos de pensamiento, como el calendario, y de ciertas nociones, como la idea de 'generación', además del uso de archivos y documentos que nos llevan a la reflexión de una noción fundamental de la 'huella'" (Giraldi, P., 2011, p. 105).

La naturaleza del tiempo, y los sustratos referenciales del relato que Walter Benjamin (1988, p. 15) profundizó desde la 'mirada', poniendo el lenguaje del cine como ejemplo de cómo ciertos instrumentos tratan esas huellas y "haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta la comprensión de las constricciones que rigen nuestra existencia". Cuando Moneo (2004, p. 318) decía que Koolhaas ve la realidad por bandas, como un campo holandés, aludía a la idea de secuencias, esta forma de ver que se relaciona con una reconfiguración radical a través de la herramienta del guionista y del montador que Koolhaas (Gentile, 2015, párr. 12) defiende diciendo: "creo que el arte del guionista es la de concebir secuencias de episodios que creen suspenso y una cadena de eventos (…) la mayor parte de mi obra es el montaje, el montaje espacial".

Exodus o *La Villette* presentan esta secuencialización como un asíndeton —fragmentación sin nexos— programático. Koolhaas sostiene que surgen del abatimiento en planta de la sección típica del rascacielos de Manhattan, a su vez, contenedor de secuencias programáticas. Resulta entonces que la poética de la congestión y la heterogeneidad captada de la realidad se ven en los epígrafes de muchos de sus escritos. Para Koolhaas guionista, la conglomeración de la realidad hay que expresarla con sumatorios informacionales. Y diría a Jennifer Sigler en "*Rem Koolhaas. Verso un´architecttura estrema.* "mi profesión acaba donde acaba el pensamiento de arquitectura, en el sentido de pensar sobre los programas y sobre la estructura organizativa". El ordenamiento de una estructura es trabajo del guionista, del tiempo y de escenarios, como el de arquitecto que proyecta en su oficina (Kwiter y Rainó, 2001 pág. 70).

En textos como "Obstacles" (1995h, pp. 133-135 y 175), referido a la Villa Dall'Ava (1985-1991), Koolhaas opta por enseñar los 'trazos' de los que habla Ricoeur en su reconfiguración, y lo hace mediante un cronotopo tipo escaleta. La escaleta, una especie de esquema preparatorio de un guion cinematográfico o de teatro, permite vislumbrar el cronotopo del relato con mucha más facilidad. Koolhaas esquematiza los problemas que tuvieron. Comienza con una carta que habla de desesperación por parte de los clientes, que buscaban un estudio para un solar comprometido.

> Letter/Desperation/Competition/Scandal/Introduction/ Site/Neighbors/Intimidation_I/Intimidation_II/Contradiction_I/Urban/Suburban/Weight/Column/Butterfly/Contradiction_II/Pretzel/Building Permit/Fight/Issue/Commuters/Deserted/Delay/Daughter/Revision/Delay/Moved/Pause/Saturday

En la escaleta aparecen varios referentes: el sitio lo define como un Monet, con vistas al Bosque de Boloña, una contextualización cronotópica: la Torre Eiffel está alineada con el solar; dos villas de Le Corbusier; casas del s. XIX y una de estilo 'belga' de 1950 con el detalle surrealista de una pista de tenis. El trazo ofrecido por las dos Villas de Le Corbusier y la querencia del cliente de una *glass house* —que alude a Phillip Johnson y a Mies van der Rohe—inciden en la elección de referentes modernos introduciéndose en esa línea temporal y encarnándose en esa historia. La historia, con toda su complejidad de referencias y contradicciones operativas en la arquitectura "se reconoce en un horizonte estético-narrativo donde se dejan conjugar los diversos elementos en una idea de proyecto" (Ricoeur en Calvi, 2002, p. 58). La necesaria atención al contexto y la importancia simbólica del proyecto, evidencian que la arquitectura está vinculada a un tejido vivo y significante.

1.6.4. Retórica y erótica

El término 'pathos decadentista' que el holandés incluyó en su texto "Shipwrecked" (Koolhaas, 1995, p. 259), remite a uno de los tres elementos retórico-persuasivos del relato que Aristóteles acuña en su *Retórica*. Koolhaas, a pesar de ser consciente de que el proyecto moderno es un relato interrumpido, interpela a lo emocional del discurso con el que mantiene una dialéctica al mismo nivel pasional. El comienzo de su texto *Junkspace* muestra esta exaltación, si las 'vacas' a las que aludía en "Life in the metrópolis" (1977)[94], eran las primeras en reconvertirse en modernidad, ahora

94 Véase el extracto del manifiesto en el epígrafe "Koolhaas y el manifiesto" de este capítulo.

> "El conejo es la nueva ternera... Debido a que aborrecemos lo utilitario, nos hemos condenado a una inmersión de por vida en lo arbitrario... LAX [aeropuerto de Los Ángeles]: orquídeas de bienvenida -posiblemente carnívoras- en el mostrador de facturación... La "identidad" es la nueva comida basura de los desposeídos, el pienso de la globalización para los privados de derechos... Si la basura espacial son los desechos humanos que ensucian el universo, el "espacio basura" es el residuo que la humanidad deja sobre el planeta" (Koolhaas, 2014 p.71).

La retórica condiciona el estilo del autor, por un lado, y por otro le aleja del estilo hacia la poética, el otro extremo del eje entre autor y espectador (fig. 1.112), arrojando su visión moral sobre el mundo. Su retórica, en este sentido, es un medio a través del cual transmite su punto de vista y difunde argumentos en escritos, declaraciones, proyectos teóricos y construcciones que intenta hacerlos atractivos. La seducción y la persuasión, máxime teniendo en cuenta la relevancia que la tecnología ha dado a la comunicación actualmente, hacen superiores las formas -incluso frente a lo comunicado-, como sostiene Hal Foster en "Éxtasis de la comunicación".

Koolhaas como los modernos Sullivan, Kahn o Utzon, ha vinculado su discursiva con ideas de proyectos. Los tropos lingüísticos muestran conexiones con autores del Movimiento Moderno que también los usaban (Nicolau, 2018). Frente al cinismo y la ironía de coetáneos como Charles Jenks, Venturi y Scott Brown, sus metáforas siguen siendo un recurso muy efectivo para la comunicación con la sociedad. Kenneth Burke (1969) en *A grammar of motives*, señala también la metonimia, la sinécdoque y la ironía, presentes en los discursos de Koolhaas. Como experiodista, con su retórica busca el impacto y desde la teoría de la comunicación, la pragmática se ocupa de los significados y los efectos de los mensajes emitidos. Su retórica que se basa en técnicas literarias, periodísticas y cinematográficas, se centra más en el efecto que en el significado; más en el lenguaje y el 'estilo'. Un estilo personal en sus escritos, que es cómo ve él el mundo y que va dirigido a unos receptores que son otros arquitectos, académicos, críticos, jurados de concursos…mientras al mismo tiempo OMA exhibe un estilo, para un público amplio, cualquier ciudadano. Esto constata que el estilo como visión personal tiene que ver con el autor y el estilo como retórica tiene que ver con el público.

> "La retórica corteja al espectador del mismo modo en que el estilo revela al autor. Pero retórica no es sinónimo de comentario abierto; incluye los aspectos argumentativos de cualquier texto. Un texto puede ser convincente sin necesidad de serlo abiertamente a través del recurso de hablar desde una perspectiva tácita o implícita. El realizador puede optar por no dirigirse al espectador directamente sin rechazar la retórica como tal. Decir lo contrario equivaldría a asignar la retórica a casos de apelación evidente como los que vemos en la publicidad, la propaganda y la primera época del cine soviético, abriendo camino a un dominio neutral y no retórico de distanciamiento estético" (Nichols, B., 1997, p.184).

En sus textos, Koolhaas hace énfasis en la recolección de pruebas como un periodista o un científico para luego interpretar, especular y experimentar. Esta recolección de pruebas enlaza con la idea aristotélica de que la retórica conlleva, por un lado, una base persuasiva a través de pruebas, sean éstas "representaciones materiales extraídas del mundo para que las oigamos y veamos"

(Nichols, B. 1997, p.182) y la otra es la prueba artística, que son estrategias persuasivas que son usadas por el narrador para seducir y convencer. Sus argumentos se refuerzan con retórica, que a veces resulta de especial fiereza. Las pruebas artísticas son usadas en beneficio propio, lejos de la realidad, o para representar mediante el escrito lo inmaterial e intangible del mundo sensible como defiende Koolhaas.

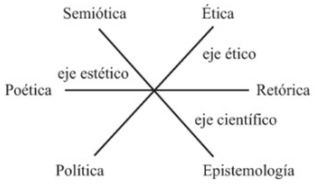


Diagrama 1

> "Exiliados en el mundo virtual": argumento para una película de terror. Nuestra relación actual con la "crisis" de la ciudad es profundamente ambigua: seguimos culpando a otros de una situación de la que nuestro incurable utopismo y nuestro desprecio son los culpables. A través de nuestra relación hipócrita con el poder -despectiva y a la vez codiciosa- hemos desmantelado toda una disciplina, nos hemos apartado de su funcionamiento operativo, y hemos condenado a poblaciones enteras a la imposibilidad de codificar civilizaciones en su territorio: el tema del urbanismo" (Koolhaas, 1995, p. 967).

1.6.5. *Ethos* koolhaasiano

En su *Retórica*, Aristóteles organiza la *invetio*, o la acción de buscar los argumentos de lo que decir, desde tres enfoques persuasivos que son los distintos polos de la actividad pragmática. Eesas pruebas materiales y las pruebas artísticas hacen el *ethos*, el *pathos* y el *logos*. En las pruebas éticas (*ethos*), lo que prima es el carácter moral del narrador, que a su vez se basa, en la actualidad, en la 'información equilibrada' e imparcial sobre el tema. Esta clase de pruebas las debe dar un tercero ajeno al narrador, "que encarna la razón objetiva, ofreciéndonos la ventaja del análisis imparcial (…) o, si, se requiere una cierta emoción" (Nichols, B. 1997, p.182). Las pruebas del *ethos* se relacionan con la credibilidad dentro de la sociedad del emisor —divulgador— que se obtiene mediante la fama y el prestigio. El reconocimiento del emisor se incrementa por lo que transmite y su forma de hablar: su seguridad, inteligencia y originalidad de los planteamientos. Los premios y distinciones las alimentan demostrando que unas buenas relaciones públicas y un buen ejercicio de comunicación favorecen este argumento en estrecha relación con la opinión pública.

El hecho de que Koolhaas fuera periodista ha sido subrayado varias veces en sus entrevistas y conferencias. Su estética a veces parece más la de un semanario que la de un arquitecto. En el documental *Rem Koolhaas, a kind of architect*, colegas suyos y colaboradores dedican tiempo a explicar, con admiración, cómo su trabajo se relaciona con un periodista que busca aquellas cosas de la realidad que no han sido investigadas. Con la llegada del s. XXI, Koolhaas presenta AMO como gabinete de investigación y comunicación de los fenómenos ajenos a la arquitectura que influyen sobre esta, y *Content*, como continuación del *S,M,L,XL,* muestra una ruptura, un punto de giro en su forma de hacer, mientras exhibe una infografía muy marcada por los gráficos del tipo socioeconómico.

Fig. 1.112. Diagrama de Muntañola con los ejes estético, ético y científico de la comunicación.

El *ethos* Koolhaasiano, bien construido, genera división de opiniones y resulta un arma de doble filo. De clara influencia icónica y un llamamiento al *startarchitect* del que él reniega, como dijo Eisenman, la estrategia mediática koolhaasiana es la más efectivas de cuantas haya, casi equiparable a la de Le Corbu-

sier. El fenómeno Koolhaas "es el origen del *startarchitect*!" (Eisenman en Ciuffi, V., 2014). La fama de Koolhaas se remonta a su primera época: sus escritos, los concursos teóricos y su originalidad, su erudición, sus declaraciones polémicas sobre el posmodernismo, su posicionamiento crítico; el premio de *Exodus*, la exposición de *The sparkling metrópolis* (1978) en el Guggenheim, la participación en la exposición del MoMA (1986), la de *First Decade* (1989), sus apariciones en el programa de Charlie Rose, sus dos documentales —uno de ellos, *Rem,* realizado por su hijo—, y su relación con la universidad de Harvard —con las presentaciones de eminentes directores como Mohsen Mostafavi[95] (fig. 1.113)— le han dado notoriedad y fama. Por no hablar de sus proyectos más mediáticos, como la Biblioteca pública de Seattle o la sede del CCTV.

Tras ganar *Exodus* se colocó entre la élite arquitectónica. La publicación de *Delirious* y sus primeros proyectos junto a que obtuvo trabajo en la Unit 9 de la *Architectural Association*, aumentó su fama, que años más tarde, con exposiciones, publicaciones y proyectos mediáticos le catapultaron a la primera línea. Publicaciones como las de *Charlottesville tapes*, donde hablaba con la élite arquitectónica, ya consolidada, sobre los proyectos que habían pasado ya a engrosar el catálogo de obras arquitectónicas relevantes en el mundo, aumentó su caché. Los innumerables concursos, ganados y no ganados, como la *Tres grande bibliotheque* alimentaron su imagen de arquitecto original y revolucionario al que no le importaba 'perder' para innovar. Al obtener el puesto de profesor en Harvard University, donde instauró el grupo *Harvard Project of The City*, llegó a una supuesta élite universitaria; sus prestigiosas publicaciones con estos grupos de trabajo ya preparaban en un futuro, la instauración de AMO.

Su fama, como su estrategia comunicativa, funciona a tres escalas: la académica o profesional con sus libros, sus clases y sus proyectos más complejos, aunque menos espectaculares como el McCormick Tribune Campus Center, la Casa con dos patios, o la Embajada de los Países Bajos en Berlín; la institucional como firma de confianza para empresas tan importantes como PRADA y la escala popular, con los edificios más icónicos. Conforme quiere escalar más en repercusión mediática, ocurre que hay más *pathos* que *logos*. Ya, en los años 90, cuando publicó *S,M,L,XL*, en el prólogo escribía, aunque no debería hacerlo uno mismo, que presentaba el *ethos* de lo conseguido hasta ese momento, como una especie de porfolio previo donde exhibía sus dos proyectos más mediáticos. Se extractaba el proyecto *EXODUS*, remontado para la ocasión, y parte del libro *Delirious New York*, colocando sus imágenes en ocre y sobresaltando, en naranja, un texto en el centro de las hojas sin atender a los márgenes, casi como si el fondo no contara y que el texto, colocado en una sola línea, se debiera seguir entre páginas como un cordel que la mirada lee. Entre las páginas que elige, están parte de "La Conclusión ficticia", el apéndice *Delirious* cono los proyectos que realiza OMA.

> "La permanencia incluso del elemento más frívolo de la arquitectura y la estabilidad de la metrópoli son incompatibles. En

95 Mohsen Mostafavi es arquitecto y Profesor de Diseño Alexander y Victoria Wiley. Profesor Distinguido de la Universidad de Harvard y Decano del GSD entre 2008 y 2019. Su trabajo se centra en los modos y procesos de urbanización y en la interacción entre tecnología y estética (Fuente: Harvard Graduate School of Design, https://www.gsd.harvard.edu/person/mohsen-mostafavi/).

> este conflicto, la metrópoli es, por definición, la vencedora; en su omnipresente realidad, la arquitectura queda reducida a la condición de juguete, tolerada como decorado para las ilusiones de la historia y la memoria. En Manhattan esta paradoja se resuelve de forma brillante: mediante el desarrollo de una arquitectura mutante que combina el aura de la monumentalidad con el rendimiento de la inestabilidad. Su interior acoge composiciones de programas y actividad que cambian constantemente y de forma independiente sin afectar a lo que se denomina, con profundidad accidental, la envoltura de genialidad de Manhattan es la sencillez de este divorcio entre apariencia y actuación: mantiene intacta la ilusión de la arquitectura, al tiempo que se entrega de corazón a las necesidades de la metrópolis. Esta arquitectura se relaciona con las fuerzas del *Groszstadt* como un surfista con las olas" (Koolhaas, 1995, pp. 22-43).

Fig. 1.113. En Harvard, junto a Mohsen Mostafavi y junto al grupo 'selecto' de estudiantes-investigadores.

Hay quien dice que a Koolhaas no le interesa la verdad como al filósofo sino la seducción como al sofista. En la retórica koolhaasiana, el Muro, Berlín, Brasil, Houston (fig. 1.114), Atlanta (fig. 1.114), Manhattan, Coney Island, Rockefeller Center… todas las historias y sus observaciones están subordinadas a un descubrimiento y a incrementar la atención sobre él mediante el dramatismo, como un simulacro que incrementa el atractivo de algo y con ello enuncia la dimensión erótica de la comunicación.

Koolhaas ha sufrido reveses en la evidencia de sus pruebas y el connotado anímico que ha intentado implementarles. Dos de los casos más sonados fueron el de "Lagos", resultado de una investigación con el *Harvard Project on the City* entre 1998 y 2001 y el de "Contryside" (2020), igualmente concebida en Harvard y con AMO como gabinete de reconocido prestigio junto a otros tantos colaboradores[96]. En "Countryside" se puede achacar a que la investigación sufrió la interrupción global de la pandemia CoVid19, pero lo cierto es que tras la exposición en el Guggenheim de 2020 y el libro *Countryside: a report* (2020), que contaba, entre otros, con un prólogo introductorio suyo titulado "An ignored realm", universidades muy centradas en los ambientes y territorios rurales vieron en estos trabajos una investigación sesgada.

Se podría añadir, no obstante, que Koolhaas intentó unir cohesivamente su discurso inicial de *Delirious New York* con esta última etapa de su carrera. La investigación de la modernidad y la modernización en un territorio que los ar-

96 Entre los que se encuentran, junto a la Harvard Graduate School of Design, otras escuelas para dar prestigio a la investigación internacional, la Central Academy of Fine Arts, Beijing, Wageningen University and Research, Netherlands, Design Academy Eindhoven, Netherlands, University of Nairobi; así como una plétora de artistas, fotógrafos y teóricos como Federico Martelli/Cookies, Clemens Driessen, Lenora Ditzler, Kayoko Ota, Linda Nkatha, Etta Mideva Madete, Keigo Kobayashi, Ingo Niermann, James Westcott, Jiang Jun, Alexandra Kharitonova, Sebastien Marot, Fatma al Sahlawi, Vivian Song.

quitectos han ignorado como es el territorio rural: un paso de la modernidad de la metrópolis a la del campo. La organización de la exposición buscaba paralelismos con todas sus inquietudes y *leitmotiv*. Ocio y escapismo, Rediseño político, (Re)población, Preservación/naturaleza, Cartesianismo, que son los niveles en los que la exposición se organizó. En el texto de Koolhaas para la exposición, había una serie de preguntas que conectan con obsesiones y otros textos,

> "¿Podemos demostrar que René Descartes solo pudo haber inventado su metodología matemática porque vivía en los paisajes hiperortogonales de los Países Bajos, dedicados a producir abundancia vegetal y artística de formas cada vez más artificiales? ¿Podemos tratar el océano como un nuevo paisaje? ¿Podemos demostrar que Japón es el lugar donde la demografía del envejecimiento movilizará robots para sostener la 'vida' en el campo; que ciertas corporaciones ahora operan estructuras revolucionarias que inventan accidentalmente una 'nueva arquitectura' (…); que todos estos fenómenos crean nuevas imágenes, promesas y condiciones oníricas…" (Koolhaas, web de OMA, 2020, par. 30).

Las relaciones intertextuales, en un escenario completamente nuevo, no tuvo la profundidad necesaria o una continuidad precisa para muchos, pero sí que introdujo en la agenda de muchas universidades el asunto del mundo rural y su modernización. El campo ya estaba en su temprano proyecto *The Surface* (1973), que presentó para entrar en la unidad de Zenghelis en la A.A.[97] y que demostraba su ambición escalar planetaria. Era de esperar que, en tiempos apocalípticos, intentara cerrar su discurso con esa cuenta pendiente. Este proyecto fue, de nuevo, un manifiesto y una llamada de atención a la comunidad arquitectónica hacia este asunto.

> "El campo es ahora la primera línea de transformación. Un mundo que antes estaba dictado por las estaciones y la organización de la agricultura es ahora una mezcla tóxica de experimentos genéticos, ciencia, nostalgia industrial, inmigración estacional, frenesí de compras territoriales, subsidios masivos, ocupación incidental, incentivos fiscales, inversiones, agitación política; en otras palabras, es más volátil que la ciudad más acelerada. El campo es una amalgama de tendencias que están fuera de nuestra visión y de nuestra conciencia. Nuestra actual obsesión con sólo la ciudad es altamente irresponsable porque no se puede entender la ciudad sin entender el campo."

Pero durante su preparación, en 2017, ya hubo voces en contra de lo que llamaron un *failed manifesto.* Jillian Wallis (2017, parr. 1) (fig.1.114), tituló su artículo "OMA y el campo australiano: un manifiesto fallido", donde expresaba que "sus definiciones y supuestos tenían limitaciones, ya que ignoraban las complejas relaciones entre economía y ecología y conducían a proposiciones ingenuas". Y más adelante, "la definición global de campo de Koolhaas (…) no reconoce que los distintos países tienen sus propias relaciones complejas entre economía y ecología, con su propia temporalidad y espacialidad distintivas" (Wallis, 2017, párr. 13). Como otra fricción, la teoría globalizadora de Koolhaas, que pretende, como dijo en su texto "Globalization" (1995s, pp. 362-369) una manera de hacer práctica pero sin ideología, no deja de ser ingenua por utópica.

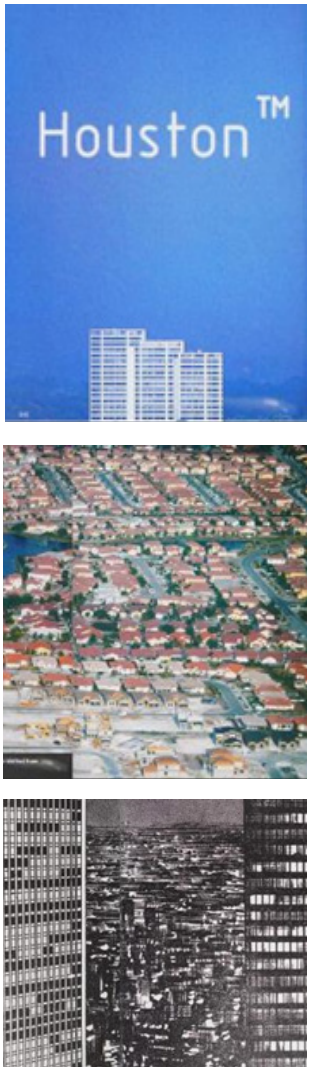


Fig. 1.114. Las realidad es observada y transmitida con imágenes de un impacto y una poética de lo abstracto.

97 Véase el epígrafe "*Zenghelis. La respuesta The Surface"* en el punto 2.3.4. del capítulo II.

Fig. 1.114. Voces que discrepan del *ethos* koolhaasiano.

Ingenuidades

Aunque el concepto de 'ingenuidad' es admirado y criticado en muchas ocasiones por Koolhaas, como en su proyecto *Exodus*, donde criticaba la ingenuidad de la escuela A.A. respecto a las arquitecturas radicales; o la ingenuidad de la intervención del Reichstag de Foster —en *Conversaciones con Hans Ulrich Obrist*, (2006, p.77)—, o de otros intervinientes en Berlín que intentaban 'eliminar' el pasado atroz que dejó una arquitectura polémicamente interesante y, sobre todo, testigo de tales episodios. Así se expresaba en "Shipwrecked" del *S,M,L,XL* (1995n, pp. 254-277) al no estar nada de acuerdo con esa operación.

Pero por su ambigüedad respecto a este concepto, Koolhaas matiza sobre la ingenuidad que no debe restar *ethos* al discurso y también la asocia con la modernidad y el optimismo que precisa esta, porque para hacer o descubrir algo, hay que lanzarse a la experimentación y esto es imposible sin algo de ingenuidad. Koolhaas y Siegler (1995, p. 800) rescatan el término "inocencia" con tintes positivos desde Jean Claude García, en su escrito "Tragic and Exhilarating: The Koolhaas effect in France", a propósito de la influencia discursiva de Koolhaas en el país galo, que en el número de julio-agosto *Casabella* (1990), dijo acerca de la inocencia:

> "*Delirious New York* desarrolla una idea-fuerza: la paradoja según la cual los arquitectos europeos de los años 20 y 30, en su mayoría intelectuales de izquierdas, produjeron una gran cantidad de manifiestos con muy pocas construcciones para ilustrarlos, mientras que los arquitectos americanos de la misma época, en su mayoría simples hombres de negocios. construyeron realmente la modernidad sin sentir la necesidad de escribir textos polémicos de acompañamiento.

Eso es lo que Koolhaas llama la 'inocencia' arquitectónica estadounidense, que también podría llamarse sentido de los negocios o apoliticismo, y que le gustaría volver a proponer en la Europa de hoy. Por otro lado, autores como Farias van-Rosmalen esgrimen la ingenuidad como arma que comparten tanto Koolhaas como Mark Twain, por ejemplo, y que sirve para incidir en ironías interpretativas acerca de los comportamientos sociales que observan con atención.

> "[Añadir a] sus conocimientos profundos de la arquitectura (…) una ingenuidad, más que natural y espontánea, voluntariamente ejercida, el empleo consciente y constante de lo lúdico y del oxímoron, (…) digno por esto de compararse con (…) Mark Twain; o mejor aún con Sócrates (…)" (Farias-van Rosmalen, 2003, p. 184).

'Inocencia' e 'intuición' pueden resultar positivas para el *ethos* según qué profesiones. Se valora un profesional con 'olfato' para interesarse por los eventos que presencia. En Koolhaas, inocencia e intuición se unen como motores de un proceso creativo y su carrera coloca esta idea de inocencia como una herramienta de la modernidad que reutiliza. No es de extrañar que el término 'intuición' en el *S,M,L,XL* (1995 p. 804) aparezca de igual manera que "inocencia". El referente, esta vez, es una narración del físico Enrico Fermi en *Zen and the ways*, donde intenta justificar una decisión por mera intuición de un experimento físico, relacionando intuición con metodología.

> "Estábamos trabajando mucho en la radiactividad inducida por neutrones y los resultados que obteníamos no tenían sentido. Un día, al llegar al laboratorio, se me ocurrió que debía examinar el efecto de colocar un trozo de plomo ante los neutrones incidentes. Y en lugar de mi costumbre habitual. Me esmeré en hacer mecanizar con precisión el trozo de plomo.
>
> Estaba claramente insatisfecho con algo: probé todas las 'excusas' para posponer la colocación del trozo de plomo en su lugar. Cuando por fin, con cierta desgana, iba a colocarlo en su sitio, me dije: 'No: no quiero este trozo de plomo aquí: lo que quiero es un trozo de parafina.'
>
> Fue así: sin previo aviso, sin razonamiento consciente previo. Inmediatamente cogí un trozo de parafina que tenía a mano y lo coloqué donde debía estar el trozo de plomo".

También es un término que utiliza para expresar una de las fases del proyecto del Netherlands Dance Teatre (1995p, p. 306) en La Haya. La 'intuición' es otro gran tema que Koolhaas trata en su discurso, dado que se relaciona con la experiencia directa, el reportero ha de estar atento a lo que está viendo y a donde están los temas candentes.

Lagos fue su golpe más duro, en el momento en que su *ethos* estaba más consolidado, a finales del s. XX, Koolhaas buscaba un referente modélico para hablar del urbanismo del s. XXI. Pronto comprendió que el urbanismo radicado en la "Carta de Atenas" era una fórmula estática que pretendía, mediante directrices, soportar los embates de las ciudades, que son sistemas complejos e imprevisibles, y que representan la evolución física del guion de la vida. La globalización está en alza como discurso socioeconómico, los *mass media* han conseguido un alcance notable en los 90 e internet ha empezado su andadura con promesas casi positivistas. Para Koolhaas, el modelo de Lagos nacía de un 'vacío', un *nothingness* en el mapa, y se conformaba de una estrategia basada en la informalidad "como un proceso [urbano] descontextualizado de las circunstancias económicas, sociales o políticas que la generaban y que generaba" (Cano Cimborro, 2021, p. 164), y al final resultó ser una prueba de que un *ethos* apoyado en apuestas individuales se ve comprometido por el anhelo discursivo propio. Por mucho que Koolhaas mire de manera imparcial la ciudad nigeriana, no es capaz de hacer más allá de un análisis superficial buscando un modelo impactante, consecuencia del *pathos* que responda a sus propias señas identitarias discursivas de la alternativa de la modernidad que busca constantemente. Cano Cimborro (2021, p. 163), al respecto, dirá que:

> "bajo el amparo de *Harvard Project on the City*, comenzó a estudiar (…) la ciudad nigeriana de Lagos, mega-urbe que acabó designando como paradigma de la condición urbana en el siglo XXI. Ante semejante sentencia, basada en el análisis superficial y puramente formal de un contexto tremendamente conflictivo (…) las afirmaciones del propio Koolhaas [y] las críticas que han considerado dicha aproximación un ensimismamiento de la figura del arquitecto. (…) la autoridad de Koolhaas resulta contraproducente para la disciplina y práctica arquitectónica, ya que en Lagos sólo parece existir lo que el autor ha visto o percibido, invisibilizando tanto las múltiples y complejas dinámicas espaciales protagonizadas por los cuerpos subalternos –necesarias para entender la particularidad de la zona– como los trabajos previos de académicos, arquitectos o urbanistas interesados en la espacialidad del conflicto."

Entre las críticas que Koolhaas cosechó, destacan las de expertos como Mathew Gandy[98] y Joseph Godlewski[99], que fueron la constatación de tal problema alrededor de la querencia de un modelo impactante para el nuevo urbanismo, lo que parece delatar el conflicto del teórico con una fortísima deuda estética. De nuevo, las palabras de Moneo (2018, p. 75) acerca de que Koolhaas es un artista moderno, resuenan al ver cómo queda prendado por una estética geopolítica y por el choque que presenta. El propio Koolhaas, consciente de la violencia, prefiere el Lagos a vista de pájaro "mucho menos improvisado, mucho menos caótico (…) lo aparentemente informal era prematuro (…) mucho menos improvisado, mucho menos caótico" (Koolhaas, 2002, p. 177[100]). Koolhaas fue acusado de obviar otros estudios académicos y a expertos que anduvieron teorizando sobre Lagos antes que él, como Achille Mbembe, filósofo; o el urbanista Agbola[101] que además, incluyeron entre las capas de análisis de ese modelo referencial, la violencia y las relaciones de poder que marcaban el desarrollo urbano.

Koolhaas más bien se interesó por la estética de la informalidad, y su interpretación de la ciudad como referente de una nueva modernidad fue criticada por sesgada. Algunos, se percataron de una extraña relación: si en *Delirious New York*, habló del primer comprador de Manhattan (Koolhaas, 2004, p. 17) y el error que cometió al pesar que los indios norteamericanos que pasaban allí, eran los propietarios del territorio[102], vieron similitudes entre el Koolhaas 'explorador de la modernidad' y Peter Minuit, aplicando el paralelismo a la figura de Mungo Park, primer explorador occidental por el Níger entre los s. XVIII y s. XIX, y una especie de 'explorador piranesiano', pues sus descubrimientos y cartografías fueron ficciones que se creyeron veraces hasta finales del s. XIX, cuando se descubrió que gran parte del paisaje que trajo a Occidente era inventado (Fig. 1.121). Koolhaas apostó por un formato muy arriesgado como era el audiovisual y en 2002 lanzó *Lagos/Koolhaas*, una película, de poco menos de una hora de duración, con los resultados de la investigación (fig. 1.115). Este documento tuvo que enfrentarse a las críticas que lo vieron como una visión 'personal'.

El documento audiovisual era un borrador documental para un libro frustrado, *Lagos: How its Works*. Ese documental era a la vez un guiño al documental, acerca de la vida en Holanda, llamado *Alleman* (1963) (fig. 1.116) de Ben Haanstra. Guionizado por su padre, el objetivo del film era mostrar la vida y los contrastes modernos de los holandeses, gracias a cámaras ocultas —para que no modificasen sus conductas— ¿Es eso lo que intentaba hacer Koolhaas al mirar desde el aire o desde el interior del coche la ciudad? En algunos planos y planteamientos del documental de Koolhaas, existen motivos para creer en la intertextualidad entre éste y la película de Haanstra; y no sólo ya con el docu-

98 En su artículo de 2005, *Learning from Lagos*.

99 Sonado fue su artículo "Alien and Distant: Rem Koolhaas on Film in Lagos, Nigeria", *Traditional Dwellings and Settlement Review* 21, n. 2 (2010).

100 Koolhaas, R., "Fragments of a Lecture on Lagos", en *Under Siege: Four African Cities* , Hatje Cantz Publisher, Ostfidern- Ruit, 2002.

101 En su libro de 1997, *The Architecture of Fear: Urban Design and Construction Response to Urban Violence in Lagos, Nigeria.*

102 "En 1626, Peter Minuit compra la isla de Manhattan por 24 dólares a "los indios". Pero esta transacción es una falsedad; los vendedores no poseen la propiedad; ni siquiera viven allí; sólo están de visita." (Koolhaas, 2004, p. 17).

Fig. 1.115. Imágenes del audiovisual de *Lagos* (2002).

mento gráfico de Lagos, sino con toda la carrera de Koolhaas, puesto que abarca la modernidad, la ciudad, el campo y acciones performativas tales como el carnaval, que ocurren en los espacios 'abstractos' -como diría van Eyck de espacios que no tienen un programa específico o una arquitectura específica-. El propio Koolhaas diría que:

> "Por largo tiempo no estuve interesado en volver a hacer cine (…) estar en Lagos me hizo querer documentarlo de una manera más cinematográfica que lo que se puede hacer en un libro. Es una ciudad peculiar, si se toman fotografías, casi nunca se capta lo que realmente está pasando" (Lubow, A., 2000, parr. 68)[103].

Buena parte de la investigación se publicó también en *Mutations* (2000, p. 651-719). Si para Nueva York utilizó las postales, para Lagos pretendía que este audiovisual de la investigación de campo fuera lo que respaldara el *ethos* del discurso. No obstante, el documento se llamó "Lagos/Koolhaas", como se puede leer en la imagen del audiovisual (fig. 1.117); y no se llamó "Lagos-Harvard Project on the City". En *Mutations*, el trabajo fue suscrito por de varios alumnos[104], y no estaba su nombre, aunque es innegable que parte los textos son de él o, al menos, están supervisados y organizados por él. Las fotografías y los documentos que muestra son los mismos que se ven en el audiovisual.

Aunque no aparezca, la estructura del texto no puede ser más afín a los que suele entregar el holandés: comienza con un pequeño texto en el que, a la manera del triángulo periodístico, ofrece una gran carga de información importante (fig. 1.118). Tras el primer texto, comienza la secuenciación de conceptos que recuerdan a los epígrafes que suele usar: "propiedad", "argumento", "línea, "muro", "ocupación imponible de terrenos"[105]. Incluso una de las páginas muestra un esquema con parte del escrito a mano de Koolhaas (fig.1.118), que demuestra la implicación del holandés en el texto.

Con este documento pretendía constatar, a manera de prueba fiable, otros fenómenos de la modernidad que los estudiados en *Delirious New York* y que son realidad en otras partes del mundo en esos momentos. En *Delirious New*

103 Rem Koolhaas Builds. The world's most influential architectural mind finally has something to show for it. The New York Times on the Web, http://www.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html

104 En el volumen aparecen Pierre Belanger, Chuihua Judy Chung, Joshua Comaroff, Michael Cosmas, Sonal Gandhi, A. David Hamilton, Lan-Yin Ip, Jeannie Kim, Gullivar Shepard, Reshma Singh, Nathaniel Slayton, James Stone, Sameh Wahba como autores.

105 "Taxable occupation of land". Es un concepto que mide la superficie de impacto directa e indirecta requerida. Indica la cantidad de tierra necesaria para el funcionamiento de una tecnología. No refleja cómo se utiliza el suelo, durante cuánto tiempo se utiliza ni el daño que la tecnología causa al sitio.

York describe el origen y proceso de formación del, en su opinión, "verdadero paisaje asociado a la modernidad. En otros estudios posteriores, como los dedicados a las ciudades de Atlanta, Houston, Lagos, Dubái, y Singapur (…) describe las condiciones actuales del paisaje contemporáneo como evolución de aquel" (Núñez Carrasco, 2017, p. 584). El discurso de la modernidad se revelaba en Lagos como una continuación y verificación de los fenómenos incipientes de *Delirious*, enfocándose a la creatividad de la ciudad africana "que casi no existe en ningún otro lugar y que hace que la gente dé lo mejor de sí en una terrible situación" (Koolhaas, 2014).

Cano Cimborro (2021, p. 169), cuando dice que *Delirious New York* ofrece un acercamiento "válido a una ciudad que soporta casi cualquier narrativa, pero las supervivencias a las que se ven sometidas los habitantes de Lagos no admiten delirios de autor" se equivoca, porque el delirio y la interpretación paranoico-crítica siempre son posibles; son métodos válido para cualquier situación, siempre que se cante a la libertad creativa y a los caminos anisótropos de la creatividad que puede sostener, también, un proyecto investigativo. Es totalmente lícito que Koolhaas use de igual manera la operatividad aplicada para *Delirious New York* en Lagos; el error de Koolhaas fue no tener en cuenta una ingente cantidad de capas propias de la heterogeneidad de la modernidad y más aún en países en vías de desarrollo; tampoco tuvo en cuenta los antecedentes o las capas 'intangibles' del referente —el '¿por qué ocurre esto?'— y centrarse en los resultados: la fenomenología. Los elementos intangibles que conformaron el referente de la investigación, para sorpresa de todos, se quedaron fuera; sólo se quedaron con lo tangible que era la iconicidad de lo consolidado (fig. 1.119).

Uno de los puntos más polémicos fue su distanciamiento intencionado —para no contaminar la 'probeta' urbana— en la captación de datos urbanos y su registro, realizada en coche y en helicóptero, lo que hacía imposible profun-

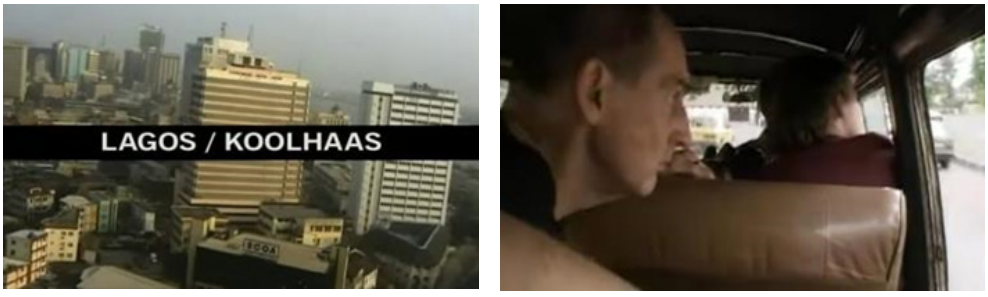
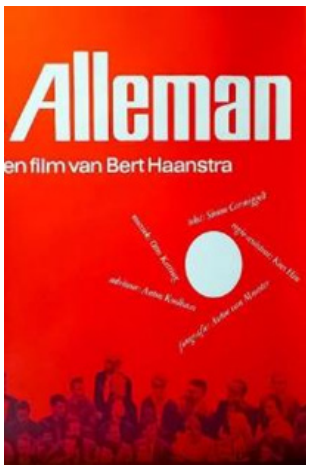


Fig. 1.117. Imágenes del documento *Lagos* (2002)de Rem Koolhaas.

dizar en ellos. Esto no era la investigación de la génesis del fenómeno, como su labor arqueológica en *Delirious New York,* con el registro de la gran cantidad de documentos de la ciudad norteamericana, sino enfrentarse al caos de la ciudad africana. Entonces, la pregunta para el debate sería si el audiovisual era la mejor forma para captar los fenómenos sociales. En otro tiempo y otro contexto, con otra experiencia, había elegido documentos heterogéneos para montar la estratigrafía de Manhattan. Su respuesta ahora estaba condicionada por una voluntad y un modelo de comunicación del primer mundo como era el norteamericano, que como sostiene Verdú, obedece a la comunicación en sí. La modernidad de Lagos



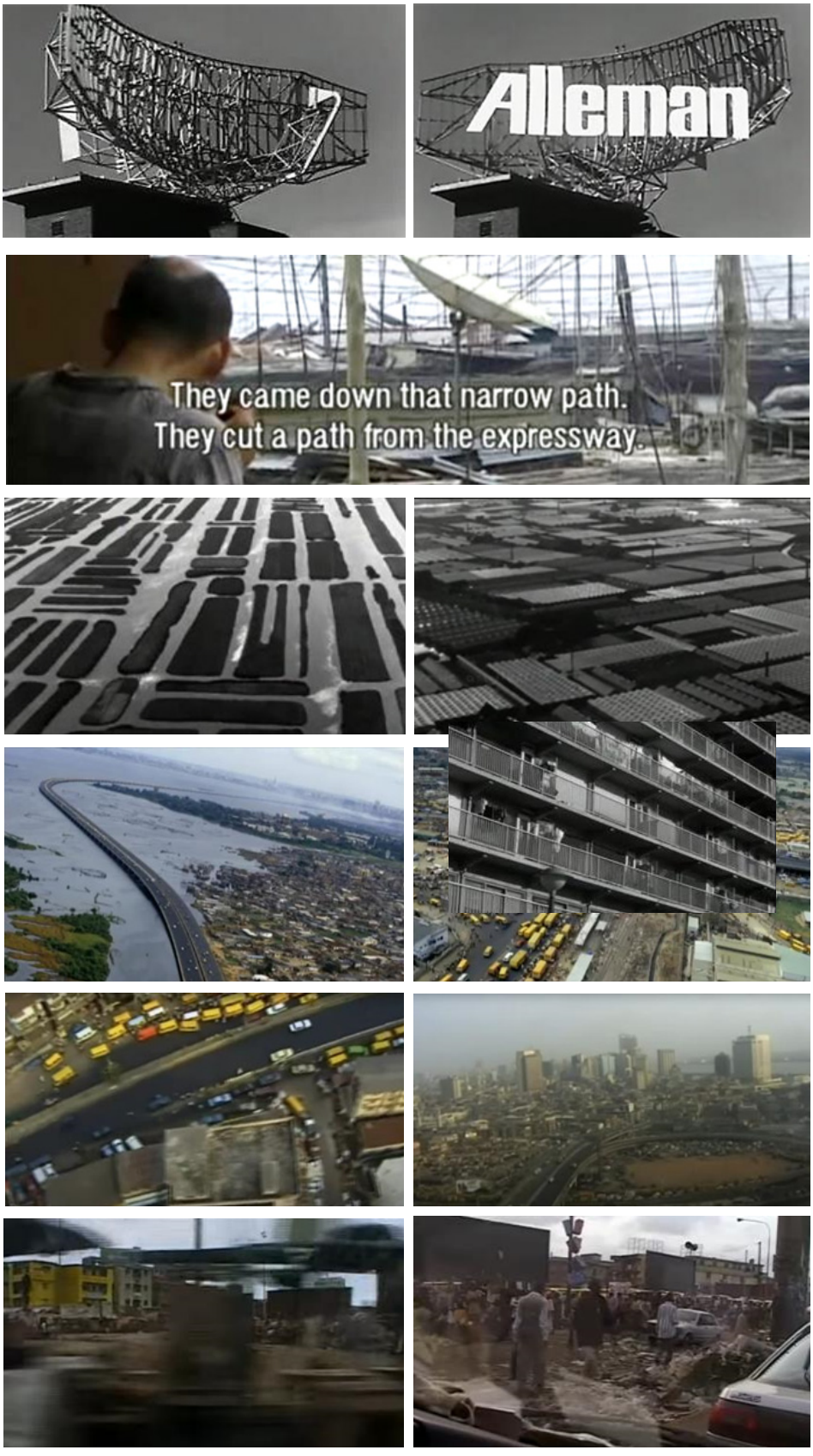
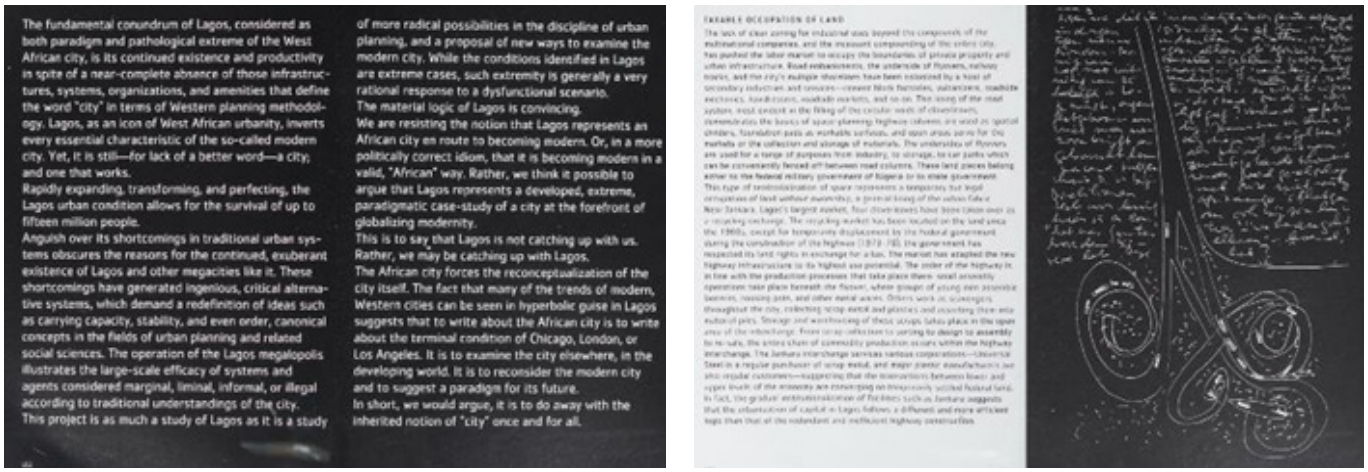


Fig. 1.116. Fotogramas de la película de *Lagos* de Koolhaas (2002) y *Alleman*, de Haanstra y de Anton Koolhaas (1963).


The fundamental conundrum of Lagos, considered as both paradigm and pathological extreme of the West African city, is its continued existence and productivity in spite of a near-complete absence of those infrastructures, systems, organizations, and amenities that define the word "city" in terms of Western planning methodology. Lagos, as an icon of West African urbanity, inverts every essential characteristic of the so-called modern city. Yet, it is still—for lack of a better word—a city, and one that works.
Rapidly expanding, transforming, and perfecting, the Lagos urban condition allows for the survival of up to fifteen million people.
Anguish over its shortcomings in traditional urban systems obscures the reasons for the continued, exuberant existence of Lagos and other megacities like it. These shortcomings have generated ingenious, critical alternative systems, which demand a redefinition of ideas such as carrying capacity, stability, and even order, canonical concepts in the fields of urban planning and related social sciences. The operation of the Lagos megalopolis illustrates the large-scale efficacy of systems and agents considered marginal, liminal, informal, or illegal according to traditional understandings of the city.
This project is as much a study of Lagos as it is a study of more radical possibilities in the discipline of urban planning, and a proposal of new ways to examine the modern city. While the conditions identified in Lagos are extreme cases, such extremity is generally a very rational response to a dysfunctional scenario.
The material logic of Lagos is convincing.
We are resisting the notion that Lagos represents an African city en route to becoming modern. Or, in a more politically correct idiom, that it is becoming modern in a valid, "African" way. Rather, we think it possible to argue that Lagos represents a developed, extreme, paradigmatic case-study of a city at the forefront of globalizing modernity.
This is to say that Lagos is not catching up with us. Rather, we may be catching up with Lagos.
The African city forces the reconceptualization of the city itself. The fact that many of the trends of modern, Western cities can be seen in hyperbolic guise in Lagos suggests that to write about the African city is to write about the terminal condition of Chicago, London, or Los Angeles. It is to examine the city elsewhere, in the developing world. It is to reconsider the modern city and to suggest a paradigm for its future.
In short, we would argue, it is to do away with the inherited notion of "city" once and for all.

como fenómeno prevalece al estudio histórico donde se produce una ruptura. Con su buen olfato, Koolhaas detecta en la inmediatez de las grabaciones donde está el interés mediático, y de manera desapasionada y desideologizada, pretende descubrir al mundo el modelo de la ciudad informal instantánea. En su conferencia (2002) "Lagos: infraestructura and improvisación" hace un relato utópico:

> "A principios de los años 90 yo era escéptico sobre el valor de la planificación y de lo que esta pudiera hacer. Lagos fue una confrontación a tal escepticismo. Al principio pensé, claro, esto demuestra que la planificación no tiene sentido, es irrelevante. Pero he empezado a ver las sutilezas en Lagos ahora, que su autoorganización se encarna en un modelo organizado de la ciudad. Hay una interdependencia extraña entre lo planificado y lo no planificado. Una forma extrema de la modernización".

Él mismo, en una entrevista del 2014, contestó al porqué no publicar un libro del que tenía los borradores preparados (fig. 1.120). En la entrevista se mostró sensible a las críticas, tal vez, "alguna clase de falta de concentración… no lo sé" y, "sentí una especie de sentido de la responsabilidad por no caricaturizar, ridiculizar, ser simplista con aquellas personas. (…) mi propia empatía me hizo vulnerable; yo quería ser preciso". En 2016, en otra entrevista con Chris Michael para *The Guardian* (fig. 1.121), volvió a reflexionar sobre porqué su publicación no vio la luz, esta vez junto a Kunlé Adeyemi, arquitecto local que participó en el estudio. Koolhaas se defendió de las críticas del periodista George Paker, por ejemplo, que le acusó de hacer turismo en coche y helicóptero, diciendo que fue un esfuerzo colaborativo para aclarar, comprender y educar.

> "Por esa insinuación al final no lo publicamos. Fue un libro que fue asesinado por la respuesta de otras personas. Lo cual puede sonar bastante cobarde, pero fue la primera manifestación de lo que actualmente es un gran problema: cómo la corrección política define los límites de lo que se puede hacer. En ese sentido, fue súper emocionante y tal vez el proyecto más mágico que hicimos, pero al mismo tiempo estuvo plagado de sentimientos encontrados" (Koolhaas en Michael, 2016, párr. 18).

Fig. 1.118. Páginas del capítulo Lagos en *Mutations*, que guardan mucho paralelismo con los textos de Koolhaas, e incluso se advierte un dibujo que es de él.

En la entrevista, Koolhaas (2016, párr. 20) intentó aclarar, quizá forzando los motivos, que lo que realmente trataron de analizar fue qué le sucede a una sociedad independientemente de la política, libre de ideología, cuando el Estado no está: el paradigma de la globalización para él, según su ensayo "Globalization".

Fig. 1.119. Para muchas personas, la 'iconicidad a vista de helicóptero', le jugó una mala pasada a Koolhaas en Lagos.

> "En ese momento, el Estado realmente se había retirado de Lagos; la ciudad quedó librada a sus propios recursos, tanto en términos de dinero como de servicios. Eso, por definición, creó una increíble proliferación de agencia independiente: cada ciudadano necesitaba tomar, cada día, tal vez entre 400 y 500 decisiones independientes sobre cómo sobrevivir a ese sistema extremadamente complejo. (…) Por eso el título [del libro inédito] se convirtió en *Lagos: How it Works*[106], porque era la ciudad disfuncional por excelencia, pero en realidad, en términos de todas las iniciativas e ingenio, movilizó un paisaje increíblemente hermoso, casi utópico, de independencia y agencia".

1.6.6. *Pathos* y *logos*

Koolhaas, preso de sus propias pruebas emocionales, direcciona la investigación de Lagos también hacia su discurso de la modernidad. Las pruebas emocionales, el *pathos*, son las que conectan con mayor facilidad con la opinión pública, jugando con la disposición emocional del público. En el *pathos* reside la *poética* aristotélica y la *catarsis* capaces de generar emociones en la audiencia. Es recurso también de la cinematografía y del periodismo sensacionalista. Koolhaas consigue este tipo de pruebas mediante su narrativa, hablando de sí mismo como ser sensible, contando historias y con el uso de metáforas. *Countryside* comienza con sus vacaciones suizas. Como *Delirious New York*, comienza con sus experiencias neoyorquinas y su periodo de formación. Este mismo modelo está constantemente remitido en textos como "Bigness" o "The Berlin Wall as architecture", lo que conecta con el personaje y diseña el propio personaje. Y Koolhaas deja siempre el personaje por delante de la persona.

> "Koolhaas se resiste a las explicaciones biográficas. "Le encantan las fotos que no se parecen a él", explica Vriesendorp. "Le digo: 'Esa foto no se te parece para nada'. Él me responde: 'Sí, esa me gusta'. Pienso que le aterra que alguien sepa cómo es realmente"" (Lubow A., 2000, parr.).

106 Existe un libro, *Mutations* (2001), publicado por el Harvard Project on the City, que contiene parte de la investigación. A parte de este, los dos volúmenes del Harvard Project on the City repasaban su investigación de la ciudad, *Harvard Design School Guide to Shopping* y *Great Leap Forward: Harvard Design School Project on the City*. Un tercer volumen, nunca publicado, *Lagos: How it works*, debería haberse centrado en la ciudad de Lagos.

Por internet figura una publicación de Koolhaas bajo el nombre de *Lagos How it Works*, de 2007 y bajo el sello editorial de Lars Muller. Una consulta a su web demuestra que tal libro no existe. Por otro lado, el texto de la entrevista aquí citada es de 2016, y en ella se dice que un libro titulado así no se publicó nunca. Siendo el producto ofrecido por la web de 2007, induce a pensar en un error por parte de las páginas que ofrecen el inexistente volumen.

En la prosa de Koolhaas se encuentran metáforas rotundas que dejan al lector impactado como, por ejemplo, cuando explicaba en 1978 la asombrosa transformación de Manhattan, que era su paradigma de ciudad moderna.

> "En 1845 se expuso una maqueta de la ciudad, primero en la propia ciudad, y luego como un objeto itinerante para corroborar la creciente autoidolatría de Manhattan (…) Los iconos de la religión son reemplazados por los de la edificación. La arquitectura es la nueva religión de Manhattan" (Koolhaas, 2004, p. 21.)

O, más tarde, en 1995, en "What ever happened to Urbanism?" cuando exponía cómo ha llegado tarde el urbanismo a entender la ciudad, y puede que ya sea tarde para emprender una rectificación de la planificación urbana en muchos lugares ya consolidados. La metáfora era demoledora, los urbanistas son:

> "jugadores de ajedrez que pierden contra computadoras (…), el descubrimiento tardío de las virtudes de la ciudad clásica en el momento de su imposibilidad definitiva puede que haya sido un punto de no retorno, un momento fatal de desconexión y descalificación. Ahora son especialistas del dolor fantasma: doctores que debaten las complejidades médicas de un miembro amputado" (Koolhaas, 1995, pp. 961-963).

Pero no solo en el escrito está el impacto. El trabajo fotográfico y la ilustración en *Delirious New York*, *S,M,L,XL,* Lagos, el Golfo, el Río Pearl, en los *Harvard Projecto on the City* o en *Content* resultan de gran impacto. Conoce bien el impacto de las fotografías en revistas como *TIME* o *National Geographic*, y sabe cómo en la actualidad juegan la 'doble exposición', al mostrar el *ethos* al testigos directos de lo que se ve; y al mismo tiempo dar el impacto, ya que "las imágenes apremiantes de las noticias" a las que se añaden pistas de música para subrayar emociones, funcionan como las de Koolhaas, a las que añade 'expresión' al exhibirlas en un montaje o en un texto, como referentes extraídos de la realidad antes que proseguir con los argumentos.

Las imágenes y las palabras

Muchos textos de Koolhaas no tienen imágenes o tienen un escaso volumen de estas —por ejemplo, "The ignored Realm" (2020)—, pero la suma de sus publicaciones exhibe un alto nivel gráfico. A lo largo de los años, el nivel fotográfico y el carácter documental de las publicaciones parece seguir la lógica periodística y cinematográfica de sus anteriores oficios, sin olvidar su cuna siendo hijo de un escritor que guionizó documentales, pero también su suerte en sintonizar su carrera con la carrera de las tecnologías de la información.

Las pruebas documentales dependen del nexo que se establezca entre imagen fotográfica, fílmica o escrita y lo que representan (Nichols, 1997, p.183). A partir del siglo XX, las pruebas gráficas fueron usadas con mayor profusión a raíz de la explosión de las tecnologías de la comunicación, con la fotografía como mayor avance para la causa. Tal fue el impacto, que Walter Benjamin (1892-1940), en su canónico escrito "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936), remarcó la mirada que se debe hacer desde las nuevas lógicas que ofrece la reproducción mecánica de las imágenes y no desde la estética normativa (Montaner, 1994, p.72). Benjamin subrayaría esta nueva lógica como la pérdida del 'aura' y que la arquitectura se difundiría mediante la fotografía y

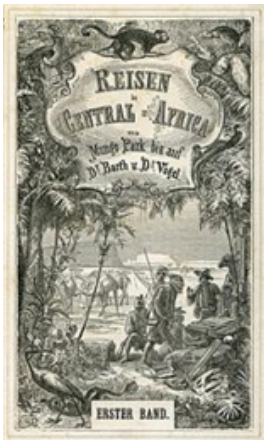


Fig. 1.121. Portada del libro de Mungo Park, que tenía más de fantasía piranesiana que de rigor científico. Rem Koohaas junto a Kunlé Adeyemi (2016).
Fig. 1.120. Borradores del texto, aún no publicado, de Lagos.

el cine; aunque se despojaría de otras capas de realidad. La democratización del arte desde el dominio de lo visual en la era industrial implicaría su desaparición en términos de la unicidad de la obra.

El resurgimiento del texto en las revistas que producían fotorreportajes, o el *New Journalist* que empezó a ejercer Koolhaas, como experiencia vital, completó su formación como escritor y afinó su retórica. La expresión gráfica de Koolhaas y OMA se podrían distinguir en varios tipos, pero siempre jerarquiza una comunicación efectiva. Son muchas sus referencias a artistas y a obras de arte de manera deliberada mientras intercala planimetrías (Fig. 1.123). Koolhaas utiliza el fotoperiodismo con un refuerzo realista mediante pruebas documentales que crean el *ethos* de la información (fig. 1.122) pero es el *pathos* (fig. 1.122) el que debe imprimir en las imágenes la emoción. Los reportajes, mediante el montaje de imágenes impactantes, refuerzan el argumento (fig. 1.122) como es el caso de los registros exteriores e interiores del *Panóptico de Arheim* (1979-1981) con la imagen de *Le Chien Andalou* de Buñuel (1929) del ojo cortado (fig.1.122) que incluye en su texto "Revision" (1995m, pp. 233-253).

Las ilustraciones de su discurso, suelen ser seleccionadas con un criterio estético y vienen de colaboraciones artísticas, como las que hicieron de manera exclusiva las artistas Madelon Vriesendorp o Zoe Zenghelis, o los cuadros y obras de arte como los de Mondrian o Cunninham, que con su *Nude Moves Block*

of concrete ilustra *Bigness*. De este modo se expone una mirada en la que se funden las artes visuales, la técnica documental, y la experiencia personal con el propósito de intensificar la seducción. El discurso se resuelve así en un campo híbrido de las imágenes y las palabras.

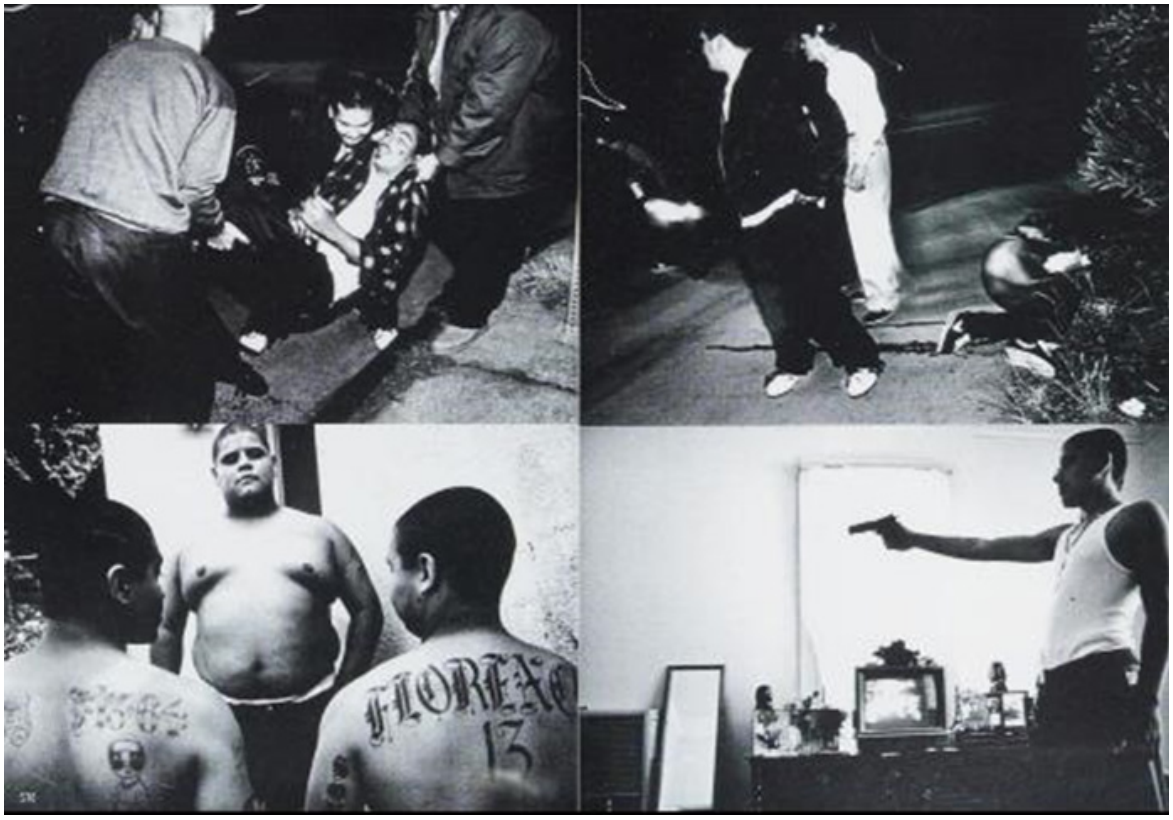
Puede que la función referencial del discurso fomente el *ethos* mediante la veracidad, y que la función expresiva contenga todo el el *pathos,* dando como resultado un *logos* reforzado y deliberadamente fabricado para una eficiencia comunicativa, controlando el argumento persuasivo. La complejidad discursiva aquí es representativa de 'la cultura de la congestión' globalizada, que desde el siglo pasado ha conmovido a Koolhaas desde que llegó a EE.UU. La pregunta que hacerse es si un emisor "éticamente creíble hace una apelación emocional (…) [cuando] será importante demostrar que la respuesta emocional del comentarista no surge de la intolerancia o el rencor personal sino que articula la respuesta compartida de la gente honrada de todas partes." (Nichols, B. 1997, p.183).

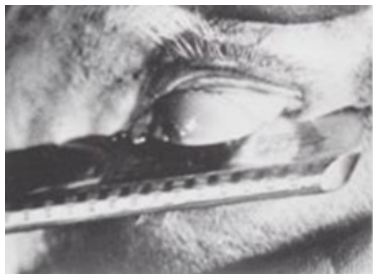
El mundo del razonamiento y las pruebas demostrativas suelen ser para Koolhaas fundamentados sobre un armazón de datos. Así, todo lo imaginativo de su retórica se conduce hacia un mismo sentido que es, a la vez, demostrativo y persuasivo. De nuevo el periodismo de los 70 en el *Haagse Post* es un intenso recuerdo en la discursiva koolhaasiana, que no deja de agarrarse a las virtudes del realismo fotoperiodístico. La fotografía de una realidad, a veces, inclina los significados hacía los intereses autorales. De la misma manera que tiene el poder testificador, tiene una capacidad retórica que esquiva otros argumentos de la realidad. Las preparaciones que se precisaron para tomar, por ejemplo, la famosa fotografía de *El niño y el buitre* (fig. 1.124), no son impunes. Hoy día, esa información gráfica 'veraz' de la fotografía no se entiende como suficiente, aunque sí muchas veces como verosimil. Prueba de ello es el *No Comments* de Euronews (fig. 1.124), puesto de moda en los 90. En Lagos, a Koolhaas le pasaron factura las imágenes que estetizaban la realidad.

La irrupción de AMO en la actividad de Koolhaas y OMA hace que dentro de la investigación, los datos fiables y el estudio metódico sostengan el discurso, algo que se le antoja a Koolhaas cada vez más necesario en sus exposiciones en público. En *Content* (2004) (fig.1.125), el dato es motor del discurso que presenta. La exposición y la publicación categorizan aquellos datos que AMO recopila, manufactura y proporciona, y que se incorporan en su retórica gráfica. Desde la aparición de AMO, y sobre todo en la primera década del s. XXI, los datos son los que tejen la trama, llegando a configurar su propia estética de la información. Información y comunicación se convierten, se puede decir, en una 'poética del dato'.

Los datos reinterpretados de una manera artística. Diagramas al estilo de la ciencia económica', grandes, sencillos y directos como los que aparecen en telediarios, suscitan cuestiones y aseguran que su emisor 'está enterado' y además, por su fácil lectura, tratan de asegurar que el receptor igualmente esté enterado. Además de *Content*, en ejemplos como la ponencia de 2009 *Sustainability: Advancement vs. Apocalypse* para la GSD de Harvard, se aglutinan en diagramas retratos y frases de agentes proto-modernizadores como Goethe, Gaspard Friedrich, o

Fig. 1.122. (página siguiente). Imágenes del *S,M,L,XL*, *Content* y *Mutations*. Son imágenes artísticas y fotoperiodísticas; impactantes y seductoras.


FLOREAO
13



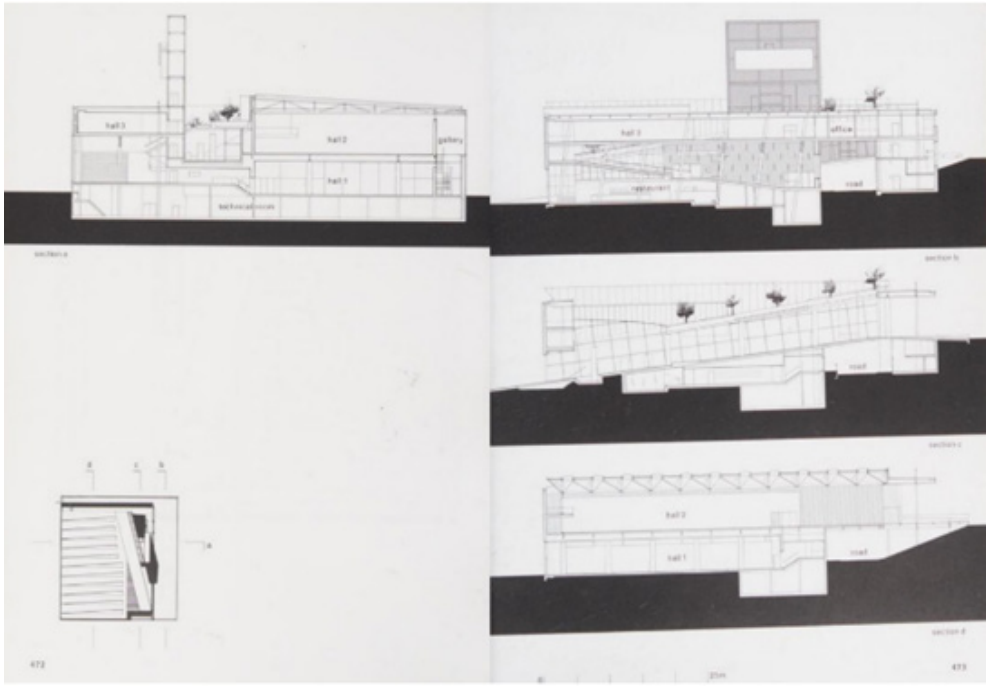


Fig. 1.123. Las imágenes impactantes se entremezclan con planos arquitectónicos muy rigurosos.

el polémico Thomas Malthus, junto a teóricos y científicos de los 70[107], y datos estadísticos (fig. 1.126). De manera subtextual, Koolhaas evoca a Buckminster Fuller, el pragmático ingeniero norteamericano, atento a datos sociales, que revelan el estado de modernidad y modernización de EE. UU.

A las puertas del s. XXI, Koolhaas ha entendido que gracias a la tecnología y los medios de comunicación se 'extendería' el fenómeno OMA. *Understanding Media* como expuso Marshall McLuhan (1964) ha cobrado sentido para sublimar el *logos* de sus mensajes y así ampliar y potenciar su acción en el mundo conectado. En el cambio de paradigma comunicativo del s. XXI. Koolhaas es consciente de que el *logos* depende de la recepción, y que los medios calientes y fríos tienen efectos completamente diferentes en el usuario. Los medios calientes son bajos en participación, mientras que los fríos son altos en participación por parte de la audiencia. En este sentido la audiencia es decisiva para elegir el medio.

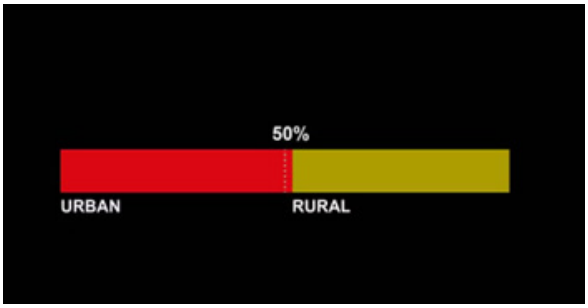
El *logos* de Koolhaas se asocia a su relato personal. De nuevo hay que distinguir entre el relato koolhaasiano a través del texto y el discurso de OMA. En *Delirious New York*, en el apéndice, aparece la obra de OMA como resultado de lo investigado para el libro. En el *S,M,L,XL*, textos de Koolhaas y algunos de otros colaboradores, los menos, se mezclan con los proyectos y se interrelacionan subtextualmente. En *Content* ocurre de igual modo, salvo que esta vez la participación en los textos por parte de Koolhaas es menor. Lo mismo pasa con los volúmenes de Harvard. En los textos se presentan las inquietudes teóricas de Koolhaas que se autodefine como *ghostwriter* de OMA. En su discurso hay una cohesión y una continuidad, que se logra subtextualmente. Por muy fragmentada que sea la obra, el compendio de los textos tiene un hilo argumental. Él mismo, en la entrevista con Graafland y de Haan "The Critical Landscape. A Conver-

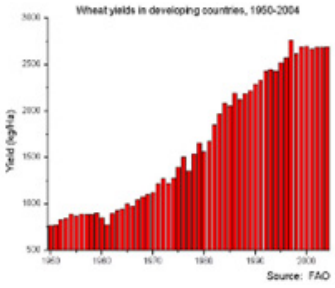
107 Como el polémico médico Paul Ehrlich -firmante del controvertido "Manifiesto de los 93"- o James Lovelock con su "hipótesis Gaia", donde la tierra se muestra como un biosistema autorregulado.

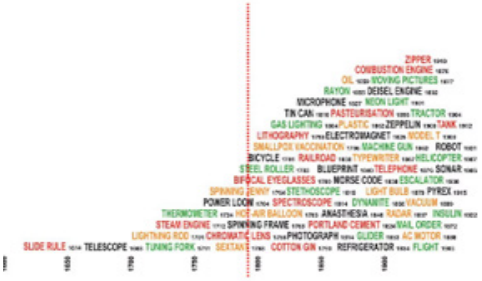
sation with Rem Koolhaas" (1997, p. 234) diría: "Si no te puedes presentar a ti mismo como una continuidad, estás acabado" y es lo que ha intentado con todo esfuerzo llevar a cabo en su vida, como deja consignado en el artículo del *New York Times* realizado por Lubow.

Fig. 1.124. Las imágenes, aparentemente instantáneas como la de *El niño y el buitre*, requirieron mucjo tiempo para hacerse. *No Comment* fue un programa de moda de los 90, por su enfoque gráfico sin aditamentos que inclinaran la opinión hacia un interés.

Fig. 1.125. OMA y la 'poética del dato'. Los mensajes de la oficina se refuerzxan mediante diagramas muy convincentes, que transmiten una idea de control de la información.







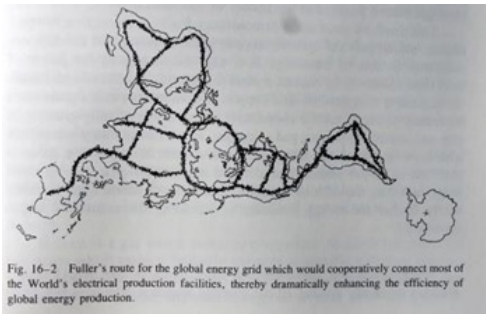


Fig. 16–2 Fuller's route for the global energy grid which would cooperatively connect most of the World's electrical production facilities, thereby dramatically enhancing the efficiency of global energy production.

1.7. Recapitulación

La obra escrita de Koolhaas siempre genera expectación en la comunidad arquitectónica. Además de su estilo tan personal, siempre fomenta temas que trascienden los programas arquitectónicos y la propia arquitectura de OMA para adentrarse en cuestiones sociales y del pensamiento que se vinculan a la disciplina arquitectónica. Los escritos funcionan como un campo gravitatorio de la arquitectura, la cultura, la sociedad y el pensamiento. La comunicación, en este sentido, despliega estrategias y tácticas para alcanzar audiencias de diferentes escalas con objetivos persuasivos, didácticos y autorreferenciales sobre la base de un discurso que se pretende continuo e internamente coherente.

Comunicación-texto

La fuerza motriz del discurso de Koolhaas, desde que fundó OMA con Congelas y ahora con otros socios, rompe las barreras de la arquitectura que la tecnificación levantó y hace una apología humanista de la comunicación arquitectónica. La comunicación como un proyecto en sí mismo, a través del texto, no se escinde del proyecto arquitectónico, sino que está directamente vinculada al contenido y a sus significados. La narrativa que vincula los procesos con los resultados y los objetivos del proyecto con su viabilidad, es decir, con el destinatario, cliente o futuro cliente, habla del proyecto. Pero, a través del proyecto o independientemente, habla del contexto y de todo lo que tiene que ver con el proyecto y la disciplina: cómo se vincula el proyecto con el conocimiento y cómo se vincula la disciplina con los diversos campos del conocimiento. Las piezas textuales que funcionan como independientes deben tener un contexto de base, de modo que la construcción del discurso por fragmentos textuales, en realidad, responde a la lectura de un gran texto modernista literario. Como tal, se entiende un todo cuya coherencia fluye internamente y permite experimentos formales. Este contexto se forma por un aglomerado de referentes recurrentes, una y otra vez.

Modernidad-leitmotiv

Al ser Koolhaas arquitecto, matiz que se obvia muchas veces, su campo de referentes analizados pertenece a la modernidad: a los textos, personajes, actitudes e incluso una estilística de la comunicación a la que se aproxima su propia expresión y a la que se subordinan conceptos asociados a la modernidad, como la interrelación entre lo fugaz y lo trascendente, la red de intercambios de disciplinas, la invención y la preservación, la disolución autoral y, sobre todo, la fijación en la vanguardia para la invención de lo nuevo. Este posicionamiento le proporciona siempre puntos de vista contestatarios y disruptivos. La modernidad constituye el leitmotiv sublimado de OMA, en cuyos conceptos deconstruidos ha seguido trabajando Koolhaas durante toda su trayectoria.

Fig. 1.126. En su conferencia 2009 *Sustainability: Advancement vs. Apocalypse*, llega a comparar su uso de los datos con las intuiciones de Buckminster Fuller (abajo, derecha, el plano de Fuller al que dice en la conferencia que llega a través de los datos analizados).

Esto puede suscitar el debate en la academia, en el cual el paradigma de Koolhaas retrotrae cuestiones importantes como la necesidad de conocer el pasado, esencial para perseguir la novedad. Este conocimiento abre, tanto para el estudiante como para el profesional, el espacio para la erudición y la reflexión. Lo fortuito del progreso, esencia de la modernidad, no reside en las formas que fueron modernas y su reproducción, lo que suele ser una dinámica en las escuelas, ya que, ontológicamente, ya no lo son, sino en la búsqueda de la expresión de la modernidad de su tiempo a través de la técnica.

Escritura-géneros-recursos estilísticos

La figura de 'arquitecto escritor' que ejemplifica Koolhaas desde que emprende su carrera demuestra una capacidad creativa que, haciendo uso sinérgico de los géneros literarios como el manifiesto, el ensayo, la novela, el guion, la crónica, la noticia, la epístola, la entrevista y los diálogos, géneros a los que se unen sus 'escritos visuales', sus diagramas, los storyboards y los fotorreportajes, ofrece un espectro amplio y enriquecido del género literario como vehículo de su discurso y sus objetivos didácticos y persuasivos. Entre sus recursos estilísticos, la metáfora es el más usado como un claro ejemplo de herramienta interdiscursiva que funciona a nivel transdisciplinar, ya que ayuda a cualquier campo de conocimiento a explicarse a través del lenguaje, sustituyendo o añadiendo ideas que clarifican los mensajes. En sus escritos, la descripción es primordial como herramienta efectiva de la comunicación verbal. La referencia y la autorreferencia, por otro lado, son recursos que dotan al conjunto de los textos de intertextualidad y confieren cohesión al discurso. Además, gracias a los antecedentes y las reincidencias en los referentes, o la cumplimentación de referentes previos, el discurso muestra su evolución en el tiempo, sus diferencias y traslaciones, desvíos y rupturas respecto a sus posiciones iniciales.

Referentes - contenido reflexivo

Al enfocar en esta tesis el referente, y no solo los referentes, de Koolhaas, surge una pregunta clave: ¿cómo funciona el referente en arquitectura? Aparece así otro importante debate: frente a los referentes formales o icónicos al uso en el diseño, emerge la posibilidad de instrumentar ideas abstractas y valores para construir significados que doten a las formas de sentido, y permitan reflexionar sobre el proyecto arquitectónico y sus vínculos con la realidad construida. La enseñanza de la arquitectura, de hecho, se basa en referentes, aunque el giro pictorial de nuestros días desvía la atención hacia una arquitectura purovisualista y vacía de contenido crítico. El ejercicio de la escritura, en este sentido, es un campo prolífico para ensayar una arquitectura de contenido reflexivo y formar profesionales igualmente reflexivos.

Narrativa que humaniza

Mientras que la imagen en la arquitectura es una instantánea que congela el tiempo, las palabras que crean la trama narrativa dotan a la imagen de historia, de tiempo vivido, que humaniza el hecho abstracto de la representación. La narrativa es el medio que establece un vínculo entre la abstracción de la representación y el receptor; entre el hecho comunicable y el imaginario colectivo como sustrato donde perviven los referentes y los conceptos abstractos que los rigen. La narración permite sustanciar los conceptos abstractos en una historia o en el relato de una situación comprensible para todos.

La narrativa, inherente al proceso de aprendizaje del ser humano, puede, sin embargo, llegar a ser sentenciosa en las intenciones de Koolhaas 'disfrazado de pragmático', quien últimamente, girado hacia el documento y el dato, nos hace dudar si su dominio de la retórica no actúa como mera máquina de legitimación simbólica de las formas que produce OMA, y si esta no predomina sobre la crítica efectiva. ¿Cómo estar seguros de que la complejidad que presenta el discurso no se convierte en un producto más de promoción de la empresa?

Lectura - legibilidad

Cabe preguntarse si el discurso es del todo legible o si entorpece la posibilidad de una lectura crítica. La escritura puede transformarse en un sistema cerrado y autorreferencial, en lugar de abrirse a un debate disciplinar e incluso a un debate social más amplio.

El argumentario de Koolhaas, básicamente, aborda la arquitectura en su dimensión urbana y social, pero podría quedar obsoleto y anulado por la dependencia tecnológica de la arquitectura actual, cuando además la lectura ya no es el medio principal de adquisición del conocimiento. Si en ella se basa la transmisión de conocimiento humanista, el poshumanismo genera un conflicto y un cisma en los procesos cognitivos que propicia la sociedad tecnocrática de hoy.

Ciudad - escrito

La ciudad, como epicentro de la escritura desde Delirious… es el think tank al que Koolhaas aporta descripciones e interpretaciones basadas en datos y análisis que hoy día se centran en nuevas modernidades de ciudades periféricas, de crecimientos alternativos a los planificados según los postulados del urbanismo moderno.

Koolhaas entiende lo urbano como flujos de comunicaciones inestables y redes infraestructurales a las que la arquitectura resulta subsidiaria y mera expresión. La arquitectura para Koolhaas, resumida en la frase "más programa…" o en su concepto de "typical plan", aludiendo a la experiencia humana y la memoria cultural, resulta una contradicción en el intento de superar los modelos y los tipos arquitectónicos, como se alardea en el caso del rascacielos asiático de la CCTV.

Novelista - guionista - periodista

Koolhaas, amparado en la licencia literaria, asume como escritor tres figuras: las de novelista, guionista y periodista. La escritura es una actividad solitaria de autor, mientras que la arquitectura es un proceso colectivo de la oficina.

S,M,L,XL se caracteriza como novela porque consiste en un montaje de fragmentos que se hilan formalmente para contar la historia de OMA y su propia historia. A diferencia del guionista, el novelista genera un producto, el escrito como obra finalista, mientras que el guionista es el 'narrador invisible' de la película. Un guionista no debe mostrarse: el éxito de su oficio es que la historia se cuente como él la ha planificado. En esto consiste el papel de Koolhaas en OMA.

El guion escrito comprende fragmentos secuenciales que adquieren cohesión y coherencia. En una traslación metafísica del autor a la obra, Koolhaas diría que "la arquitectura es el guion de la vida".

El periodista Koolhaas es, además, documentalista, y ha de presentar un trabajo certero y lo más próximo a la realidad que ha propiciado el artículo. La clase de periodista que representa no debe hacerse notar, y las normas de estilo privilegian la descripción objetiva sin aditamentos. La información que se convierte en dato del proyecto o del escrito es vehículo de los mensajes dentro de un campo entre lo científico y lo artístico, donde Koolhaas navega: en el humanismo que se fija en textos anteriores y que, a través de los textos, trata de analizar filológicamente el mundo.

Poética-reflexividad-actuación

Pero detrás de todo ello tiene una infraestructura que trata de transformar el mundo con propuestas nuevas, y hay una escolástica centrada en los hallazgos científicos. Pero lo suyo, exclusivo, es la escritura.

Al concluir esta tesis con la pregunta definitiva: ¿qué clase de escritor es Koolhaas?, cuestión que se ha lanzado a Madelon Vriesendorp, por ahora, según los documentos exhibidos, se sabe que Koolhaas trabaja en cuadernos, con letra grande y un trazo deformado que deja entrever un pensamiento rápido y continuo. Apenas existen tachaduras en ellos. Pero, conociendo sus recursos comunicacionales, cabe la duda de si esos cuadernos de notas son 'originales' o uno más de sus formatos para hacer público su trabajo y modelar su personaje.

CAPÍTULO II

CAPÍTULO II.
MORFOLOGÍA DEL DISCURSO. LOS REFERENTES

RAE. Morfología

De *morfo-* y *-logía*.

1. f. Forma o estructura de algo.

Sin.:**forma, figura, hechura, configuración, estructura, formato.**

2. f. *Biol*. Parte de la biología que trata de la forma de los seres orgánicos y de las modificaciones o transformaciones que experimenta.

3. f. *Geogr*. Parte de la geografía que estudia las formas de la superficie terrestre.

4. f. *Gram*. Parte de la gramática que estudia la estructura de las palabras y de sus elementos constitutivos.

Sin.:**analogía.**

2.0. INTRODUCCIÓN. REFERENTES

El discurso koolhaasiano, que conecta con todo, se puede asimilar a la forma de un palimpsesto, o a una gran imagen compuesta por varios planos superpuestos, como un gran collage; que es una crónica crítica de los últimos 50 años de sociedad, cultura, arquitectura, ciudad, que es producción literaria y teórica en torno al proyecto arquitectónico, que es académico y transmisión de conocimiento y, a la vez, estrategia comunicativa de enfoque empresarial. Sobre una trama que comprende mucha retórica con muchos puntos de fuga y referentes, Koolhaas actúa en la escena arquitectónica durante medio siglo. Analizar la trama discursiva koolhaasiana a través de sus textos es un intento de desenlazar los hilos referenciales que componen un gran lienzo. Buscar sus referentes implica encontrar sus posiciones de donde lanza sus mensajes. Encontramos, en este sentido, sus afiliaciones y retracciones, así como sus autorreferencias y sus propias contradicciones. Encontramos también sus formas de expresión.

Un análisis morfológico del discurso, partiendo del significado del término que se constituye por morfo- y -logía, que es hablar de la forma o estructura de algo, y utilizando la metáfora biológica para hablar del discurso koolaasiano y las modificaciones o transformaciones que experimenta, o la metáfora de una geografía que estudia las formas de la superficie, en términos textuales implica estudiar la estructura de las palabras y de los elementos constitutivos de su discurso.

Una vez revisados los diferentes géneros discursivos que aborda en el ámbito de la arquitectura, los referentes de Koolhaas atañen tanto los géneros como los contenidos y los formatos comunicativos. Además, sus referentes discursivos se pueden abordar tanto desde la comunicación como la semiótica y la lingüística y pueden asociarse a cosas, ideas, personas, lugares; pueden ser concretos, simbólicos o literales; pueden ser culturales, mediáticos o no, referentes históricos incluyendo acciones y movimientos políticos o culturales de impacto, de grupos y personajes o escuelas, o simplemente intralingüísticos. Especial atención en el análisis del discurso merecen las metáforas, a las que Koolhaas es muy propenso.

Hacer un atlas de los referentes del discurso polifacético de Koolhaas implica profundizar no sólo en su biografía y obra sino en las dimensiones de la comunicación y sobre todo revalorizar el valor de las palabras y la escritura. Koolhaas ha producido textos significativos, algunos verdaderos hitos mediáticos, de enorme trascendencia en el ámbito académico de la arquitectura, tanto en el teórico como en el proyectual constituyendo un referente de tres generaciones de arquitectos, de modo que sea estudiado, tanto por Moneo y otros de su misma generación como por los que eran estudiantes cuando él empezaba a lanzar su carrera y por los que ahora estudian su trayectoria y hacen tesis doctorales. El fenómeno Koolhaas construido básicamente sobre un entramado discursivo sigue siendo un referente que envuelve muchos otros que hacen, se puede decir, su escuela.

Para arrojar comprensión a todo aquello que no esté relacionado con el medio, así como aclarar lo propiamente arquitectónico, resulta intrigante tirar el hilo de Ariadna para dilucidar cierta trazabilidad de la génesis de Rem Koolhaas, con sus referencias eruditas y experiencias vitales que generan una discursiva que se antoja intrigante y atractiva. No se pretende hacer una exhaustiva revisión biográfica, pero es indisociable la vida de la obra y los acontecimientos que jalonan el período histórico que es el último medio siglo.

2.1. APRENDIENDO A SER REM KOOLHAAS

2.1.1. Caja de herramientas

Resulta remarcable que, al estudiar muchos de sus referentes operacionales, sean periféricos o centrales de la arquitectura, aparecen en sentido de importancia en el tiempo que los va almacenando en su caja de herramientas. Se podría decir que, la biografía de Koolhaas es la caja de herramientas que va llenando poco a poco para su *bricolie*. Incluso desde una postura alejada de principios teóricos resulta difícil obviar ciertas vertientes biográficas del autor que, trascendiendo el marco íntimo, han saltado hacia el umbral comunicativo. Koolhaas, nacido en la posguerra tras la II Guerra mundial, conforme va creciendo, ha experimentado todos los cambios que sufrió Europa, lo que permite que su discurso se adentre en la memoria europea, donde se forjó gran parte del pensamiento que aún hoy recorre las escuelas.

Lo cierto es y se puede demostrar que la dialéctica con la arquitectura moderna no es simplemente cronológica. Como si fueran antecedentes narrativos, antes de que Koolhaas se zambulliese como estudiante en el Londres de los convulsos años 60, donde en el discurso universitario, la historia de la arquitectura se habís borrado casi por completo y el arquitecto empezaba a ser visto como una especie de fascista, Koolhaas tuvo fogonazos de un Movimiento Moderno ya avanzado gracias a revistas como *TIME*, donde se publicó un reportaje acerca de Brasilia. Tras esta revelación, retrocedió a los discursos de la etapa heroica mediante su abuelo materno, Dirk Roosenburg, arquitecto que había trabajado con Berlage y era coetáneo de Oud. Luego, cuando ya era integrante de un grupo de cine asambleario afín al surrealismo, se encontró con la arquitectura constructivista y Leonidov, héroe de la modernización. Todo estos referentes que tienen que ver con 'actitudes' de los personajes que trascendían los modelos que construyeron, representaban las contingencias que los rodeaban. Bajo el influjo de los manifiestos modernos aprendería a enfrentarse a su posterior carrera como arquitecto, siempre atendo a cómo hay que abordar el perpetuo cambio que es la modernización.

Criptomnesias

Lejos de ser el autor esquivo que sorprende ante cada nueva ocurrencia o sistema de ideas nacidas por generación espontánea, Rem Koolhaas es hijo de su tiempo y de él toma cuanto necesita. De un recorrido a través de pistas repetitivas, que el holandés ha dejado en innumerables entrevistas como parte de su estrategia de la 'recurrencia discursiva', se registran sus vivencias. Un enfoque desde sus referentes y ahondar en dónde se adquieren, arroja luz a la biografía koolhaasiana, que en las últimas décadas ha sido enfocada por conferencias como "Russia for begginers"[1] y "Zero"[2].

1 Impartida en 2015 en el Garage Museum of Contemporary Arts, en Moscú.
2 Impartida en 2015, el Museo Stedelijk, sobre el movimiento artístico con el que Koolhaas estuvo involucrado.

A partir de escritos iniciáticos como sus entrevistas, su manifiesto de cine, sus primeros artículos de arquitectura para *Oppositions* y, sobre todo, "The Berlin Wall as architecture" y "Exodus", se puede profundizar en las influencias de personajes como su padre, su abuelo, sus maestros tempranos -y, a veces, tan lejanos que se obvian- y tantos otros con los que se encuentra en su época de formación, y que en estudios anteriores solo quedan apuntados de pasada. Koolhaas se sumerge en los cambios culturales de Inglaterra y Europa, con el Pop y la arquitectura radical[3]; y los EE. UU. con la entrada de la *French Theory*[4], y el *revival* del *New Criticism*[5]. Por otro lado está la objetividad del *New Journalism*[6], que toma como referente de Armando, el editor jefe del semanario *Haagse Post*. Todo ello sirve para entender cómo Koolhaas logró un modelo de representación propio, en el que la referencia se maneja como principal herramienta discursiva. Pues, resulta tener un sistema de referencias que utiliza con reincidencia desde el principio, siempre buscando revelar lo inmaterial desde la materialidad de las cosas.

Nadie escapa a su contexto a menos que sea amnésico o esté en un búnker de aislamiento. La discusión entre el *Zeitgeist* o el *Volksgeist* -o cualquiera de los *geist* que se puedan enunciar- en un discurso como el koolhaasiano, se revelan como vivencias, ideas conformadas en sus trabajos, estudios académicos y otras experiencias profesionales; y, por supuesto, por sus 'criptonmesias'[7]. El psicólogo Theodore Flournoy (1854-1921) sostuvo, con este término de su cuño, la existencia de recuerdos que permanecen ocultos, soterrados en la conciencia de las personas, que ignoran poseerlos y que han olvidado su procedencia, dónde se obtuvieron o se crearon; tiene cierta relación con el inconsciente, el psicoanálisis y el surrealismo al que Koolhaas recurre constantemente en su discurso.

A este respecto, Jung (1875-1961), en *Acerca de la psicología y patología de los llamados fenómenos ocultos* (1999, p.84), apunta que es el proceso "por el cual se vuelve consciente una imagen mnémica que no es reconocida primariamente como tal, lo que sólo ocurre eventualmente de manera secundaria, por la vía del reconocimiento *a posteriori* o del razonamiento abstracto". Lo característico de la *criptomnesia* en los campos creativos es el olvido involuntario del origen de una idea, que genera una especie de caja negra o de prehistoria latente de ésta; el olvido por parte de la consciencia de que una invención es, en realidad, algo recordado -la imagen mnémica-. Al analizar la función referencial en los textos de Koolhaas quien, en estos, remarca ciertas ideas de autores como referentes explícitos e implícitos, se aprecia cómo su contexto capta sus atenciones e influye sus 'zonas de interés' y la forma en la que escribe.

---

3 La arquitectura radical se dio por Europa, Inglaterra a mediados del s. XX. Era una corriente arquitectónica afectada por el desarrollo de los *mass media*, el mayo del 68, la Guerra fría y la llegada del hombre a la luna.

4 La corriente intelectual francesa que llegó a las universidades estadounidense en los 60 y 70.

5 Disciplina de estudios literarios, parte del Formalismo Americano, que estudiaba la obra en sí misma mediante una *Deep lecture* y que desoía elementos como el contexto del autor o el autor en sí mismo.

6 Tipo de periodismo realizado en EE. UU. por autores literarios, que se involucraban en la noticia y que luchaba contra el amarillismo.

7 Fuente: Jung, Carl Gustav (1999). *Obra completa de Carl Gustav Jung. Volumen I. Estudios psiquiátricos. 1. Acerca de la psicología y patología de los llamados fenómenos ocultos (1902). 3. Criptomnesia (1905)*. Madrid: Editorial Trotta. ISBN 978-84-8164-299-5/ ISBN 978-84-8164-341-1.

2.1.2. Escenarios

Holanda. 'Caos' y 'reconstrucción'

Koolhaas nació en 1944, en Rotterdam, un año después de que la ciudad fuera borrada prácticamente del mapa. Gran parte del patrimonio holandés se convirtió en escombros. La ingeniería armamentística alemana lo consiguió mediante los He111, aviones señuelo; conocidos como 'lobos con piel de cordero', puesto que parecían aviones de transporte cuando, en realidad, eran bombarderos de la Luftwaffe, que dejaron la trama urbana destrozada, en la que apenas quedaban en pie la *Grote of Sint-Laurenskerk* (Iglesia grande de San Lorenzo) y algunas ruinas.

En lo que en aquel momento era una 'nada' sobrecogedora, Koolhaas presenció restos, apenas trazos y huellas en el suelo, como únicos testigos que demarcaban dónde habían existido edificios. Una 'tabula rasa' -concepto intrínsecamente relacionado con la modernidad y con Koolhaas, señalado directamente en textos como *Singapore Songlines, thirty years of Tabula Rasa* (1995), o en *Tabula Rasa* (2011) -dentro de su libro *Project Japan*, donde habla sobre los metabolistas- o en *Tabula Rasa revisited* (1995)[8], el texto soporte para el proyecto de *La Défense* de París (1991), que a su vez tiene mucho que ver con las acciones de 'borrar'

Fig.2.1. Las fábricas de aviones Fokker camufladas para parecer, desde el aire (único posible ataque aéreo), bloques de viviendas.

8 Véase el epígrafe "Berlín y el archipiélago" en este punto.

y de 'preservar', que actúan como referencias aprendidas en Berlín -gracias a Oswall Mathias Ungers, con quien escribió *The City in the City: Berlin as a Green Archipielago*-, otra ciudad cuya trama urbana fue arrasada en la guerra. Por inmoral y malthusiano que sea, la destrucción acelera el proceso de construcción, deconstrucción y reconstrucción que es *leitmotiv*, tanto de la modernidad como de Koolhaas.

A los He111, esos 'lobos con piel de cordero', hubo que añadir la pericia con la que la terrible máquina de guerra alemana consiguió camuflar las fábricas de aviones Fokker, requisadas en el norte de Holanda, como bloques de pisos (fig.2.1). Pero, al son de la provocadora máxima de que incluso en el mal existe la inteligencia más sublime, las ideas de camuflaje, simulacro o ficción, serán acciones referenciales para Koolhaas, aparecidas en su discurso como 'disfraz', 'espía' o 'infiltrado'. Esto se demostrará en alusiones a personajes neoyorquinos y europeos como Henri Willem van den Bosch[9], un auténtico agente encubierto de la resistencia contra el nacismo.

Hay en la destrucción, y en sus terribles consecuencias, cierto carácter épico. Por polémico que parezca, la destrucción de una ciudad, donde el 'todo' que había pasa a ser transformado en 'nada', se representa con el mismo carácter grandioso que su inverso: la transformación de un territorio vacío en una ciudad, exceptuando la velocidad de las transformaciones en sendos procesos, ambos son, en sí mismos, 'proezas' sobre el territorio. Ese paisaje, vacío a excepción de fragmentos del pasado, e inmerso en un proceso de reconstrucción, influiría a Koolhaas al volver a los Países Bajos desde Yakarta -Indonesia-, donde la familia se mudó siendo niño[10]. La potencialidad de la tabula rasa, de la nada, donde todo es posible, es estimulante para Koolhaas (1995, p.199), porque "donde hay arquitectura, nada más es posible" como escribiría en *Imagining nothingness* (1995), aquella frase definitoria del holandés, la nada y su potencial, evocador, de múltiples escenografías posibles ya estába presente en su infancia, en su retorno a la patria holandesa. Como les confesó a Florian Hertweck y Sébastien Marot (2010, p.131) era en esa nada donde, en la posguerra, jugaba a encontrar balas de camino a la escuela, cosa que era más excitante que terrible.

Al principio, Koolhaas fue testigo de manera indirecta de la Rotterdam arrasada, ya que nació en 1944 y no presenció esta forma de 'no arquitectura' porque su familia se mudó a Amsterdam en 1946, cuando él tenía dos años. Pero incluso antes de tomar consciencia definitiva más tarde, a su regreso de Indonesia, cuando aún quedaba mucho por reconstruir, Lootsma (1999) comenta que las imágenes de la prensa y los comentarios a mano de la sociedad le hicieron consciente de tal destrucción. Esto es algo que Koolhaas también apunta, aunque sostiene que es la posguerra lo que más le influye.

> "Lo que primero y más profundamente me influyó fue la guerra. No es que me afectara negativamente, no entendía lo que pasaba, todavía era muy pequeño. Pero después vino la posguerra, una época de mucha hambre y mucha pobreza; y eso sí que influyó en mí" (Tesch & Heidingsfelder, 2008, 00:02:50-00:03:12).

9 Véase el epígrafe "Sandberg es Henri Willem van den Bosch. El agente encubierto" en este capítulo.
10 Tras nacer, sus padres se mudarán a Yakarta. Los motivos de este traslado se explicarán más adelante, aunque siguen siendo algo difusos, incluso misteriosos sino oscuros, en la concreción de los motivos.

Fig.2.2. La densidad de la 'olla miserablemente húmeda' de Yakarta (izquierda) era lo opuesto a Róterdam, tanto al vacío tras la guerra como a su orden previo (derecha)

En 1952, después de vivir seis años en Ámsterdam, su familia se trasladó a Yakarta, donde vivió una "sensual y sobrecogedora experiencia tropical. Si la guerra había sido caótica, esa experiencia lo fue mucho más", comentaba a Tesch & Heidingsfelder (2008, 00:03:06-00:03:15). Luego volvió a Rotterdam, aún en fase de reconstrucción, con parajes totalmente devastados de los que fue testigo. Koolhaas sintió el atractivo de Yakarta de manera instantánea. De su familia fue el único que aprendió el idioma, una pista de su implicación en el territorio, que mostraba cierta fricción con la opinión de su padre, Anton Koolhaas, quien dijo que Yakarta era una "olla miserablemente húmeda" a pesar de que fue un puesto de trabajo en esas latitudes lo que les llevó a mudarse.

La guerra y la postguerra marcaron a la familia Koolhaas. La densidad de Yakarta era lo contrario al vacío de Rotterdam. Ambos ambientes eran antagónicos tanto en densidad como en velocidad: la 'indeterminación' indonesia venía marcada por actividades que cambiaban según las horas del día (fig.2.2), demostrando una especie de reciclado de 'lo que es dado', lecorbusieriano. En esta región efervescente, no eran los volúmenes los que brillaban a la luz, sino las actividades, los coches y "los aromas", que Koolhaas sigue subrayando como una influencia sensorial importante incluso en 2014, mientras huele objetos depositados en una mesa, durante el montaje de su Bienal veneciana (Tomas Koolhaas, 2016, 00:49:55-00:50:18). Koolhaas se crio entre dos experiencias urbanas y dos climas: el templado europeo y el tropical asiático. Afirma que vivió como un asiático más (Adams, 2006, párr. 13) la cultura de indonesia, que tuvo un pasado colonial hasta 1949 cuando, comenzó su independencia después de los acuerdos obtenidos en la *Ronde Tafel Conferentie*[11] con Holanda. De todo ello da cuenta Koolhaas en su obra escrita[12], como ocurre en su texto *Singapore. Songlines. 30 years of Tabula Rasa* (1995) o en respuestas a entrevistas.

Como hecho remarcable, la influencia de la cultura asiática junto a la europea es referenciada, pero suele serlo de manera escasa. En el libro *Six Canonical Projects* (2015), escrito por Ingrid Böck y supervisado por él mismo, esta parte de su biografía tan solo requiere seis líneas de texto. Pero en la totalidad de su obra hasta el momento presente, en el que parece ya casi retirado, se observa que sus

11 La "Conferencia de la mesa redonda" celebrada en La Haya del 23 de agosto al 2 de noviembre de 1949, entre representantes del gobierno de Países Bajos, el gobierno de Indonesia y el BFO (Asamblea Consultiva Federal) que representaban a varios estados que los holandeses habían creado en el archipiélago indonesio. La conferencia terminó con los Países Bajos acordando transferir la soberanía a los Estados Unidos de Indonesia. (fuente: Wikipedia).

12 En las biografías y los estados de la cuestión suelen ser repasadas muy ligeramente.

referentes giran en torno al caos y al orden, al azar y a la racionalidad. Haciendo estos juegos de contrarios define la arquitectura como "una mezcla paradójica de poder e impotencia" (Zaera, 1992, p.6). Estos referentes muchas veces encuentran una síntesis en el Método Paranoico Crítico daliniano, pero también se encuentran enfrentados, alejados del surrealismo, como se verá en muchos de los textos de *Content* (2004).

En 1956 regresó a Holanda[13]. El Ámsterdam que experimentó era "realmente aburrido" (Koolhaas en Heatcote, 2011), pero le permitió advertir un territorio totalmente 'artificial', un terreno ganado al agua, a dos metros bajo el nivel del mar. Su nombre, que deriva de una presa que sirve de puente sobre el río Amstel -*damm* es "presa", en neerlandés-, delata la característica de artificiosidad. A priori, podría parecer que el choque entre la desordenada y caótica Yakarta y lo que percibe en Ámsterdam y la Róterdam reconstruida, no influiría a un chico. Pero cuando regresó a Europa, el contraste de su experiencia de la ciudad y de la cultura le provocaron un rechazo absoluto, que resultaría más adelante paradójico. Tras la guerra, cierto americanismo, contenido en la reconstrucción de la ciudad mediante el denominado Plan de Reconstrucción de Rotterdam, que llevaban a cabo, entre otros, Huig Aart Maaskant (1907-1977), había interrumpido los planes urbanísticos de Berlage. Maaskant había adquirido, tras sus viajes a EE. UU., una reconocida influencia americana que reluciría en la reconstrucción de Róterdam. Maaskant, junto a Cornelis van Traa, seguía los preceptos de la Carta de Atenas[14], convirtieron Róterdam, tal como apunta Blasco (2016) en "El primer Centro Histórico moderno". Exceptuando los preceptos de la Carta -a los que Koolhaas se opuso tempranamente en textos como *Surrender* (1995, pp. 972-989) o en "What ever happened to Urbanism?" (1995, pp. 957-971)-, la influencia americana de Maaskant y la vocación social del urbanismo y algunos edificios que contenían cierta *bigness*[15], sin duda generan criptonmesias en el Koolhaas posterior. Por eso, resulta paradójico que Koolhaas sintiera rechazo al orden de la intervención urbana según los presupuestos de esta ciudad reconstruida, aunque su libro *Delirious New York* (1978) demostró un vanguardismo en favor de mezclar 'lo uno' indonesio y 'lo otro' holandés, aclarando así su oposición a la racionalidad aséptica de aquella reconstrucción, una propuesta anti-hedonista a ojos de Koolhaas. Tampoco deja de ser paradójico que uno de sus principales atractivos para ser arquitecto fuera Brasilia, construida bajo los criterios de la Carta de Atenas. No se puede olvidar la corta edad de Koolhaas, apenas

13 Hay que reseñar que, previamente, según algunas fuentes como Gargiani (2011, p.3), tuvieron una corta estancia en Brasil, de la cual no hay información, pero su declarado interés por la arquitectura brasileña puede datar de esta época. Aunque parece más acertado pensar que se debía a artículos de la reviste *Times*, como se verá más adelante.

14 Manifiesto urbanístico ideado en el cuarto CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna). De gran influencia en el desarrollo de las ciudades europeas tras la Segunda Guerra Mundial y en el diseño de Brasilia, el congreso se iba a celebrar en Moscú, pero al no poder ser, se celebró a bordo del *Patris II* en el año 1933 durante la ruta Marsella-Atenas-Marsella. Le Corbusier lo publicó en 1942 junto a Jeanne de Villeneuve, los cuales comentaron cada artículo de la carta. En el congreso, se apostó por una zonificación urbanística según la función -residencia, ocio y trabajo.

Las ideas originales de la Carta de Atenas están fuertemente influenciadas por la exposición de Cornelis van Esteren "La idea de la ciudad funcional" de 1928.

15 Maaskant -junto a Willem van Tijen (1894-1974), otro de los más influyentes e importantes profesionales de la reconstrucción- es conocido sobre todo por el GHG -Groot Handelsgebouw (Edificio de venta al por mayor)-, intervención urbana que se podría calificar de *bigness*, tanto por su escala formal como por su heterogeneidad programática y vocación urbana. Se analizará en el texto *Typical Plan*.

un adolescente, cuando sentía este aburrimiento normalizado que le provocaba la ciudad reconstruida, como él mismo señalaría, en 2011, en el *Finantial Times*:

> "Nací el último año de la guerra en Rotterdam, luego nos mudamos a Ámsterdam. Pero entre los ocho y los doce años vivimos en Yakarta (…) en Indonesia, la existencia era caótica y cuando volví a Holanda me pareció un país que había sido alienado, totalmente plano. Lo viví como algo realmente aburrido. Tal vez de ahí viene mi interés —o mi afinidad— con el caos" (en Heatcote, 2011).

En el mismo artículo, Heatcote comenta que Koolhaas elogia ahora Rotterdam como un 'laboratorio de indiferencia', un lugar tan aburrido y libre de distracciones que le permite concentrarse, y de la que además le gusta su 'fealdad'. Dos años más tarde, en 2013, tras acabar el edificio *De Rotterdam* (1997-2013), Koolhaas hizo, en la presentación del edificio, una reflexión sobre la historia de Róterdam y esa idea de 'laboratorio' que le ha acompañado desde sus contactos tempranos con Berlín y Nueva York, del que decía que Coney Island era su laboratorio para la arquitectura, donde "estrategias y mecanismos que más tarde configurarán Manhattan se ponen a prueba" (Koolhaas, 2004, p. 30). La idea del 'contexto' es muy relativa a la arquitectura de una ciudad donde "la experimentación es legítima y una nueva ambición en arquitectura" (Frearson, 2013, párr. 15). En realidad, de niño, se enamoró de la 'atmósfera de invención' que ambas ciudades le 'suscitaban' gracias al vacío de una y a la densidad de otra. Esos contrarios provocaban la 'epifanía', la 'sugerencia', el 'impacto' y la 'reacción' a sus experiencias, que son la yesca que prende sus textos; si la invención es su mayor afán entre, aproximadamente, 1980 y el 2015, como dijo en una entrevista a *The Guardian* (Adams, 2006), cuando todo estaba recto y arreglado, era normal que sintiera ese aburrimiento.

Que Koolhaas experimentara primero dos tipos de 'caos' y después el 'orden' fue un acto determinante para su poética. El caos de la destrucción de Rotterdam le permitía explorar, como niño, las posibilidades de un mundo en ruinas. Tras esto, el caos de Yakarta, que es programático, heterogéneo y bullicioso. Luego vino el orden de la reconstrucción holandesa, donde se advirtieron Van Traa y a Berlage como referentes, y que mencionaría en textos tan importantes como "Typical Plan"[16] (1995, pp.335-), o en la memoria del proyecto *Apollolaan 171*[17] (Web de OMA, 2023). Estos referentes demuestran cómo Koolhaas, con sus recurrencias discursivas, es capaz de vincular textos que distan 28 años.

'Caos' y 'orden', en equilibrio, son señas identitarias de Koolhaas, quien encuentra un mantra en las palabras de Scott Fitzgerald[18] "la prueba de una inteligencia de primer orden consiste en ser capaz de tener en mente dos ideas opuestas al mismo tiempo, y mantener sin embargo la capacidad de funcionar". En los textos de Koolhaas, referencias al orden rígido y la libertad programática son bien conocidas. El surrealista Método Paranoico Crítico, que se basa en contraponer a las muletas cartesianas de la realidad la libertad más orgánica, viene a proponer un paso más en el Movimiento Moderno, que había hecho del

16 Texto teórico incluido en *S,M,L,XL* (1995) en el que habla de las oficinas norteamericanas de las que habló Mies van der Rohe en uno de sus textos (véase capítulo I).

17 Proyecto de oficina bancaria que sustituía el JP Morgan -mencionado en Typical Plan- por un edificio más abierto y conforme a las exigencias más actuales que la junta directiva buscaba.

18 Koolhaas (2004, p.162) incorpora esta cita de *The Crack-Up*, de F. Scott Fitzgerald, en *Delirious New York*.

"espacio fluido, el espacio continuo horizontal, uno de los descubrimientos fundamentales" (Maruri, 2006, p.9). Estas ideas son recogidas desde muy temprano en *Delirious New York* (1975), su primer libro, e incluso antes, en *Exodus* (1973)[19] o en *The Surface* (1969). La formulación del texto de Koolhaas siempre busca responder a un sistema que transita entre la 'posibilidad de variación' y el 'orden pautado'; un sistema de 'auto-restricciones' y las 'permutaciones' que transforman los resultados en una respuesta concreta pero cuya idea subyacente al mensaje, la que trasciende transformada por su discurso, es poética. La relación de Koolhaas con la épica de la creación (de una ciudad) y de la destrucción (de la arquitectura) parece clara desde su segundo manifiesto[20], *The Surface*, que como Gabriele Mastrigli (2014, párr.15) apunta en la página web *Socks*, son "treinta páginas de viñetas y leyendas en forma de guión gráfico (…) donde emplea un tono épico para ilustrar una especie de metrópoli ideal (…) una defensa de "la ciudad contemporánea en sus aspectos más abstractos y artificiales", seguramente influido por las imágenes de Ámsterdam y su artificiosidad, y esa Rotterdam natal desolada, que se reconstruyó bajo una actitud histórico-postiza.

'Lo holandés'

'Lo holandés' o el 'ADN holandés', no son términos establecidos aquí, sino que existe un sentimiento, que al neerlandés le gusta resaltar, y que tiene que ver con toda su cultura. Se distinguen en 'lo holandés' tres puntos fuertes: la apertura de mente, el pragmatismo y la creatividad.

> "Lo que los holandeses llamamos cultura popular se basa en parte en rasgos típicamente holandeses como la tolerancia, la apertura de mente, el pragmatismo y la creatividad. Estas características contribuyen a la imagen que los turistas internacionales tienen de nosotros y están, por así decirlo, incrustadas en nuestro ADN. Estos son los puntos de partida que también se utilizaron para el actual año temático 'ADN holandés'. De este modo, mostramos lo que el país puede ofrecer en términos de moda, diseño, arquitectura y patrimonio" (Tiggelen, C. (2011) "Delfts Blauw of Dutch Design" *Boekman* (88). p.85).

Mucho de ello se debe a la admiración que sintieron por los revolucionarios soviéticos, que buscaban una sociedad basada en valores como el utilitarismo, el funcionalismo y la abstracción[21]. En la arquitectura, estos preceptos se significaban mediante lo social y lo pragmático que rompía con la estética del s. XIX, de la que Holanda tardó en deshacerse debido a su excelso patrimonio. Quizá, de nuevo como en Berlín, la devastación ayudó en cierta manera a la apuesta por los materiales nuevos que el Movimiento Moderno apoyó desde el desarrollo industrial. El racionalismo y la economía de medios de influencia alemana también irrumpen en la reconstrucción y ampliación de las ciudades holandesas que resultan excesivamente planificadas.

Los holandeses mantienen cierta actitud de 'marinos' y de 'nómadas'. Muchos prefieren sus botes como casas en medio de los canales por esa sen-

19 Proyecto final de carrera de Koolhaas (1972), con el que el propio Koolhaas, Vriesendorp, Elia Zenghelis y Zoe Zenghelis -la primera OMA- se presentaron al concurso "*L città come ambiente significante*" organizado por LA asociación para el diseño industrial de Milán junto a la revista *Casabella*, del que resultaron ganadores.

20 El primero será el que se redacte para el grupo de cine *1,2,3 Enz Groep*.

21 Es llamativo que en el centro de Ámsterdam se mantiene una estatua de un discípulo de Karl Marx. (López-Cózar, 2007, p. 28).

sación de huida y viaje que les caracteriza. El agua, "esa 'realidad líquida' del país, ha conferido a los habitantes de Holanda una cierta mentalidad propia del marino, del viajante o del navegante, que concilia el riesgo y el respeto por las aguas (…) sin más remedio que estructurar su vida en un perpetuo nomadismo" (López-Cózar, 2007, p. 30). El 'turista' no existe a ojos del holandés; aunque, como en toda ciudad europea, es consciente de que existen visitantes que van a contemplar sus iconos, pero, más allá del Rijksmuseum, el Stedelijk o el Museo van Gogh, el holandés se enorgullece de sus hitos más mutables, a saber: los campos de tulipanes -cuyo desarrollo a bandas es señal distintiva de organización koolhaasiana-, los molinos de viento, y el aprecio por las atracciones mutables (Tieggelen, C., 2011, p.86) del ciudadano holandés. Esto demuestra un carácter emprendedor que llega a todos los estratos siempre como el anhelo de un gran proyecto cultural holandés[22]. Esta idea, se centra mediante las estrategias de cooperación cultural, que han estado muy presentes en el territorio neerlandés con, por ejemplo, STICUSA[23].

Amsterdam Global Village

En 'lo holandés', la conciencia social es dominante. La película *Amsterdam Global Village* (Johan Van der Keuken, 1996) es un documental monumental que resulta paradigmático, no solo por su realización o por su duración de 245 minutos, sino por mostrar este 'fenómeno' que es el territorio holandés. Un mosaico cultural y de los múltiples factores que han influido en su desarrollo social y económico. En el documental se sigue a Khalid, un repartidor, en su rutina -es el *leitmotiv* narrativo, mientras capta distintas escenas cotidianas de lo que resulta una amalgama de culturas -por la diversidad precisamente parece un documental etnográfico que retrata a las gentes de Holanda.

> "En 'su gente', obviamente, no se incluye tan solo a los neerlandeses 'autóctonos', sino a las personas de toda cultura y condición que dan forma y vida al conjunto de la ciudad. Van der Keuken tiene muy presente esto último, y comprende que la identidad de cualquier urbe inmersa en el proceso de globalización no puede entenderse por completo salvo que se dé cabida a la población 'ajena'; a esa otredad que ocupa los huecos del puzle preconcebido que se tiene de dicha urbe desde fuera" (Javato Mateos, 2023).

Que el protagonista sea un inmigrante marroquí no es casual, pues como sostiene Javato Mateos (2023), cumple con el prototipo de 'lo holandés', a saber: condición de 'no autóctono', y una aglomeración de contrastes -de nuevo, una característica muy presente en el ejercicio de Koolhaas que como en el documental,

> "se mueve a base de relaciones dialécticas y de contrastes. A lo largo de su metraje, continuamente somos testigos de una situación/escenario y de su con-

22 Se trata de un proyecto de "cooperación cultural y turismo esencial, especialmente para los turistas que quieran profundizar en la cultura holandesa, que se está desarrollando actualmente como una nueva iniciativa junto con Nederlands Uitburo y Waag Society: Arts Holland. En el futuro, se piensa que proporcionará una plataforma donde la cultura de alta calidad -piénsese también en el Holland Festival y el museo de fotografía FOAM- se recoja y se haga accesible al turista cultural. Aún no ha ocurrido a gran escala, o del todo, pero es hora de que la cultura y el turismo unan sus fuerzas. Arts Holland sitúa la oferta cultural neerlandesa de alta calidad en el mapa para los turistas culturales internacionales" (ibid. p.86).

23 Acrónimo con el que se conoce a la *Stichting voor Culturele Samenwerking*. Órgano holandés para la cooperación internacional, en especial, con las colonias indonesias que Holanda tenía.

Fig.2.3. Tres libros, tres proyectos, tres zonas del mundo culturalmente diferentes.

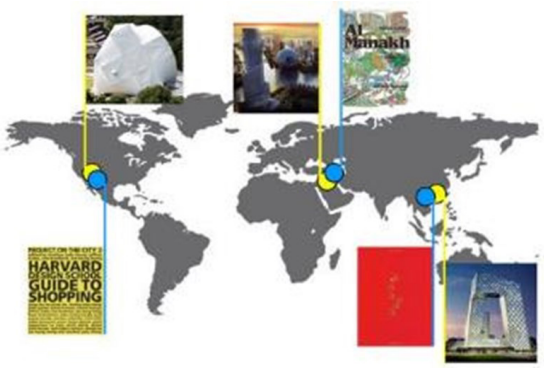
> trapuesto: calles/canales; espacios abiertos/espacios cerrados; aglomeración/soledad; opulencia/indigencia; libertad/opresión; aglomeración/soledad; autóctono /extranjero; juventud/vejez; día/noche".

Y más aún, en Holanda se da la relación dialéctica de opuestos más compleja, que es la referida a la ficción creada dentro de las ciudades holandesas sometidas, por otro lado, a las leyes de la globalización y del mercado. En la película,

> "documental/ficción, planificación/espontaneidad y la tensión entre los dos extremos de ambos campos es una de las cosas más fascinantes de la obra, especialmente por la dificultad de cara a identificar cuándo estamos ante una y cuándo ante la otra" (Javato Mateos, 2023).

2.1.3. La interculturalidad

La misión en Indonesia de Anton Koolhaas, el padre de Rem, fue precisamente la de fomentar la 'interculturalidad'[24] entre Europa y Asia, algo fundamental para la formación de Rem Koolhaas, quien encontró en esa transferencia cultural entre Asia y Europa, un argumento muy poderoso en su futuro ejercicio profesional en forma de referentes y acciones referenciales. Esta fijación en el carácter o la actitud a 'lo holandés' puede derivar del influjo que supuso su padre y su estancia en Indonesia. El espíritu de STICUSA, además del evidente lucro que supuso para Holanda -cuando llegaron a Yakarta, ésta ya era independiente, aunque mantenía relaciones con Holanda-, tenía mucho que ver con el carácter pionero neerlandés y con la 'interculturalidad' característica del país y del propio Koolhaas. La interculturalidad implica un crisol heterogéneo de culturas en el cual no se da mayor importancia a una frente a otra. Apriorísticamente no se mezclan, aunque sea una utopía debida a lo complejo e irreal de esta máxima. No es de extrañar que la actividad de Koolhaas, tanto la proyectual como la escritura, aborden todo el mapa (fig.2.3).



24 La 'interculturalidad' es una clase de relación que se establece intencionalmente entre distintas culturas. Propugna el diálogo y el encuentro entre ellas a partir del reconocimiento mutuo de sus respectivos valores y formas de vida. No se propone fundir las identidades de las culturas involucradas en una identidad única [eso sería 'transculturalidad'], sino que pretende reforzarlas y enriquecerlas creativa y solidariamente. El concepto incluye también las relaciones que se establecen entre personas pertenecientes a diferentes grupos étnicos, sociales, profesionales, de género, etc. dentro de las fronteras de una misma comunidad. (*Centro virtual Cervantes*).

2.1.4. Lo protestante y Norteamérica

El carácter 'holandés' de Koolhaas se ve reflejado en sus textos. Referentes como el 'calvinismo' o el 'protestantismo' son recurrentes. La cohesión crítica de su discurso, que parece estar en constante 'contrarreforma' frente al mundo, está marcada por su ideario crítico. En él coexisten dos formas de afrontar la 'modernidad' siempre como referente. La primera es por medio del agotamiento de una técnica y la otra manera es por reacción a la doxa. De manera similar a Lutero, Erasmo o Calvino, que fueron reaccionarios a las tesis eclesiásticas -el primero a las romanas, el segundo a los caprichos del rey de Inglaterra-,— Koolhaas se revela de actitud calvinista, aunque no calvinista. Modernidad y calvinismo se relacionan en el sentido en que Koolhaas no está de acuerdo con los dogmatismos derivados de una actitud cómoda de muchos agentes del Movimiento Moderno tardío. Según el prisma koolhaasiano, estos retoman del Movimiento Moderno las 'formas' pero sin entender que estas formas han de seguir mutando conforme el mundo y los condicionantes cambien. La comodidad de aplicar los puntos de Le Corbusier o los preceptos de la Carta de Atenas es algo con lo que no está de acuerdo.

> "Nuestra incapacidad para modernizar nuestro propio concepto de lo urbano nos ha conducido a un urbanismo loco (…), con un simbolismo sostenible de la peor calaña, con un cinismo verde, una nulidad del espacio público que se ha convertido en un espacio de exclusión cada vez más radical. Nuestra agencia ha intentado escapar de todo esto. Por eso es por lo que hemos lanzado hace algún tiempo la idea de una arquitectura genérica, inspirada en Erasmo, Lutero y Calvino, asumiendo así nuestro calvinismo" (Koolhaas cit. Mozas, 2009, párr. 12).

El calvinismo es determinante del pragmatismo y perfeccionismo holandés. "Se manifiesta a la hora de optimizar todo, en el detallismo y en el normativismo, a veces excesivo, que les ha conducido a un ligero, pero presente estallido de libertad" (Puerta López-Cózar, 2007, p.26). La necesidad de luz y su pragmatismo hicieron de los holandeses personas desenfadas que muestran su intimidad a través de sus ventanas que metaforizan su aparente transparencia, pero también su exhibicionismo.

> "El afán de transparencia purista se muestra sin recato en las casas con grandes ventanales que ya, con un tinte formalista y como si se tratara de escaparates comerciales, compiten por mostrar sus productos adquiridos como souvenir en sus últimos viajes" (López-Cózar, 2007, p.30).

Pero el 'calvinismo' de Koolhaas, como todo en él, es mirar desde varios puntos de vista. Muchas veces ha criticado el conservadurismo holandés, identificándolo con una actitud calvinista, como, por ejemplo, en la propuesta de OMA para Holanda *Point City/South City*[25], donde la resistencia al coche es vista como un remanente calvinista y retrógrado.

25 Point City/South City, de 1993. Es un estudio que propone dos modelos urbanos diferentes para zonas de Holanda, que tratan sobre las diferentes manipulaciones de densidad. Son dos modelos radicalmente diferentes para los Países Bajos, cuya virtud cardinal es abandonar la negación sistemática de la realidad, que confiere al pensamiento oficial un aura tan problemática e ineficaz, y reintroducir opciones ideológicas explícitas. (Web de OMA, 1993).

> "El contraste entre lleno y vacío, del cual la fórmula derivaba su legitimidad, se ha erosionado sistemáticamente. Esta caricatura hace que todas las discusiones oficiales sean surrealistas: la hostilidad oficial contra el coche, por ejemplo, probablemente un vestigio inconsciente de nuestra tradición calvinista colectiva -el coche es después de todo el gran emancipador/liberador- sigue siendo el tema del discurso político, mientras que al mismo tiempo el 90% de la nueva construcción implica claramente la accesibilidad suave e individualizada de un LA trasplantado" (Koolhaas, 1993).

La tradición calvinista como 'crítica' viene desde escritores holandeses, como se ve en las entrevistas que realiza para el *Haagse Post* y para la revista *Eva*. En concreto en las entrevistas con Gerard Kornelis van Het Reve y Harry Mulisch. Se sorprende ante los ataques que el libro de Kornelis recibe, a sabiendas de que es un libro 'muy calvinista', en el sentido de que no tiene arreglos y que es sobrio, a la vez que cuenta mucho, "no entiendo esos ataques. En realidad, es un libro muy puro, muy calvinista, ¿no? Te enseña algo, te da energía, creo yo" (Koolhaas en Gerard Reve, 1966). En la otra entrevista se habla de cómo los gobernantes holandeses están influidos por la ética calvinista. Los que ejercen la ley son, a su vez, un instrumento de autoridad más elevada.

> "Los gobernantes creen que además de la autoridad que ejercen, ellos también son los instrumentos de una idea de autoridad más avanzada. Solo ellos. Eso es una consecuencia de la concepción reformada que tenemos de la autoridad, que la autoridad solo puede venir de Dios. Entonces, si alguien como el calvinista Smallenbroek es un gobernante, se puede entender. Pero ahora (…) [otros] también se creen gobernantes. Y ese es el problema que tenemos en Holanda" (Koolhaas y Flothuis, 1966).

Además, están los cuatro artículos titulados "Sexo en los Países Bajos", que pusieron punto final a su trabajo en el *Haagse Post*, donde se habla de la autocensura que sufren los colectivos católicos, ortodoxos y protestantes. El carácter de la cultura holandesa se ha forjado a partir de acontecimientos a lo largo de su historia y muy en especial por su carácter geográfico, como una puerta de acceso y salida.

> "No es casualidad que la Office for Metropolitan Architecture esté localizada en Holanda y dirigida por un holandés. Holanda es el *terrain vague* por excelencia, territorio artificial, el del dominio de los flujos —hidrodinámica— y el del comercio… La metáfora del *surfer,* que Koolhaas utiliza para explicar la lógica operativa de OMA no es sino una versión americanizada, de otras herencias culturales holandesas como la del comerciante o el navegante; (…) conocimiento nómada y operatividad estratégica (…) espacio liso de la acumulación flexible. Es en la economía abierta e internacional donde hay que buscar la raíz holandesa de OMA" (Zaera Polo, 1992, pp.43-44).

'Lo holandés', implícito en el ADN[26] koolhaasiano, como lo intercultural y lo cosmopolita que tienen presencia histórica, es debido al pasado de la Compañía de las Indias Orientales, al territorio indonesio y al flujo comercial con Inglaterra, un auténtico corredor por vías aéreas y navales. El carácter pionero que llevó a los calvinistas con su reforma, a raíz de la luterana, a EE. UU. pervive aún en una nación que fue escenario fundamental de las vanguardias europeas como el sistema de auto-restricciones propias del neoplasticismo, un referente activo en OMA.

26 El ADN Koolhaasiano tiene mucho de 'lo holandés' y de 'lo americano'.

Derivada del protestantismo es la visión de negocio y capitalista que Koolhaas retoma como el motor de la modernización. Max Weber escribió *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (*Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus,* 1905), que hace hincapié en cómo la moral calvinista ha influido, mediante la interacción de la religión y la economía, en la creación del capitalismo moderno, en tanto a que ese espíritu se conforma en favor del progreso y el trabajo duro, promoviendo que, con inteligencia, el dinero ganado con esfuerzo es una gracia de Dios e identificando la ostentación como un pecado. Weber buscó la inspiración en territorio norteamericano, puesto que ya Benjamin Franklin sostenía parte de estos conjuntos de valores en torno al trabajo y al progreso que favorecían la persecución racional de la ganancia económica y el ahorro. Con una cita de Benjamin Franklin, Weber ilustra esta teoría: "El dinero es de "naturaleza prolífica y generadora". El dinero puede engendrar dinero y su descendencia puede engendrar más, y así sucesivamente" (Frankin, B. en Weber, M. 1992, p. 50).

Koolhaas identifica la modernidad con las teorías capitalistas por la mutabilidad del concepto, siempre sujeto a los *geist*, a las modas, a la oferta y demanda. El 'capitalismo' es un fenómeno no sólido sino líquido; que tiene en su tuétano el conjunto de capas de realidad que van desde las relaciones sociales hasta la morfología de las empresas que mutan conforme han de modificar las demandas. No es lo mismo el capitalismo industrial del s. XIX y principios del s. XX que el capitalismo estatal post-IIGM, como tampoco lo es el neoliberal o el postcapitalismo que según los marxistas ocurre cuando el capitalismo queda obsoleto.

La fijación en EE. UU. tiene un carácter biyectivo. Los pioneros calvinistas emigraron a territorios norteamericanos y prosperaron. Dicha prosperidad fue un referente para los holandeses que permanecieron en su país, atentos a las noticias que venían desde Norteamérica. El logro económico de Holanda fue que se convirtió en una economía abierta e internacional que superaba las ideologías y purismos previos. Es decir, superaba tradiciones europeas de la manera que los pioneros se adaptaban al territorio inhóspito en una clara metáfora de 'adaptación al medio', base, a su vez, del capitalismo. La capacidad de cambio de 'lo holandés' radica en su visión comercial de la vida y su afán pionero. López-Cózar (2007, pp.26-39) asegura que esa seña de identidad se basa en su mirada hacia los Estados Unidos como paradigma del progreso y sociedad moderna que prospera económicamente. Es normal que se vea como modelo de la modernidad, puesto que, como el propio Koolhaas diría, es una mezcla de oportunismo, provecho de las contingencias -de nuevo, "lo que es dado" lecorbuseriano, al que se añade la oportunidad de negocio-, el reaprovechamiento de lo que viene de Europa y la invención. Es por esto que en Holanda, al igual que en Norteamérica, la unión de negocio, arte y ambición expansiva están más presentes que en ningún otro país, siempre buscando una 'estrategia de comunicación'. Era "necesario unir fuerzas y poner a Holanda en el mapa con una promoción global de Holanda" (Tieggelen, 2011, p.86).

Esta es la misma actitud que adoptarían universidades como la A.A. (Architectural association) británica o el IAUS (Institute of Architecture and Urban

Studies) norteamericano, ambos lugares de aprendizaje de Koolhaas. Comunicación y vanguardia, tan presentes en la Europa de entreguerras, encontraron en los Países Bajos un nodo extremadamente activo. Las publicaciones de los movimientos tanto en Holanda como en Francia y Alemania dominaron el clima artístico de la época, en especial el hermanamiento entre Holanda y Alemania, que Koolhaas explica a Colomina (2007, p.354), puesto que siempre ha habido una afinidad germana 'secreta' en la producción de OMA.

De las vanguardias, entre referentes coetáneos a su juventud que Koolhaas también tomaría, es el *homo ludens* de Huizinga, que le serviría para abogar, como él mismo dice, por "esa otra cara del movimiento moderno" (Zaera Polo, 1992, p.18), de carácter más hedonista, populista y vulgar. Es por eso, por lo que a Koolhaas hay que entenderlo más como a un contrareformista del Movimiento Moderno que como un autor meramente posmoderno, término que nunca ha querido asumir para sí mismo y que lo ha rechazado desde su ejercicio de arquitectura como en *Our New Sobriety*, texto con el que OMA anunció sus intenciones en la Bienal de 1980.

Procedente del calvinismo, el sistema de restricciones dentro del arte es significativo de 'lo holandés'. No sólo la Nueva Objetividad[27] sino también el neoplasticismo[28], que incluyó las restricciones de la perspectiva. Hoy día, el holandés medio rechaza estos movimientos en favor de Rembrandt, Rubens y sus colores, y Van Gogh.

> "En general la sociedad holandesa se resiste a reconocer lo que entraña la pintura abstracta de Mondrian, más cercana al pensamiento actual y en contra de lo que supuso la pintura flamenca, aunque en nuestros días aspiren a superar la rigidez de la abstracción" (López-Cózar, 2007, p.32).

Es lo que se puede denominar la 'modesta sencillez', que puede conectar con la 'arquitectura genérica', una arquitectura reproducible y con afán de regularidad, que traía consigo "una ideología posrevolucionaria, que hacía de la igualdad, de la homogeneidad, uno de sus principios fundamentales" (Moneo, 2010, p. 23). Tanto en los escritos como en las construcciones, OMA evita el exceso de representación en casi todos los aspectos, optando por una rotundidad formal más afín a los campos de la publicidad. Como la ciudad holandesa, que no ha demostrado una monumentalidad urbana como París, dado que las construcciones del s. XIX eran suntuosas, pero dentro de escalas muy contenidas, intimistas y muy cuidadas, OMA presenta una contención formal en sus proyectos. Ya que el sol produce una luz pálida durante gran parte de sus estaciones, los holandeses tuvieron que contrarrestar esa luz difusa -a la manera de Vermeer o del Van Gohg en el cuadro de *Viejos comiendo patatas*- con vivos colores en sus fachadas. Las escenografías que la ciudad reproduce pueden recordar a ciertas postales del parque temático de Coney Island que Koolhaas elige para ilustrar *Delirious New York* (fig.4). "Desde la óptica actual, podrían leerse como más propias de un parque temático con ribetes nostálgicos y algo empalagosos" (*Ibid.* p.32).

27 La Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) es un movimiento artístico que surgió como respuesta al expresionismo, y que se caracterizaba, entre otras cosas, por objetos simples y explicativos.

28 Movimiento artístico iniciado en los Países Bajos en 1917 por Piet Mondrian, donde une cubismo y teosofía reivindicando un proceso de abstracción continuada para reducir las formas a líneas rectas, y colores primarios. Por su paralelismo con el constructivismo soviético, se ha denominado a veces Constructivismo holandés y, otras veces, *De Stijl*.

2.1.5. Pionerismo

Koolhaas siempre ha estado obsesionado con el pionerismo holandés, ya sea en Indonesia, ya sea en América con la fundación de Nueva Ámsterdam. Existe una primera conexión directa con el pionerismo en *The Surface* (1969), un proyecto para la A.A. donde, mediante un sistema de puntos, se 'conquista' el atlas entero. Como respuesta a su primer profesor que quería expulsarlo de los estudios de arquitectura por no tener destreza suficiente en el dibujo, Koolhaas presentó este proyecto teórico a Zengellis, para ser admitido en su taller en la universidad, quien supo ver las dotes especiales del alumno.

> "Se trataba de una pequeña investigación a la que denominó *The surface*; (…) una serie de puntos calientes desde los cuales emergía la intensidad de la ciudad. *The surface* puede considerarse su primera manifestación utópica para una aproximación a la definición de la arquitectura. En ella podemos encontrar trazas de lo que posteriormente vendrá en su carrera." (Ventura Blanch, 2020, p.255).

Por otra parte, los trazados en retícula, presentes en todas las expansiones orientales y occidentales holandesas, contienen la esencia del pionerismo porque representan una construcción rápida, ordenada y autorreplicable, capaz de contener todas las contingencias que se presenten, idea que ya tiene un eco en el neoplasticismo. Otro rasgo de pionerismo en Koolhaas se puede ver en "*Delirious New York"*. En el capítulo "Prehistoria", habla de la venta ficticia de Manhattan a manos de Peter Minuit[29]. Autores como Zaera Polo, ya establecen una comparativa entre estas ideas, a las que hay que añadir ahora, después de cincuenta años de discurso koolhaasiano, que se ha demostrado que la *Nieuwe Zakelijkheid*[30] y el neoracionalismo holandés pesan de igual manera sobre Koolhaas que lo anterior. No son sólo la actitud pionera, su oportunismo de negociantes o el afán intercultural y transcultural, sino sus actitudes frente a hechos que resultaron en movimientos religiosos, morales, artísticos y que revolucionaron por reacción -la 'revolución reactiva'- lo que Koolhaas adapta a su discurso. No obstante, como se verá después en su etapa universitaria, un estudiante polémico da lugar a un profesional polémico.

Lootsma, en su libro, *SuperDutch*, no habla directamente de Koolhaas, pero sí que se le puede relacionar mucho con lo que dice. De los estudios de Lootsma, se deduce que Koolhaas fue el pionero al que todos intentaron seguir -seguir no es copiar, sino emular un espíritu o actitud-, aunque muchas veces, en el camino, malinterpretaran ciertas ironías de Koolhaas o decidieran seguir por otras directrices que sus ideas les dictaban, y que divergen del camino de OMA. Koolhaas ha intentado defenderse muchas veces de ser culpable de esta

29 Peter Minuit, Pierre Minuit o Peter Minnewit (Wesel, 1580 – San Cristóbal y Nieves, 5 de agosto de 1638) fue el Director General de la colonia neerlandesa de Nuevos Países Bajos entre 1626 y 1633, y fundador de la colonia sueca de Nueva Suecia en 1638. Según la tradición, Minuit les compró la isla de Manhattan a los lenape el 24 de mayo de 1626 a 60 *guilders*, lo que supuestamente equivaldría a $24 dólares estadounidenses de la época o a unos 1000 dólares de 2015. (Wikipedia). Desde este momento, entiende Manhattan como una ficción. En el punto "Colonia" es donde se trata lo "artificial" en lo holandés, la historia de Minuit y su venta irónicamente falsa, o el paralelismo entre las operaciones urbanísticas previas de Manhattan y Amsterdam.

30 En alemán, la *Neue Sachlichkeit. e*s la "nueva objetividad". Véase el epígrafe "Berlage y la connotación moral" en este capítulo.

tendencia de la arquitectura holandesa, pero, si bien no pudo negar que se le ha malinterpretado muchas veces =a veces deliberadamente utilizándole de excusa para formalismos extravagantes apoyados en retóricas falsamente inspiradas en OMA= sí que debe reconocer que el magnetismo que provoca ha sido clave en el desarrollo de este tipo de estudios en Holanda.

2.1.6. Lo artificial

Holanda es una tierra ganada al mar[31]. Es decir, la consciencia del holandés de la artificialidad de la arquitectura es algo implícito en su código genético. La artificialidad es algo que Koolhaas acepta desde el momento en el que territorio en el que nace, primero devastado y luego reconstruido, exhibe lo artificial. Lejos quedaban todavía las propuestas contemporáneas, que adoptan los sistemas biológicos a la arquitectura, como los de Neri Oxman o de AMID, una metáfora biológica desde una mímesis más radical, y cuyos precedentes se pueden encontrar en la arquitectura de auto-poiésis de Patrick Schumacher, las cuales intentan introducir, en última instancia, un cruce entre la biología y la construcción artificial aunque, en la medida que la mímesis es artificial, la imitación de sistemas de manera metafórica no han de obviar su condición de artificialidad.

Sin embargo, cuando Koolhaas estaba inmerso en sus estudios de arquitectura, y antes de que esta arquitectura 'biológica' entrara en el panorama, los estudios llevados a cabo en el campo de la teoría de las comunicaciones ya habían usado las metáforas biológicas para diseñar y analizar sistemas comunicación como redes de carreteras o ciudades, que terminaron en arquitecturas radicales como las de Yona Friedman (fig.4). Pero las mímesis de los sistemas biológicos, por ejemplo, en sistemas ferroviarios y otras redes, resultaban interpretaciones abstractas. Si se entiende el binomio arquitectura-ciudad, como un sistema mutable, de miles de factores heterogéneos en su configuración, la metáfora funciona como concepto platónico[32]. Koolhaas recurre asiduamente a las metáforas que Platón rechazaba por ser ésta una simulación, es decir, artificial y parte de la retórica y, por ello, contrapuesta a la verdad, que no es artificial. Según Ricoeur (1980, p.17), es Aristóteles quien coloca, tanto en la *Poética* como en la *Retórica*, el término en un lugar importante. Koolhaas en el texto mencionado "Point City/ South City", lamentaba que "es una dolorosa ironía que el único país que más que ningún otro se fabricó a sí mismo, ahora trate a su territorio como si tuviera la autenticidad e inevitabilidad de la naturaleza" (Koolhaas, 1993, párr.1). Como metáfora de la contención de la naturaleza, en concreto del agua -fundamental en un país como Holanda- induce, sin duda, a la comprensión por el holandés del manejo de ese elemento -para crear su superficie e irrigar la tierra- como un 'sistema' a 'planificar'. Koolhaas defiende que el pueblo holandés es el de mayor planificación del mundo y la figura del planificador. El agua se controla en todos los lugares que La Compañía de las Indias colonizó. 'Retícula' y 'dique' resultan ineludibles en su discurso sobre lo urbano. Así, es el agua, con su liquidez, la

31 El nombre de Holanda tiene varios posibles orígenes: La comarca se llama Nederland o Países Bajos. En otros tiempos, por uno de sus bosques, Holtland (*Hout Land*). Por último, "tierra honda" (*Hol Land*), cuadraría perfectamente a la situación de esa región baja, amenazada incesantemente por las olas de la marea y por las crecidas de los ríos, pero que no lo justifican documentos históricos.

32 Véase epígrafe "Anton y la imaginación: La metáforas" en este capítulo.

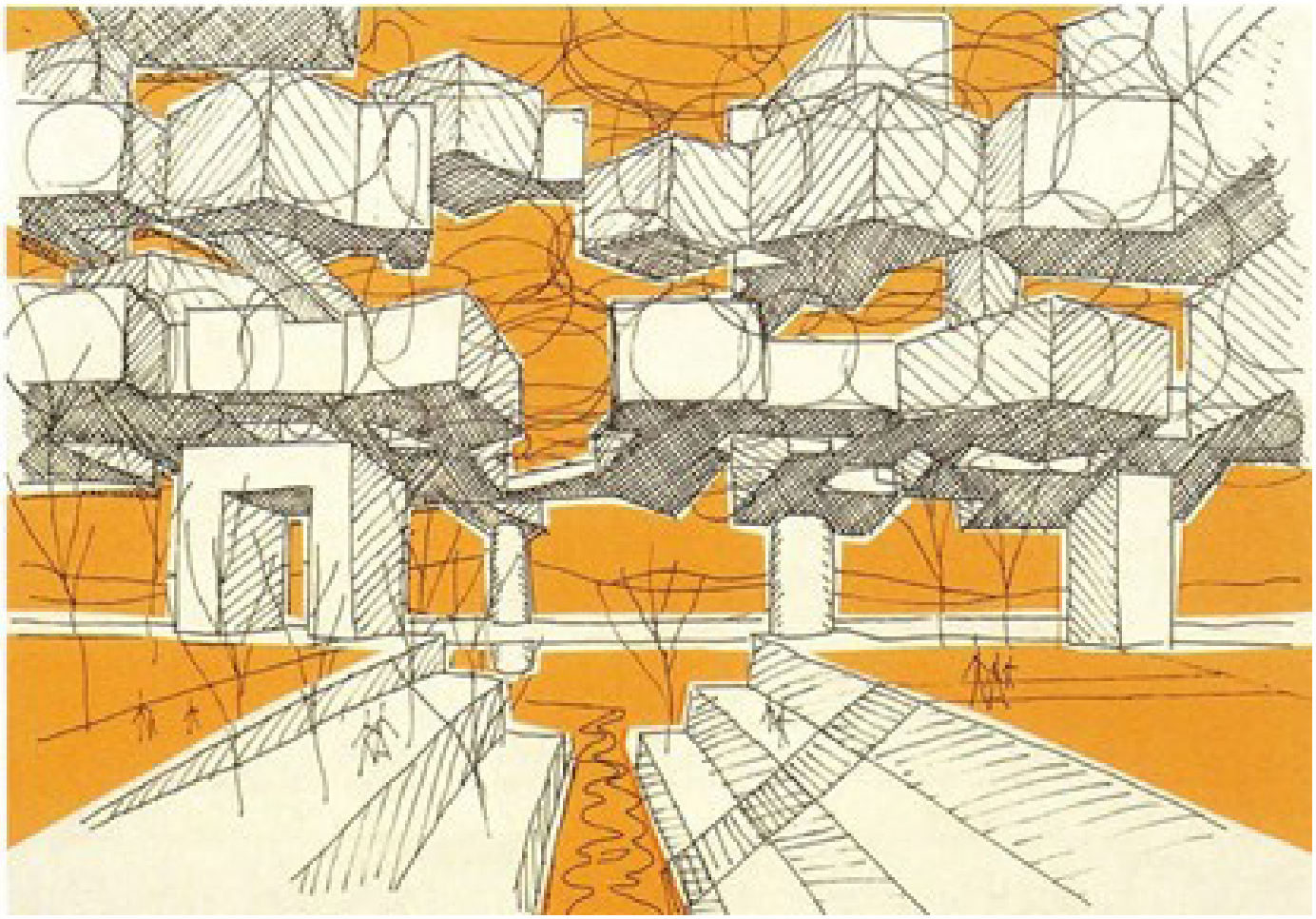


Fig.2.4. Espacialización deYona Friedman, que encierra la metáfora de sistema

que organiza el territorio y los canales, que separan 'plataformas' urbanas. La interiorización de que el suyo es un terreno artificial arrebatado al mar facilita entender la hibridación entre lo 'natural' y lo 'artificial'. Esta idea de lo artificial será subrayada también en proyectos como el de graduación en la A.A., *Exodus*, demostrando desde su tiempo de formación arquitectónica, qué el artificio arquitectónico nace de los elementos -existe en este proyecto parques del agua, del fuego, de los vientos…-. *Exodus*, es otro proyecto teórico-crítico en que utiliza la metáfora del muro y la reclusión arquitectónica como resorte para denunciar los agravios por las imposiciones de lo arquitectónico sobre las personas.

> "Por un capricho singular/ Hube desterrado de esos espectáculos/ El vegetal irregular, / Y, pintor orgulloso de mi genio, / saboreaba en mi cuadro/ La embriagante monotonía/ Del metal, del mármol y del agua" (Koolhaas, 1972).

2.1.7. *Nederlands Amerikanisme*

No es ninguna novedad el hecho de que Koolhaas, después de formarse en Londres, en la A.A., buscase una pos-formación americana. De sobra es conocida la influencia de EE. UU. en los Países Bajos desde lo cultural hasta la economía y la forma de vida. En arquitectura, la influencia de Wright a través del *Wasmuth portfolio*, ya presagiaba la gran admiración que sentirían los arquitectos holandeses por la arquitectura americana.

Tras la guerra mundial, mientras Koolhaas estaba en Yakarta, distintos negocios con su base en Norteamérica se construyeron en Holanda. Debido a que durante la guerra se perdieron muchos negocios, hubo planes tempranos para nuevos espacios de negocio. El Groothandelsgebouw, un enorme Edificio de Comercio Mayorista y Oficinas -es lo que significa su nombre-, un auténtico monumento, se construyó en el centro de Róterdam, junto a la Estación Central de la ciudad. Finalizado en 1953, es uno de los primeros edificios importantes construidos después del bombardeo de Róterdam en la Segunda Guerra Mundial. El arquitecto Hugh Maaskant que viajó a EE. UU., con el plan premeditado de estudiar el proyecto, de escala colosal, Merchandise Mart de Chicago (1930) de Graham, Anderson, Probst&White, que le dio acceso al estudio de otros edificios industriales que se realizaban en Norteamérica. Maaskant se reconoce como el arquitecto que más se inspiró en el trabajo norteamericano y, como guionista de la vida, que diría Koolhaas, fue impulsor de lo que se entiende como 'la americanización' de la sociedad holandesa.

Holanda transitaba de la austeridad de los años posteriores a la guerra a la prosperidad y el consumismo de los años sesenta, mientras la aplicación del Plan de Recuperación Europea, el llamado Plan Marshall, se hacía fuerte en los 50 y 60 y muchas compañías americanas establecían sus negocios en los Países Bajos o se unían a empresas holandesas -364 compañías, un 40% del total de compañías extranjeras que operaban en Holanda eran estadounidenses-. Esta intervención impulsó a Holanda a una actualización de su industria. La sustitución y actualizaron de las fábricas destruidas resultó asombrosa, y comparable, además con su producción arquitectónica, que tendía hacía la fórmula de representación del capitalismo americano. Entre ambos países hubo un estrechamiento de lazos.

Maaskant representaba la manera en que muchos arquitectos holandeses se dejaron seducir por 'lo americano' y fue un 'modernista consensual' (Goldhagen, 2014, párr.12), término acuñado por la crítica de arquitectura estadounidense Sarah Williams Goldhagen, que habla de cierta actitud de arquitectos que se unieron a los sistemas económicos y políticos capitalistas de democracias parlamentarias con intención de intervenir en el urbanismo para lograr una mejor sociedad. En plena reconstrucción de la ciudad de Róterdam después de la guerra, el edificio de Maaskant encajaba con precisión en esta visión, y fue un proyecto innovador para la época. La asimilación de este tipo de modernidad estaba en la línea que Koolhaas entendía en su tiempo de estudiante, cuando no buscaba un modernismo radical, sino una interpretación que se adaptaba al consenso sociocultural.

En su libro, *Welcome to Your World: How the Built Environment Shapes Our Lives* (2017), Goldhagen habla de los autores que tomaron consciencia de cómo la arquitectura podía ser, como dice Koolhaas en su ensayo sobre Brasil (2011), "el guionista de la vida cotidiana" mediante la experiencia para la que ofrece soporte. Más allá de la creación de espacios funcionales, la interacción del individuo con el entorno construido, un entorno inclusivo en relación con la naturaleza y un acercamiento holístico del diseño al contexto sociocultural holandés se hacía imprescindible. Según autores como Provoost (2012) en *Hugh Maaskant: Architect of Progress*, estos arquitectos se enmarcan en el 'grupo consensual', donde dudosamente se incluyen, a Gropius y a Mies, y seguramente con acierto a Wallace K. Harrison, uno de los referentes principales de Koolhaas.

Entre otros arquitectos americanizados, Leo de Jonge visitó Nueva York, Chicago, Cleveland, Dayton, Boston, Philadelphia y Washington a mediados de los 50. De Jonge estuvo interesado en 'la arquitectura de productividad industrial' estadounidense y sus procedimientos modernos, así como en establecer relaciones con profesionales norteamericanos -con los que se encontró en oficinas y hoteles-, modelos que luego importó a Holanda. Todas esas experiencias traídas tuvieron que ver con el crecimiento económico tras la Segunda Guerra Mundial, y tuvieron un profundo impacto en la sociedad, el urbanismo y la arquitectura mediante la reconstrucción. La influencia americana en la arquitectura y la economía holandesa fueron de tal envergadura, que pronto se convirtieron los Países Bajos en foco de influencia para la gran meseta europea, como una gran mano que extiende sus dedos por el territorio (fig.2.5).

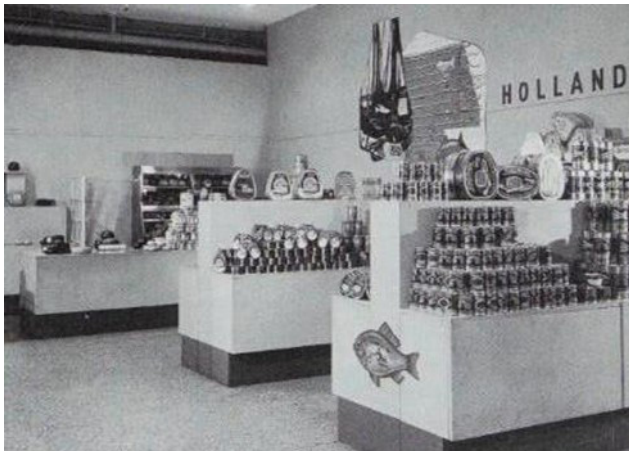
Fig.2.5. De repente, Holanda fue un foco de influencia arquitectónica y económica para el resto de Europa.

El aumento del poder adquisitivo de millones de personas transformó el consumo, un factor clave de la identidad y pertenencia social que, por otro lado, impulsaba la demanda de democratizar la sociedad y romper con las viejas divisiones de poder. En el urbanismo se reflejaba una demanda de las empresas y oficinas de espacios cercanos a los centros urbanos y accesibles por automóviles. El gobierno, a través del Plan Nacional de Desarrollo Espacial (1966), fomentó la construcción de viviendas en las periferias y ciudades satélites, mientras que arquitectos y urbanistas, aprovechando las subvenciones, investigaban sobre nuevos tipos de vivienda y nuevos equilibrios con el espacio para automóviles y zonas recreativas.

Con todo, la demolición de barrios residenciales deteriorados del s. XIX, dio pasó a la reconstrucción. Sin embargo, a finales de los años 60, surgieron movimientos de resistencia en barrios históricos -como en Ámsterdam-, donde los habitantes se opusieron a los planes de demolición. En lugar de destruir, defendían la renovación de las viviendas antiguas, preservando la identidad del barrio y mejorando las condiciones de vida. El conflicto entre modernización y conservación revela las tensiones que Koolhaas siempre expone como argumentos vibrantes de la modernidad[33] - que se presentan jerarquizados en la exposición "Cronocaos" (2010)-, y que se dieron en ciudades como Ámsterdam, cuyo crecimiento se enfrentaba a la diatriba entre 'el progreso urbano' y la preservación de la memoria social y cultural. Este debate estaba en auge en la Europa de 1974, cuando Koolhaas está en EE. UU.

El influjo de la tradición moderna en Holanda, más allá de la influencia de EE. UU., seguía llevándola por los caminos de Rietveld y Oud bien conocidos en los años 50 en EE. UU. como precursores de lo moderno. Rietveld encontró en Phillip Johnson un gran difusor de su obra, quien pidió a Oud que diseñara una casa para su madre. Rietveld, famosísimo por la exposición del MoMA (1952-1953), diseñó el trazado de las 'ferias holandesas' para Gimbel Brothers -corporación estadounidense de grandes almacenes desde 1842 hasta 1987- de Michigan (fig.2.6), aunque sus diseños quedaban constreñidos por la cantidad de productos y la fuerza icónica de la publicidad. También diseñó el basamento donde está el péndulo de Foucault en Las Naciones Unidas.

33 Véase capítulo I.



Así la noción de enlace entre la arquitectura americana con sus raíces europeas tomaba forma en Holanda (Goldhagen, 2017, p.43), a pesar de que el europeo sentía que el 'mal gusto' y la producción en la velocidad desorbitada estadounidense -incurriendo en un mal juicio- estaba 'no pensada' y no encajaba con el refinamiento estético y teórico del viejo continente. De ahí las diferencias intelectuales entre Nuevo Realismo y Pop con las que Koolhaas lidiará y tomará de ambas lo que necesite. Según (2017, p.43), se trata de un intento de reforzarse frente a la superioridad técnica, industrial y militar estadounidense.

2.1.8. *Elite* y el artista arquitecto

En 1969, la publicación *Elite* de estudiantes de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Tecnológica de Delft (TU Delft) tuvo un papel relevante en la crítica arquitectónica y la difusión de ideas vanguardistas en los años 60 y 70. Resulta igualmente fundamental para la crítica social de la arquitectura en el contexto holandés. Según la revista, la sociedad ve con preocupación la desconexión entre la arquitectura y las necesidades sociales. La revista *Elite* lanzaba un manifiesto (fig.2.7) contra el 'artista-arquitecto', aquel que se veía a sí mismo como un creador estético y como un autor que diseñaba de acuerdo con sus propias visiones y criterios personales sin tener en cuenta el contexto social, económico o político en el que sus obras se insertaban. Los artistas, se alejaban de los problemas reales de la sociedad y se refugiaban en una postura elitista, buscando la belleza formal sin preocuparse por las implicaciones sociales de sus diseños.

Este posicionamiento crítico no sólo se centraba en la arquitectura formalista que se aísla de las demás capas de la realidad y solicitaciones de una sociedad moderna y acelerada. Al igual que el discurso *mainstream* se circunscribía en los preceptos de arquitecturas pasadas, que por muy modernas que fueran, en los contextos posteriores quedaban desfasadas, su resultado no dejaba de ser puramente icónico y estético. Con este manifiesto se promulgaba un enfoque más social y participativo, que respondiera a las necesidades de la población en general, especialmente de las clases más bajas y las comunidades marginadas. Se subrayaba la importancia de la arquitectura como instrumento de cambio social, en lugar de ser una mera manifestación estética desvinculada de las condiciones de vida de las personas. Muchos estudiantes apoyarían los movimientos de barrio y optarían por una carrera en el sector público, o en política.

Fig.2.6. Stands de Rietveld para los almacenes Gimbel Brothers de Michigan, y basamento del Péndulo de Foucault para las Naciones Unidas

MANIFIESTO DE LA REVISTA *ELITE* (1969)	IDEARIO
Crítica al "artista-arquitecto"	Rechazo a la figura del arquitecto-creador aislado a buscar la mera belleza estética a no considerar el contexto social.
Compromiso social	Quiere: Compromiso con las necesidades sociales y políticas
Arquitectura como herramienta de cambio	La arquitectura debe ser Herramienta para transformar la sociedad
Participación comunitaria y Responsabilidad ética y política	Los arquitectos deben: Involucrar a las comunidades en el proceso de diseño Ser conscientes de su rol en la sociedad De su impacto en las condicione de vida de las personas
Enfoque inclusivo y democrático	La arquitectura: Accesible a todos Contribuir a la justicia social y la equidad.
Rechazo al lujo	Oposición a: La arquitectura como lujo
Arquitectura como expresión de justicia	La belleza arquitectónica: Alineada con presupuestos de justicia social

Tabla 2.1. Premisas del manifiesto de la revista *Elite*

El manifiesto tuvo mucha repercusión al ser ilustrado con imágenes del constructivismo ruso, corriente casi olvidada y redescubierta por algunos de los profesores; es de sospechar que estas imágenes influyeron en Koolhaas, ya que uno de sus primeros trabajos de investigación fue 'rescatar' e 'importar' a Leonidov' a Occidente. Además, una corriente cultural permaneció activa en las facultades a partir de la obra escrita de Tafuri, quien liberó la vanguardia de sus pretensiones utópicas y, también desde Italia, la difusión de los estudios sobre el tipo arquitectónico y la morfología urbana seguramente influyeron a Koolhaas,

Fig.2.7 El manifiesto de 1969 de la revista *Elite* y los estudiantes.

que en 1975 ya era profesor de la londinense A.A., y había entrado en contacto con la obra de Tafuri en su estancia en el IAUS, donde, además, se hicieron estudios sobre la tipología y el tipo, tan notables como el escrito de Moneo "On Tipology" o la de Vidler "The Third Tipology", en la que se puede advertir la inspiración, por parte de Koolhaas, al introducir el 'manhattanismo' -su concepto para Manhattan-, como una característica tipológica fundamental y trascendente del 'tipo' torre, protagonista de *Delirious New York*.

Fig.2.8. Retrato de Anton Koolhaas. Con la presentadora de televisión Mies Bowman y recibiendo el premio Huygens de escritura.

2.1.9. *Dramatis personae*[34] y [35]. o máscaras de la acción

Al indagar sobre una relación entre Rem Koolhaas y personajes que le han podido prestar herramientas de trabajo o inspirar, no es descabellado empezar por las figuras de su padre y de su abuelo, ya que el primero era un escritor que trabajó de periodista y de guionista; y el segundo un arquitecto que, a partir del historicismo y 'preservación' del patrimonio de Holanda, participó del Movimiento Moderno y terminó siendo un arquitecto 'corporativo'. Nada de esto le es ajeno a Koolhaas, que es un arquitecto que ha estado interesado siempre en trabajar para corporaciones y gobiernos, que ha estudiado la preservación en textos como "The history of OMA" -para "Cronocaos" (2010)- o en *Preservation is Overtaking Us* (2014), y establecido una dialéctica con el Movimiento Moderno, habiéndose autodefinido periodista y guionista.

Anton Koolhaas. Novelista

La polivalencia de Rem Koolhaas resulta un reflejo de la de su padre, Anton Koolhaas (1912-1992). El padre de Rem Koolhaas era novelista; también ejerció de guionista, periodista, director de cine, publicista y, obligado por su contexto, director de una fundación cultural en Indonesia. Por último, fue maestro y director académico de la Escuela de cine de Holanda. Se puede decir que el padre de Koolhaas fue el primer referente en la configuración del perfil de Rem Koolhaas; la versatilidad profesional o el hambre de información del *geist* Koolhaasiano tiene como antecedente a su propio padre. Es demasiada coincidencia: tanto padre como hijo ejercen como escritores, periodistas, gestores culturales, guionistas y profesores; además, de jóvenes se vincularon a asociaciones culturales. El propio Rem encuentra un nexo natural entre sus formas de comunicar.

> "E.O.: ¿De dónde viene tu fascinación por contar historias?
>
> R.K.: Mi padre era escritor, lo que siempre ha sido algo que me ha resultado natural. Lo que descubrí trabajando en *Delirious New York* es que escribir es básicamente como hacer una película: hay elementos que intentas conectar de una manera interesante eligiendo una secuencia cautivadora. La arquitectura funciona de manera similar porque la arquitectura y la narrativa son formas muy cercanas." (Koolhaas en Olunkwa, E., 2023, párr. 41 y 42).

Escritura y documentalismo

Algunos rasgos y oficios característicos, que son comunes entre padre e hijo, y que sobrevuelan toda la producción de Anton Koolhaas y la de su hijo Remmet, tienen que ver con la palabra escrita. El nexo entre ambos, presente en todas sus actividades, es la escritura. A Rem Koolhaas le inspiran muchos autores literarios. A autores como Borges, se le añaden otros como el pesadillesco Kafka, los proféticos Huxley y Ballard y su ciencia ficción, Calvino y sus evocaciones que

34 Expresión latina (aunque derivada del griego), principalmente usada en teatro. Designa el elenco total de personajes que intervienen en el drama total o en esa parte que se va a desarrollar. Literalmente significa "Máscaras de la acción".

35 Es de justicia incluir a Selinde Pieterje Roosenburg, la esposa de Anton Koolhaas y madre de Rem Koolhaas. Pero hasta donde ha alcanzado "la aguja" de la investigación, no se ha encontrado nada más que fue escenógrafa y diseñadora de vestuario. Entrando en el terreno de la especulación, puede decirse que Selinde tuvo influencia sobre su hijo al desempeñar labores que exigen gran capacidad gráfica, tanto el vestuario que refleja una época, un dramatismo o una actitud, como la escenografía que es apoyo al texto, al contexto en especial y al subtexto.

mezclan realidad y ficción, Burroughs y sus *cut up* subversivos, Joyce y el modernismo que presenta tramas no lineales y juegos de géneros literarios -como el capítulo en forma de artículo periodístico que el irlandés hace en el *Ulises*-; Queneau con su ruptura de las estructuras narrativas; por no hablar de los filósofos como Foucault o Nietzsche. Pero su padre y su 'colección de autores rusos' que muestra en la conferencia de *Russia for Beginners* (Koolhaas, 2015, 00:04:30) (fig.2.7), pueden considerarse de los más importantes referentes de Rem. El mismo dijo "crecí en una familia en la que cierto tipo de literatura rusa era crucial (fig.2.9), no era una especie de obligación, sino de aventura" (Koolhaas, 2015, 00:04:15-00:04:30).

Anton Koolhaas nació en el seno de una familia Arminista[36], cuyo padre, Teunis Koolhaas (1870-1940), era arquitecto -Rem Koolhaas nunca lo conoció-. Tal y como comenta Wam de Moor (1978), "era un hombre muy estricto, que no confiaba en él [en Anton, el padre de Rem Koolhaas]". El niño tampoco encontró el apoyo de su madre, una mujer atormentada por los temores y el pánico. Tuvo poco contacto con sus dos hermanos y su hermana. En sus propias palabras, era un extraño en casa y este aislamiento estimuló su imaginación: "Me vi obligado a arrastrarme en un mundo de fantasía. Cuando me sentaba a la mesa, solo en casa, en el salón, el domingo por la tarde, a menudo me sentía increíblemente feliz con mi propio mundo", un mundo que era una reacción al clima que vivía y que le ayudó a "construir un espacio mental propio" (Wam de Moor, 1978). De tal entorno, resulta un autor precoz que con siete años decide escribir -e interpretar junto a su hermano Rem, tío de Rem Koolhaas- una obra de teatro donde ya exhibe una de las señas identitarias de su obra: la elaboración del 'clima dramático' mediante la manipulación del contexto. Que el contexto facilite la expresión de las emociones es lo que, en teoría de la comunicación, se denomina "función expresiva dentro de la función referencial"[37], que resulta fundamental para elaborar el 'clima dramático' a partir de un contexto donde se disponen los personajes apropiados y sus acciones[38]. Precisamente, la atención al contexto caracteriza la trayectoria de Rem Koolhaas. La definición del contexto, trufada de referentes, opera en los proyectos como el principal agente configurador. En

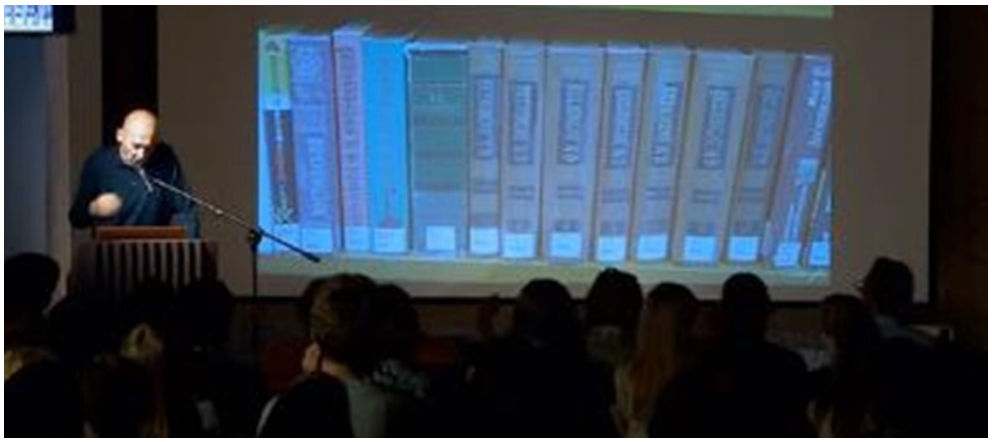


Fig.2.9. Koolhaas muestra la colección de autores rusos en la biblioteca familiar.

36 Doctrina teológica cristiana fundada por Jacobo Arminio y cuyos integrantes son protestantes holandeses que se separan del determinismo de la doctrina calvinista en la Salvación, abogando por la cooperación del hombre con la Gracia Divina a través de la fe.

37 Véase capítulo I de esta tesis.

38 Esta observación deriva, igualmente, de De Moor.

los textos de Rem Koolhaas se puede observar el tratamiento del contexto, que en la primera parte del texto actúa como enganche para el lector. La capacidad de atención al detalle es su seña distintiva, que también se encuentra en su padre. Por otro lado, es una actitud típica de periodistas y escritores ante la información y los detalles. Wam de Moor, en *Koolhaas entre la gente*, alaba de Anton Koolhaas su superba capacidad de observación. "Ya desde niño, Anton observaba las cosas que le rodeaban con mucha atención, y en esto, encontró el poder de doblegar la realidad a su voluntad".

Doblegar la realidad a voluntad mediante la escritura precisa de la función expresiva de la palabra. Desde la semiótica se demuestra que la palabra tiene cierta flexibilidad y polisemia en la escritura. Por esto, gracias a ciertos tropos, la escritura se puede dirigir hacia una función expresiva, indicando o connotando cierta opinión del autor o forzando al lector hacia cierta idea subliminal. Encaminando al lector a tener una opinión sobre cierto referente, este puede ser desde una idea hasta un objeto. Por ejemplo, la frase "la casa olía a la putrefacción que recordaba en aquellas casas los recaudadores inmorales que perdieron la cabeza tras la toma de la Bastilla", relaciona al recaudador con la inmoralidad y con la putrefacción. Y si se compara Yakarta con una "olla miserable y húmeda", se connotan aspectos negativos del lugar.

Tal y como remarca la biografía que la organización Huygens INC. le dedica a Anton Koolhaas, en él "prevalece su capacidad, para convertirse en documentalista". La trama narrativa del documentalista se compone de descripciones, tanto de referentes como de acciones que, también como referentes, se representan con verbos, estando enmarcadas en la teoría de la comunicación dentro de la función referencial. Las descripciones aluden desde el vestuario de personajes hasta la definición de escenarios y atmósferas. No hay que alejarse mucho de los primeros textos de Rem Koolhaas para ver en ellos una contextualización muy poderosa y concisa. Los reportajes para el *Haagse Post*[39], bajo el amparo del grupo *Nul*[40] tienen como directriz la descripción objetiva de la escena. El periodismo que ejerció Koolhaas, que tomó mucho del magisterio de Armando, el editor jefe de *Haagse Post* y del *New Journalism* tenía mucho de 'experiencia directa' y de la descripción de lo que el periodista percibía desde lo real. Esa directriz ambiciona un posicionamiento aparentemente desapasionado para que el lector forme sus propias opiniones, pero el mero orden en el que aparecen los referentes de las acciones llevanimplícita en la comunicación una opinión. Ese gusto por el detalle y la precisión perviven en los textos de Rem Koolhaas, como se puede ver en la "Terrible belleza del siglo XX", "Sobre todo Ungers" o el manifiesto "Bigness", textos publicados en el libro recopilatorio de textos y proyectos *S,M,L,XL* (1995).

Alegorías

Dichos textos contienen una primera aproximación al ambiente en el que se enmarcan los conceptos que desarrolla: el Londres de su formación, el clima cultural, los profesores, los primeros descubrimientos como los textos de Ungers o

39 Es el semanario holandés en el que Rem Koolhaas ejerció y aprendió el oficio de periodista antes de hacerse arquitecto.

40 Ver epígrafe "Koolhaas. 'Arquitecto *Nul*'" en este capítulo.

a Wallace K. Harrison. Esas descripciones, para transportarnos a las atmósferas en las que Koolhaas se movía, a veces atraviesan la realidad tangible y perceptible y otras aluden conceptos como el *Junkspace* (2001) o la *Ciudad Genérica* (1995), o funcionan como metáforas y alegorías de temas imperantes en la época en la que están escritas.

Los escritos de Anton Koolhaas contienen, según los documentos de la *Koninklijke Bibliotheek* (Biblioteca Nacional de Holanda), un estilo grosero, absurdo e irónico en un tono que se sitúa entre lo humorístico y lo amargo. Dicho estilo ha calado, sobre todo, en los primeros ejercicios de Rem Koolhaas, cuando resulta más provocador, siendo de esto un ejemplo el anunciar, en un periódico de corte conservador como *Der Spiegel* (2006), que la pornografía es "La última forma de humanismo". Ese estilo le ha hecho estar lleno de ironía, algo que suele ocurrir cuando se está disconforme con ideas imperantes o actitudes *mainstream* más cómodas. Muchas veces, la crítica subversiva y la ironía de sus textos no es apreciada para molestia de Rem Koolhaas, que ve que en la arquitectura no hay humor, y cómo se toman muchas de sus figuraciones a pies juntillas o se malinterpretan. Esto, que molesta bastante al holandés, pudo verse en varias ocasiones, como cuando Koolhaas se quejó ante una aseveración del entrevistador de *Finantial Times* "eso fue ironía (…). A veces me sorprende cómo la gente no capta el humor, incluso en arquitectura" (Heatcote, 2011), o en otra ocasión, en la película *Rem Koolhaas, a Kind of architect* (Tesch & Heidingsfelder, 2008) que ante el titular "Fuck Context!" incluido en el manifiesto *"Bigness"* (Koolhaas, 1995, pp.), sostenía con una media sonrisa que, "paradójicamente esa frase se ha sacado fuera de contexto".

Anton Koolhaas utilizaba el recurso de la alegoría en prácticamente toda su obra, y su hijo parece hacer eco de este estilo de su padre. Los libros de Anton Koolhaas tienen dos temáticas bien diferenciadas según la *Koninklijke Bibliotheek*: libros de animales y libros de personas; quizá los más importantes sean los de animales, por lo que no se le tomó en serio durante mucho tiempo, y su obra fue menospreciada durante años. Le interesaba la manera de comunicarse de los animales y los estudiaba con mucha dedicación, como señala Wam de Moor (1978), incluso estudiaba, en cuclillas, los comportamientos de los ratones en su casa de Rotterdam[41]. Siempre en estilo alegórico,

> "las historias de animales de Koolhaas padre son un intento de comprender cómo les sucede la vida a los animales. Pero los animales de Koolhaas a menudo se parecen a los humanos en su pequeñez e impotencia. El tono irónico de [Anton] Koolhaas, y sus divertidos descubrimientos del lenguaje, a menudo conmocionan por el final trágico de muchas de sus historias".

La 'alegoría' puede entenderse como un 'tren de metáforas' consecutivas. Es, según la tercera acepción de la RAE, la "plasmación en el discurso de un sentido recto y otro figurado, ambos completos, por medio de varias metáforas consecutivas, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente". El referente es la clave para entender esos sentidos mediante connotados expresivos y poéticos -en el sentido lingüístico, que atañe a la relación dada entre el mensaje y el cómo se quiere explicar-, puesto que desde Platón y su *Mito de la caverna*, o

41 El biólogo Midas Dekkers llamó a Anton Koolhaas el "mensajero más confiable del reino animal.

Cristo con sus parábolas, la alegoría pretende dar imagen a lo que no la tiene, buscando la representación de una idea valiéndose de referentes en formas humanas, de animales u objetos que son conocidos por la sociedad.

Este recurso estilístico aprendido de su padre. Koolhaas lo muestra tanto en declaraciones y entrevistas[42], como en obras como *Junkspace*, con frases como "las formas buscan su función como los cangrejos ermitaños buscan un caparazón libre" (Koolhaas, 2001, p. 16) o "montañas enteras se desmontan para proporcionar cantidades cada vez mayores de autenticidad" (2001, p. 59). También, por supuesto, en *Delirious New York* (1978), o cuando anuncia el nacimiento de AMO. *Junkspace* muestra una alegoría del intersticio, que invoca a la 'modernidad como proyecto inacabado'[43]. *Junkspace* es una alegoría del tercer paisaje provocado por la modernidad. A pesar de entenderse como los intersticios que ocurren entre piezas "puras" y racionales, en realidad habla de los resquicios no explorados de la modernidad. Esta alegoría se puede interpretar como un alegato para una revisión 'creativa' de la modernidad, una 'nueva mirada desde otro prisma' que Koolhaas siempre ha defendido en su discurso.

En *Delirious New York* atiende a un paralelismo más bien especulativo, entre la idea de que los edificios de Manhattan se comporten como seres humanos y las obras de un periodo de su padre, donde los animales se comportan como humanos. El propio Koolhaas ha llegado a vislumbrar cuerpos en los edificios que diseña y los que usa de referentes en alegorías. La versión del Movimiento Moderno que defiende es una alegoría del cuerpo olvidado de la modernidad, flexible, gimnástica y orgánica. Bajo el racionalismo cartesiano, la retícula abstracta se convierte en una alegoría de las premisas neoplasticistas que, a pesar de negar la profundidad o perspectiva, no dejaban de provocar percepciones orgánicas tras ese supuesto orden rígido. Además, demuestra que el Método Paranoico Crítico daliniano no fue capricho sino premeditada estrategia que, a través de metáforas, que van desde la retícula a los edificios, comunica 'esa otra modernidad' que había quedado sin investigar: lo que hay más allá de lo cartesiano y que atañe a nuestras actividades; la experiencia de la arquitectura y la ciudad.

Si tomamos uno de los textos más reveladores por su explícita y descarada poética, como es *Casa Palestra* (1985-1986), la alegoría consiste en doblar el pabellón miesiano y llenarlo de 'basura cotidiana' y aparatos propios de un gimnasio. El texto, hecho con motivo de su participación en la Trienal de Milán (1985-1986), se inscribe como el primer texto dentro del *SMLXL* —tras el prólogo—. Según la declaración de intenciones, el cuerpo simboliza la flexibilidad oculta del Pabellón. Un ejercicio de 'conclusión no escrita' en que Koolhaas, el cerebral, el intelectual, presta mucha atención al cuerpo, lo que también queda demostrado en sus cortos *Body and Soul I* y *Body and Soul II*[44] (*1,2,3* E*nz Groep*). El cuerpo, más allá del proceso bioquímico que produce la vida, es un receptor inherente a la consciencia según Merleau-Ponty (1968); es la apertura perceptiva al mundo y representa la dimensión activa y constitutiva de la propia creación de la cultura. "Los esquemas corporales no son simples proyecciones hacia el exterior de las capacidades físicas o de comportamiento, sino que están determinados tanto de fuera hacia dentro como de dentro hacia fuera." (1968, p.135).

42 "Era un periodista que llegó a ser escritor (…) Casi toda su obra es sobre animales y alegórica; en ocasiones realmente brillante" (Colomina, B. 2007, p.362).

43 Ver segunda parte de este capítulo.

44 Ver el epígrafe "Cine. 1,2,3 *Enz groep*" en este capítulo.

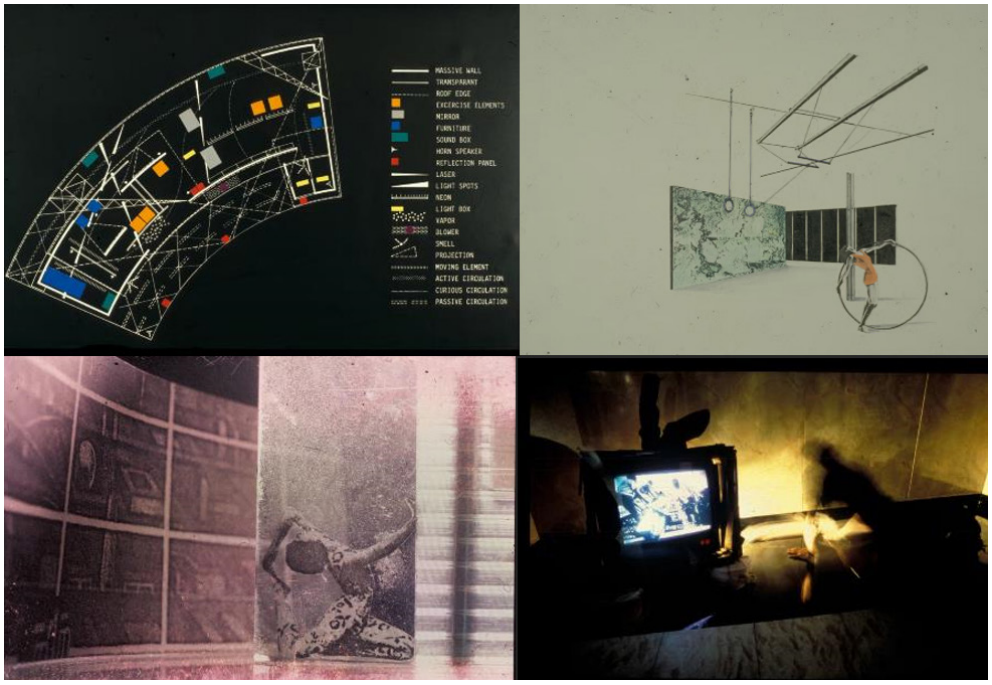


Fig.2.10. Imágenes de Casa Palestra

¿Cómo tiene influencia la corporalidad sobre el comportamiento? Según Merleau-Ponty (Hale, J. p.15), ésta tiene una dimensión expresiva que afecta la función expresiva del lenguaje. De modo que la relación entre cuerpo, consciencia y comunicación queda patente desde la *performance* en el arte que era una 'fiesta'[45], hasta la fiesta que era arte según Huizinga.La alegoría de la duplicación, las curvaturas y los desperdicios se pueden interpretar como un alegato para una revisión 'creativa' de la modernidad, una 'nueva mirada desde otro prisma' que Koolhaas siempre ha defendido en su discurso.

> "Casa Palestra (extracto)
>
> A principios de los años 80 la arquitectura moderna siempre se presentó como algo sin vida, puritano, vacío y deshabitado. Sin embargo, siempre hemos tenido la intuición de que la arquitectura moderna es en sí misma un movimiento hedonista, que su severidad, abstracción y rigor son en realidad *complots* para crear los entornos más provocativos para el experimento que es la vida moderna.
>
> Nuestra presentación debía ilustrar este punto doblando el Pabellón de Barcelona y desarrollando sistemáticamente un proyecto de ocupación totalmente humana relacionado con la cultura física en el sentido más amplio posible de la palabra. La casa será profanada e inaugurada a la vez, y mostrará su perfecta adecuación incluso a los aspectos más sugerentes de la cultura contemporánea. La acción sugerida por proyecciones y efectos de luz y una banda sonora abstracta de la voz humana –en algún lugar en la zona ambigua entre el ejercicio y el placer sexual– completarán este espectáculo, cuyo objetivo es sacudir a la gente para que tome conciencia de las posibles dimensiones "ocultas" de la arquitectura moderna" (Web de OMA).

45 "Si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que se rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos. Así, decimos que "alguien se excluye" si no toma parte." (Kidder, 2013, p. 1).

Otra de las señas del estilo de Anton Koolhaas se debe a la influencia del dramaturgo francés Alfred Jarry (1873-1907) y de su revolucionaria pieza de 1896 *Ubú Rey*[46]. Precursora del Dadaísmo y del Surrealismo, la obra recela además de las promesas del positivismo de finales del s. XIX. El surrealismo, que ha influido en la carrera de Rem Koolhaas desde sus comienzos[47] seguramente tiene que ver con las historias de animales de Anton que simbolizan seres humanos, que tienen tintes surrealistas y de fantasía, como las hormigas en el cine de Luis Buñuel. En la película *Le Chien Andalou* (Buñuel, 1929), las hormigas (fig.2.8), simbolizaban el proceso biológico del despertar sexual[48]. Koolhaas refiere en varias ocasiones *Le Chien Andalou*, como en el proyecto del panóptico de Arheim; también alude al surrealismo en sus proyectos como el Cuento de la Piscina o en *Exodus*.

Khora: el espacio imaginario

La metáfora y la fantasía resultan fundamentales para Anton. En ellas ve la posibilidad de escape, de fuga de su excesivamente estricta familia. Gracias a la metáfora y la fantasía, creó un espacio mental propio, una *khora*. Su hijo retomará este concepto para llevar a cabo sus ideas como arquitecto[49], como le dijo a Cinthya Davidson en "Why I wrote *Delirious New York* and other textual strategies" (1993) para *ANY magazine*, *Delirious New York* fue escrito para crear ese espacio mental o *khora*. Sus referentes tanto en la escritura como en el cine se construyen a veces en ese terreno de lo imaginario irreal, que tiene en el cine su traslación más directa desde el s. XX, como en la película *Origen* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010) o *El Arca Rusa* (*Russkiy kovcheg*, Aleksandr Sokurov, 2002), donde el Ermitage simboliza la parte de la historia rusa en Europa, o en *Fair Tale* (*Skazka*, Aleksandr Sokurov, 2022), donde Mussolini, Hitler, Stalin, Churchill aparecen sobre un abstracto escenario dantesco, donde los referentes se vuelven difusos, lo que es más propio de la plasticidad literaria (Fig. 2.12).

Fig.2.11. Izquierda. La mano de la que salen hormigas en la película *Le Chien Andalou*. Derecha, páginas del *S,M,L,XL* con imágenes del filme.

46 La obra es satírica y es una visión de las promesas y mentiras de la edad moderna, aunque el argumento se desarrolla en un mundo lejano y por completo extraño a la civilización actual.
47 Véase el epígrafe "Surrealismo" en este capítulo.
48 "Hormigueo significa inicio del riego sanguíneo en un miembro adormecido, y por tanto, despertar del instinto sexual y erección." (Dinko Álvarez, 25 de junio 2013).
49 No utiliza el término *khora*, pero claramente había oído hablar de él a mediados de los 70, debido a los estudios de Derrida en colaboración con Eisenman, *Chora L Works*, que dio lugar a su propuesta para La Villette de 1986 y que en 1997 publicaron un libro homónimo.

La metáfora *per se* tiene un peso importante, como 'recurso estilístico', cuya función es reforzar una idea o una impresión. Kenneth Burke en *A gramar of motives* (1969) estipula que los cuatro tropos maestros, la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía, son recursos con los que los seres humanos se comunican y se explican el día a día. No de manera excepcional, pues se entremezclan en lo cotidiano e incluso entre los propios tropos,"dé a alguien uno de ellos, dígale que explote sus posibilidades y, si es cuidadoso, llegará a los otros tres" (Burke, 199, p.503)". Es tal su poder para el acceso a la comprensión y "tan natural, que los usan hasta los ignorantes sin advertirlo; y tan gustoso, que da mayor luz a la oración ya por sí clara" (Quintiliano, 1916, p.69). La sociedad de hoy que ha dado un "giro" hacia "lo pictorial", ha desarrollado una facilidad extrema para las metáforas gráficas, que el lenguaje audiovisual explota en demasía.

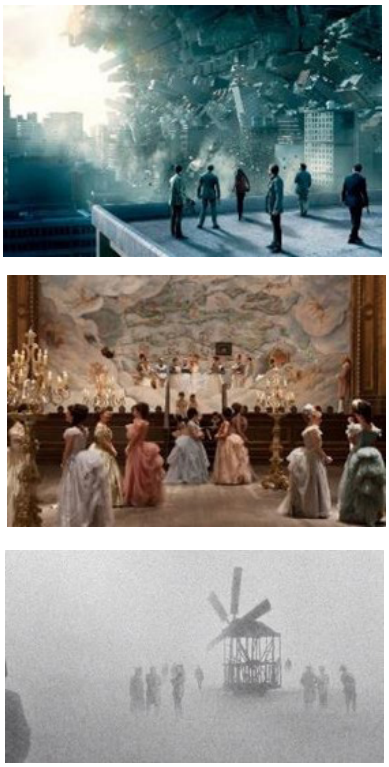


Fig.2.12. Tres tipos de Khoras desde el cine, desde el más figurativo al más abstracto.

La metaforización poética

Según Jakobson (1974) entre los elementos del lenguaje y sus funciones, tiene primacía la metaforización poética[50]. La relación de referentes y otros elementos del sistema textual se establece en el plano sintagmático, pero también en el paradigmático, donde la función referencial y la poética, y, más aún, la primacía de la función poética sobre las demás funciones del lenguaje se presenta al elegir del repertorio lingüístico, unas palabras en vez de otras. La escritura se proyecta según dos ejes equivalentes: el de la selección y el de la combinación (Llovet et al, 1995, p.44). Y es que la composición de frases supone una elección entre posibilidades: una palabra reemplaza o elimina a otras, lo que ocurre con la metáfora -donde un término sustituye a otro en favor de una mejor comunicación o para crear una imagen de la idea a comunicar. En el mensaje poético, el principio selectivo rige también para la secuencia y es producto de la selección, para el sintagma, en definitiva, en el que una palabra se vincula por contigüidad con la siguiente. La metaforización, o sustitución, se vuelve constitutiva de la unidad de la secuencia combinada[51] —del sintagma—. "La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia" (Jakobson, 1974, p.348) sea un poema, un cuento, una novela o un discurso. La metáfora y la metonimia como los *tropos* constituyentes de la retórica se diferencian en que la metáfora se basa en la semejanza y la metonimia en la contigüidad semántica.

La metáfora se empezó a teorizar en la Antigüedad Clásica pese al desprestigio que le brindó Platón por su carácter artificial frente a la verdad. Ricoeur en *La metáfora viva* (1980, p.17) sostiene que fue Aristóteles el primer teórico defensor de la metáfora tanto en la *Retórica* como en la *Poética*, porque permite explorar semejanzas y comparar significados'. Ya sea como traslación, como palabras que generan un extrañamiento respecto al uso común, "por el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual" (*Poética*, 1974, p.203) revela significados y relaciones inéditas como, por ejemplo, en el rizoma de Deleuze y Guatari, pero siempre teniendo en cuenta, como dice Max Black (1954), la jerarquía en la interacción entre dos referentes, el 'sistema' que permite una red de connotados y denotados porque, sin ellos, la metáfora no funciona; "lugares comunes" conno-

50 Ver capítulo I de esta tesis.

51 Para Jakobson, los signos lingüísticos se disponen bien por combinación, bien por selección. La combinación confía los significados a la unión de los signos; la selección es la opción de elegir entre signos, equivalentes al menos en un aspecto común, pero diferentes en uno o más respecto al otro.

tados o denotados del asunto subsidiario y "desplazamientos" del significado[52]. Ya, para Quintiliano (c.35 d.C-c.95 d.C), en *Institutio Oratoria* (1916, Vol. II, p. 69), la metáfora es parte activa en la comunicación al ser 'traslación' referencial, puesto que se da una transferencia del significado que es propio de un término a otro que carece de este, otorgándole o reforzando ese significado de la cosa que queremos expresar o insuflándole más fuerza. Quintiliano (1916, Vol. II, pp. 69-70) sostuvo que "la metáfora, o debe llenar un hueco, o si ocupa el lugar de otra palabra, debe expresar más que aquélla que se sustituye".

En su segunda acepción, la RAE establece que este tropo es "el empleo de una palabra en sentido distinto del que propiamente le corresponde, pero que tiene con este alguna conexión, correspondencia o semejanza". Son precisamente esas conexiones las que ofrecen al receptor una relación dialéctica entre conceptos e ideas que pueden ser más o menos directas. Partiendo de que "la manipulación del orden de los elementos de una idea de proyecto o un escrito es una operación sintáctica" (Alberto Nicolau. 2016, p.215), la estrategia de disposición de elementos invoca inmediatamente al montaje, sea éste literario o cinematográfico, y también a ideas del Método Paranoico Crítico, demostrando siempre que la metáfora, más allá de la aclaración o la comparación, tiene finalidad narrativa. Dicha finalidad, en el método de Dalí -y también en la vanguardia literaria estadounidense *underground*-, que Koolhaas utiliza en sus textos, consigue relaciones internas entre elementos aparentemente separados (rizoma), y, a la vez, cierta sintaxis discursiva, sea en el medio que sea, donde se usa la palabra. así como el uso que Koolhaas le da al *Cut up,* el *Cadavre Exquís*, y el *As found.*

Para generar una imagen, en muchas ocasiones la metáfora ocurre desde la mímesis, lo que Aristóteles (1953, p.11) valora por su carácter ilustrativo. Además, en su *Retórica* considera que, en un texto, es analogía en acción, lo que llama "poner ante los ojos". Según explica Ricoeur (1980, p.9), la doble usanza que Aristóteles hace de la metáfora de acciones humanas le otorga un poder tanto retórico como poético para la persuasión, por un lado, y para la mímesis por otro: "poner ante los ojos algo para representarlo en acción", diría Aristóteles (1953, p.11). Al final y al cabo, en su infinita elasticidad, es un recurso de la mente humana y no solo del arte o la literatura (Gombrich, 1968, p.27). Es la metáfora, ante todo, un juego de semejanzas del lenguaje, que facilita la comunicación expresando algo nuevo a través de algo conocido (fig. 2.13). Así habilita la "capacidad de percibir y asimilar nuevas experiencias como modificaciones de otras anteriores" (1968, p.27), y también encontrar equivalencias entre fenómenos o campos de conocimiento y acción como la arquitectura y la escritura, rescatando de alguna manera un discurso interno entre profesionales, críticos y teóricos y aproximando la arquitectura a la sociedad, como Koolhaas pretende.

52 Los principios que propone Black son: a) un enunciado metafórico tiene jerarquía en sus referentes, detectándose uno principal y otro secundario; b) Esos asuntos se consideran un 'sistema de cosas' y no meras cosas —el sistema permite una red de connotados y denotados que sin ellos la metáfora no funciona—; c) la metáfora funciona al aplicar al referente principal el sistema de connotados asociados al referente secundario; ese sistema que se aplica al referente principal son d) "lugares comunes" connotados o denotados del asunto subsidiario; e)la metáfora funciona como ente organizador, supresor y subrayador de las características del referente principal. Esto implica "desplazamientos" del significado o incluso transferencias metafóricas. (Black, M., 1954. pp.291-292).

En el estilo de escritura de Rem Koolhaas se ven afinidades estilísticas con la de su padre, donde la metáfora se mezclaba con la provocación, reforzando connotados expresivos hacia lo que dirige su mirada. Frases como "Estuve en un estado constante de anestesia" (De Moor, 1978 p.17) y "ojalá me hubiera convertido en diarrea para escapar de la habitación" (Ibidem, p.17), se refieren a su periodo en el Rijks-HBS[53] de Utrech, la "Escuela de ciudadanía superior" destinada a formar jóvenes de la burguesía que no querían capacitación científica, sino un desarrollo general amplio y un conocimiento para ocupar puestos 'superiores' en el comercio y la industria. Esas expresiones, que connotan los estados de ánimo de Anton con certeza metafórica, se pueden asemejar a títulos de Rem Koolhaas, como "calzoncillos blancos frente a la suciedad", donde hace una crónica de cómo Nueva York ha perdido el aura de la modernidad en favor de hacer símbolos que transmitan una iconicidad moderna[54]; en este texto de *Content* (Koolhaas, 2004, pp. 236-253), frases metafóricas como "con Malcolm X asesinado y Andy Warhol tiroteado, la ciudad disfruta de un aura de peligro" generan con mucha eficiencia la agresividad de la ciudad como personaje.

La metáfora, definida como "traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita", en el proyecto moderno de la arquitectura, ocupa un lugar excepcional. Las vanguardias, el s. XX esgrimieron la metáfora de manera desprejuiciada, como, por ejemplo, en el Manifiesto realista o Manifiesto constructivista donde términos como 'manantial', 'raíces', 'latido de vida' o 'asaltar las barricadas' participaban de mensajes poéticos y subversivos. Desde mediados del s. XX, con la incursión de la lingüística y la semiótica en el discurso de la arquitectura, las interpretaciones recurren a tropos del lenguaje como demuestran textos tan fundamentales como los "Nueve Puntos de la Monumentalidad[55]", "El procedimiento que constituye la metáfora se apoya en una consideración semántica de la arquitectura y se ha usado constantemente a lo largo de la historia para desarrollar nuevas propuestas, basándose en la comparación con modelos conocidos" (Rodriguez-Fernández, 2014, p.13).

Fig.2.13. Norman Foster, para su explicación del proyecto *Bodegas Portia* (2011), organizó su presentación alrededor de la metáfora de un 'corazón' que dibujó allí mismo.

53 Esta escuela de ciudadanía incluía materias prácticas como la contabilidad, conocimiento comercial, idiomas modernos, así como matemáticas, física y química. (Fuente: Wikipedia).

54 Véase Cap. I.

55 En 1943, Giedion junto con el pintor, Fernand Léger y el arquitecto Jose Luis Sert formalizaron un manifiesto de nueve puntos sobre la monumentalidad a partir de conceptos abordados previamente sen los CIAM donde la monumentalidad de "piedras miliares" en la que los hombres crearon símbolos para sus ideales, sus objetivos y sus actividades y otras metáforas expresaban la función simbólica y colectiva de los monumentos como medios capaces de satisfacer el ansia del pueblo.

Pero, Koolhaas, a diferencia de muchos de sus coetáneos, utiliza la metáfora para fomentar una dialéctica entre el Movimiento Moderno y esa otra Modernidad al margen del racionalismo y lo racional.

> Ortega y Gasset 1924, P.387), diría de la metáfora que si
>
> "ejerce en la ciencia un oficio suplente (…) en estética la metáfora interesa por su fulguración deliciosa de belleza. De aquí que no se haya hecho constar debidamente que la metáfora es una verdad, es un conocimiento de realidades. Esto implica que en una de sus dimensiones la poesía es investigación y descubre hechos tan positivos como los habituales en la explotación científica".

En las investigaciones de Koolhaas, donde las esferas de conocimiento se cruzan para explorar caminos que el recto método científico no contempla, y así hacerse entender a un público más amplio, la metáfora funciona del mismo modo que los científicos la usaron. La metáfora se incorporó a las investigaciones científicas especialmente desde las décadas de los 60 y 70; bien por ganar notoriedad, o por la necesidad de obtener fondos desde grupos culturales de otras esferas de conocimiento, recurren, a menudo a estos artificios y agudezas del lenguaje. Einstein, Heisenberg o Stephen Hawking usaron con profusión este recurso. Como Ortega (1924, p.393) dice, las metáforas son las mismas que operan en la poesía y en la acción vital, su única diferencia consiste en la finalidad.

> "(…) el concepto científico se construye por depuración de la metáfora que habita en su origen. Toda operación metafórica es una operación contaminante, mezcla lo que debía permanecer separado, emborrona los límites, pringa la nitidez exigible al concepto claro y distinto (distinguido) con el humus del lenguaje ordinario y del prejuicio compartido" (Lizcano, 2006, p.265).

Rem Koolhaas tiene bien asimilada esta utilidad de las metáforas para afilar la 'aguja hipodérmica'[56] y alcanzar una escala de comunicación aún mayor, en la que se incluye un público que no es experto en temas de arquitectura. Al igual que Moneo, considera que la arquitectura no debe ser sólo para *connaisseurs*[57] ya que la arquitectura sirve de plataforma para la modernidad que siempre representa el devenir social y popular. Lo social y lo popular, que Koolhaas busca tanto en lo poético como en la persuasión retórica, lo encuentra en textos[58] que le influyen. Cuando el joven Koolhaas llegó a América, en los 70, era justo el momento en el que la influencia de *Complejidad y contradicción…* (1966) y *Aprendiendo de Las Vegas* (1972) eran enormes. De la mano de Venturi, Denisse Scott Brown y Steven Izenour, Koolhaas traza caminos en el discurso arquitectónico que no estaban todavía muy transitados.

La influencia venturiana de Koolhaas vino estando en la universidad de Cornell. Tal fue esta influencia, que les entrevistaría años después, junto a Hans Ullrich Obrist. La entrevista se incluyó tanto en *Harvard Project of the City: Guide to Shopping* (2001), como en *Content* (2004). En ella explicaba su influencia por el gran choque de intereses intelectuales encontrados:

---

56 Uno de los modelos de Teoría de la Comunicación. Véase Capítulo I.

57 Palabra francesa que significa 'experto', que es utilizada para denominar a quien tiene conocimiento profundo en un campo específico de la cultura y aprecio por este.

58 Otros libros revolucionarios en el ámbito arquitectónico en estas fechas fueron *L'Architettura della cittá* de Rossi (1966), *De la grammatologie* de Derrida (1967) y *Teoria e Storia dell'architettura* de Tafuri (1968).

> "Descubrí *Aprendiendo de Las Vegas* en 1972, mientras estudiaba en Cornell. Fue para mi fuente de inspiración y de amenaza a la vez: constituía un manifiesto por el cambio de la esencia al signo, justo cuando yo empezaba a descifrar el impacto de su esencia en la cultura, lo que acabó siendo *Delirious New York*. Paradójicamente encontré a unos arquitectos que, a pesar de su amor por la arquitectura, se sentían fascinados por su opuesto, mientras a mí me empezaba a fascinar la arquitectura que venía de su opuesto..." (Koolhaas, 2004, p. 150).

Koolhaas utiliza los textos para remarcar lo trascendental del elemento constructivo y las situaciones que generan; utiliza elementos arquitectónicos convencionales, de significados comunes, para evocar lo intangible de la realidad. Como ejemplo paradigmático y temprano, para Koolhaas el Muro de Berlín es una metáfora de la arquitectura, que separa, impone, oprime, pero también -y lo más importante- es un elemento fundamental que genera múltiples de situaciones. Siguiendo su continuidad discursiva, en *Exodus* trata de persuadir de que los muros que conforman la arquitectura radical, la franja de intensidad metropolitana, mejoran la vida de los que tienen el privilegio de someterse a su normatividad. El ascensor es otra metáfora recurrente por ser, para él, el motor de la modernidad estadounidense y pulsión creadora del *manhattanismo*. Más formalistas son las metáforas de la "caja de zapatos" para la Casa da Música de Oporto, o el tubo del McCormick Tribune Campus Center, en el Campus del histórico Instituto de Tecnología de Illinois; o las 'islas dentro de islas' del Berlín de Ungers o el "*loop*" del *CCTV* (Sede de la Televisión Central de China) en Pekín. Koolhaas siempre ha defendido que todo proyecto empieza por un texto, por lo que las metáforas se crean en el texto. Así, el Teatro de la Haya es un *cadavre exquis* y el Ayuntamiento una miniciudad americana… y muchos de los edificios construidos entre los 80 y 90 ilustran metáforas, como se observa en los propios títulos que pone a los textos a los que los proyectos se asocian.

Como el cineasta soviético Eisenstein en *Hacia una teoría del montaje* (1991) y su 'montaje de atracciones' (o dialéctico), que genera en el púbico sensaciones, el poder del plano visual como el plano arquitectónico es para Koolhaas, comunicador e investigador, el lugar donde llevar ideas nuevas de la arquitectura y donde la metáfora poética se establece.

Las paradojas a distintas profundidades

Koolhaas atiende metáforas a distintos niveles de significado. Hablando del eslogan del mayo francés *Sous le pavé, la plage* lo hace desde su doble sentido metafórico: uno superficial -el de los estudiantes, que al arrancar el pavimiento y descubrir la cama de arena, dijeron que debajo de la ciudad estaba la libertad simbolizada por la playa que los políticos habían sepultado-; el otro, más profundo, señalaba que hablaba sobre las nuevas concepciones artísticas y arquitectónicas que cambiaban la sociedad.

En *Complejidad y contradicción*…, Venturi plantea la semántica y plural que riñe con la especificidad de de la técnica y el discurso positivista de la arquitectura de la era industrial. La arquitectura como arte, según la idea venturiana, que Koolhaas adapta de creación pura y libérrima que no se contradice al profesional pragmático, como se declara Koolhaas, que en realidad es un agente encubierto como dice Moneo (2019). El pragmatismo americano y su contrapartida de la

arquitectura genérica, alude a la versatilidad propia del arte. La retícula isótropa de los trazados holandeses en los territorios de ultramar, es una metáfora que muestra cómo las soluciones verdaderas dependen de los puntos de vista situados. Los planteamientos son iterativos en la oficina de Koolhaas, y la forma de trabajar es una investigación, donde cientos de modelos son comprobados, adaptados, desechados o mejorados bajo la supervisión de Koolhaas o de otro *partner*. Las ideas están en los textos y los modelos se contraponen a soluciones locales que se presentan como metáforas de la multiplicidad del mundo. Esa multiplicidad está directamente relacionada con el principio de indeterminación Heisenberg, que Koolhaas menciona varias veces en el *S,M,L,XL* (1995).-

Aprendiendo de Las Vegas, paradójicamente sitúa la arquitectura contemporánea construida como fenómeno en el ámbito de la comunicación visual "construidos a lo largo de la historia y comunicados por medio de la evocación" (Rodríguez Fernández, 2014, p.80), que la arquitectura moderna había abandonado. Pero la "pesadilla semántica" del posmodernismo no entiende 'la complejidad' y la polisemia de la arquitectura que plantea Venturi, y que dinamitan la 'univalencia' de la forma que con sus categorías Jencks en *The Language of Post-Modern Architecture* (1990) aqueja a las últimas hornadas del Movimiento Moderno. Así, de nuevo la significación toma posesión en el discurso. En el capítulo "Failed agencies of modern urbanism" de Böck y Koolhaas para *Six canonical projects*… (2015), se sostiene la idea venturiana de una arquitectura paradójica, donde un elemento convencional se usa de manera no convencional. De nuevo, en la Casa da Música de Oporto opera la traslación de un significado a otro. Koolhaas que

> "no reconoce estar interesado en la semántica de la arquitectura, [pero] al reutilizar elementos arquitectónicos convencionales, que evocan significados comunes, no consigue sólo una renovación de su uso. Los significados asociados permanecen, produciéndose nuevos significados con la nueva utilización.
>
> Koolhaas utiliza materiales de manera "inédita", para renovar su uso de forma coherente con el momento contemporáneo que representa este monumento para Portugal (…) y es significativo que se trate de elementos ornamentales "aplicados" en las diferentes salas aportando caracteres diferentes" (Rodríguez Fernández, 2014, p.111).
>
> El holandés se adhiere a la esencia de la metáfora, o traslación de significados, en el proyecto del Netherlands Dance Theatre (1987), donde pretende pasar inadvertido, simbolizando, con la heterogeneidad estilística del exterior, un disfraz de incógnito frente a las edificaciones vecinas,
>
> "lo que habría sido un exterior extravagante que reflejaba la jerga vacacional de Scheveningen se convirtió, en el centro de la ciudad, en un edificio humilde (con la excepción del cartel/mural), que casi desaparece entre sus extrovertidos vecinos" (Web de OMA).

Hasta qué punto las metáforas sostienen las ideas germinales de la arquitectura, es ejemplo Louis Sullivan, para quien la arquitectura, como metáfora de la creación humana, constituye el germen del desarrollo estadounidense (Nicolau, 2018).

> "Como el germen de la semilla (…) con sus poderes propios (…) el ser humano puede convertir en pensamiento, su propia voluntad que como sede del poder vital (…) será la base energética de una teoría del florecimiento, que abarca la teoría del control plástico de lo inorgánico" (Sullivan, 1985, 15).

El fenómeno de Manhattan y la invención del rascacielos, debido en gran medida a Sullivan y su metáfora de 'germen' que asemeja el crecimiento del edificio vertical a un árbol, alude al fenómeno orgánico de la actividad humana sobre una trama inorgánica. Para Koolhaas la trama es el 'parterre'; el jardín de la modernidad es la trama rígida donde crecen libremente las torres. En el cuadro alegórico *Flagrant Delit* (fig.2.14) de Madelon Vriesendorp, a modo de 'alfombra', la trama de Manhattan, se coloca bajo la cama donde el Chrysler y el Empire State descansan después del acto sexual mientras el Rockefeller center los descubre *in flagranti*.

Fig.2.14. La trama como la alfombra bajo la cama en *Flagrant Delit* y la plataforma-parterre para que los edificios, 'árboles de extrema libertad' -siguiendo la metáfora de Sullivan de que la torre es un árbol-, puedan desarrollar esa libérrima y sublime existencia.

Koolhaas, elabora metáforas que siempre tienen que ver con el sistema cartesiano miesiano, sobre el cual gira toda su obra siendo resultado de variaciones siempre dentro del mismo sistema. "La Ciudad del Globo cautivo" (fig.2.14), es una metáfora de este sistema, así como de la idea de la *Urpflanze*[59]. Propia del idealismo alemán, significa un plano primordial de libertad. En el cuadro de Zenghelis se representan las diferentes manzanas de Manhattan, donde paradójicamente el sistema y la libertad creativa en lo que atañe la arquitectura se ilustran simultáneamente.

La modernidad manipulada para obtener visiones distorsionadas se sintetiza en la memoria de la Prisión Panóptica de Arnhem (1979-1988), donde Koolhaas expresa la intención paradójica entre las intenciones programáticas, formales y metafóricas del proyecto dando lugar a una traslación de significado que a Koolhaas se le antoja en perpetua revisión. La propia idea de panóptico -un lugar desde donde todas las caras se observan desde un elemento central-, quedaría transformada mediante una estrategia de inversión del principio de panóptico: vigilancia central y confinamiento solitario y, en definitiva, la abolición del principio del panóptico, donde los prisioneros podrían circular casi libremente por los anillos del panóptico y en el centro de vigilancia se colocaría una cafetería para los vigilantes. El proyecto daba cobertura a una crítica a la arquitectura penitenciaria señalando las similitudes que se estaban produciendo entre las prisiones que se estaban construyendo en este período y las viviendas modernas, lo que paradójicamente resultaba intolerable para la sociedad de esta época y cuestionaba los límites de lo que normalmente se consideraba una vivienda revelando las paradojas de la domesticidad entre rejas. Debido a los cambios culturales, el proyecto ofreció otra perspectiva eliminando la diferencia conceptual entre vivienda y prisión, entre el habitante y el prisionero transformando la domesticidad de la prisión (Martínez Millana, 2021). Para Koolhaas,

59 Término que Goethe usó en sus estudios botánicos a raíz del sistema taxonómico de Carl von Linné, muy emparentado con los géneros del discurso.

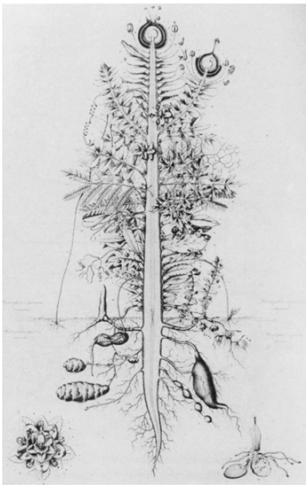


Fig.2.15. La *Urpflanze*.

> "el aspecto más satisfactorio de este proyecto es el nivel en el que las intenciones programáticas, metafóricas y formales se pudieron estructurar para coincidir mientras se respetaba un programa muy estricto -la metáfora de un nuevo comienzo, la idea de la cultura como un sistema de paradigmas en perpetua revisión, la apertura del centro-, estos temas funcionan tanto en los niveles más conceptuales como utilitarios, estableciendo entre ellos, un vínculo orgánico" (Koolhaas, 1995, p.247).

2.1.10. Cultura, periodismo y cine

Como Anton, Rem Koolhaas tiene gran afición a las diferentes formas culturales y los grupos artísticos como en el cine, con el *1,2,3 Enzgroep*, y en la arquitectura empezando con *Das Cabinet for Metropolitan Arquitecture* -embrión de OMA-. Anton Koolhaas, durante su periodo universitario, 'de amplio espectro', en la universidad de Utrech, -según De Moor (1978), en sus estudios recibió una amplia orientación sobre literatura, derecho penal, sociología, psicología e historia diplomática-, se había incorporado a la "Unitas" una asociación de estudiantes con gran capacidad organizativa y de movilización. En esta asociación organizó el grupo teatral *Utrech Student Show*, donde conoció el escritor Albert Albers[60] (1911-1995) y Leo Vroman[61] (1915-2014), con los que estableció una profunda amistad. Según Albert Alberts, Anton Koolhaas fue de suma importancia para la vida estudiantil de Utrech, mientras representaba obras como *El sueño de una noche de verano* al aire libre junto al estanque del parque Wilhelmina (fig.2.16)..

El cine que tanto interesará a Rem Koolhaas tiene también relación con su padre, aunque difería de los gustos paternos.

> "Mi amigo René fue a la Academia, pero yo no quise porque pensaba que mi padre tenía muy mal gusto para las películas, que carecía de sensibilidad cinematográfica. Yo era más 'moderno' que él. Me gustaban Fassbinder y Antonioni" (Colomina, (2007, p. 362).

Aun así, no cabe duda, que el peso de la influencia paterna en su faceta de guionista cinematográfico fue considerable. Rem Koolhaas, en más de una ocasión, ha reincidido en la importancia del guion, tanto en su breve carrera de cineasta como en la arquitectura[62]. Anton, en un viaje a Londres, conoció el fotógrafo Arjaan van der Horst, que le introdujo como guionista en la película "*Small fry*". Gracias al filme, que trataba sobre peces, empezó a hacer incursiones en el cine que ya no dejaría, casi siempre, en calidad de guionista y buscando alianzas creativas como Bert Haanstra (1916-1997), quien dirigió dos de sus guiones más importantes. Por hacer una analogía gruesa, Haanstra sería para Anton casi lo que Rene Daalder para Rem Koolhaas.

De igual forma que pasó con la escritura y con el cine, Rem Koolhaas parece seguir los pasos de su padre en el periodismo. En 1935, Anton Koolhaas se mudó a Rotterdam porque emprendió su labor de editor para la sección de

60 Escritor, traductor y periodista holandés. Fue funcionario administrativo de las Indias Orientales Holandesas, la colonia a la que pertenecía la actual Indonesia, y por ello, el contacto para que Anton Koolhaas se encargara del organismo cultural STICUSA, más detallado en adelante.

61 Leo Vroman (1915-2014) fue un poeta, biólogo y artista. Se le considera uno de los creadores más polifacéticos de su tiempo. Se definía a sí mismo como un 'científico', pero su poesía es lo que más se recuerda en Europa. A principios de la Segunda Guerra Mundial abandonó los Países Bajos y se estableció en EE. UU., donde se hizo muy conocido como científico. (Vroman Fundation).

62 Cuando habla de Brasil o cuando habla de Rusia, siempre alude al concepto de guion.

extranjero del *NRC* (*Nieuwe Rotterdamsche Courant*[63]). Al mismo tiempo empezó a publicar sus libros, siendo su primer libro de animales, *De kater komt terug (Vuelve la resaca)* [64] publicado en *NRC*. En esta época escribió los artículos, de la tira cómica *Stiemer en Stalma,* donde presentó a uno de sus personajes, el pez Stalma, que fue inventado en la *Unitas* junto a su amigo Leo Vroman, responsable de las ilustraciones. Estas pueden ser relacionadas con ciertas ilustraciones que Rem Koolhaas elaboraría en su obra de arquitecto (fig.2.17).

Fig.2.16. Parque Wilhelmina, en Holanda.

Pasaron los años y Anton, asentado en el *NRC*, conoció al editor Tjomme Kinga Boltjes, cuyos conocimientos sobre morfina le ayudaron a crea un personaje muy importante en su obra literaria -ya que le llevaría posteriormente a una nueva incursión en el cine-: el cirujano *Van Inge Liedaerd,* que fue determinante para su película dramática más famosa. En esos años y gracias a una visita a su amigo Arjaan van der Horst, en Zelanda, conoció a Selinde Pieterje Roosenburg (1920- ¿?), que unos años más tarde se convertiría en su esposa. Selinde fue hija del prestigioso arquitecto Dirk Roosenburg con el que Rem Koolhaas sí tuvo mucha relación y de quién también se detectan trazas en su posterior carrera de arquitecto.

La idea que sedujo a Rem Koolhaas del oficio periodístico ejercido por su padre fue la de la versatilidad que siempre ha defendido en sus primeros años. No me quería encasillar, decía, y para él, el periodismo era una auténtica proeza de múltiples atenciones, donde la investigación es la clave para ahondar en fenómenos que pasan alrededor y que le obligan a implicarse en la acción. Frente al erudito que focaliza sus estudios desde una mesa, Koolhaas quiere tomar la iniciativa EN lo que se cuece y zambullirse en un 'régimen de curiosidades'.

> "Creo que puedo hacer arquitectura como periodista, y uno de los aspectos más interesantes del periodismo es que es una profesión sin disciplina. El periodismo es únicamente un 'régimen de curiosidades', aplicable a toda temática, y debería decir que este es todavía un elemento conductor muy importante en mi arquitectura. (Koolhaas, R. en Steele, B., 2007, p.11).

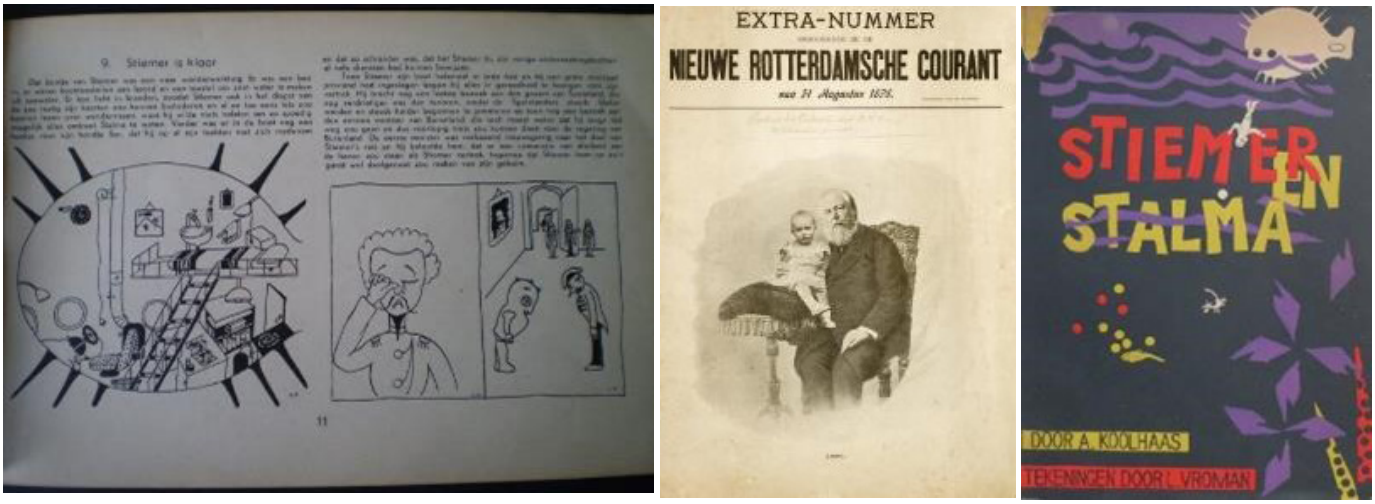


Fig.2.17. De izquierda a derecha: una de las viñetas con dibujos de Vroman y texto de Anton Koolhaas, portada del NRC.y portada de la tira cómica Stiemer y Stalma.

63 El *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (NRC), fue un periódico holandés que se fundó en Rotterdam en 1843, originalmente como la *Revista estatal de comercio, noticias y publicidad de Rotterdam*. El periódico se fusionó en 1970 con *Algemeen Handelsblad* (fundado en 1828 en Amsterdam) como *NRC Handelsblad* (Jan van de Plasse, 2005, p. 80).
64 Inédita en español.

STICUSA

Tras la invasión alemana, Anton Koolhaas seguía trabajando para el *NRC* de forma parcial, haciendo críticas de cine. De esta derivó su actitud ante la ocupación (Huygens Instituut, 2024, párr. 7), que va a provocar su arrepentimiento años después, en particular por escuchar repetidamente al ocupante y sus puntos de vista sobre el judaísmo (de Moor, 2013) y por la crítica elogiosa (4-10-1941) que hizo al documental alemán *Der ewige Jude*[65 y 66].

En 1946 se mudó de Rotterdam a Ámsterdam (cuando Rem tenía dos años) y allí fue contratado por el semanario *Der Groene Amsterdammer*, donde hacía reseñas culturales de cine, ballet y teatro. También llevaba *De Kleine Krant'*[67], un suplemento satírico. En esta época (1946 a 1952) había escrito una historia de animales para el semanal[68]. Decidió abandonar el periódico cuando tomó un curso procomunista. Entonces, tras dirigir su único filme *De dijk is dicht*[69] y ver la dificultad que la posguerra suponía, a pesar de sus deseos de seguir con su oficio de periodista, aceptó -seguramente ayudado por su amigo Leo Vroman- un trabajo de director de STICUSA, la Fundación para la cooperación cultural. Esa fue la razón por la que la familia se mudó a Yakarta en 1952, algo que marcaría profundamente al joven Rem Koolhaas.

Aunque Indonesia no era del agrado de Anton Koolhaas por su clima[70], se mostraba favorable a la autonomía indonesia y su labor allí resultó de suma importancia para Holanda por el incremento de la actividad, relativa a la transferencia cultural, que STICUSA procuraba[71]. De toda la familia, es el joven Rem quien realmente se sentía fascinado[72] con el caos de Yakarta, que poblaba el orden de avenidas y organización en retícula que planificaron las Indias Orientales Holandesas en el asentamiento primitivo (fig.2.11), como ilustran los trazados reguladores originarios (fig.2.11). Koolhaas atestigua que fue un período muy importante para él, en el que realmente vivía como un asiático (Lootsma, 2007). Como dice Vriesendorp, él fue el único de la familia que aprendió el idioma, y que su familia lo usaba para todo, incluyendo el hacer la compra con un chófer que le llevaba (García, 2014, p.84).

65 *El judío eterno* (1941) es una película propagandista alemana de carácter antisemita dirigida por Fritz Hippler y promocionada por Goebbels. Está basada en la figura folclórica del 'Judío Errante' —aquel que no quiso auxiliar a Cristo y estuvo condenado a vagar por la tierra eternamente—. El argumento que sostiene la película y la ideología nazi era que existían rasgos raciales inmutables de la personalidad que caracterizaban al judío como un parásito cultural errante.

66 La página de Huygens toma los datos del texto del ya mencionado Vam de Moor de 1978.

67 Ibidem. Hay que añadir que, *De Kleine Kant* (*El pequeño periódico*), que lo editaba junto al escritor Simon Carmiggelt.

68 Acorde con el trabajo de Floor Vink, (2016), *De onbetwiste gangmaker en het onvermijdelijke noodlot* (*El marcapasos indiscutible y el destino inevitable*). Coordinado por Wilbert Smulders.

69 "El dique cerrado", de 1950. Cuenta la historia de Bert Verbloeme, que ha sobrevivido a la guerra, pero ha perdido el amor de su esposa. Ahora, desde la depresión, ha de aprender cómo vivir una vida plena de nuevo. (Sipnosis traducida por el autor desde IMDB https://www.imdb.com/title/tt0042402/).

70 Vriesendorp comentaba que hacía demasiado calor para los padres de Rem Koolhaas (García, 2014, p.84). Anton la denominaba, ya se ha dicho, una 'olla miserablemente húmeda'.

71 "Si bien su predecesor había enfatizado el intercambio entre las culturas holandesa e indonesia, [Anton] Koolhaas amplió la participación holandesa a la transferencia de la cultura europea en un sentido amplio" (De Moor, 1978, p.16).

72 "vivíamos en los establos de una casa muy grande, circunvalado por un muro. Al otro lado del muro había un lavadero con una serie de pilas muy largas y paralelas. Unas mujeres muy guapas estaban lavando las sábanas de una manera muy lenta, muy erótica... En un momento dado sonó una campana; era la hora de comer y las mujeres se marcharon. Algunos hombres llegaron, se desnudaron, orinaron en el agua y empezaron a nadar entre las sábanas. Fue una gran experiencia... (Patrice & Vayssière, 1984).

La organización de la ciudad de Batavia -actual norte de Yakarta-, que data de 1619[73], evidencia **la 'retícula' obsesiva** que R**em Koolhaas monopoliza como referente desde sus ejercicios tempranos, y que ofrecían una secuencialización[74], o bien su idea de que la rigidez cartesiana se ofrece a organizaciones flexibles e infinitas.** La retícula como seña identitaria de la ciudad ideal holandesa se exhibía ya en el s.XVII, en el plano de Simon Stevin (1548-1620) (Fig.2.19), un plano en el que quedaba claro cómo, en 'lo holandés', la retícula y el agua tenían preeminencia urbanística[75]. La retícula, pragmática, abstracta y genérica, se usaba tanto para el plan de Ámsterdam como para las tierras colonizadas como en Batavia o en la Isla de Java. La imposición de la retícula es una acción de conquista infinita.-En su expansividad y sencillez abstracta, subyacen los radicalismos en arquitectura que coparon la actividad proyectual de británicos, italianos, franceses y holandeses en los 50 y 60, con los que Rem Koolhaas tomaría contacto en su etapa universitaria.

La retícula parece de lo más estimulante para Koolhaas puesto que organiza actividades, y soporta programas de exuberancia ilimitada como muestran pinturas y fotografías de sus comercios vibrantes y atestados, cuyo género no dejaba ver ni las estructuras que cobijaban las pequeñas tiendas. La retícula aguantaba una actividad frenética y densa, a pesar del desenfreno programático, es capaz de resistirlos.

Fig.2.18. Primeros trazados reguladores y dibujos de las colonias holandesas en Indonesia.

Pero los principios urbanísticos holandeses sirvieron para que la Compañía de las Indias Orientales organizara la sociedad bátava en una jerarquía que favorecía a los holandeses (Kehoe, 2015, párr. 8). La ciudad, con sus edificios,

73 El primer asentamiento comercial es de 1607. El *Stadhuis* (ayuntamiento) se funda en 1710.

74 Ver epígrafe "cine" en este capítulo.

75 "Plan ideal: la forma más adecuada sería rectangular con una división en manzanas rectangulares de solares, casas, tribunales y mercados y edificios para uso militar y civil. Los edificios militares se construyen como fuertes con muros de fortificación, canales, esclusas, diques y puentes" (Weebers, Ahmad & Ali (2013), "Simon Stevin's ideas on Settlements" [Artículo de conferencia] en *2nd International Conference on Behavioral, Cognitive and Psychological Sciences IPCSIT* (23).

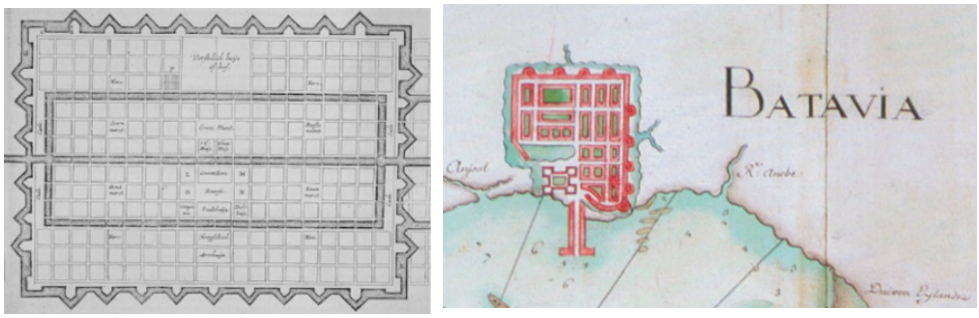


Fig.2.19. Plano de Simon Stevin de la ciudad ideal holandesa y de Batavia.

puentes y canales de estilo holandés, como atestiguan pinturas de aquel periodo (fig.2.18), era una declaración reconocible de la identidad holandesa, pero también de barreras al movimiento de los diversos grupos asiáticos[76] separando la élite de la sociedad -comerciantes y acaudalados holandeses-. A pesar de que hubo grandes operaciones urbanísticas en los siguientes tres siglos, como la desaparición de las murallas para ensanchar la trama urbana a causa del crecimiento demográfico (fig.), aún en el s. XX se identificaba el trazado regulador y se podían ver edificios típicamente holandeses de aquella época (fig.2.20), una mezcla de actualización y restos 'arqueológicos' que apuntaban a una temprana globalización.

Para cuando los Koolhaas se mudaron en 1952 a Yakarta -como ya se llamaba en 1949-, se había reconocido la soberanía indonesia y la ciudad había experimentado un aumento de superficie[77]. Se habían creado los Archivos Nacionales de Indonesia -el mayor archivo sobre la Compañía de las Indias Orientales- y la primera universidad, la Akademia Nasional de Yakarta. Estaba completamente conectada por tierra, mar y aire y la población había crecido por la inmigración, y el *becak* -un vehículo tipo triciclo diseñado para transportar viajeros que puede tener su origen en la 'moto de carga' holandesa- se convertía en uno de los iconos de Yakarta[78]. Un extenso campo había pasado a llamarse Merdeka Square -*Medan Merdeka* en indonesio, *Lapangan Merdeka* en holandés y luego *Koningsplein*, en holandés-, que albergaría la Plaza de la Independencia (1961-1976), una de las plazas más grandes del mundo con 1 kilómetro cuadrado de extensión. Este cierto '*bigness*' y la forma de vida, sin duda influida por la cultura y el clima, hacían de aquella 'olla' un lugar en ebullición de la actividad humana, sobre todo la comercial, que sobrepasaba y se imponía al urbanismo y a la arquitectura que la contenían (fig.2.14). Que el 'programa' se imponga al 'trazado' será otro leitmotiv koolhaasiano.

A su vuelta de Indonesia, vivieron en Vondelstraat (fig.2.15), donde Anton acrecentó su obra literaria hasta su muerte[79]. Creó la colección de 'historias de animales', y, tras el éxito editorial que supusieron, se sucedieron todos los años consiguiendo una gran notoriedad a lo largo de la siguiente década (1957-1967) con importantes premios. Su reconocimiento internacional fue gracias a la novela *Een schot in de lucht* (*Un tiro al aire)* [80] (fig.2.15).

76 "El sitio ya contaba con una ciudad centenaria, Jayakarta (de la que deriva el nombre de la ciudad moderna), un centro comercial dentro del archipiélago, habitado por lugareños así como por comerciantes árabes, chinos, portugueses e ingleses." (Kehoe, M., 2015).

77 De unos 175 Km2 a más de 500 Km^2 (Merrilee, S., 2015).

78 En los años 70 se prohibirán por miedo a la interacción caótica con otros tipos de tráfico.

79 Recopilada y publicada por el editor Geert van Oorschot en 1956 bajo el título de *Poging tot instinct en andere dierenverhalen* (*Intento instintivo y otras historias de animales*).

80 "Un tiro al aire", novela de 1962. Dian es un perro de caza fallido. Tan pronto como su dueño dispara, él huye. En una partida de caza, su dueño, dispara un tiro en el aire para mostrar a sus invitados lo cobarde

Cine documental

Anton aceptó el cargo de director de la Academia de cine holandesa, cargo que poseería hasta 1978, cuando aceptó el de presidente del Fondo de producción de cine holandés (*Huygens ing*, 2020). En su puesto, invirtió especial atención en el documental, algo importante tanto para la escuela holandesa, que gana prestigio, como para Rem Koolhaas, cuya actitud de documentalista se toma de este género cinematográfico, que propende a 'desarrollar preguntas' adecuadas y a estar muy atento al 'contexto' y a la 'información a recopilar, estructurar y montar para 'narrar' y comunicar lo investigado y lo hallado mediante 'una representación adecuada'. Es un género muy afín al periodismo de investigación que, como sostienen Campo & Piedras (2011), indaga dentro de la realidad, mientras 'plantea discursos sociales' y 'representa historias particulares y colectivas'. El documental constituye un 'archivo y memoria de las culturas'.

Anton Koolhaas escribió entonces dos de los guiones más importantes de su carrera: *Alleman*[81] (1963) y *De stem van het wáter*[82] (1966), ambas dirigidas por Bert Haanstra. *Alleman* consiguió una nominación a los premios Oscar de la Academia. Resultó una clara inspiración para Rem Koolhaas en la realización del 'documental' *Lagos*[83], y para ser parte del comité creativo de *City life*[84]. Koolhaas hijo estaba trabajando ya en la redacción del periódico *Haagse Post*. En 1972, mientras Koolhaas hijo estaba redactando *Exodus* en la A.A., hubo un giro argumental en su temática y Anton firmó el guion de *Bij de beesten af*[85], un documental de naturaleza, dirigido por Bert Haanstra, que exploraba las similitudes entre los comportamientos humanos y animales y que, con un tono alegórico e irónico, tiene muchísima repercusión -de nuevo nominado a un premio Oscar de la

Fig.2.20. Pinturas, postales, planos y fotografías de Yakarta, que muestran la planificación y casas típicas holandesas.

Fig.2.21. Actividad frenética, aumento de población, los becak, y las evolución urbana, con algunas estructuras supervivientes y otras modificadas hoy día.

que es su perro de caza, el asustado Dian se escapa sin ninguna intención de regresar y se dirige a la ciudad.

81 "El holandés humano", es un documental sobre la vida diaria de los holandeses. Fue nominada al Oscar. Hay que señalar que en *IMDB* (*Internet Movie Database*) no está acreditado Anton Koolhaas como guionista, pero así lo confirman los créditos de la película en *filmaffinity*, *Huygens ing* y *Wikipedia* entre otras).

82 "La voz del agua". Es también un documental, esta vez sobre lo que pudo ser Holanda y no fue.

En *IMDB* no está acreditado Anton Koolhaas como guionista (de igual manera que en *El holandés humano*), pero así lo confirman los créditos de la película y otras fuentes como *filmaffinity, Huygens ing, Wikipedia* y otras fuentes.

83 Véase capítulo I.

84 Véase capítulo III. El subpunto de *Las películas* en el punto 3.3.7.

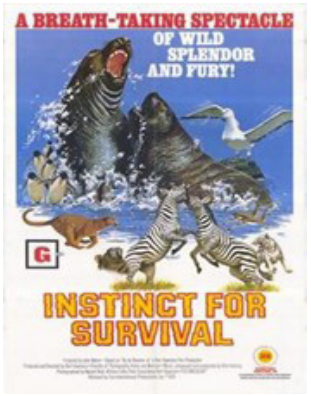
85 Literalmente, "A las bestias", pero en el mercado anglosajón se tradujo como "*Ape and Super-Ape*".

Fig.2.21

Fig.2.22.

Academia-. Según sus propias palabras, se había sumergido demasiado en el comportamiento etológico y por ello le era imposible volver a escribir con mentalidad abierta -por mera observación- sobre animales. Volvió así su actividad literaria hacia "novelas populares" en que los animales no eran los protagonistas, sino las personas, como en *De nagel achter het behang* (*El rascado tras la pared*[86] donde recuperó a su personaje del cirujano morfinómano *Van Inge Liedaerd,* que había creado junto a Tjomme Kinga Boltjes. Este personaje fue adaptado al cine, con guion del propio Anton Koolhaas, por Bert Haanstra en *Dokter Pulder zaait papavers* (*El Doctor Pulder siembra amapolas*)[87] (fig.2.23).

La estética de foto-reportaje, o de documental, que adopta Koolhaas en muchos de los textos[88] derivan de esta actividad paterna de documentalista. La verosimilitud documental que otorga a sus textos mediante la recolección de datos y documentos para conformar un montaje narrativo, habla de los operantes del documental clásico de cine, que no es otra cosa que dar formato audiovisual a una investigación que parte de hipótesis, metodología, registro y conclusiones. Puede que el primer documento koolhaasiano en el cual se evidencia su método sea su texto sobre el Muro de Berlín "The Berlin Wall as architecture" (1971)[89]; y uno de los que lo llevan a mayor nivel, *Singapur Songlines* (1995)[90].



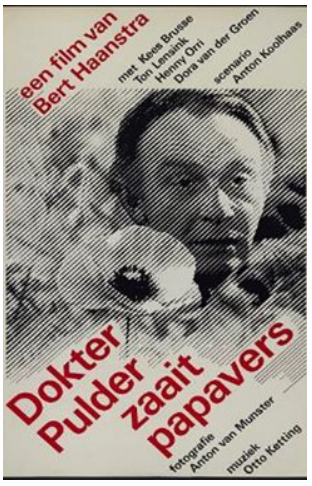


Fig.2.23.

Fig.2.22. De izquierda a derecha: Cartel de la película de Anton Koolhaas "El dique cerrado" (De dijk is dicht, 1950). Portada de su novela "Un tiro al aire". Reseña en el periódico PZC (Provinciale Zeeuwse Courant).

Fig.2.23. Carteles de *Ape and Super-Ape* -versión anglosajona y holandesa-, y cartel holandés de *El doctor Pulder siembra amapolas*.

86 Se trata de una novela psicológica en la que los cuatro integrantes de una familia oyen el rascar del ratón tras la pared y ello los lleva a trágicas consecuencias (goodreads, 2020).
87 Estuvo en la competición del Festival Internacional de cine de Berlín de 1975.
88 Véase capítulo I.
89 Publicado en 1995, en el *S,M,L,XL*.
90 Publicado en 1995, en el *S,M,L,XL*.

Después de Yakarta (1956), según Gargiani (2011, p.3) hacen una estancia en Brasil, donde admira los trabajos de Oscar Niemeyer, algo que Belén Butragueño (2015, p.69) también sostiene. Pero lo cierto es que, de las muchas entrevistas examinadas no se ha podido encontrar información alguna sobre dicha estancia; de hecho, al cruzarlo con los documentos, parece una malinterpretación y que aquello nunca sucedió. En una entrevista con Carlos García (2014) el propio Koolhaas sostuvo que, de joven, lo que quería era sentirse como un arquitecto de Copacabana y no como Niemeyer. En 2011, dijo que su primera atracción por la arquitectura fue gracias a Brasil. Lo dijo en un pequeño ensayo (fig.2.17) publicado por la revista *Centro*, al volver de Brasilia.

National Geographic y TIME. 'Epifanías'

Koolhaas casi siempre había dicho que el deseo de ser arquitecto deriva de su primer viaje a Rusia[91] y de la arquitectura constructivista. Pero declaraciones en 2009 para el documental sobre su carrera de arquitecto, así como en 2011 con el escrito-manifiesto "Brasil", revelan esta otra influencia. En el documental *Rem Koolhaas, a Kind of Architect* de Heidingsfelder, Markus y Tesch (2009) [92]. dijo: "cuando tenía catorce años, me atraía mucho la arquitectura brasileña", y en el pequeño texto de 2011 sobre Brasil, vuelve a tirar de recuerdos y cita su famosa frase del arquitecto como el guionista de la vida diaria.

Fig.2.24. Portada de la revista en el mes de mayo y el ensayo de Koolhaas sobre Brasilia de 2011.

> "Hasta el día en que me di cuenta —nada menos que una revelación para mí— que un arquitecto es el que decide el guion de la vida diaria. Mi tirón inicial sonó más claro que nunca en mis oídos (…) mi versión de 11 años tomó una decisión: quería ser arquitecto. Y no cualquier arquitecto, un arquitecto brasileño. Lo que vino fueron años de dibujo y planificación (…). [Sin embargo], por ocho años ignoré el tirón de Brasil. Me convertí en periodista y co-guionista de películas" (Koolhaas, 2011).

Precisamente en ese escrito para la revista *Centro* explica que fue un artículo de la revista *TIME* sobre Brasilia, donde se hablaba de la proyección a futuro y la '**potencialidad'** del '**sueño como objetivo',** palabras que haría propias y que se encuentran en su léxico. Ese artículo "revelaba los planes de una ciudad futura, justo en el centro del país; el sueño de una ciudad que luego se haría realidad" (Koolhaas, 2011). Brasil con el artículo del *TIMES*, y Rusia con su estudio sobre Leonidov, le hicieron sentir vocación por la arquitectura, aunque se quedara soterrada durante años[93]. Sendas declaraciones remarcaban su concepción de la 'arquitectura como guionista de la vida diaria'. Un dato que deja en este escrito es que su familia estaba suscrita al *National Geographic* y al *TIME*. Lo cierto es que

91 Véase el epígrafe "Viajes. Rusia y Berlín" en este capítulo.

92 Esta transcripción y todas las del documental son tomadas desde la propia cinta por el autor de este trabajo.

93 Fuente: Koolhaas, R. (2011). "Brasilia" en la *Revista Centro*.

existe una portada de 1956[94] con el presidente Kubitschek (fig.2.25), pero para localizar Brasilia en la sección "Arte" de la revista, hay que irse al número 28, de julio de 1958 en las páginas 49 hasta el principio de la 51, con fotos de la casa de Niemeyer, del Palacio de Congresos y el Auditorio, además de una foto de Niemeyer junto a Kubitschek. El diseño de estas revistas y de la publicidad dicen mucho del posterior apartado gráfico de sus textos (fig.2.25).

Los primeros tanteos narrativos que se conocen de Koolhaas se puede decir que parten de una epifanía, de cierta realidad que le conmueve y de la que tiene información documentada. Es precisamente lo que ocurre cuando con 16 años escribe *Johann In Disneyland*, una novela basada en un artículo para la revista *National Geographic* [95], que, como *TIMES* había sido una fuente de información e inspiración en las temáticas. En una entrevista contaba "llegué a Estados Unidos por primera vez cuando tenía 16 años y escribí una novela sobre Disneylandia" (Olunkwa, 2023, párr. 29), aunque en realidad tenía 19 años como se puede documentar por el artículo mencionado de un número de 1963. La novela relataba un espectáculo que se escenificaba en el parque de atracciones de Disney y que tenía gran intensidad dramática (fig.2.19). Koolhaas habla de esta novela al menos en dos entrevistas y en ambas la respuesta parece memorizada.

En la entrevista con Emmanuel Olunkuwa (2023) contaba:

> "había un artículo sobre Disneylandia que hablaba de su falso Matterhorn y del falso alpinista alemán que reclutaron para escalar el Matterhorn (…) lo hacía por lo menos dos veces al día. Una chica de 15 años [Tiny Kline], vestida de Campanilla, flotaba suspendida por un cable sobre todo el paisaje de Disneylandia (…). Escribí una novela sobre el encuentro entre el alpinista y Campanilla titulada *Johann in Disneyland*, que era un juego de palabras con *Alicia en el país de las maravillas* que le daba un aire alemán" (en Olunkwa, E., 2023, párr. 29).

Fig.2.25. Portada de *TIME* con Kubitschek. Páginas interiores con el artículo sobre la futura Brasilia y páginas de publicidad.

94 Es el número 13, lanzado en febrero de 1956.

95 Sin duda se refiere al número de 1963 -es decir, que lo escribe con 19 años y no con 16-, dado que en 1960 no existen ningún artículo de la revista *National Geographic* que contenga la secuencia de Campanilla volando hacia el Matterhorn que Disney había 'construido' en su parque temático. El artículo al que se refiere es el escrito por Robert De Roos en 1963 (número 163), con fotografías de Thomas Nebbia e ilustraciones a cargo de *National Geographic*. Ocupó las páginas 159-209.

La información que tenía sobre Disneylandia procedía de *National Geographic* de lo que se deduce cómo para él era una fuente y cómo en sus primeros pasos interactuaba con una información periodística y que aspiraba ser novelista.

Y a Beatriz Colomina (2006, p.358) quien le preguntó: "¿Qué es lo primero que escribió?

> "R.K.: Lo primero que escribí, a los 16 años, fue una novela; se titulaba Johann in Disneyland y estaba basada en una historia del National Geographic, una primera publicación sobre Disneylandia que describía cómo Campanilla volaba por el parque suspendida de un cable, y sobre un montañero alemán que escalaba el Matterhorn todos los días, a la misma hora en punto. La novela trataba del encuentro entre ambos.
>
> B.C.: ¿Tenía algo de buena? ¿Hizo dibujos? ¿Se publicó?
>
> R.K.: No. Hice la portada. Y nunca se publicó"

Es significativo que, en su joven curiosidad por la información y el oficio periodístico, conciba la jerarquía de la portada en la estructura de la comunicación escrita. Además, esta su fijación con Disneylandia, que más tarde le haría reflexionar sobre Coney Island en *Delirious New York* y el supuesto influjo que había tenido la tecnología y lo fantástico del parque de atracciones sobre la arquitectura de la gran metrópolis neoyorquina. Es así como a veces funcionan las criptomnesias. El alpinista alemán de su novela representa otra posible influencia de lo que él mismo reconoce que tiene tanto su oficina como los Países Bajos: un cierto aire alemán, que quiere decir, funciona como la industria alemana, lo que viene a significar en términos más generales eficacia y pericia.

Sus atenciones hacia ciertos conceptos poéticos, y las relaciones entre estos, son muy precoces, como el encuentro entre la grácil campanilla, aparentemente suspendida gracias al artificio producido por el liviano cable, y el masivo Matterhorn, tienen un apoyo narrativo en la de *Alicia en el país de las maravillas* (Lewis Carroll, 1865), que contiene múltiples paradojas, o la atención del cambio de escala -convirtiéndose Alicia en una gigante.

Años más tarde de la escritura de esta novela, Koolhaas diría en una entrevista que "estaba fascinado con Disneylandia porque demostraba que lo 'artificial' podía ser lo mejor, más complejo y más eficiente de la realidad; además de ser la única forma de responder a las demandas de las masas, a esos grupos realmente enormes" (Bossière, O. & Lyon, D. 1986, p.84). De nuevo salen a relucir la artificialidad del propio territorio holandés y la 'toma de consciencia' de la artificialidad de la arquitectura construida por el ser humano; aunque ésta sea 'metáfora' de la naturaleza, las creaciones humanas resultan un aprendizaje sentimental para Koolhaas, quien comprobó en Ámsterdam el milagro, casi 'fantástico', de una tierra ganada al mar por una presa. O en la arquitectura 'borrada y rehecha', de manera casi postiza, de la reconstrucción de Róterdam.

Si se observa con detenimiento, al igual que pasaba con la revista *TIME*, la suscripción al *National Geographic* le ha servido como una fuente de información e inspiración al Koolhaas venidero, cuyas temáticas tratadas serán fuentes de inspiración del discurso koolhaasiano (véase Tabla extracto de temáticas de la revista *National Geographic*)

Particular atención merece el nº 120 de 1961 dedicado a los Estados Unidos, que da cierta idea de sus inquietudes futuras, llegando su influjo incluso hasta 2020 con *Countryside* (fig.20). Algunos titulares como "The United Nations" (1961), "Last moments of the Pompeians" (1961), "Life in walled-off West Berlin" (1961)… aluden de manera directa a temas como el Muro de Berlín, las Naciones Unidas, o Pompeya -su descubrimiento en el s. XVIII junto con Herculano, fue determinante para el desarrollo de una ciencia como la arqueología, que también tiene eco como paradigma para la teoría arquitectónica del s. XIX-, que generan ideas que conectan el discurso arquitectónico con el contexto histórico y sociocultural.

Fig.2.26. Imágenes del artículo de la revista *National Geographic* que inspiró a Koolhaas su novela.

TABLA-EXTRACTO DE TEMÁTICAS DE LA REVISTA *NATIONAL GEOGRAPHIC*

Título	**Año**	**Auto/a**
Little **Laos**, Next Door to **Red China**	January 1960	Elizabeth Perazic
Japan: The Exquisite **Enigma**	December 1960	Franc Shor
Witness to a **War**	April 1961	Robert T. Cochran
Indonesia: The Young and Troubled Island Nation	May 1961	Helen and Frank Schreider
From Sea to Shining Sea: **A Cross Section of the U.S.** Along Historic Route 40	July 1961	Ralph Gray
Report on Laos	August 1961	Peter T. White
United Nations: Capital of the Family Man	September 1961	Adlai E. Stevenson
Last Moments of The Pomeians	September 1961	Mairuri, A.

Tabla 2.2. Temáticas *National Geographic*

Life in **Walled-off West Berlin**	December, 1961	Kenney & V.Wentzel
Brazil, Oba!	September 1962	Peter T. White
Helicopter Over South Vietnam	November 1962	Dickey Chapelle
Athens: Golden Past and Busy Present	July 1963	Kenneth F. Weaver
The **Magic Worlds** of **Walt Disney**	August 1963	Robert De Roos
Six to the Summit (Conquista del **Everest**)	October 1963	Norman Dyhrenfurth
The **Nation's Capital Revealed** as Never Before	January 1964	Senator Carl Hayden
Exploring **America Underground**	June 1964	Charles H. Mohr
Cambodia, **Indochina's "Neutral" Corner**	October 1964	Thomas J. Abercrombie
This is the China I Saw	November 1964	Jorgen Bisch
Americans in Action in Vietnam	January 1965	Howard Sochurek
An American in Moscow	March 1966	Thomas S. Hammond
Pakistan: Problems of **a two-part land**	January 1967	Bern Keating
Behind the Headlines in Viet Nam	February 1967	Peter T. White
Micronesia-The **Americanization of Eden**	May 1967	David S. Boyer
Illinois: The City and the Plain	June 1967	Robert Paull Jordan

Aparte del ya mencionado artículo acerca de Disney de Robert De Roos de 1963, se detallan otros dos artículos:

The Nation's Capital Revealed as Never Before (January 1964, Senator Carl Hayden)

> El artículo explora varios aspectos de la ciudad, desde su historia y su significado político hasta sus monumentos emblemáticos y los avances en infraestructura y urbanismo de la época.

An American in Moscow (March 1966, Thomas S. Hammond)

> Hammond aborda tanto los aspectos visibles como los más íntimos de la ciudad, describiendo la vida cotidiana en Moscú y sus contrastes con la vida en América. A lo largo del artículo, se exploran temas como el modo de vida soviético, la arquitectura de la ciudad, las costumbres sociales y las condiciones de vida bajo el régimen comunista. A través de su perspectiva como extranjero, Hammond ofrece una visión fascinante de las realidades y percepciones de Moscú desde el punto de vista de un estadounidense durante un tiempo de gran rivalidad ideológica entre los dos países.
>
> Además de la descripción social y política, el artículo está complementado con fotografías que capturan momentos y lugares de la ciudad, ofreciendo a los lectores de National Geographic una visión visualmente rica de lo que era Moscú en esa época. Hammond también reflexiona sobre las diferencias entre las culturas de los dos países, señalando tanto las tensiones como las similitudes humanas universales.
>
> Proporcionó a los lectores una rara oportunidad de ver Moscú a través de los ojos de un estadounidense, lo que probablemente ayudó a formar opiniones sobre la vida detrás del Telón de Acero en un momento en que la información sobre la Unión Soviética era limitada.

El artículo "Life in Walled-off West Berlin", de diciembre de 1961, por Nathaniel Kenney & V.Wentzel, hay que mirarlo con especial atención, ya que su estética recuerda mucho al de su texto, inserto en el *S,M,L,XL* de "The Berlin Wall as Architecture". El artículo muestra imágenes a color de la vida tras

el muro y se centra en los aspectos sociales de Berlín occidental. Las imágenes buscan, al igual que en el texto de Koolhaas, centrarse en la vida alrededor de la construcción, inmensa y terrible, que sin embargo, por su presencia de borde que parte una trama urbana, resulta un foco.

De igual manera, Koolhaaas, como se verá, otorga mucha importancia a varios arquitectos americanos que fueron portadas de esta revista de la que él mismo anhelaba ser portada[96], lo que muestra su anhelo de mostrarse como agente continuista de la modernización. En su discurso se puede detectar una dialéctica continua con muchos de los personajes de esas portadas que son sus referentes. Ralph Adams Cram, Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Wallace Harrison, Eero Saarinen, Edward D. Stone, Le Corbusier, Minrou Yamasaki, William Pereira, Buckminster Fuller y Philip Johnson forman parte del espíritu moderno norteamericano inculcado a Koolhaas.

También, en aquellas décadas de la juventud de Koolhaas, la información gráfica experimentó un salto cualitativo al que Koolhaas no sería ajeno. Los avances en fotografía, así como en la televisión, junto a un incremento del transporte internacional, hacían que el periodismo también se transformase. La revista *TIME* otorgaba a sus portadas mayor realismo fotográfico del retrato, dibujado o pintado (fig.2.28) para luego pasar del retrato fotográfico al collage con foto al que tampoco escapa la publicidad (fig.2.28).

2.1.11. Dirk Roosenburg. Primer referente arquitectónico

Rem Koolhaas nunca conoció al arquitecto Teunis Koolhaas, padre de Anton -que murió en 1940, cuatro años antes de su nacimiento-, pero sí que trató con su abuelo por parte materna, el famoso arquitecto Dirk Roosenburg (1887-1962). Cuando en 1956 los Koolhaas se trasladaron a la calle Vondelstraat, en Amsterdam, empezó a trabajar con su abuelo; fue con él con quien empezó a acumular referencias desde el centro de la disciplina. La carrera de Roosenburg y su espíritu exhiben conexiones con el *Geist* koolhaasiano; referentes a 'estra-

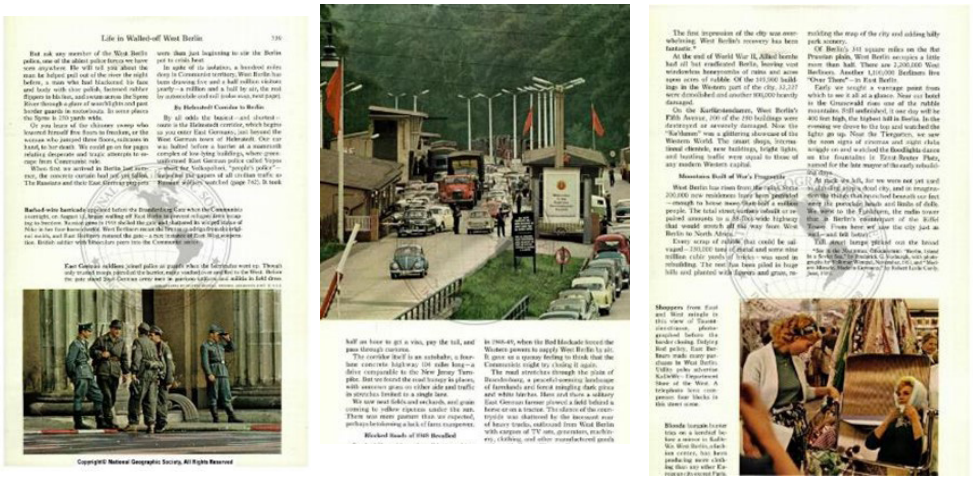


Fig.2.27. Imágenes del reportaje de *National Geographic* sobre la vida en el Berlín Occidental

96 Véase Capítulo I y III.

tegias' que posteriormente se encuentran en el ejercicio de OMA. El 'eclecticismo', la alusión a la arquitectura industrial con su 'monumentalidad' y 'rotundidad de formas'[97] o una predilección por los 'clientes corporativos' son algunas de las coincidencias que delatan las influencias y los aprendizajes en el estudio de Roosenburg.

Arquitecto corporativo

Fig.2.28. Portadas de mediados de los 50 y de los 70 que muestran la transición del dibujo a la fotografía. Abajo, la fotografía y la composición fotográfica en la publicidad.

97 Esta estrategia se reforzará mediante el magisterio y posterior colaboración con O. M. Ungers (véase el epígrafe "" en este capítulo).

Roosenburg era un arquitecto de formación ecléctica[98], que trabajó primeramente con Jan Stuyt[99] para el gobierno holandés. Por entonces Stuyt era un nombre muy importante dentro de la arquitectura holandesa con un estilo muy original, y seguido, que formó a partir de sus viajes[100]. Trabajar con Stuyt proporcionó a Roosenburg conocimientos históricos y acceso a la *Rijksgebouwendienst*[101], organismo ocupado del patrimonio arquitectónico holandés, convirtiéndose en 'arquitecto gubernamental'. Después trabajó con Berlage[102] (1856-1934) hasta que fundó su propia agencia, con clientes tan poderosos como KML[103] -su primer trabajo para esta fue el logo-, Phillips o Stork[104], por lo que fue reconocido como 'arquitecto corporativo'[105]. Estuvo un periodo de veinte años (entre 1919 y 1939) diseñando edificios industriales para *Philips*[106] en Eindhoven e hizo grandes proyectos para el gobierno como la terminal Schipol del aeropuerto que, años más tarde, Koolhaas propuso trasladar al Mar del Norte (1998)[107], sin duda atraído por la magnitud del proyecto, pero también buscando cierta coherencia narrativa de su trayectoria con los referentes del pasado que le llevaron hacia allí. Esta búsqueda de coherencia narrativa suele repetirse en Koolhaas, como demuestran Casa Palestra, Universal Studios y el McCormick Tribune Campus Center, que se vinculan con Mies van der Rohe; o Nueva York con Wallace K. Harrison, Cobert, o Raymond Hood, siempre buscando conectarse como un arquitecto que prosigue, de manera dialéctica con la modernidad.

Su abuelo, como arquitecto de grandes corporaciones, es para Koolhaas semejante a figuras clave del Movimiento Moderno como Mies o Wright; pero la actitud koolhaasiana se aproxima más a las de Mies y Wright, que tuvieron clientes corporativos y mantuvieron su libertad, que a la de Roosenburg, que fue primeramente un funcionario y luego un arquitecto que representó a grandes empresas, e hizo trabajos para el gobierno. La estancia de Koolhaas en el estudio se Roosenburg coincidiría con el tiempo en que estaba haciendo obras como los pozos de ventilación de Velsen[108] (fig.2.30), estructuras de hormigón de carácter brutalista, que resultarían características que marcan muchos de los trabajos de OMA.

---

98 Formado en la *Technische Hogeschool* en Delft y en la *École des Beaux Arts* en París, trabajó para el gobierno junto al arquitecto Jan Stuyt, famoso por "un estilo arquitectónico nuevo, (…) mezcla de elementos románicos y especialmente bizantinos (…) [que] ha dejado huella (…)" (*ABC Architectuurcentrum Haarlem.* s.f.).

99 Jan Van Stuyt (1868,1934). Arquitecto holandés, de estilo neorománico, uno de los principales constructores de Iglesias de Holanda (Archimon).

100 El estilo era una mezcla de elementos románicos y bizantinos. "La inspiración que obtuvo durante sus viajes a Italia, Turquía y Medio Oriente ha dejado huellas en todas partes de nuestro país" (*ABC Architectuurcentrum Haarlem.* s.f.).

101 Es la "Agencia de edificios del gobierno". Es su cometido "al preservar los monumentos, la Agencia de Edificios del Gobierno contribuye a la preservación del patrimonio cultural". (Wikipedia. https://nl.wikipedia.org/wiki/rijksgebouwendienst.)

102 El arquitecto holandés, Hendrik Petrus Berlage es uno de los más importantes de la historia moderna, que se dejó influir por F. Ll. Wright y que se caracterizó por simplificar los muros, despojándolos de los volúmenes que las molduras procuraban. Al final de su vida, construyó grandes edificios con hormigón armado de superficies continuas.

103 *Koninklijke Luchtvaart Maatschappij* es conocida comúnmente por su nombre en inglés *KLM Royal Dutch Airlines.* Es la aerolínea nacional de Holanda.

104 *Stork BV* es una empresa neerlandesa de fabricación desde aeroespacial hasta textil con base en *Naarden.*

105 Llega a ser conocido como 'el arquitecto de *KLM*, *Philips* y *Stork*'.

106 *Philips*, el conocido grupo electrónico holandés, tenía su sede en Ámsterdam, pero las raíces de la compañía están en Eindhoven. El grupo produce equipos eléctricos que van desde el compact disc hasta luminarias.

107 "El estudio para el Aeropuerto Schiphol de Ámsterdam se basó en la presunción de que el propio aeropuerto sería reubicado y, posteriormente, requirió una investigación sobre las implicaciones que esto podría tener en los Países Bajos." (Web de OMA).

108 Patrimonio nacional desde 2008, al igual que muchos otros de sus edificios.

Koolhaas y OMA siempre anhelaron grandes clientes, incluso cuando trabajaban en escalas pequeñas como *La casa del primer ministro irlandés* (1979). Concursos de su primera etapa como la casa del embajador, el *City Hall* de la Haya, *La Villette*, *Trè Grande Bilbliothèque*, *Zeebrugge*... exhiben el *target* que buscaban. No fue hasta el 2000 que se inició la relación profesional con PRADA por un lado, y por otro, el diseño de una *Stadtkrone*[109] que es la *CCTV* China; la idea de Bruno Taut, según la cual las estructuras particulares definen la estructura de una ciudad entera y afectan a su planificación, cala en Koolhaas. Koolhaas se convierte, en cierto modo, en un arquitecto corporativo y gubernamental. La prolongación del grupo de proyectos que, según Gargiani (2011, p.302), siguen un "formalism concept" a lo largo de la trayectoria de OMA es lo que produce la transformación de 'arquitecto corporativo' a 'arquitecto gubernamental', un fin lógico a su ambición, conociendo además su concepción de 'la arquitectura como guión de la vida'. No es de extrañar que Koolhaas apunte hacia este tipo de clientes, pero al mismo tiempo que defienda la busqueda de mayor 'libertad' que la que imporne ser un arquitecto corporativo. Quiere ese 'espacio para pensar e inmaginar', cosa demostrada en el poder fabulador de los proyectos de OMA. Bajo estos términos, su relación con PRADA (fig.2.23) es más similar a la sinergia y al mecenazgo renacentista que al corporativismo contemporáneo.

Fig.2.29. De izquierda a derecha, edificio de Berlage, pionero en Holanda del Movimiento Moderno. Logo KLM diseñado por Roosenburg y La Apolllo House, también de Roosenburg.

Fig.2.30. De izquierda a derecha: sede de KLM y la fábrica Lely. Sendos edificios pertenecen ya a la etapa en la que ha pasado por Berlage y ha establecido su estilo. A la derecha, pozos de Velsen.

Fig.2.30

Fractura temporal

Un corte, que revolucionó la arquitectura holandesa a principios del s. XX., y que rompía en dos periodos la arquitectura de Roosenburg, fue el procurado por Berlage, maestro y pionero en la transformación de la arquitectura europea[110]. Holanda se había quedado descolgada de las aventuras artísticas que sucedían en París a final del s.XIX y principios del s.XX. Debido en parte a su gran patrimonio arquitectónico[111], se conservaba un espíritu ecléctico de marcado carácter románico y renacentista. En la primera etapa de su profesión como arquitecto gubernamental, Roosenburg estaba destinado a preservar este tipo de edificios y defender un 'espíritu de conservación de la tradición', de acuerdo con la *Rijksgebouwendienst* (Agencia de edificios del Gobierno). Pero al empezar a trabajar para Berlage, su concepción de la arquitectura giró hacia un estilo más racionalista. Como apuntan las palabras de Pearman (2004, p.66) en *Airports: A Century of Architecture*: Roosenburg tenía "un estilo racionalista holandés", mucho más abstracto que el eclecticismo de Stuyt. Su estilo se aproximaba al de Berlage, aunque más modernizado y con tintes brutalistas. Se ha de recordar que fue en estos años cuando Koolhaas empezó a trabar contacto con la arquitectura y sus connotaciones.

Fig.2.29

109 Concepto acuñado por Bruno Taut en *Die Stadtkrone* (*The City Crown*, 1919). (Lucarelli, 2013). Ya en *Exodus* -ver epígrafe de este capítulo-, hace alusión a esta idea, llevándola al ámbito privado.

110 Mendelsohn señaló que Berlage, en 1923, fue el primero en Holanda -y quizá en Europa- en romper de manera consciente con el eclecticismo clásico y el fin del romanticismo. También pionero en el redescubrimiento de los elementos de la construcción. (Berlage, H. H. y Whyte, I. B., 1996, p.1).

111 Giedion (2009, p.319) habla de las mansiones holandesas de los siglos XVII y XVIII, como ejempo.

Rem Koolhaas también vivió una serie de fracturas que no pasan desapercibidas por su visión de periodista reconvertido en arquitecto. En su caso, en la escuela y en la profesión ocurre una ruptura con el pasado, contraproducente según sus opiniones: en Inglaterra, ha vivido las consecuencias de la explosión pop de los 50 y la irrupción de Archigram en una universidad que había olvidado la historia[112]; y en EE. UU. la transición de la llamada Tercera Generación de la arquitectura de los tardomodernistas de la segunda mitad del siglo XX, como Jorn Utzon o Josep Lluís Sert, a la explosión de la deconstrucción y el posmodernismo en arquitectura con el que no está de acuerdo. Cuando en 1972, volvió de América "la idea al completo de arquitectura moderna estaba bajo una gran amenaza a causa de la irrupción del posmodernismo" que si bien en literatura y en otras artes sí veía como estimulante (Olunkwa, 2023, párr. 15) era nefasto para la arquitectura. De estos fatídicos 80, diría que,

> "el posmodernismo en la literatura y el arte es una forma muy sofisticada de interpretar los cambios de tono, pero en arquitectura se degradó. Efectivamente había que mirar más el contexto y la historia, y sin embargo todo se redujo al estilo. Que el posmodernismo se hubiera convertido en la ideología dominante me alarmó" (en Olunkwa, E. *Op.cit.*).

Fig.2.31. De izquierda a derecha: Miuccia Prada, el artista Luc Tuymans y Rem Koolhaas en la inauguración de la Fondazione Prada, obra de Koolhaas. La foto es para la revista Vogue.

Es por ello, por lo que Koolhaas buscaba convertirse en un arquitecto que, como buen seguidor de la tradición europea y como 'agente protestante', analiza críticamente todo lo que influye en la cultura, a lo que se llamará en esta tesis 'discurso mainstream'. Si la arquitectura marca el guion de la vida, tendrá que confrontar dialécticamente todo lo que la influya.

Lo moral y lo nuevo

Berlage fue una de las puntas de lanza del estilo naciente de Europa. A pesar de que su faceta de escritor no es abundante, sí que realizó una serie de declaraciones e incluso un escrito que se presentó en el VI Congreso Internacional de Madrid[113] en 1904 -junto a otro de Muthesius-, donde se resumían las ideas que más tarde expondría en "Previsiones acerca de la evolución de la arquitectura"[114] y en "Arte y sociedad"[115]. Estos eran la revisión teórica que Berlage había procurado en el curso de su actividad para una renovación morfológica urbana completa. Ya no era posible pensar en un desarrollo gradual de la ciudad como en la Edad Media, sino en la ciudad que renace de los restos de la antigüedad, al igual que el estilo arquitectónico. Había una exigencia de proyectos regulares, conformes al espíritu de los tiempos nuevos (fig.2.24), con la predilección por calles amplias y grandes manzanas y de acentuada monumentalidad.

112 Véase el epígrafe "Architectural Association" en este capítulo.

113 Dos escritos breves proclamaban fenómenos que, de manera generalizada, se entendían como parte de la cultura general de la historia de la arquitectura del siglo XX. Supusieron una novedad y existió fricción inicial en aceptar los contenidos de dichos escritos. (Pozo, 2018).

114 Berlage, H. P., "Over de waarschijnlijke ont-wikkeling der architektuur", publicado por primera vez en holandés en *Architectura13*, nº 29 (22 Julio 1905): pp. 239-240. Versión inglesa: "On the likely development of architecture", está incluida en: *Hendrik Petrus Berlage, Thoughts on Style. 1886-1909*. The Getty Center Publication Program. Santa Mónica, 1996, pp. 157-184.

115 Berlage, H. P., "Kunst en Maatschappij" (De Beweging, nº 5, 1909). Este ensayo está incluido en *Hendrik Petrus Berlage, Thoughts on Style* 1886-1909. pp.277-317.

De ambos textos se detecta cómo Berlage ejerce su discurso desde la práctica arquitectónica frente a Muthesius que es eminentemente teórico. Muthesius trae a colación en su texto la introducción del referente 'higiene' como uno de los elementos revolucionarios de la arquitectura del s. XX que, por cierto, será tratado por Koolhaas en el s. XXI mediante sus *Elements* (2014) para la Bienal de Venecia. Pero es el discurso de Berlage con su 'práctica reflexiva' uno de los que introducen en la arquitectura europea la idea de la "exigencia de moralidad en arquitectura" (Giedion, 2009, p.303). La moral es la ética que se puede aplicar en profesiones mediante códigos deontológicos, tanto a oficinas profesionales como en las disciplinas propiamente. Berlage aludía a una moral que tenía que ver con el espíritu creativo a merced del conservadurismo de los Países Bajos. Su revolución se afirmaba como un facto moral. Giedion (2009, p.304) subrayaba las palabras del arquitecto neerlandés: "Nuestros padres y abuelos, igual que nosotros mismos, han vivido y todavía viven en un ambiente más horrendo que todo lo conocido hasta entonces. La mentira es la regla; la verdad, la excepción." Berlage arremetía contra la apariencia pura que sostenía la arquitectura historicista en Holanda, mimética y, por tanto, mentira (Ibid., 2009, p.304). Su mensaje último asociaba arquitectura y comportamiento moral basada en la sinceridad constructiva y la confortabilidad.

Cuando Dirk Roosenburg trabajaba con Berlage, el románico-renacentista de sus primeros trabajos se había abandonado y sus edificios más abstractos tenían una serenidad que les diferenciaba completamente de los edificios antiguos que seguían realizándose (Giedion. 2009, p.322). La voluntad de representar estas ideas discursivas en la arquitectura se hizo visible mediante una acción de depuración formal[116] que parece vuelve siempre después de períodos de excesos formales.

De nuevo pondría en crisis los excesos que la técnica permite y OMA lanzaría el 'Manifiesto por la simplicidad'[117] mediante el texto "The End of the ¥€$ Regime" (fig.2.32), que llama de nuevo a volúmenes rotundos y la falta de detalle (fig.2.32) en favor de la pura expresión, idea también del nuevo racionalismo y de Ungers, que está siempre presente en el discurso koolhaasiano. En especial, el elemento constructivo 'muro' como "síntesis honesta" de construcción y razonamiento" (Polano, Fanelli, De Heer, & Van Rossem, 2002). Lo aprendido del románico marca su entendimiento del 'progreso' que tiene lugar dialécticamente con el pasado. Esta actitud dialéctica y crítica es un referente para Rem Koolhaas, en constante dialogo con la modernidad. Como una auténtica 'máquina de criticismo', para ejercer la crítica, Koolhaas escribe, mostrando sus dudas acerca de que un edificio pueda ser 'crítico', revela que casi siempre un edificio empieza en un texto. También su conciencia europea le otorga un espíritu crítico como ejercicio moral.

> "En la cultura occidental es prácticamente obligatorio mostrar espíritu crítico. Cada medio dispone de sus propias vías para hacerlo. Ahora bien, resulta más fácil escribir un libro crítico que

116 En su "Manifesto for Simplicity", se ve la propuesta de OMA frente a los excesos formales de hoy día, donde la técnica puede hacerlo todo pero, con la imagen, se olvida de la esencia de la expresión. Véase el capítulo I de esta tesis.

117 El evento trajo a grandes figuras como Marina Abramovich o el mismísimo cineasta Jonas Mekas, uno de los padres de la vanguardia cinematográfica neoyorquina, cuyos diarios rodados son en claro ejemplo de la buena onda entre la simplicidad esencialista que busca Koolhaas y ese cine, que vio en la universidad americana cuando era estudiante (véase epígrafe "" en este capítulo) y que hizo Mekas hasta su muerte.

> construir un edificio crítico. De hecho, me pregunto si un edificio puede llegar a ser considerado como tal. Puedo mostrarme crítico como persona, pero me cuesta creer que esa propiedad pueda ser atribuida a un edificio" (Koolhaas, 2015, p.251).

Las formas puras y genéricas, debidas quizá a la maestría de Ungers, de quien Koolhaas aprendería, y cuya idea de la simplicidad casi platónica exigía una sobriedad casi igualmente ideal como Laura Schrijver (2021, pp.100-103) escribe:

> "La *Gestalterische Idee* [idea creativa], requiere o bien un ojo entrenado en las referencias históricas o bien una voluntad de idealización. (…). La atención a la simplicidad y la reducción para poner orden en las cosas se lleva al extremo".

Recurrente idea calvinista y moral se traduce en la sencillez y el vacío. Para Koolhaas es más bien una búsqueda de respuesta a las necesidades humanas y la vida cotidiana, y como sostiene Nicolai Ouroussoff, (2005), ha aprendido "a no pensar demasiado".

> "el proyecto comenzó con la búsqueda de la más prosaica de las necesidades humanas: espacio en el armario. Koolhaas dice que el diseño surgió de un encargo para una casa que estaba diseñando en los suburbios de Rotterdam hace varios años. El cliente, al que describe como "un calvinista holandés típico", estaba obsesionado con el orden y exigía una sala de estar pura y despejada. Se respondió creando un bloque de hormigón facetado con un vacío perforado en su centro. El vacío estaba pensado para ser el área familiar, con los espacios circundantes absorbiendo el desorden de la vida cotidiana" (Ouroussoff, 2005).

La descripción da cuenta de nuevo del calvinismo, relacionado con la cotidianeidad a la que imprime sobriedad y austeridad, y que se transfiere al contenedor de la vida que es la arquitectura. Una actitud que vuelve a ser crítica frente a las florituras de los 70 y 80, con su desaforado optimismo hacia la tecnología, a las que primero Ungers y luego Koolhaas, contraponen la simplicidad de la forma arquitectónica, pero con significados de cierto potencial discursivo indiscutible.

Establecer una conexión entre el activismo de Koolhaas respecto al posmodernismo imperante de la escena internacional de los 80, implicó profesar la 'sobriedad' como una 'moral'. El texto "Our New Sobriety" (1980) de Zenghelis y Koolhaas respondía a esa actitud, entre irreverente y responsable, que ha sido seña identitaria del discurso koolhaasiano. La arquitectura posee algo entre lo épico y lo sacro, y en ello su visión coincide con las vanguardias del siglo XX,

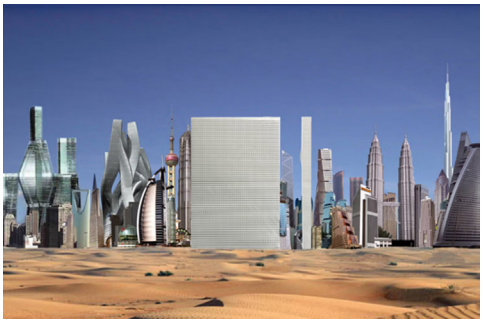


Fig.2.32. "Manifiesto por la simplicidad". En la Serpentine.

Fig.2.33. El estilo de Berlage, aunque recuerde al románico, tiene una componente revolucionaria: 'aplana' todo el volumen del muro, como si hubiera sido seccionado a ras de superficie, dejando evidencias 'dibujadas' de capiteles. Parte del románico, pero le confiere la pulcritud de lo puramente plano. De igual manera, el exterior, de apariencia románica de la Bolsa de Ámsterdam (abajo, drcha.) como la basílica de Toulouse (abajo, izqda.), ha sido limpiado de volúmenes, dejando la fachada plana, muy acorde con su ideal del 'muro de pulcra belleza' (Berlage dixit).

el periodo heroico[118]. "Our new sobriety" entabla una crítica al posmodernismo desde la 'Nueva Objetividad' -la *Nievwe Zakelijkheid* Holandesa, que en español podría traducirse como "Nueva Sobriedad"[119]-, que corre casi en paralelo con el movimiento *De Stijl* de la arquitectura moderna. El espíritu inconformista de la Nueva Objetividad mostraba ya las conexiones de Rem Koolhaas con las vanguardias del s. XX, en cuanto que Koolhaas y OMA se comprometían a hacer acciones que removieran la escena arquitectónica frente al adormecimiento que esta suele padecer, y que confunde el respeto a la tradición con la mera adaptación del lenguaje arquitectónico. La disconformidad con la moda posmoderna era comparable con una disconformidad por el racionalismo más militante. La moral y el desencantamiento que Koolhaas y Zenghelis prodigaban, armaba su crítica al racionalismo que hacía perder cierto misticismo a la arquitectura; OMA quería recuperar un Movimiento Moderno devaluado a una doctrina de normas, y que fueron dinamitadas a su vez por el posmodernismo de una manera festiva. Para Koolhaas, la modernización es la concepción de lo imprevisible.

De nuevo Tafuri (1969, pp. 199-200) en *El político y el científico*, invoca a Max Weber y su 'desencantamiento' de la racionalización, la cual copaba todos los aspectos de la vida sin que eso implicara un incremento del conocimiento sobre las condiciones generales de ésta, tal como señalaba en su extracto Tafuri,

> "significan que se sabe o se cree que en cualquier momento (…) se puede llegar a saber que, por tanto, no existen en torno a nuestra vida poderes ocultos o imprevisibles, sino que, por el contrario, todo puede ser dominado mediante el cálculo y la previsión. (…) Esto significa el 'desencantamiento' (…). A la inversa del salvaje, creyente en la existencia de tales poderes, nosotros no tenemos que valernos de medios que obren efectos mágicos para controlar a los espíritus (…). Esto es algo que se puede lograr por medio de la técnica y la previsión. He ahí, en esencia, el significado de la intelectualización (Weber. 1969, pp.199-200).

Esto es lo que siempre ha inquietado a Koolhaas, quien ha buscado lo inmaterial desde lo material. Koolhaas lanzaba su crítica a sus colegas más insignes, que se habían acogido al posmodernismo con demasiado desenfado y poco juicio crítico[120] como mostró la Bienal de Venecia de 1980, bajo el lema "The Presence of the Past". Koolhaas comparó a sus colegas con Procusto (fig.2.34), el bandido mitológico que mutilaba los cuerpos para adecuarlos a una cama de medidas exactas.

La 'moral', por el peso que tenía históricamente en la concepción de la vida en Holanda, tal como apunta Kenneth Frampton (1998, p.144), se desató en la arquitectura y el arte por el movimiento De Stijl (1917-1931). Antes que la 'Nueva Objetividad' -unos seis años-, la ambición era la desatadura ética de las restricciones de lo clásico. Por el pensamiento de Spinoza[121], según Frampton,

118 El periodo heroico empieza a principios del s. XX y se establece como el primero. El discurso de este periodo se propone adsorber la modernidad de los avances tecnológicos en la arquitectura.

119 La expresión "Nueva objetividad" se puede traducir como "Nueva sobriedad" o quizá "Nuevo desapasionamiento" entre otras acepciones. Historiadores del arte como Dennis Crockett, señalan que no existe una traducción exacta al inglés y desglosan el significado desde el término original, que está en alemán.

120 En *Our New Sobriety*, en la Bienal de Venecia de 1980.

121 El filósofo Baruch Spinoza (1632-1677) es uno de los filósofos más importantes de la historia., uno de los padres del Racionalismo junto a Descartes y a Leibniz. Para Spinoza no existe el dualismo entre alma y cuerpo, sino que es el mismo ente mirado desde distintas perspectivas, cosa que, simplificando mucho,

"las diferentes regiones de la realidad", que apriorísticamente se entiende como unívoca, pueden tener aproximaciones diferentes. De este modo, las investigaciones de Koolhaas, que siempre busca mirar las cosas desde lados no estudiados antes, a menudo derivan al surrealismo y el Método Paranoico Crítico para desvelar lo que encierra la apariencia: lo inmaterial que subyace a la construcción de la materia.

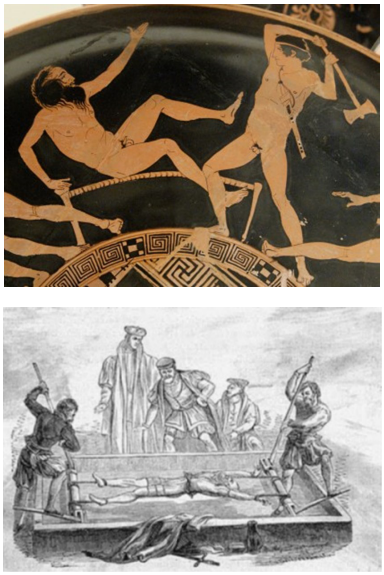


Fig.2.34. Procusto, el bandido mitológico,'ajustaba' los cuerpos a las medidas de una cama mutilándolos o estirándolos.

Como en Spinoza, la fantasía -que permite contemplar-, y el discernimiento -que dota de capacidad de acción-, establecen límites que les son propios. Las ficciones, aunque de forma confusa y desordenada, son la primera forma de conocimiento que tenemos. A pesar de ello, hay que entender —investigar, estudiar— para conocer a fondo cualquier cosa. De carácter panteísta, la concepción de Spinoza de todo lo existente es que no tiene su ser en sí y por sí mismo, sino que su existencia depende de factores externos, y, por lo tanto, cómo son cosas creadas, depende de lo único que existe en cuanto *causa sui* (causa-efecto). La formación calvinista holandesa, según Frampton (1998, p.144) supone que se "buscaba una cultura que trascendiera la tragedia del individuo haciendo hincapié en las leyes inmutables". Y como sostiene Orazi (2021, p.15) respecto a Koolhaas, adopta de Spinoza el concepto de 'sustancia' para referirse a la 'sustancia urbana' tal como lo maneja en *Sendas Oníricas de Singapur* (2010), donde deja claro cómo la ciudad sigue su curso imparable mutando, a pesar de cuantos manifiestos se hayan hecho en el s. XX en Europa para intentar organizar aquello que es indomable. Es aquello que Francis Ford Coppola ha encarnado ⁻como metáfora de la 'sustancia' de Spinoza en el "el megalón" en su película *Megalopolis* (Coppola, 2024) (fig.2.35). En esa película, Coppola relata que ese material sirve para la medicina —reconstruye partes del cuerpo y del cerebro; o hace de escayola—, la moda —se hacen vestidos— y construye la nueva ciudad y la nueva arquitectura —se construyen edificios totalmente novedosos—. El demiurgo y descubridor del material se enfrenta a la comodidad y el miedo al cambio de los poderosos —simbolizados mediante una familia muy similar a las decadentes del Imperio Romano antes de su caída—. Si se atiende a la actividad discursiva de Koolhaas, la 'sustancia' es el cambio perpetuo de la forma de pensar, a lo que la creatividad ha de enfrentarse perpetuamente y que atañe a los mercados, las modas y los nuevos desafíos incorporados a las agendas políticas y sociales de los gobiernos; a todos los campos de la creatividad, y esto se debe hacer mediante un 'sistemas de restricciones'.

Dichas restricciones se ven auspiciadas por el tipo de cliente. En su entrevista con Zabalbeascoa, relaciona el conservadurismo con una clientela que, si bien es la deseada —la 'grande', la 'importante', la corporativa, la gubernamental, la de la arquitectura de la gran escala—, son las mismas restricciones las que le exigen cierta contención.

> "R.K.: (…) mi arquitectura es mucho más conservadora.
>
> A.Z. ¿Su arquitectura? ¿Conservadora?
>
> R.K. Sí. Es así porque no trabajo para grandes empresas, trabajo para instituciones públicas que te obligan a construir pasado de moda" (en Zabalbeascoa, 2016).

Husserl (1912) adapta en su *Fenomenología y la fundación de las ciencias* (tercer volumen, primer capítulo) bajo el título "Las diferentes regiones de la realidad", que sostiene cómo se pueden revelar aproximaciones diferentes a un hecho que apriorísticamente entendemos como unívoco.

Aunque la realidad de su 'construir pasado de moda' ha de buscarse en su propia mitificación de la época heroica, parece que no se puede romper drásticamente con aquello desde lo que se intenta buscar lo nuevo. La novedad, para Koolhaas, no es mera invención, sino que como investigador ha de demostrar que tiene fundamento y nace desde lo existente. Como la formulación del Nuevo Realismo en el arte, busca lo intangible desde lo tangible; lo tangible le viene desde las posiciones nuevas, que confrontan el espíritu de cambio desde principios del s. XX. Para ser un continuador de la modernidad, paradójicamente hay que referirse constantemente a su núcleo inalterable, a lo que permanece y hace que una disciplina sea, estructuralmente hablando, la disciplina.

Moral y sobriedad

Koolhaas, que creció en una familia cuya moral, debida a su abuelo de familia Arminista, orienta su visión del mundo que le rodea en un sentido crítico e inconformista que en su discurso se refleja oscilando entre la ironía y la creencia. Con cierta obsesión por los neerlandeses calvinistas que emigraron a EE. UU., se declara 'calvinista de la arquitectura'; y ya en una entrevista a Javier Mozas de 2009, manifestaba su incapacidad para modernizar su propio concepto. Según Koolhaas (en Mozas, 2009), "nuestra agencia ha intentado escapar de todo esto. Por eso es por lo que hemos lanzado hace algún tiempo la idea de una arquitectura genérica, inspirada en Erasmo, Lutero y Calvino, asumiendo así nuestro propio calvinismo."

El espíritu moral de Berlage, entendido como la necesidad de innovación y el protestantismo de las vanguardias modernas como reacción a un 'sistema de restricciones', otra vez, sostiene Koolhaas, desembocan en el puritanismo. En su memoria para Casa Palestra (1985-1986), dice "a principios de los años 80, la arquitectura moderna se presentaba como algo sin vida, puritano, vacío y deshabitado" (Web de OMA), Koolhaas, como Berlage, se refiere al calvinismo para situarse contra las posturas consolidadas, puesto que para él lo moderno es algo líquido, algo que no puede solidificarse, al menos durante mucho tiempo.

Su 'moral' no sólo se refiere a la disciplina, sino que se extiende como en su texto sobre Brasilia (2011), en el cual, su análisis de la ciudad se mantiene desde

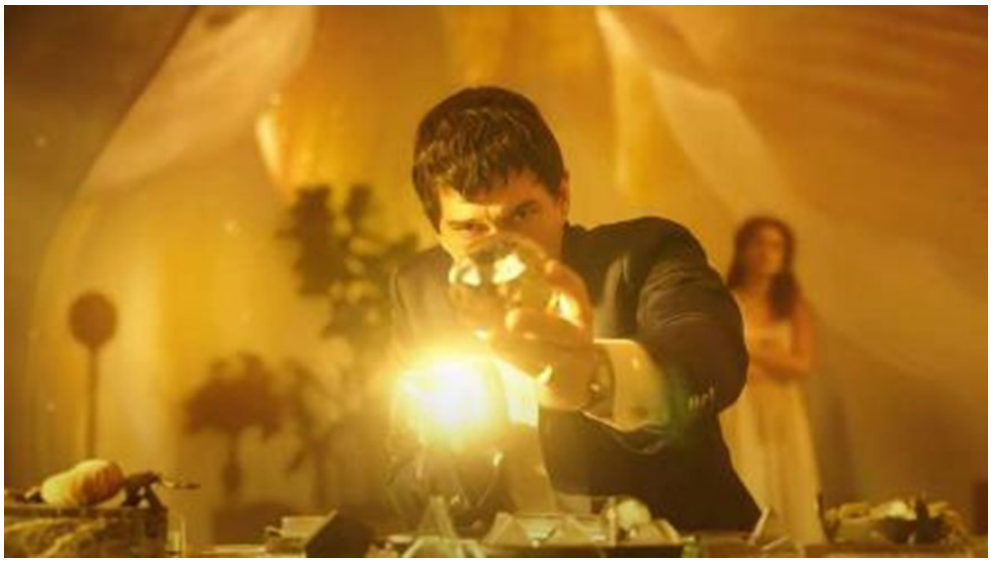


Fig.2.35. El 'megalón' en *Megalópolis*, ese 'material revolucionario' que simboliza la imaginación.

la postura de un antropólogo y no de un 'moralista'. Aquí habla desde la academia y no como contra-reformista, dando una respuesta dialéctica. En este texto sobre Brasilia como paradigma último de la planificación urbana moderna, Koolhaas contrapone las ciudades sobre las que ha investigado. Ciudades como Nueva York, Atlanta, Lagos, Singapur, el Delta del río de las Perla en China y Dubai con su tabula rasa, despiertan su interés por lo que no es otra cosa que sus 'cualidades incontrolables'[122] y no por su proyecto. Son las contingencias que estimulan la creatividad, y que, a largo plazo, aparecen y superan una planificación de largo alcance. La ciudad planificada de Brasilia ha permanecido en el centro de una vorágine de asentamientos informales como una especie de fósil protegido por la UNESCO, mientras a su alrededor ha crecido una ciudad-anillo incontrolable de millones de personas. El 'optimismo' y la 'inicencia'[123] de una sociedad regulada como un proceso industrial hace tiempo que se ha desmoronado, aunque simbólicamente, está operando como un resplandor del racionalismo que Koolhaas no para de reprobar.

La moral, la que Koolhaas invoca no es el moralismo, puesto que no impide ejercer la experimentación más libre y enfrentarse a muchas capas de realidad. No es ingenuo y sabe, como profesional activo, trabajar en contextos diversos y estar expuesto a modas, tendencias y juicios, incluso los propios como él mismo diría en una entrevista con Zaera Polo (1992, p.23).

> "En ese sentido, creo que nuestro papel es el de un médium, precisamente porque—a pesar de todo— ahora somos profesionales en activo. Estamos expuestos a las corrientes, los tropismos, las tendencias que sugieren mutaciones, y creo que los presentimos antes de que se conviertan en juicios establecidos".

Pensar apriorísticamente no concuerda con su actitud, ya que, "en el fondo [todos] estamos repletos de opiniones, de moralismos, pero al mismo tiempo tenemos el instinto de explorar" (Zaera Polo, 1992, p.23). El Koolhaas periodista, atento y abriendo todas las sendas posibles[124] alude a la metáfora del alpinista:

> "los juicios le hacen a uno muy pesado. Hay que hacer como el alpinista, ir ligero de peso para alcanzar la cumbre. Puede que esta sea una simple metáfora, pero no creo que la incapacidad para la crítica, para emitir un juicio, sea la expresión adecuada" (en Zaera Polo, 1992, p.23).

Prefiere, de hecho, un 'aplazamiento del juicio' para articular las problemáticas¬considerando 'justas' todas las posibles vertientes de cada problema abordado —las positivas y las negativas—. Así se garantiza ejercer una idea de 'mediación entre todas las posibilidades'. En una conversación con Shumon Basar (2011) a propósito de su conferencia en el Instituto Strelka de Moscú, titulada "Modestia constante y el Instituto Strelka de Moscú", explicaba cómo ante los excesos que la tecnología permite, la actitud de OMA es modesta, lo que la opinión pública no comprende. Pero la modestia no es en el actuar, sino en proponer, ya que la técnica ha llegado a un nivel extremo de capacidad y, a veces, los arquitectos e ingenieros están tan empeñados en averiguar si se puede hacer algo que no se detienen a pensar si se debe hacer.

122 Véase capítulo I.
123 Véase capítulo I.
124 Véase el epígrafe "Periodismo. Cine" en este capítulo.

> "S.B: ¿La modestia constante es un modo de actuar en el mundo o es algo que sucede en segundo plano?
>
> R.K: No, creo que realmente es un modo, una manera de proponer el mundo." (Koolhaas a Basar, 2011, párr. 23-24).

La sobriedad que forma parte de 'lo holandés', que en la época de la reconstrucción de Holanda tuvo como objetivo la restricción máxima de gastos, marcó profundamente la identidad cultural de los holandeses y es una característica reconocible del espacio construido con más de un millón de casas construidas en el periodo 1945-1965. Bakema criticó las ciudades genéricas como las holandesas que llamó "Ciudades del Ejército de Salvación", que fueron resultado de un compromiso tácito entre entidades gubernamentales omnipresentes y profesionales de la arquitectura que, después de la guerra, se sentían culturalmente inseguros para arriesgar. Pero esa sobriedad también constituía una 'responsabilidad cultural'.

2.2. ESTILO *NEW JOURNALISM*

2.2.1. Haagse Post

El autor de *¿Quién teme al Bauhaus feroz?,* de oficio periodista, describía el periodismo sórdido en Estados Unidos de los años sesenta, lo que vendría a detonar la nueva tendencia.

> "Dios sabe que nada nuevo abrigaba mi mente, y mucho menos en cuestiones literarias, cuando conseguí mi primer empleo en un periódico. Me impulsaba un ansia desatada y artificial hacia algo completamente distinto. Chicago, 1928, y todo lo que eso significaba (...). Reporteros borrachos huidos de los pupitres del *News* meando en el río al amanecer (...). Noches enteras en el bar escuchando cómo cantaba *Back of the Yards* un barítono que no era otra cosa que una tortillera ciega y solitaria con vasos de leche en vez de ojos (...). Noches enteras en la oficina de los detectives (...). En mis sueños sobre la vida periodística siempre era de noche. Los reporteros jamás trabajaban de día. Quería la película entera, sin que le faltara una sola escena (...)" (Wolfe, T. *Nuevo Periodismo*, 1976, p.4).

Y Rem Koolhaas en una entrevista con Beatriz Colomina (2006, pp.361-362) respondía a sus preguntas dejando testimonio de su profesión originaria como autodidacta.

> "B.C.: Usted fue periodista antes de convertirse en arquitecto. ¿Estudió periodismo?
>
> R.K: No.
>
> B.C.: ¿Consiguió trabajo como periodista inmediatamente después de terminar sus estudios secundarios? ¿Dónde?
>
> R.K: En un semanario, *De Haagse Post* (…).
>
> B.C.: ¿Qué clase de artículos escribía?
>
> R.K.: De todo tipo. Arte, deportes, sociología, política, crítica literaria (…). Hice entrevistas, algunas a arquitectos, otras a directores de cine. Y un tema de portada acerca de Fellini. El cine era lo que más me interesaba".

Lo cierto es que en el ámbito de la arquitectura es coincidente la opinión de que el periodismo ha sido determinante en la trayectoria de Koolhaas. El ejercicio del periodismo fomenta la investigación y la documentación para el análisis y las conclusiones que se escriben. El Periodismo es una profesión que crea un perfil polifacético y culto. Además consiste en un servicio público porque informa. Es una parte importante del sector económico desde la irrupción de los *mass media* y del consumo. Su función comunicativa resulta un reflejo de la cultura de la sociedad (Álvarez García, 2013, p.3). Esta actitud periodística de Koolhaas, sin duda, aporta a su discurso amplitud de miras. El perfil de arquitecto que ejerce la escritura es algo que se ha visto en más ocasiones a lo largo de la historia: Le Corbusier hizo un libro de viajes que puede ser visto como el documento propio de un periodista; Vasari las biografías de los mejores artistas como una crónica de su tiempo, y Alberti adaptó la *Re-Ae-*

dificatoria de Vitruvio. De Koolhaas se dice, en el documental *Rem Koolhaas: A Kind of Architect,* que se hizo sobre su oficina, que funciona como la redacción de un periódico de la que él es el editor jefe[125].

Ignorando aun el tirón que ejercería sobre él la arquitectura, según su texto sobre Brasilia (2011), en 1963, con 19 años, después de la enseñanza obligatoria y habiendo suspendido el acceso a la universidad, como señalaba en la conferencia sobre el grupo Zero celebrada en el Stedelijk (Koolhaas, 2015), Koolhaas consigue un puesto de periodista en el semanario del periódico *Haagse Post* —hoy día, *HP/De Tijd*— de corte liberal-conservador. Este periodo formativo, que dura hasta 1967, marcaría su estilo de escritura. En su narrativa, describiendo lo que ve, siempre transmite mensajes subyacentes. El ejercicio de este oficio fomentaría su curiosidad y su voracidad por la información, como él mismo declararía para el documental *Rem Koolhaas: A kind of architect*: "El periodismo fomenta una especie de curiosidad sobre muchos aspectos del mundo. Una curiosidad que no se centra en la crítica. Esto despertó en mí una relación casi de canibalismo con la información" (Koolhaas, 2008). La observación y la recopilación de datos como su seña identitaria, se podría decir que constituyen su verdadera afición. La escritura es su herramienta principal, en ella involucra todo lo que hace: investigación, proyectos, discurso académico, divulgación y comunicación en distintos formatos como libros y exposiciones. La escritura le permite explorar nuevas vías y reinventarse constantemente.

> "B.C.: ¿Cree que la escritura le permite inventar una nueva identidad?
>
> R.K.: Sí, y muchas. No ser yo." (Colomina, p.2006, p.358).

En este sentido, reincide en lo que sostiene sobre retrasar el juicio. En la ponencia del grupo Zero[126] celebrada en 2015, en el Museo Stedelijk, Koolhaas dijo a la audiencia: "ahora cambiemos a mi propia carrera" y recordó cómo suspendió sus exámenes finales y buscó un trabajo. A sus 16 años (fig.2.36) se procuró una escuela mejor que la universidad, al permitirse un aprendizaje pragmático. "En los 60 podías trabajar de manera legal a los 16 años" (fig.2.36). También le decía a Beatriz Colomina (2007, p.362), en su entrevista que "en esa época no importaba no tener un título si veían en ti algo de proyección".

> "La gente no es consciente de que en los primeros sesenta era muy fácil cambiar de profesión. Nadie sabía lo que era un currículum. Lo que interesaba era la vida que había más allá de cada cual, no la que estaba detrás".

Koolhaas señala que primero fue aprendiz en el cuarto oscuro del semanario, experimentando con la fotografía. El trabajo estaba coordinado por Sylvia Brandts Buys (1907-1944) y Guus Hilterman (1914-2000)[127], una pareja muy abierta a la experimentación y la innovación (Koolhaas, 2015, 03:40:20), que lideraron un equipo entre los que posteriormente se revelaron como grandes profesionales como Simon Vinkemoog[128] y Jan Cremer[129] (fig. 2.36), según Koolhaas,

125 Término derivado del inglés, *editor-in-chief,* indica a editor a cargo de un equipo de redacción y se utiliza cuando el cuerpo editorial se compone de varias personas y este funge como coordinador del equipo.
126 Movimiento artístico de los años 60 con el que Koolhaas tuvo conexiones mediante el semanario en el que trabajó, y también mediante el museo Stedelijk, en el que pasaba mucho tiempo.
127 Editores del Haagse Post.
128 Poeta y escritor holandés. Fue elegido 'poeta laureado' en los países bajos.
129 Escritor, fotógrafo y pintor holandés. Famoso por sus publicaciones escandalosas en los Países Bajos

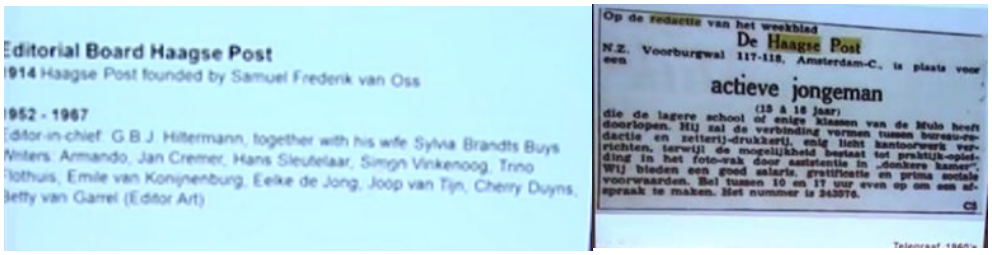


Fig.2.36

dos de los escritores más importantes de Holanda. Así que el semanario resultó una lanzadera para profesionales jóvenes que, empezando en el periodismo, terminaron con brillandez en otras disciplinas. Algo que en esta época pasaba. Otras revistas como *Sequence* (1947-1952) o la *Cahiers du Cinema* (1951-), también serían ejemplos de plataformas para futuros cineastas y escritores.

Así que, igual que su padre, Rem Koolhaas no estudia periodismo, pero como le dijo a Colomina (2006), los años sesenta eran una época en la que importaba más la proyección futura que el currículum de uno. Esa 'proyección futura', la tendencia a mirar lo que viene después del ahora, y que saca a colación en su entrevista con la profesora Colomina, es una constante que relaciona periodismo y vanguardias como el futurismo.

Armando: el artista pragmático

Es de este semanario, y sobre todo de la personalidad de su editor jefe, Armando, de donde procede el aprendizaje de la escritura y donde su aptitud analítica se forja ante las realidades que se presentan frente a la mirada. Muchos escritores sostienen que la capacidad de descripción es similar a una 'lupa' que aumenta las cosas en las que un autor se fija. Es en este periodo en la que Koolhaas fija sus referentes que, sin embargo, no son para nada novedosos. Las posturas que marca Armando para el semanario no son sino las propias de su tiempo. En especial, guardan muchas similitudes con El *New Journalim*, una tendencia de periodismo americano de los años 60 y 70, que en muchas ocasiones no la practican periodistas profesionales, sino escritores como Hayes[130], Wolfe[131], o Talese[132] quien la definió como "reportaje de hechos y trabajo de campo" (*Writers Digest*, 1970, p.34). Este periodismo consistía en una especie de intensificación de la realidad desde la experiencia directa, que se concreta en los textos de Koolhaas siguiendo las pautas marcadas por Armando.

El estilo de escritura de Koolhaas presenta una estructura a modo de 'secuencias de contenido' que se 'montan'[133], exhibiendo una definición minuciosa de las escenas. El ideario del *Haagse Post* se alejaba por completo del periodismo

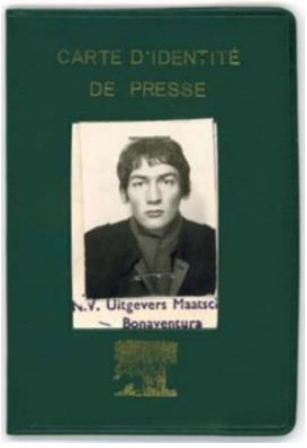


Fig.2.37

Fig.2.36. Conferencia de Koolhaas sobre Zero. El documento que demostraba que con 16 años se podía trabajar en Holanda y los colaboradores insignes.

Fig.2.37. Carné de periodista de Rem Koolhaas.

en los 60 con sus libros *Ik, Jan Cremer* (1964) y su secuela *Ik, Jan Cremer, tweede boek* (1966), que contenían sexo explícito.

130 Periodista y escritor estadounidense. Famoso por ser editor de la revista *Esquire*.

131 Escritor y periodista estadounidense, de corte satírico. Parte de la obra se centra en la contracultura de los 1960, la clase social y el estilo de vida de intelectuales de la ciudad de Nueva York.

132 Escritor estadounidense y periodista. Famoso por sus novelas "Honrarás al padre" o "El puente", y sus artículos, en especial el de Joe DiMaggio y el de Frank Sinatra.

133 En el epígrafe de cine, en este capítulo, se hablará del concepto 'montaje', de vital importancia para el discurso de Koolhaas que, básicamente, se genera mediante **un montaje de referentes con los que establece una dialéctica**.

de opinión y la interpretación de la realidad, basándose en la descripción más exacta posible de los contextos. De acuerdo con los preceptos del grupo artístico *Nuevo Realismo* (*Nul-beweging*),[134] del cual Armando era parte integrante, más que un estilo, se buscaba una forma de mirar y de narrar más realista y pragmática como señaló Bart Lootsma (2007, p.3) en "Koolhaas, Constant and Dutch Culture in the 1960's". Promovida esta manera de hacer periodismo por Hilterman y Brandts Buys, y con Armando (1929-2018) como editor jefe y responsable de la sección cultural, la idea, sobre todo, de Brandts[135] fue la de crear un semanario al estilo *TIME* o *L'Express*.

Con igual espíritu que los folletos del grupo *Nul-beweging*, y siguiendo las tendencias comunicativas de la prensa escrita de los años 60, que había adquirido la doble finalidad de construir relatos político-sociales por un lado, y por otro la captación del público para imponerse a la competencia empresarial, Armando aprovechó el tirón mediático para convertir el periódico en un canal de difusión del *De nieuwe stijl*, que no era otra cosa que la implementación literaria de las ideas del *Nul Stijl* (*Estilo Cero*, o simplemente *Zero*). El *Nul-beweging*, que se enmarca entre 1960 y 1965, lo formaban, además de Armando, los artistas holandeses Jan Schoonhoven[136], Henk Peeters[137] y Jan Henderikse[138] entre otros, y contaba también con poetas que engrosaron la lista de autores que escribían en el *Haagse Post*, como Hans Sleutelaar[139] y Hans Verhagen[140].

La intención de Armando con el *nieuwe stijl* era combatir el estilo 'conmovedor'[141] del grupo *CoBrA*[142], que desembocaba en el 'periodismo de opinión' y el 'sensacionalismo'. Antes del *Nul Stijl*, Armando fue integrante del *Grupo Informal Holandés —De Informele Groep*[143]— que, en su evolución, bebieron del *Nuevo Rea-*

134 En español, *Movimiento Cero Holandés*, *Grupo Nul* o *Grupo Cero*.

135 "La editora personificaba la independencia del semanario. Buscaba un público más juvenil (…) contrató a una serie de reporteros jóvenes e inconformistas (…) que formaban una extraña mezcla de intelectuales y granujas, de conservadurismo y excentricidad" (Lootsma, 2007, p.3).

136 Artista holandés relacionado con el 'arte concreto' y luego con el Grupo Informal.

137 Miembro de ZERO o Nul-beweging, sobre todo en su labor organizativa. Buscaba, a través de sus obras de arte, que el espectador fuera consciente de su entorno, buscaba una consciencia sensible.

138 Cofundador del Nul-beweging tras una etapa informalista. Especializado en trabajar con ensamblajes de objetos comunies como corcho y cajas de verduras.

139 Poeta holandés, famoso por recopilar más de 500 cuentos de hadas. Escritor de semanarios como el *Unilever* y el *Haagse Post*. Se le consideraba también unido a los *zestigers*, que predicaban un 'nuevo realismo'. Se unieron al grupo *nieuwe stijl*.

140 Periodista, pintor, poeta y cineasta, muy famoso por su extravagancia poética y su uso del LSD para alcanzar 'la máxima poética'. Puede recordar, en ciertas ideas, a Hunter S. Thompson, un tipo de periodista 'gonzo', que no sólo cubre las noticias, sino que interviene en ellas.

141 Bart Lootsma utiliza el término '*emotivism*' que pertenece a la emoción, a lo emocional. 'Conmovedor' parece la palabra que más cuadra en un léxico aplicado al periodismo que ataca a los sentimientos y que llega al 'sensacionalismo' cuyos fueros pertenecen a la denominada 'prensa amarilla'.

142 El grupo *CoBrA*, fue grupo de vanguardia de Europa, que operó entre 1948 y 1951. El nombre fue acuñado por el pintor y poeta belga Christian Dotremont, conformado mediante las primeras letras de las capitales de los países de origen de los miembros: Copenhague (Co), Bruselas (Br), Ámsterdam (A).

143 Estaba formado por varios artistas que serán el posterior *Nul-beweging*, como Armando, Jan Henderikse, Henk Peeters, Jan Schoonhoven y Kees van Bohemen.Los miembros del Grupo Informal se veían a sí mismos como un grupo de 'abstracción libre' que se oponían a los grupos que profesaban la 'abstracción geométrica', que dominaban la llamada *Liga de Nuevas Imágenes*, exhibida anualmente en el Museo Stedelijk de Ámsterdam. La oposición a esta tendencia imperante dio lugar a más formas de arte informal, incluyendo la abstracción lírica y la *Action Painting*, de los que surgirían el grupo *CoBrA* y el propio *Movimiento Cero*, que fueron contrarios a pesar de nacer como reacción a la pintura geométrica. (*Apunto gallery*, s.f.).A escala europea, el *Grupo Informal* es paralelo al *Expresionismo Abstracto* de Jackson Pollock, y surge como reacción a la abstracción geométrica; incluye bajo su epígrafe movimientos europeos y americanos como el

lismo, trasposición a la francesa del arte *Pop* al que pertenecían autores como Yves Klein[144] —muy admirado por Koolhaas por su búsqueda de 'lo inmaterial'— o Lucio Fontana[145], al que Koolhaas también admiraba y Gordon Matta-Clark de quien Koolhaas (1994) estaba fascinado.

> "(...) Estaba fascinado con Matta-Clark. Pensaba que estaba haciendo con el mundo real lo que Lucio Fontana hacía con el lienzo. Por aquel entonces, el aspecto más impactante y excitante de su trabajo era tal vez el glamur de la violación. Ahora, también pienso que su trabajo era un prematuro y riguroso ejemplo de una especie de poder de la ausencia, del vacío, de la eliminación, es decir, de adición y creación". (Koolhaas cit. Rajchman, 1994).

La pintura de Fontana, más que un lienzo, era una acción que trasmitía una actitud frente al arte. Su influencia provocó la transición del *Grupo Informal Holandés* al *Nul Stijl*. El pragmatismo del *Grupo Nul,* encabezado por Armando, exigía una lectura desapasionada del contexto y de los hechos y una escritura genérica para poder transmitir una realidad dinámica para unos lectores que no tenían gustos refinados y aficiones literarias. Una escritura genérica que subrayase los hechos con ciertos detalles de la realidad, y sería el énfasis a esos detalles lo que establecería jerarquías de lo acontecido pero sin expresar opiniones —aunque esto resulta ingenuo, ya que el orden de sucesos y la asociación de referentes con connotados, positivos o negativos, siempre genera subtextos que revelan al autor y su subjetividad—.

Más allá del espíritu del semanario, en 1964, Armando publicó *Een internationale primeur* ("Una primicia internacional") en la revista *Gard Sivik* (nº31) (fig.2.38), donde escribió que "no interpretar la realidad, sino intensificarla". Tanto el *Grupo Informal Holandés*, formado en 1958 como su prolongación con el *Nul-beweging*, representaban la aversión al academicismo y a las opiniones que imperaban sobre el arte en la década de los 60, y se volvían hacia la realidad donde intervenir artísticamente de forma radical para transformarla. Desde 1958, el *Informele Groep*, mostraba su interés por el Nuevo Realismo que posteriormente tomó cuerpo en las artes visuales[146]. En la literatura se hablaba de 'poesía total' como una elección personal de la realidad, algo que caracteriza a Koolhaas, como se verá en el ordenamiento de sus descripciones en las entrevistas para el *Haagse Post*, y que, en palabras de Armando, para la revista *Gard Sirvik* (nº31), era la esencia de ese nuevo arte que ya contaba con los nuevos medios de la televisión o el cine.

---

dripping, la *Action Painting* y la *materie-schilderen* (pintura matérica). La de estos grupos es una pintura 'material' en la que se abandona la forma por completo. Es característica la falta de un enfoque racional, de un plan preconcebido o de un ideal de belleza. El término fue utilizado en 1951 por el crítico Michel Tapié para el conjunto de *CoBrA*, *Abstracción Lírica*, Action Painting, y *Trabajo Matérico*. Algunos artistas involucrados con este estilo fueron Alberto Burri, Constant, Eduardo Paolozzi, Antonio Saura, Antonio Tapies y Emilio Vedova. (*Mad art*, 2024).

144 Artista integrante y creador del *Nouveau Realisme* (véase epígrafe "" de este capítulo). Dadaísta, monocromo, intentó siempre unir vida y arte. Famosos es su IKB o "Azul Klein Internacional" y sus pinturas antropométricas, donde pintaba usando mujeres que hacía contactar con los lienzos produciendo manchas muy características.

145 Artista de gran complejidad dentro del *Action Art*, famoso por sus *Cuttings* o transformaciones de edificios mediante cortes y otras operaciones de vaciado en estos.

146 En artes visuales el grupo Zero, que no es lo mismo que el Movimiento Cero holandés —aunque son afines—. Foma parte de un movimiento internacional afín al Nuevo Realismo.

> "En literatura, la 'poesía total', una primicia internacional, más importante, por tanto, que la 'revolución' de los años 50, tenía algo que arreglar en los Países Bajos, y que hace tiempo se había realizado al otro lado de la frontera.
>
> No moralizar ni interpretar (…) la realidad, sino intensificarla. Punto de partida: una aceptación consecuente de la realidad. Interés por una acción más autónoma de la realidad, ya perceptible en el periodismo, los reportajes televisivos y el cine. Método de trabajo: aislar, anexionar. Por tanto: autenticidad. No del creador, sino de la información. El artista, que ya no es artista: mirada fría, empresarial".

Si el calvinismo vincula capitalismo y ética, para Armando igual que para Koolhaas, era relevante compatibilzar la visión empresarial con la actividad artística. Antes de *Content* (2004)[147] y del mencionado texto sobre Brasil (2011), estrategia empresarial y campaña de comunicación se relacionan con la actividad proyectual, abrazando el estilo de los constructores de Nueva York, que eran, paradójicamente "artistas pragmáticos"

El grupo *Nul* publicaba panfletos que solía escribir Armando, donde se hacía una campaña contra el arte establecido, algo similar que hace Koolhaas con sus escritos convertido en una "máquina de criticismo" (Tallón Iglesias, 2015, p.83). Uno de los más famosos que caló en Koolhaas, es un manifiesto que se publicó en el *Primer Catálogo del Grupo informal holandés* (1959) (fig.2.38) antes de su transformación en el *Grupo Nul*. El primer credo de este manifiesto era que:

> "Credo 1: Debe haber un arte completamente nuevo, y todo apunta a que así será.
>
> No más 'lo bello y lo feo', no más 'el bien y el mal' (que siguen existiendo), sino un arte que ya no es arte, sino un hecho dado (como nuestros cuadros).
>
> El camino hacia esto ha de ser: implacable e irrevocable, como se expresa el sol (…)" (Extracto de Credo 1. Catálogo Höllandische Informelle Gruppe, Galerie Gunar, Düsseldorf, febrero de 1959).

Su objetivo de alcanzar lo nuevo, y aniquilar la dicotomía antigua de lo bello y lo feo, venía de la creencia de que el arte es un hecho que es dado, algo en lo que ya resuenan las ideas del Pop, como aquello que es el objeto *as found* (encontrado). Armando usaba la metáfora solar para reforzar sobre el imparable progreso. En este estilo literario de manifiesto se expresaría el ideario de OMA de Nueva York, que si bien la lleva Shoei Shigematsu, podría decirse que las huellas del OMA primigenio y este credo siguen vigentes, como por ejemplo la "actitud nº5: la fealdad puede ser más prometedora que la belleza" o la "nº11: acepta las consecuencias imprevistas".

Fig.2.38. El grupo Nul. La portada del nº31 de la revista *Gard Sivik* y un catálogo del grupo informal holandés.

147 Su libro, editado por Taschen, que era continuación del *S,M,L,XL* (1995), que mostró una aparente ruptura al indicar su traslado hacia Asia, y anunciaba la entrada de AMO en un panorama tan vibrante como el cambio de siglo.

'ACTITUDES' DE OMA NUEVA YORK
1. La preconcepción es peor que la postracionalización.
2. Optar es fácil, pero decidir es difícil.
3. No te repitas (a no ser que no se haya construido)
4. Una respuesta concreta tiene el mayor impacto general.
5. La fealdad puede ser más prometedora que la 'belleza'.
6. No todos los proyectos necesitan un voladizo.
7. La forma más eficiente es una caja. ¿O es una esfera?
8. El ego y el consenso no son mutuamente excluyentes.
9. A veces el cliente tiene buenas ideas.
10. Las buenas conclusiones suelen ser obvias.
11. Aprende aceptando las consecuencias imprevistas.
12. Las bajadas son tan rentables como las subidas.
13. Hacer lo desconocido a partir de lo conocido.

Tabla 2.3. Actitudes de OMA Nueva York

Periodismo literario

La forma de periodismo que la revista profesaba, aunque no intencionadaera una variante, del *New Journalism* americano[148] del que deriva el ideario de Armando y se aproximaba a un 'Periodismo literario'. Una de las diferencias primordiales del estilo del *Haagse Post* es que puede ser considerado un 'movimiento'. Dentro del semanario, una serie de escritos-manifiesto de Armando, adheridos al grupo artístico al que pertenecía, marcaban la diferencia ya que el Nuevo Periodismo no estaba sujeto a nada parecido a un manifiesto (Wolfe, 2012, p.38).

Esta nueva forma de hacer periodismo, practicada en Norteamérica por autores literarios, como Truman Capote escribiendo sobre el truculento 'Caso Clutter'[149], un caso de robo y homicidio que llevó a los perpetradores a la horca, y que hizo a Capote notorio iniciando un nuevo género llamado la 'novela periodística', donde ficción y base real se fundían. Se podría decir de Koolhaas que es un caso en que lo imaginado, lo recordado y lo vivido se funden, y que su trabajo se podría considerar 'novela periodístico-arquitectónica' o '*Journalistisch-architektonischer Roman'*.

Una breve genealogía que llevó a esta forma de entender el periodismo, remite a las postrimerías del s.XIX, cuando el abaratamiento de los costes de impresión y la mejora tecnológica había hecho posible el periodismo de masas en Europa —Inglatera y Francia en particular (Martin, H-J., 1992, pp.11-62)—; pero ha sido en EE. UU., donde el crecimiento acelerado de la prensa popular y personalidades como William Randolph Hearst[150] y Joseph Pulitzer[151] —creador este último del *infotainment*, que combinaba la información con el entretenimiento— vieron la posibilidad de afianzar su imperio mediático, lanzándose a ello

148 "El 'Nuevo Periodismo Norteamericano' fue un fenómeno muy complejo en el que tradicionalmente se ha querido incluir no solo cualquier tipo de innovación en el mundo periodístico, sino también cualquier variante de la novela que de forma explícita utilizaría referencias a la realidad histórica, periodística o, incluso, a la biografía del autor" (González de la Aleja, M., 1990, pp. 43-62).

149 Una familia estadounidense de Holcomb (Kansas), asesinada en 1959 durante el allanamiento y robo de su casa. La 'novela testimonio', que funde ficción con un testimonio verificado por medio de la investigación nace con este caso en *A sangre fría* (1959-1966) de Truman Capote.

150 Hearst fue un empresario, editor, publicista. Consiguió ser una de las figuras más mediáticas de los EE. UU., y su imperio le hizo ser el magnate de la prensa de los Estados Unidos.

151 De origen húngaro, fue un importante editor estadounidense. Fue famoso por su competencia con Hearst.

con el ejercicio de un periodismo agresivo, amarillista, de "llamativos titulares y profusión de ilustraciones, haciendo mucho uso de las tiras cómicas como el famoso 'Yellow Kid[152]"' (Martin, H-J., 1992, p.45) (fig.2.30). Una pugna por la captación de lectores hizo de la función informativa y el entretenimiento basado en literatura de género que empezasen a coexistir en el periodismo. Teóricos como Romano (1985, p.235) comparan el nuevo tipo de periodismo de finales del s.XIX y principios del s.XX con los cuentos de Edgar Allan Poe.

> "La simultaneidad de los cambios operados en la esfera del periodismo y de la literatura decimonónicos muestra de este modo un campo de influencias mutuas entre prácticas socioculturales e históricamente variables. (...) Surgen también las afinidades entre lo que él [Poe] está proveyendo al lector y lo que está buscando, en ciertos planos, la prensa sensacionalista que comienza a desarrollarse. Este paralelo entre Poe y el periodismo, en el cual hemos señalado puntos de contacto más que diferencias, ejemplifica un tipo de relación ente literatura y periodismo que se iba a repetir en otros casos".

Esos vínculos entre la nueva forma de periodismo, las transformaciones culturales y la literatura impulsada por escritores como el mencionado Poe, rompen las pautas dadas al periodismo, dirigido hasta ese entonces a los aristócratas. No obstante, las ideas de Poe en sus cuentos para masas, cuyo objeto era la captación de la atención en la 'primera frase' mediante la 'economía de lenguaje expresivo', son las que en años posteriores establecerían los postulados del periodismo 'serio' sobre la prensa informativa y la crónica periodística (Ford, 1985, p.234). Ambas formas de expresión muestran influencias mutuas y objetivos comunes en cuanto a la forma de captar atención en una sociedad en la que ya no era sólo a la aristocracia a la que interesaban las noticias.

En el s. XX se instauraría una relación más fuerte entre literatura y periodismo. Esta relación, que ya se había dado en los orígenes de la prensa —Balzac entre otros, ejercía el periodismo y escribía novelas—, hacia la mitad del s. XX, la búsqueda de la 'objetividad verdadera' desdeñaba el nuevo periodismo, aunque no del todo. Así el periodismo en los años 60 estaba mutando debido a cambios socioculturales que no escaparon a la atención de Koolhaas. Bahía de Cochinos (1961), el asesinato de Kennedy (1963) y sus posteriores tramas conspiranóicas; asesinos en serie como Manson y su 'familia', la intervención estadounidense en la guerra de Vietnam y, como reacción, el fenómeno Woodstock (1969) —todos estos hechos son mencionados por Koolhaas en su texto "The Berlin Wall as an architecture", un texto de corte situacionista y de estética periodística— o las grandes manifestaciones universitarias iniciadas por el FSM —*Free Speech Movement*, originado en la Universidad de Berkley por Mario Savio entre otros— introdujeron en la agenda temas tan trascendentales como los derechos de la mujer y la discriminación racial; cambios que se manifestaron en las ciudades antes de que actuasen en el periodismo.

---

152 En español, 'El Chico Amarillo' es el protagonista de una tira de prensa norteamericana publicada entre 1895-1898 llamada Hogan's Alley, 'el callejón de Hogan', cuyo autor fue Richard F. Outcault. Aunque el personaje se comunicaba con el lector mediante mensajes en su camiseta, es la primera en usar 'bocadillos' para contener el diálogo de los personajes. Aparecía en los dos periódicos principales y rivales: en el *New York Journal*, propiedad de Hearst y en el *New York World* de Joseph Pulitzer y generó el término "prensa amarilla". (Masotta, O., 1970, pp. 21-22).

El periodismo en Europa se hacía eco especial en lo que provenía de Norteamérica. Las grandes disputas entre los empresarios de los medios Hearst y Pulitzer por liderar el ámbito americano de la comunicación desembocaron en el modelo de periodismo sensacionalista (fig. 2.39). La narración periodística clásica de 'esquema piramidal invertido'[153], consistente en presentar los sucesos primordiales al principio de la noticia, fomentando el impacto para el lector al inicio del texto, para luego ir desvelando los detalles, se había cambiado. Muchos periodistas se revuelven contra esas técnicas comunicativas, que provenían de la publicidad[154]. Los estudios dados años atrás en la Escuela de Chicago, y que primero se adhirieron a las campañas políticas, pasaron luego al artículo-reclamo.

Contra este tipo de noticias, buscando la objetividad y la economía lingüística, el otro periodismo acarreaba el problema de caer en el 'periodismo taquigráfico', que consistía en ser un mero 'altavoz' para que políticos y personas influyentes transmitieran con mayor efectividad sus intereses. Habermas, Marcuse, Adorno y Horkheimer —quienes habían llegado a las academias americanas—ya alertaban del potencial de la comunicación, que en realidad beneficiaba la reproducción del sistema de dominación y de sometimiento (Matterlart, 1997, p.57), en vez de la supuesta emancipación de la sociedad. El periodista, que transcribía el mensaje intacto de políticos y personalidades, lo que en realidad conseguía era ¬la manipulación de la opinión y la masificación del público, que "tiende a convertirse en un consumidor con un comportamiento emocional y aclamador. Y así la comunicación pública se disuelve en actitudes, siempre estereotipadas" (ibid. p.57). El 'altavoz' que procuraba el periodismo taquigráfico contenía una estrategia publicitaria. La publicidad, que es la acción que "pone en conocimiento de la opinión pública los elementos de información que atañen al interés general", cuando sus intenciones están sujetas a intereses de grupos de poder específicos o al mercado, produce una infiltración en la esfera de producción cultural igual que el periodismo. Este sustituye al razonamiento y la crítica por un modelo comercial de 'fabricación de opinión' desde la comunicación. Este influjo de los *mass media* en la sociedad producía un continuo estado de alerta en la opinión pública.

Fig.2.39. *The Yellow Kid*, tan popular, que originó el término "prensa amarilla"

El *New Journalism* fue el enfrentamiento acérrimo al periodismo sensacionalista bajo unos presupuestos que marcaron escuela. El 'periodismo literario' del Haagse Post, con poetas y literatos entre sus filas, buscaba algo que Koolhaas también exhibe en sus textos[155]:

153 Véase capítulo I.
154 Véase capítulo I. [Laswell]
155 Véase "La búsqueda literaria de Rem Koolhaas" en el capítulo I.

> "(…) la hibridación entre periodismo y literatura, entendida como (…) textos periodísticos que, sin abandonar su propuesta de informar y contar una historia verídica, lo hacen utilizando herramientas literarias (como pueden ser estructuras, climas, tonos diálogos o escenas) de forma que construyen una estructura narrativa, tan atractiva, como la de cualquier texto de ficción, pero siempre sin abandonar sus principios veraces" (Cuartero, 2017, p.54).

Muchas de las características del Nuevo Periodismo, enumeradas por Tom Wolfe (fig. 2.40), serían afines o idénticos a los del semanario del *Haagse Post*.

> "[Esta fuerza extraordinaria se derivaba principalmente de sólo cuatro procedimientos, según descubrieron] El fundamental era la construcción escena-por-escena, contando la historia saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la mera narración histórica. (…) para ser efectivamente testigos de escenas de la vida de otras personas a medida que se producían... y registrar el diálogo en su totalidad, lo que constituía el procedimiento N.°2. (…) trabajando con el diálogo como totalidad (…). El tercer procedimiento era (…) «punto de vista en tercera persona», la técnica de presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular, para darle la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la está experimentando. Los periodistas habían empleado con frecuencia el punto de vista en primera persona —«Yo estaba allí» (…) ¿cómo puede un periodista, que escribe no-ficción, penetrar con exactitud en los pensamientos de otra persona? La respuesta se reveló maravillosamente simple: entrevistarle sobre sus pensamientos y emociones junto con todo lo demás. (…). El cuarto procedimiento ha sido siempre el que menos se ha comprendido. Consiste en la relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, estilos de viajar, de comer, de llevar la casa, modos de comportamiento frente a niños, criados, superiores, inferiores, iguales, además de las diversas apariencias, miradas, pases, estilos de andar y otros detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una escena. ¿Simbólicos de qué? Simbólicos, en términos generales, del estatus de la vida de las personas, empleando este término en el sentido amplio del esquema completo de comportamiento y bienes, a través del cual las personas expresan su posición en el mundo, o la que creen ocupar, o la que confían en alcanzar. La relación de tales detalles no es meramente un modo de adornar la prosa. Se halla tan cerca del núcleo de la fuerza del realismo como cualquier otro procedimiento en la literatura" (Wolfe, 2012, pp.48-50).

Esas características eran 1) la construcción 'escena por escena', es decir, describir en detalle una escena y luego, como en el cine mediante el montaje, saltar a las siguientes; 2) tomar un registro completo del diálogo entre los personajes del artículo; 3) emplear de la descripción del detalle y del referente significativo, tales como pequeños gestos, objetos, colores, etc… que existen en la realidad, para representar el ambiente general donde se desarrollan los hechos o desvelar la personalidad de los entrevistados, 4) utilizar el punto de vista de los personajes, ya sea en todo el artículo o en parte de él, para dar al lector la sensación de

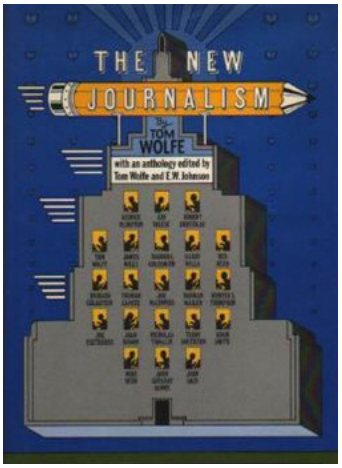


Fig.2.40. Tom Wolfe y la primera edición de *The New Journalism.*

otredad, de estar 'metido en la mente' del otro individuo'. En un periodismo 'literalizado', dos características que el *Haagse Post* no tiene son las mencionadas por Hollowell: 5) presentar el monólogo interior, lo que dice y piensa un personaje sin recurrir a la cita directa y 6) caracterizar un personaje tipo, componiendo características de otros personajes para crear uno nuevo. Aunque el monólogo interior, o flujo de conciencia, no forma parte de los estilemas del *Haagse Post*, sí que se puede detectar en el discurso de Koolhaas como se verá.

Este proceder, documentado en varias entrevistas a Armando y al propio Koolhaas, y en textos como "Koolhaas, Constant and Dutch Culture" de Lootsma (2007) se demuestra que pregonado por Armando, el diálogo y la descripción atenta del entorno desde la experiencia directa y la mirada de asombro de un 'marciano' recién llegado (Lootsma, 2007, p.3), reaccionaba ante el emotivismo de otros grupos artísticos y el periodismo de opinión. Como su precedente estadounidense, el periodismo más veraz intentaba no inculcar en el lector una idea que no fuera la que éste se formara críticamente. Así que sendas actitudes convergieron en esa aversión por el periodismo de efectismo desbordante en Europa y el taquigráfico por su docilidad política en EE. UU., que habían llegado a una desidia formal e invitaban a una fórmula para la protesta. Sea como fuere, este tipo de periodismo promulgaba la 'modernización' por reacción a la doxa imperante.

Subtextos y agentes encubiertos

Un punto discutible de lo que Lootsma (2007, p.3) establece acerca del estilo de Koolhaas y del *Haagse Post* es la idea de 'escritura inexpresiva' que muchos documentos adquieren como mantra para Koolhaas. Parece que 'escritura inexpresiva' concuerda con la arquitectura genérica que promueven el holandés y OMA. Esto es totalmente falso, puesto que la arquitectura genérica contiene, en sí misma, la expresión de ser genérica y no significa que no comunique o exprese, como ocurre en la envolvente icónica de los edificios de Nueva York que Koolhaas admira, o los suyos más propios de su 'concepto formalista'. También es discutible en el ejercicio del semanario, en el que en los textos el propio Koolhaas, este recurre a la expresividad de las metáforas, y sabe establecer el orden en el que se expresan las cosas. En función del orden de presentación, como se dijo en el capítulo I, se sabe que se genera opinión, se genera empatía o rechazo de

los hechos y las relaciones relatadas. Además, Koolhaas es un gran adjetivador, de modo que el periodista *Nul* con libertad de ordenar la presentación de lo que captaba su atención, genera 'subtextos'. El subtexto es el contenido por debajo de lo que se expresa en la escritura explícitamente y en el diálogo —lo que se esconde de la interpretación del texto y del contexto—. Debajo de lo que se dice, puede haber conflictos, otras ideas y emociones implícitas. Son los pensamientos no expresados y las motivaciones de los personajes, lo que realmente piensan y creen o significados que la trama y el contexto de una historia en su conjunto pueden revelar. Lo que no se expresa directamente, a veces, a través de varios recursos literarios, como el simbolismo, la ironía y la metáfora dejan pistas para captar entre líneas algo que no se quiere decir directamente. Según Lootsma (2007, p.4),

> "Otra regla para el periodista *Nul* era que el orden oficial de los hechos era arbitrario y, por lo tanto, podía descuidarse casi por completo: la camarera en la conferencia de prensa del primer ministro era tan relevante como el propio primer ministro (…) Llamar la atención sobre lo que de otro modo se descuidó o se consideró trivial o impopular se convirtió en un nuevo acto crítico".

Para dirigir la opinión de los lectores más descuidados, los subtextos llegan muchas veces como mensajes subliminales. 'Lo subliminal', como una de las claves del arte de aquella época, tenía carácter subversivo a lo políticamente correcto o lo académicamente acertado que se puede denominar 'discurso mainstream'. En los propios estilemas de Armando, estaba el objetivo de combatir cierto tipo de escritura convirtiéndose en una forma de acción contra cualquier otra postura.

El arte que convive con Koolhaas en su etapa formativa como los grupos *Fluxus*[156] o *CoBrA* , o en el del grupo *Nul* del que participa en cierta manera, actúan como agentes encubiertos para desestabilizar un orden que les parecía injusto. El referente a la idea del 'agente encubierto' tomaba fuerza al terminar la guerra contra el nazismo, dándose a conocer cientos de historias sobre agentes encubiertos, entre ellos, el propio Sandberg, director del Stedelijk[157].

2.2.2. *Citizen Koolhaas*

Koolhaas entrevista a personajes que posteriormente resuenan en su discurso. Desarrolla parte de la sección cultural, lo que le permite abarcar una perspectiva de lo que se estaba viviendo en los Países Bajos en aquel momento con ojos de periodista, que siempre buscan lo insólito o lo impactante. De los doce (12) escritos de para el *Haagse Post* hay algunas entrevistas muy interesantes.

A continuación se presenta una tabla con los escritos de Koolhaas pera el diario *Haagse Post.*

156 *Fluxus*, palabra latina que significa 'flujo', era un movimiento artístico de las décadas de los 60 y 70 que se declaraba contra el arte finalista, entendido como un objeto terminado. Llegó a EE. UU. Y a Japón. Véase el epígrafe "" en este capítulo.

157 Véase el epígfrafe "Sandberg es Henri Willem van den Bosch. El agente encubierto" en este capítulo.

ESCRITOS DE REM KOOLHAAS PARA EL *HAAGSE POST*		
Fecha	**Artículo**	**Autor/es**
3 de octubre 1964	Een woonmachine. Le Corbusier kreeg f 5000. Haagse Post, 24.	Rem Koolhaas
31 de diciembre 1965.	Een dag Fellini. "Hij doet altijd dingen die men niet verwacht". Haagse Post, 39-41.	Rem Koolhaas y Lili Veenman
24 septiembre 1966	Honingbijen & Horzels. HP gesprek met Harry Mulisch. Haagse Post, 8.	Rem Koolhaas y Trino Flothuis
12 de marzo 1966	Ik ben heel zielig. W. F. Hermans en zijn "Nooit Meer Slapen". Haagse Post, 22.	Rem Koolhaas
9 de julio 1966	HP-gesprek met de Provo Actie-groep. Haagse Post, 6-7.	Rem Koolhaas, Trino Flothuis y Van Wansbeek,
29 de julio 1966	Amsterdamse Hippies. Liefde voor iedereen. Haagse Post, 8-9.	Rem Koolhaas
6 de agosto 1966	De stad van de toekomst. HP gesprek met Constant over New Babylon. Haagse Post, 14-15.	Rem Koolhaas y Betty van Garrel
8 de abril 1967	Een bescheiden revival. Plannenmaker Wijdeveld: "Plan the impossible!"	Rem Koolhaas
5 de agosto 1967	Sex in Nederland. Deel 1: "Reclame, sexier en agressieven". Haagse Post…	Rem Koolhaas y Henk Meulman
12 de Agosto 1967	Sex in Nederland. Deel 2: Straks voorlichting via TV. De adviseurs Haagse Post ….	Rem Koolhaas y Henk Meulman
19 de Agosto 1967	Sex in Nederland 3. De afwijkingen. Haagse Post…	Rem Koolhaas y Henk Meulman
26 de agosto 1967	Sex in Nederland (4). "De meisjes". Haagse Post…	Rem Koolhaas y Betty Van Garrel

Tabla 2.4. Escritos de Rem Koolhaas para el *Haagse Post*

Para la entrevista de Le Corbusier, Koolhaas estudió en profundidad la obra del suizo. Esta investigación se saldó con un conocimiento amplio que luego, en los primeros cursos de la *Architectural Association* se verán reflejados en los proyectos de la unidad de Zenghelis[158] y más adelante en sus estrategias de desplazamientos discursivos respecto a Le Corbusier, que observa Juan Antonio Cortés (2012) [159] y que pueden ser vistos como una proyección paranoico-crítica del suizo (Arias, 2020, p.126). Le Corbusier también hacía 'desplazamientos' de la Antigüedad —según Colquhoun (1978)[160]—. La vinculación dialéctica con el suizo y el paralelismo de las dos figuras mediáticas, —su amigo Rene Daalder le veía como un nuevo Le Corbusier—, fue el enfoque de Daalder para el documental *Citizen Koolhaas,* que intentó hacer, pero que no fructificó, aunque se conserva material rodado.

La idea de llamar al documental *Citizen Koolhaas*, da una idea de cómo Daalder le veía y cómo se ve el propio Koolhaas. *Citizen Koolhaas* se refiere a la película *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), una biografía encubierta del magnate de la prensa William Randolph Hearst, que a su vez tiene resonancias de la personalidad de Orson Welles, el director, guionista[161], actor y productor de la película. Al igual que Welles y que Hearst, Koolhaas es ambicioso, siente predi-

158 Véase el punto de la A.A. en este capítulo.

159 En "Delirio y más. I Las lecciones del rascacielos. II estrategia frente a arquitectura" en Koolhaas, R. (2012). AMOOMA. Madrid: El Croquis.

160 Originariamente, Colquhoun publicó "Desplazamiento de conceptos de Le Corbusier", respecto a conceptos de la Antigüedad Clásica, en 1972 en el *Architectural Design* nº43. Luego lo hizo en su libro *Arquitectura moderna y cambio histórico.*

161 Aunque así se mantuvo durante años, hoy día se sabe que Welles lo que hizo fue encargar el guion a Herman Mankiewicz, quien entregó una versión de más de 400 páginas (seis horas y veinte minutos en traslación oficial), Welles lo comprimió a dos horas.

lección por la comunicación y entiende que su vida debe representar su obra. Lástima que Daalder no terminase su visión acerca de su amigo, pues como ya se ha dicho, el título contiene un subtexto muy revelador acerca de cómo le ve el que fuera uno de sus amigos más íntimos.

Las 'palabras clave' de los titulares de Koolhaas para el *Haagse Post* se repiten en su obra, por rechazo o por afinidades.

TEMAS TRATADOS EN LOS ARTÍCULOS DE REM KOOLHAAS PARA EL *HAAGSE POST*	
REFERENTES	**Disciplina/ conceptos**
Le Corbusier	Arquitectura/ Escritor. Pintor. Mediático. Desplazamientos
Fellini	Cine/ Imaginación. Subtexto
W. F. Hermans	Literatura/ Cuentos. *De Grote Drie*[1] (1 de 3). Agente "desenmascarador"
Provo	Cultura/ Movimiento. Dadá. Marcuse. Anarquismo. Preguntas. Humor para provocar al sistema. *Happening.*
Sexo 1.	Cultura/ Tabú social. Contradicción. Anuncios. Sexy. Agresivo.
Sexo 2.	Cultura/ Tabú social. Televisión. Asesores.
Sexo 3.	Cultura/ Tabú social. Los diferentes (lo exótico).
Sexo 4.	Cultura/ Tabú social. Mensajes.
Wijdeveld	Arquitectura/ Redactor revista. Wendingen. Escuela de Ámsterdam. Tipografía. Netherland Architecture Institute. Archivo. Plataforma comunicativa. Biblioteca. Inventor. *Architectura et Amicitia*
Harry Mulisch	Literatura/ mitología griega. Cábala (judaísmo). Socialismo. No ficción. Ficción. 'asonancias e incongruencias' (poema).
hippies neerlandeses	Cultura/ hippy.
Constant	Arquitectura/ Arte

Tabla 2.5. Temas tratados por Koolhaas para el *Haagse Post.*

Lejos de ser original, por espontaneidad, dualismos como ficción-no ficción, 'contradicciones, 'asonancias' e 'incongruencias' o la idea de 'arquitecto redactor', tienen que ver específicamente con los personajes que entrevista y con quienes encuentra rasgos en común. Le Corbusier no le inspiró admiración en un primer instante, tal y como se transluce de la entrevista. En cambio, el arquitecto Wijdeveld le provocó tamaña fascinación que se podría decir que pasó a engrosar su lista de referentes a seguir.

No es difícil imaginar el porqué: el nonagenario no se había anquilosado en el pasado, como redactor de Wendingen, usó las plataformas comunicativas para llegar a más gente, y fue figura clave de la Escuela de Ámsterdam. Además, como Koolhaas, era un firme defensor de la imaginación como mantra creativo. Wijdeveld ya formaba parte de la historia de la arquitectura holandesa. Y además, Wijdeveld estaba totalmente fascinado por la ciudad de Nueva York, lo que suscita la hipótesis de un referente claro para el libro que abrió las puertas de la historia de la arquitectura a Koolhaas.

Entre los escritores que influirán a Koolhaas, claramente estaría James Joyce, ya que incluso usa partes de sus libros. También Vico, escritor y filósofo, y Dostoievski están citados en *Delirious New York,* así como Scott Fitzgerald y Borges[162].

162 Jean Fenoulhet escribió un capítulo titulado "Hella S. Haase and the historical novel or: *The triumph of Fact over Fiction*" (VV.AA (1996) The Low countries: arts and society in Flandes and the Netherlands; a yearbook 1996-97, pp.110-121).

Wijdeveld y las entrevistas

El artículo "Un renacimiento modesto. El inventor Wijdeveld: ¡Planea lo imposible!" publicado en *Haagse Post,* sección *Architectuur,* en Ámsterdam, el 8 de abril de 1967, basado en la entrevista con Wijdeveld, tiene un particular significado ya que en este artículo se encuentran muchas líneas motrices del discurso de Koolhaas: la imaginación, lo fantástico, la visión, la creatividad, la escala *bigness* y EE. UU (fig. 2.41).

El propio Koolhaas, como parte de sus influencias, lo menciona al recibir el *Johannes Vermeer Prijs* (Premio Johannes Vermeer), en 2013. Primero agradece a su propio contexto, en el que se ha podido desenvolver.

> "Ante ustedes, se encuentra una persona feliz, que ha tenido mucha suerte en la vida" (Koolhaas, 2013, párr. 2).

Esa frase, recurrente, y se refiere a la época y el lugar en el que le tocó vivir. Unos pocos años más tarde, en la película de su hijo, *Rem* (2016), dijo lo agradecido que estaba por haber vivido en una época maravillosa para la arquitectura. En este discurso 'biográfico', enumeraba los hechos de 'su tiempo'. Agradece,

> "que me enviaran a Londres en el momento en que las cosas estaban en su apogeo, que pudiera ir a Estados Unidos en el momento en que las cosas estaban fermentando y radicalizándose. (…) la coincidencia de haber estado allí en 1972: el World Trade Center recién terminado como una brillante bienvenida, el *Concorde* volando sobre él por primera vez. América era el imperio de Richard Nixon y el dominio de Michel Foucault al mismo tiempo. Dalí y Warhol paseaban por allí y no escatimaban en compañía (2013, párr. 10).

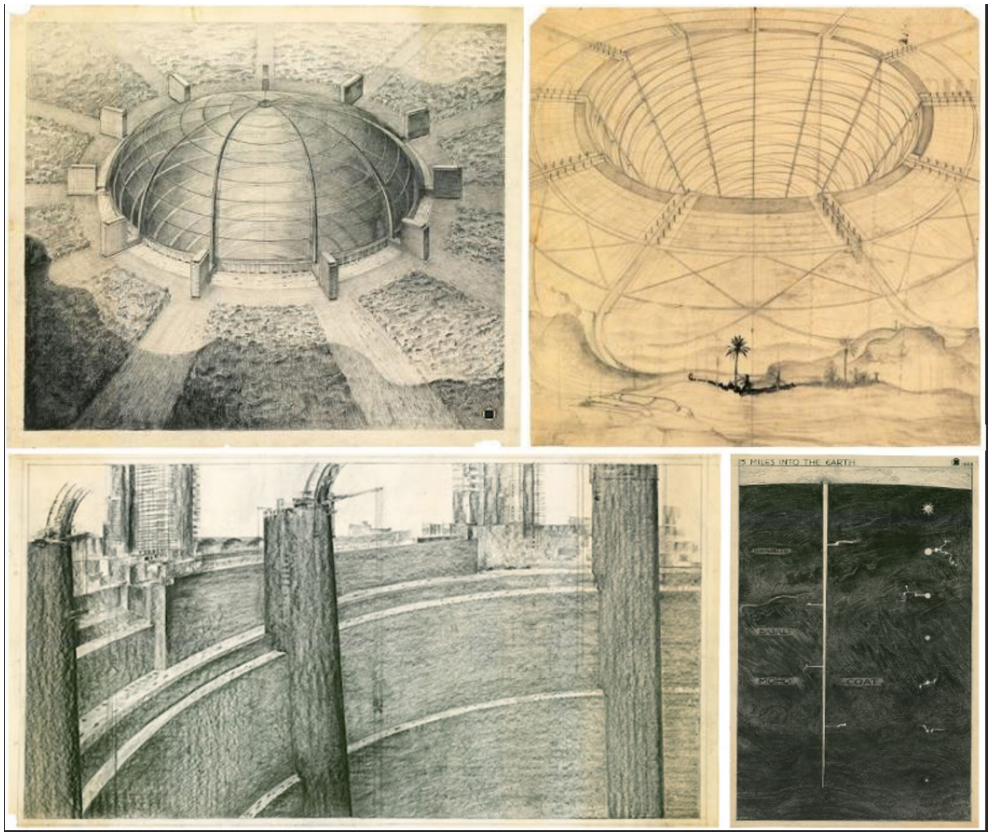


Fig.2.41. Proyectos de Wijdeveld en los que exhibe la escala *bigness*, la rotundidad de las formas y lo visionario de una arquitectura que explora los límites entre tecnología y territorio.

Habla de la 'casualidad' como elemento fundamental en su biografía, cosa muy de escritor y de cineasta. Woody Allen organiza los encuentros y desencuntros mediante casualidades; Hitchcock hizo de las casualidades los motores de *Psicosis* —una parada en un motel, en una noche lluviosa, el día antes de enmendar un error que empezó con una escapada, otra casualidad— y de *Con la Muerte en los talones* —una confusión de identidad—. Habla del 'efecto' en las cosas mediante adelantos tecnológicos, es decir, dentro de la modernización.

> "Le debo a la casualidad —y esto es muy importante— el haberme convertido en arquitecto precisamente en el momento en que la computadora desató un tsunami de cambios, también en mi profesión, con más efecto que todas las revoluciones anteriores en dos mil años de historia juntas. (…) a la casualidad de que el neoliberalismo y la globalización abrieron el mundo, para bien o para mal, e instauraron la religión del dinero" (2013, párr. 11).

Aquí da su definición de arquitecto 'ideal', al decir que el arquitecto moderno ha de moverse entre el mundo del cambio y el de la preservación, uno de sus *leitmotiv* más importantes[163]. La idea de que la liberalización económica trajo la globalización la relaciona con la posibilidad de confrontar la 'perfección holandesa' —europea, intelectual— con otras formas de vida, y con ello, de modernidad.

> "(…) dio a nuestra especialidad —los arquitectos somos expertos en cambio y conservación— una nueva urgencia (…). De repente podíamos trabajar en todas partes: en Rusia, China y Qatar. Países que no pueden igualar la perfección holandesa, pero donde los hombres y las mujeres hacen todo lo posible para influir positivamente en tantas vidas como sea posible" (2013, párr. 12).

La influencia de ser periodista, su caracterización como 'esponja' y sus sempiternos referentes iniciales del cine, el periodismo o la literatura, salen a relucir en este párrafo, como también lo hace la idea de ser un 'esponja'.

> "Agradezco sinceramente la coincidencia de haberme convertido en periodista precisamente en el momento en el que la sociedad se estaba abriendo (…) [artistas, escritores como] Sandberg, Armando, Vinkenoog, Duyns, Hilterman y Hofland parecían parte de la vida cotidiana. [cineastas como] Passolini, Fassbinder y Polanski eran accesibles (…)"

Ahora introduce, de manera sutil, las tres figuras a las que tuvo acceso desde el semanario, que eran, más que auténticas figuras internacionales, personajes inscritos ya en la historia de la modernidad en sus disciplinas: cine y arquitectura.

> "(…) Fellini, Le Corbusier y Wijdeveld se prestaban como temas. Quisieran o no, lo supieran o no, se convirtieron en parte de mi ADN, almacenados en la insaciable esponja de mi cerebro." (Koolhaas, 2013, párr. 9).

De entre todos los referentes tempranos, Wijdeveld es quien más ha influido en ciertos motores discursivos de Koolhaas como Nueva York o la imaginación. La entrevista que le hizo a Wijdeveld, hace eco de la influencia de su estancia en Nueva York, su actitud acerca de la fantasía y la 'planificación' futurista de la arquitectura. Todas ellas muy adheridas al discurso de Koolhaas.

163 Véase capítulo I.

"UN RENACIMIENTO MODESTO. EL PLANIFICADOR WIJDEVELD: "¡PLANIFICAD LO IMPOSIBLE!"

Me recibe un arquitecto alto, fuerte; impolutamente vestido. Irradia vitalidad. Es algo que no se ve mucho. No le pasan por encima sus 81 años. Dice, mirando hacia fuera: "Sí, puedo ver qué hora es en la torre, ¡aunque sin la torre también sé qué hora es!".

El socarrón Hendrik Theodor Wijdeveld se ríe y pone sus manos sobre mis hombros para compartir su alegría. "Su visita no me sorprenda, ¿lo comprende? ¿verdad?", añade irónicamente. Para demostrar su lozanía, recita uno de sus poemas. "Va a ser una canción; unos chicos van a ponerle música. Yo me relaciono con todo el mundo, con los jóvenes y con la élite académica".

Se puede comprobar esa declaración fácilmente: me muestra un dibujo hecho décadas antes. Se pueden reconocer figuras humanas formadas de hilos y agujas. "Este dibujo lo hice en nada. Quería señalar que los humanos realmente no existimos. Somos radiación, sí, ¡hasta las más pequeñas moléculas! ¡Y entonces solo queda (chasquea los dedos) el espíritu! Algunos lo llaman Dios, otros el universo, pero también puedes decir espíritu. Eso es lo que sentí con este dibujo. Y de repente viene el profesor Koot con una teoría sobre la gravedad que confirma mi dibujo".

Inventar cosas, planificar lo imposible, planteamientos fantásticos y la tragedia de los arquitectos de invadir sin dejar nada sin construir, son mantras koolhaasianos.

"Wijdeveld es parte del grupo selecto de 'visionarios' que, sin escatimar esfuerzos, incluye a todo el mundo en sus planes o inventa cosas de las que todo el mundo se beneficia; por la escala y la integridad de sus ideas, los holandeses no han tomado en serio sus planificaciones. Nunca pierde la fe: si una de sus ideas falla, vuelve con un proyecto aún más fantástico. No le cuesta mucho encontrar un concepto adecuado para describir el tipo de trabajo que hace: "Planifica lo imposible", o como dicen en holandés: lo posible es lo imposible. En los congresos siempre sorprende a sus compañeros con la afirmación: "la tragedia de los arquitectos modernos es que tienen que construir cosas".

Dicho esto, si se presenta la oportunidad para poner en práctica algunas de sus ideas, ahí va. Desde hace poco nos encontramos con un renacimiento de Wijdeveld. Está trabajando para un polideportivo en Leersum, hay una exposición de su trabajo en el departamento de Metz (…), están hablando de un centro cultural en el sur de Francia ("probablemente lo dirigiré durante los próximos 10-20 años"), y hay avances para los planes en el muelle de Zandvoort, que diseñó.

Koolhaas, al igual que Wijdeveld, ha buscado dos o tres veces 'la obra de su vida' y muchas veces de manera infructuosa: el ayuntamiento de la Haya, LACMA, Universal, Seattle… puede que , para él, lo haya conseguido con el CCTV.

"Se regocija diciendo, "lo interesante es que no les da miedo trabajar con un hombre con una fantasía tan exótica. ¡Van a construir mis ideas! Antes, cuando me escuchaban hablar de "*Plan the Impossible*" se echaban atrás. Decían que no se puede trabajar con semejante tipo. Esto ha cambiado. Es por mi actitud: tengo 81 años y tengo la sensación de que deberían estar los números al revés (18). ¡Claro que voy a hacer el muelle Zandvoort! Es la obra de mi vida, no voy a dejar que se escape la oportunidad. No van a hacer

> el diseño circular, les parecía demasiado fantástico. Será el otro diseño, el que entra al mar, ¡*fius*!, como el sonido de relámpago".
>
> El haber podido dedicar tanto tiempo a esto se debe a la muerte de su mujer Ellen Kohn hace dos años. Siempre dispuesto a reconocer el papel de su mujer en su carrera. Con mucha convicción, sostiene que: "solo una persona que hizo posible que aplazara las dificultades y los problemas inesperados para desarrollar todas esas fantasías. Que ha estado conmigo durante 60 años, que arregló todos los fallos que hice; fue ella. Maravilloso. Murió tranquilamente, de forma muy bonita. Sus últimas palabras fueron: "yo me voy, pero tu tarea en la vida no ha acabado, cierra el círculo. Por esto tengo fuerzas para continuar".

Al igual que el huevo o la esfera para OMA, para Wijdeveld, el círculo se asocia a su marca. Es la forma característica de su obra. Koolhaas asocia una forma con la marca o con la identidad o la firma[164].

> "El círculo tiene un papel muy importante en la vida de muchos arquitectos, pero para Wijdeveld su símbolo tiene un significado especial. Es su marca, que se encuentra en todas sus obras, en su firma; al lado del timbre, en su casa, hay círculo dentro de un cuadrado. Explica: "¡representa la solidez de la arquitectura! Mira, el círculo es la proyección del cubo. Entre la esfera y el cubo se encuentran todas las formas posibles en la arquitectura".

Respecto a la sociedad, alude a una *tabula rasa*.

> "Acerca del devenir de la sociedad, no tiene ni ninguna duda: "está muerta". Lo explica como si no tuviera importancia: "todo tiene que empeorar mucho primero antes de poder mejorar de nuevo. Lo que estamos viviendo la humanidad es un apocalipsis total que es necesaria para la renovación total". "La próxima semana doy una conferencia a unos arquitectos ingleses. Les voy a decir: ingleses, aquí estoy otra vez, treinta años después… luego les hablaré de lo que me dé la gana, no sobre arquitectura, sino sobre lo que va a venir y lo que tenemos que difundir. No soy pesimista. El nuevo mundo resurgirá de las cenizas de lo viejo".
>
> Su optimismo le ha ayudado desde muy joven. Su primer contacto con la arquitectura no fue muy estimulante. Tenía 12 años y solo estaba en tercer curso cuando su madre le llevó a la empresa de su padre, arquitecto, para que aprendiese. "¿Este es el chico?" (…). "Nos puedes ayudar con la leña para la estufa", recuerda. "Mi madre lo presintió: será como mi marido, aunque más importante. Mis padres tenían 9 hijos y mi padre no era precisamente un buen empresario. A pesar de ello se le presentó una oportunidad enorme: iba a diseñar las estaciones ferroviarias entre Johannesburgo y Ciudad del Cabo. Pero empezó la Guerra de los Bóer y le hirieron en la Batalla de Paardeberg. Luego estuvo en la cárcel de Santa-Helena durante dos años y medio en que mi madre no supo nada de él. De repente llegó un telegrama desde Vlissingen: "Llego a casa a las ocho y media". Mientras tanto nos habíamos convertido en una familia muy pobre, claro".
>
> A los 18 años estaba tan intrigado por los Prerrafaelitas que se mudó a Londres, llevando setenta florines y una carta de recomendación del arquitecto Pierre Cuypers (…). Tenía una dirección donde hospedarse. "Me costó todo el día encontrar la casa, fue un desastre. Por fin llegué a la puerta y llamé al timbre. Una mujer joven me abrió y me preguntó en inglés: "¿Eres el holandés?" Y ¿quién crees que era? ¡Mi futura mujer! ¿No te parece increíble? En Inglaterra, se podría decir que Dios hizo que me encontrara con mi mujer en compensación por lo de mi padre en Suráfrica".

164 Véase capítulo III.

Revolución

Diseñó el Gran Teatro Popular en el parque de en frente de su casa: una revolución que empezó en el parque de Leidsebosje en Ámsterdam y acabó en Amstelveen. Un proyecto para la sociedad de unos dos kilómetros con un teatro, edificios para clubs, teatros al aire libre, parque infantil, polideportivos y plaza. Si se hubiera realizado, habría solventado muchos problemas de Ámsterdam. Una gran avenida proyectada de unos dos kilómetros acababa en la entrada del teatro, con forma de vagina gigante. En los dibujos, los visitantes entran al teatro como si fueran espermatozoides. (…). El parque era su invención más grande. Un plan de expansión para Ámsterdam para evitar el caos por venir. Una miriada de rascacielos que formaban un círculo alrededor del casco histórico de la ciudad. Envió sus diseños a Le Corbusier, que cuatro años después presentó su plan de *Ville Radieuse*.

Wijdeveld no descarta el plagio: "No parece una coincidencia. Después de recibir mis diseños, hace lo mismo. Pero también hay diferencias. Yo llamé a mi proyecto 'la ciudad sin ciudad'. ¿Qué significa? Eliges un número de personas atrapadas en tres parcelas y les dices: "agarraos, que ahora va a pasar", y entonces coges la parcela y la giras noventa grados. El mundo se convierte en un trozo de naturaleza, donde los rascacielos crecen como si fueran árboles. Esta es la diferencia con Le Corbusier. A él le encantaba la ciudad. Pero la ciudad es inútil y por eso bauticé a mi proyecto como 'La ciudad sin ciudad'".

Sobre el problema 'irresoluble' de la ciudad, un modelo de ciudad que no funciona o el hermanamiento de técnica y poética es una de las claves que Wijdeveld veía para el futuro, como el hermanamiento entre el 'ingeniero-humanista' Cecil Balmond y Koolhaas; apelando a la sensibilidad cruzada del artista y el técnico, algo que ya *De Stijl*[165] vaticinaba.

"Escribió en la revista *Wendingen* (fundada en 1915, también dirigida): "sabemos que la cuestión es las millones de viviendas que hay que construir, y que las ciudades serán un problema que no podremos solucionar. Solo un nuevo modelo de gobierno en la sociedad del futuro podrá hacerlo".

¿Dónde está aquel futuro? Wijdeveld contesta: "Primero cuando el actor tome consciencia de la ciencia de un puente sobre el río y cuando el ingeniero sienta el valor cultural, como un gesto en el escenario. Cuando el arquitecto entre en la belleza del drama y cuando el pintor tiemble ante la invención de una hélice; cuando el músico perciba la belleza del asfalto y de los obreros se dén cuenta de las maneras inexplicables del arte y la justicia; entonces encontraremos el camino hacia una nueva sociedad"

Fundó una colonia, en la zona sur de Francia, con extranjeros. Allí tenían la oportunidad de profundizar en las artes, pero los edificios se quemaron en un incendio. Fundó otra colonia, *Elckerlyk*, en la tierra del duque Bosch van Drakensteyn, donde los artistas podían cortejar a sus musas. Pero les hizo trabajar en el campo para no perder la conexión con la naturaleza.

Wijdeveld pasó la guerra ahí, guerra que le trajo mucha miseria, en especial a su término. "La madre de mi mujer, una afamada música judía, había huido de casa y vivió con nosotros durante la guerra (…)". Los ingleses se equivocaron al lanzar las bombas (..). Un día Hauptmann, un comandante alemán, pasó por el pueblo en su caballo y paró delante de nuestra puerta. Dijo en alemán: "lo siento, pero

165Véase "" en este capítulo.

> tengo que tomar el edificio". Entonces vio nuestros dibujos y diseños, puso sus manos encima de la cabeza y gritó: "¡esta maldita guerra! Soy topógrafo en Bayer y me encanta la arquitectura." Nos ayudó para que pudiéramos seguir viviendo en la casa. Se convirtió en un buen amigo. Era muy anti-Hitler, de una manera increíble. Tuvimos conversaciones sobre la guerra. Siempre me llenaba la chaqueta botes de mantequilla y mermelada. Hay gente muy buena en el mundo, también de Alemania".

En sus diseños Wijdeveld demuestra radicalidad y bigness. También muestra polivalencia, fue diseñador de moda —Koolhaas ha diseñado zapatos—.

> "Durante la guerra también fue decorador y diseñó ropa. Hizo el plan *15 miles into the earth*: un pozo gigante de quince millas con una cúpula y un círculo con once fincas para alojar a estudiantes mientras que estudien. "tenemos mucho conocimiento del universo, de la luna y el sol ¡pero casi nada de las entrañas de la Tierra!""

Hay alguna coincidencia entre su padre y Wijdeveld, ya que Anton Koolhaas tuvo problemas tras la guerra por sus intereses con los nazis, teniendo que recurrir a la ayuda de un amigo para irse a Indonesia con un trabajo.

> Después de la guerra (mayo de 1945) Wijdeveld fue muy criticado por su amistad con el comandante alemán. Entre sus compañeros le miraron mal y casi no le dieron proyectos nuevos. Entonces le vino muy bien cuando su amigo el arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright le invitó para hacer una gira de conferencias por Estados Unidos: tiene más fans allí que en su patria, y se convierte en Chairman en California.

Nueva York es también un punto que les une y que sin quererlo, han abierto desde allí la puerta hacia el futuro, es claro referente.

> En Nueva York también descubre, por fin, un trozo del Nuevo Mundo por el que siempre había luchado. Describe su shock reconociéndolo en 'Creativity', un resumen de sus conferencias. "De repente, en mitad de Nueva York, vociferé: '¡trabajadores, entre el ruido de coches y autobuses! ¡escuchad! Predigo un cambio enorme, porque el presente no es un principio, ¡es un fin! ¡Os invoco dentro de los últimos respiros de las ciudades! Hay un mundo más feliz. Vosotros, con vuestros edificios de negocios tan altos, sin saberlo habéis abierto una puerta hacia el futuro. Dejad que crezcan más altos aún, ¡millones de ellos! Desbloquead el camino hacia una vida pura: construid casas con vistas sobre ríos, lagos, campos y bosques, y todas las tierras que florecen. ¡Oh, Nueva York! Ciudad grande entre todas y que aún le queda".
>
> A su regreso a Ámsterdam es menos melancólico, más activo. Diseña sus muelles y en el 64, en un solo fin de semana, diseña el nuevo ayuntamiento de Ámsterdam. Camina por la ciudad, planifica su Centro Cultural en el sur de Francia, y con 81 años salta desde un trampolín en lo alto de una piscina en Tenerife. Su pensamiento renace y él está vivo para disfrutarlo. Con brillo en sus ojos verdes amarronados dice: "bueno, para mí, anticiparme siempre me ha traído problemas y decepciones, pero ser un visionario no es una elección." (Koolhaas, 1967, pp. 65-66).

La entrevista estaba repleta de referencias a futuras ideas de OMA. Koolhaas se nota profundamente admirado. Presenta a Wijdeveld como un visionario que combina vitalidad, juventud y creatividad en su obra, ideas asociadas al optimismo moderno. Destaca su relación con la poesía; también con la élite

intelectual. Koolhaas remarca su percepción profunda de la realidad. Además, es irónico. Esa ironía se manifiesta en la frase "los humanos realmente no existimos". A lo largo de su vida, ha 'planeado lo imposible'. Al igual que Koolhaas, afirma que "la tragedia de los arquitectos modernos es que tienen que construir cosas". Su renacimiento personal a esa edad se traduce en proyectos multiformatos, desde exposiciones hasta centros culturales, impulsados por la influencia de Ellen Kohn, su esposa. Wijdeveld ve la sociedad contemporánea como muerta, pero rezuma optimismo porque cree en su renacimiento y trabaja para ello. Su historia está marcada por eventos surrealistas, como la oportunidad de diseñar estaciones para trenes en Sudáfrica. A los 18 años, se mudó a Londres, donde conoció a su futura esposa en un encuentro fortuito.

Sus diseños surrealistas le dan su enfoque revolucionario: un gran teatro popular y un plan de expansión para Ámsterdam para 'controlar el caos' que el futuro promete y que Koolhaas mencionará en los 90 con las grandes intervenciones urbanas en la peridferia francesa. Wijdeveld parece un doble de Koolhaas venido del futuro: incluso influenciado por Le Corbusier, Wijdeveld considera, al igual que Koolhaas, algo inútil la planificación de la ciudad. Fundador de colonias artísticas en Francia, vivió dificultades durante la guerra, pero su amistad con un comandante alemán le permitió sobrevivir. Criticado por dicha relación en la posguerra, 'emigra' a EE. UU. Su gira le llevó a fascinarse ante la modernidad neoyorquina, y también a ser reconocido. De todo el artículo, la frase "¡trabajadores entre el ruido de los coches y autobuses, escuchad! Preveo un cambio tremendo" podría haberla dicho el joven Rem Koolhaas. Al regresar a Ámsterdam, su pensamiento renace. Al igual que al discurso de Koolhaas, que desde 2010 hasta la actualidad ha experimentado un *reboot*. Si Koolhaas dice, en el documental de su hijo *Rem* "mi cerebro no es el mismo que hace veinte años, pero me gustaría seguir informando de las situaciones novedosas", Wijdeveld reflexiona: "ser un visionario no es una elección."

Según Cantero Vinuesa (2020, p. 24) Rem Koolhaas "ejerce otra forma de ser arquitecto: entrevistando", aunque las entrevistas se han ido espaciando, realmente parece interesado en ser un personaje 'esponja', que devora toda la información que puede. En sus inicios como entrevistador entre 1963 y 1968 en el *Haagse Post,* la entrevista[166] implicaba vivir en directo no la noticia sino la representación de la noticia. Como cuerpo de conocimiento y de pensamiento crítico, tiene una función práctica y teórica; pero en Koolhaas tiene un valor formativo y otro especulativo. De nuevo, la dualidad funcional de sus herramientas de trabajo se pueden ver aquí: de Wijdeveld se queda con lo moderno, la densidad neoyorkina y la imaginación de tintes surrealistas. Por otro, su metodología de análisis documental le permite explicarse y explicar la vivencia. Ésta, la vivencia, es su motor para comenzar la investigación y el comienzo de sus narraciones, con las que introduce al receptor en el escrito.

Sandberg, Stedelijk Musum y Nul-beweging

Rara vez se estima que Koolhaas tiene una deuda más allá de la forma de escritura con el grupo Zero y su 'filial' periodística del *Haagse Post*. Pero el 24 de sep-

166 Véase el capítulo I.

tiembre de 2015 dio una conferencia en el museo Stedelijk[167], donde analizaba sus vínculos con este movimiento artístico de los sesenta y cómo influyeron en el posterior trabajo de OMA, incluso en proyectos como para el propio museo. Hubo un proyecto de ampliación en 1992 y una intervención en el mismo en 2017[168]. Resulta revelador el texto de la memoria del proyecto de intervención, que es una auténtica reflexión sobre la arquitectura y el arte, sobre la elección y las posibilidades que determina el proyecto y la forma de proyectar de OMA. "La arquitectura es monstruosa en el sentido de que cada elección conduce a la reducción de posibilidades. Implica un régimen de decisiones de tipo 'o esto o aquello' a menudo claustrofóbico, incluso para el arquitecto" (Web de OMA, 2017). En la conferencia, salía a relucir la inquietud por los tiempos acelerados y los cambios. Dos directores del museo opinaban de manera distinta sobre la cuestión crucial de lo 'nuevo en lo viejo' o 'lo viejo en lo viejo', 'lo viejo en lo nuevo' y lo 'nuevo' de la arquitectura construida, que dejaban en evidencia un modelo de proyectar clásico. El proyecto para OMA, a partir de 2001 con el LACMA[169] y la creación de AMO, intensificó la metodología de investigación y estudios diversos, así como estrategia de comunicación[170].

De nuevo y siempre que se indaga sobre las referencias de Koolhaas, se debe hacer en base a la 'actitud' más que a nivel formal, o mimético a base de algo más abstracto, a base de ideas o actitudes. En su ponencia, además de la inspiración que encontró en las prácticas visuales y conceptuales de los años 50 y 60, también analizaba la actualidad del grupo Zero. En la tercera sesión del evento, de unas cuatro horas y media[171], bajo el nombre "ZERO now: A symposium on the topicality of ZERO" (fig.2.32), se desvelaron los paralelismos entre arte y arquitectura que Koolhaas consideraba pertinentes y que, sin duda, hacen de él, en palabras de Moneo (2013, p. 87), un artista contemporáneo, sostienendo la tesis de que Koolhaas es un "artista disfrazado de pragmático" como lo fueron para él los constructores de Nueva York.

En esa ponencia, el holandés discurre sobre cómo Europa en los 60, aún con la guerra pasada en mente, era muy 'pequeña' (Koolhaas, 2015) y que existía una dicotomía entre la actitud apolínea europea y la dionisiaca anglosajona.

---

167 *Stedelijk* en holandés significa 'municipal' o 'urbano'.

168 El primer intento de intervenir fue en 1992, en el concurso para remodelarlo. La memoria resulta un texto teórico con muchas de las ideas de Koolhaas y que se analiza en esta tesis. Otra intervención esta vez llevada a cabo con Koolhaas y Federico Martelli al frente del proyecto, fue en 2017, donde reorganizaron la planta principal con la "Stedelijk BASE", una patente de paredes autoportantes de acero muy ligeras —quince milímetros de espesor desarrolladas por Tata Steel Netherlands— para la sala principal, que permiten a los visitantes "elegir cómo explorar [leer] la colección de Stedelijk y hacer conexiones inesperadas entre el arte y el diseño, lo moderno y lo contemporáneo [que ya había intentado en el LACMA en 2001]. La experiencia convencional de recorrer cada sala se convierte casi en un recorrido urbano: cada vuelta de esquina es un nuevo descubrimiento y se crean espacios abiertos entre dos o más paredes." (Web de OMA, https://www.oma.com/projects/stedelijk-base).

169 Los Angeles County Museum of Art. Proyecto que ganó OMA, pero que no pudo construir, recayendo el encargo en Peter Zumthor.

170 Véase capítulo III.

171 Celebrada en 2015, la exposición de Koolhaas se localiza en la tercera sesión (de 4) bajo el título de "topicality of ZERO" ocupa desde las 03:31:00 hasta las 04:09:30. A esto le sigue una mesa redonda entre Koolhaas y Beatrix Ruf (curadora del museo), desde las 04:10:00 hasta las 04:42:49, cuando empiezan los aplausos que clausuran el acto. Este acto se celebró en el Teijin Auditorium del propio museo el 24 de septiembre de 2015.

Fig.2.42. Koolhaas en la conferencia del museo Stedelijk. A la izquierda, explicando la planta de una exposición; a la derecha, Armando.

Con esta dicotomía nietzscheana[172], Koolhaas alude a la belleza estética que se buscaba en Europa mientras que la cultura anglosajona se relacionaba más con la sensualidad y el placer de la vida que traía el *flower power* y los *hippies*. Koolhaas defendía de nuevo su axioma sobre las polaridades y cómo cualquiera que perteneciera a uno de esos polos se sentía "perpetuamente atraído por el otro".

Como también se demostraba en el documental *Rem Koolhaas: A kind of architect* (Heidingsfelder y Tesch, 2008, 00:09:11), a parte del interés de Koolhaas por la arquitectura de Brasil, diría que sus primeros intereses culturales fueron el arte contemporáneo y el cine (2008, 00:03:25).

> "Veo que en conjunto fue lo que mayor impacto tuvo en mis emociones y en mi forma de sentir en aquel momento. Luego fue el periodismo. El periodismo fomenta una especie de curiosidad sobre muchos aspectos del mundo. Una curiosidad que no se centra en la crítica." (Heidingsfelder y Tesch, 2008, 00:03:51).

Entre sus referentes, cineastas como Michelangelo Antonioni y Pier Paolo Pasolini fueron sus predilectos; e Yves Klein[173] un referente en el arte contemporáneo. Para su obra posterior, la figura de Willem Sandberg, (1897-1984), reputado tipógrafo[174], inspirado crítico[175] y autodidacta en el campo del diseño sería un referente crucial. En su periodo de director del Museo Stedelijk de Arte Moderno, según el propio Koolhaas, organizaba "exposiciones absolutamente revolucionarias, interesantes y controvertidas, totalmente en la *Avant Garde*" (2008, 00:03:30). Koolhaas en la ponencia del grupo ZERO, recordó a Sandberg como un hombre abierto, al que le enseñó su trabajo siendo adolescente. Sandberg, "muy político, me dijo que siguiera por ese camino" (Koolhaas, 2015, 03:35:10-03:35:16). El museo fue más importante que la escuela. En él pasaba mucho tiempo a la semana. En la conferencia recerda la 'belleza' de la sala de lectura, que tenía una gran colección de revistas accesibles —y que se podían consultar de manera reunida—, junto con los fascinantes libros. Podía coger un café e ir al lado, al jardín anexo, que reunía las condiciones para la "lectura y otros medios de regocijo".

Sandberg le abrió dos sendas. Por un lado, el Museo Stedelijk (fig.2.43) fue crucial para el *Informele Groep* y el posterior *Nul-beweging* de Armando (fig.2.42

172 En su libro *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*), publicado en 1872.

173 Koolhaas estudió, estando en la A.A., las arquitecturas radicales, e Yves Klein, junto a Claude Parent, fueron autores de la "Ciudad Aire-Acondicionado" (véase epígrafe "Referentes desde la Architectural Association" en este capítulo).

174 Véase la estación de metro de Waterloo; la línea de metro Amsterdam CS-Amstelstation (estación de tren Amstel).

175 Célebre es su documento: "Guernica, 'La Ronda de Noche del siglo XX'".

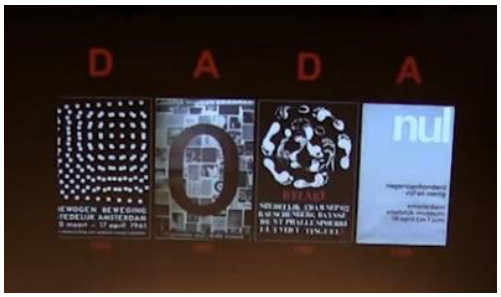


Fig.2.43. Koolhaas en la conferencia del museo Stedelijk, mostrando los carteles 'D-A-D-A' del grupo ZERO. A la derecha, el Stedelijk desde fuera.

y fig.2.44). Las ideas del *Nul-beweging* encontraron en este museo la plataforma de difusión ideal. Cuatro exposiciones[176], primero las del ZERO y luego la del grupo *Nul*, fue una alternancia de lo dionisiaco y lo apolíneo que daba lugar a la palabra "DADA": Dionisiaco-Apolíneo-Dionisiaco-Apolíneo = DADA (fig.2.43) y con ello "quizá, la primera atracción y presencia de la estética del caos" (Koolhaas, 2015, 03:35:50). El dadaísmo y el surrealismo marcaron a Koolhaas en un periodo de movimientos artísticos como el Nuevo Realismo, el *Informele groep* y el ZERO, en los que estaba inmerso. Pero todas esas vanguardias bebían del dadaísmo y el surrealismo, auténticas vanguardias seminales.

El museo organizó las exposiciones del *Informele Groep* y del *movimiento Informal internacional*, con autores como Lucio Fontana, que acabaron influyendo en la constitución del *Nul-beweging* y también en Koolhaas, que recuerda con admiración a Lucio Fontana, al que relaciona con Matta Clark, a quien admira por sus operaciones artísticas, que desafiaban las convenciones arquitectónicas.

> "(…) Matta-Clark me fascinaba. (…) hacía con el mundo real lo que Lucio Fontana hacía con el lienzo. Por esa época, el aspecto más impactante y excitante de su trabajo era, quizá, el glamur de la violación. Ahora, también pienso que su trabajo era un prematuro y riguroso ejemplo de una especie de poder de la ausencia, del vacío, de la eliminación" (Rajchman, 1994).

Koolhaas (2015) rememoraba que, en una visita que hizo con los estudiantes a la exposición, percibió la relación entre lo abstracto y las entidades concretas, lo que en su discurso es una constante al hablar de lo intangible a través de lo captado en la realidad. Las oscilaciones entre lo sereno y lo agresivo fue otra observación que le marcó.

> "Estaban Castellani, Fontana, por supuesto (…) pero sobre todos estaba Armando (…) había una especie de combinación generosa de nacionalidades, para mí y por primera vez una experiencia de que lo europeo podía significarse en términos de arte. (…) Sandberg dirigiendo el Museo Stedelijk (…) trajo a una cantidad enorme de artistas de la vanguardia y eso fue muy importante para mí. Con ello quiero decir que en los 60 yo estaba más orientado hacia la parte Moderna del espectro que hacia la otra parte" (García González, 2014, p.261).

La actividad del Stedelijk se convirtió en un referente museístico de posguerra porque Sandberg, aparte de dirigir el museo, dedicó su tiempo en actuar sobre el edificio-*merchandising*. "Cumplió una función extraoficial como diseñador gráfico del Stedelijk, produciendo cientos de carteles y catálogos durante su

176 "Bewogen Beweging" (1961); 'Zomeropstelling. De Nederlandse kunst 1960 61' (1961); "Nul (Nul62)" (1962); 'nul negentienhonderd vijf en zestig' (Nul65), "Dylaby" (1962) y "Nul" (1962).

dirección, así como la papelería y las entradas del museo" (Alice Rawsthorn[177], 2022), que en cierto modo recuerdan a ciertas ideas venturianas y scott-brownianas acerca del *decorated shed*, como en los casinos de Las Vegas.

Sandberg desarrolló para el Stedelijk un lenguaje visual distintivo basado en la claridad, la legibilidad, en la economía de formas y en los colores llamativos (fig.2.34). Las ideas del Grupo *Nul* no sólo influyeron la forma de escribir en el semanario *Haagse Post*. Efectivamente llegaron a ser un canal de difusión del estilo literario *De Nieuwe Stijl*, pero una mirada a los textos *Our New Sobriety* (1980), *La Ciudad Genérica* (1995), o "The End of the Y€$ regime"[178] (2008), detecta paralelismos entre este movimiento artístico y OMA que son confirmadas por la conferencia en el Stedelijk. Si se atiende a las fechas de los escritos y la de la conferencia (2015), se puede constatar una cohesión discursiva a 2 años, 17 años, 30 años y 35 años de la fundación de OMA.

Koolhaas, que según Colomina "es una esponja"[179], estaba aprendiendo. Su estilo no es genuino. Todo lo que estaba pasando y el 'espíritu holandés' de la reforma artística, muy relacionado con la conciliación entre el expresionismo y el racionalismo, iniciado por Behne[180] junto a Sheerbart (Frampton, 1998, pp. 119-120 y Pezzi, 2014, p.83) y potenciado por el grupo Weindigen con Wijdeveld en la cabeza. La revista *Wendingen* era el dispositivo de la Escuela de Amsterdam para divulgar sus ideas. En ella subyacían influencias masónicas, de la teosofía y de la mística de la Asociación Arquitectura y Amistad. De publicación mensual desde 1918 hasta 1926, sus 116 portadas suponen una contribución a la historia del grafismo y la tipografía moderna sin precedentes con Pete, Kramer y Michael de Klerk, como sus más destacados representantes. Según Van Doesburg, las dos corrientes principales de la modernidad holandesa fueron este grupo y el De Stijl, que seguramente partían de Berlage y un 'desencantamiento' del racionalismo weberiano que se relaciona con el protestantismo americano y con el capitalismo que defiende Koolhaas.

Agente encubierto

Sandberg era activista, agitador y publicista que tomaba de la realidad lo que era dado. En su trabajo en el museo, mientras trabajaba en su obra *Experimenta Typografica* (1943-1945), fingió ser Henri Willem van den Bosch, a causa de la ocupación alemana, mientras ayudaba a falsificar documentos como miembro activo de la resistencia holandesa.

> "Produjo diecinueve folletos entre diciembre de 1943 y abril de 1945, haciendo un par de copias de cada uno, todo hecho a mano. Consistían en veinte a sesenta páginas de dibujos, collages y textos, escritos por el propio Sandberg o citas de Confucio, Proudhon, Stendhal y otros escritores favoritos, sobre temas como el amor, la muerte, la educación, la arquitectura y la tipografía" (Alice Rawsthorn, 2022) [181].

177 "*Experimenta Typografica* de Willem Sandberg", en *Manharam*, 2022, https://www.maharam.com/stories/rawsthorn_willem-sandbergs-experimenta-typografica

178 No está firmado por Rem Koolhaas, sino por Reiner de Graaf (2008), pero parte desde lo que denominan *Generics*, o esos edificios "neutros y sin afectación". Véase el Capítulo III de esta tesis.

179 Lo dijo en la defensa de la tesis de Antonio Cantero Vinuesa, en 2020. No hay registro salvo de los que presenciaron la defensa. Por otro lado, en la entrevista a Madelon Vriesendorp (García González, 2014), dice que lo que le atrajo de Koolhaas es que le interesaba todo y que estaba atento a todo.

180 Fue un historiador y crítico de arte, su principal obra, *Der moderne Zweckbau*, (*La construcción funcional moderna*) hizo uno de los análisis más certeros del panorama arquitectónico alemán del momento.

181 "Experimenta Typografica de Willem Sandberg", *Op. Cit.*

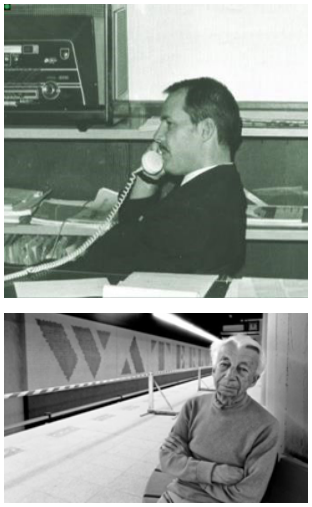


Fig.2.44. Arriba. Armando en la redacción de *Haagse Post*. Abajo, el artista tipógrafo Willem Sandberg.

Sandberg, como 'agente encubierto', representa la idea que Koolhaas tiene para algún que otro personaje que le fascina como Raymond Hood, a quien describe como "un intelectual que se hizo pasar por un filisteo, un especialista en sofistería pragmática al servicio de la creación pura" (Koolhaas, 2000)[182]. Más tarde, cuando descubra el Método Paranoico Crítico, daría cuenta de la relación entre él y el espía inserto en una determinada sociedad. Koolhaas (2004, p.241) diría de la actividad paranoico-crítica que "radica en la invención de pruebas para unas especulaciones indemostrables, y el inmediato injerto de estas pruebas en el mundo, de modo que un hecho 'falso' ocupe un lugar ilícito entre los hechos 'verdaderos'". Estos hechos falsos se relacionan con el mundo real como los espías.

Quizá sea esta la actitud más significativa que le caracterice. Su formulación teórica y la puesta en práctica arroja luz sobre sus 'contradicciones': a lo que dice frente a lo que hace. Escribir no es una actividad comprometida con un colectivo como sí lo es la de construir. La teoría en sí como 'hecho arquitectónico' es una labor individual—, mientras que los 'hechos construidos' se deben a un esfuerzo colectivo—, donde se mezcla investigación y teoría desnuda con desviaciones o 'clinamen', por 'corsés' realísticos, siempre convenientes y necesarios para una actividad pragmática.

La relatividad, la indeterminación y la incertidumbre son condiciones del s. XX y obedecen al cambio tecnológico. David Lindsey (2008, p.126) sostiene que es más la relatividad que la indeterminación que ha hecho percibir la con incertidumbre. La relatividad está entre puntos de vista diferenciados y, sin embargo, el "principio de incertidumbre" de Heisenberg (1927)[183], niega la existencia de principios al dinamitar las certezas y los determinismos de Descartes y Newton (McLuhan, 1962, p.20) hasta llegar a la Inteligencia Artificial. Las tecnologías emergentes transformaban la percepción de la sociedad de los 70 ´que se hacía consciente de los cambios estructurales causados por la irrupción de la electrónica y la informática.

> "Hoy debemos aprender que nuestra tecnología eléctrica tiene unas consecuencias, para nuestras percepciones más corrientes y para nuestros hábitos de conducta, que están volviendo a crear en nosotros rápidamente los procesos mentales del hombre primitivo" (McLuhan, 1962, p.20).

Heisenberg alude una vuelta al espacio auditivo como metáfora del 'campo total de relaciones simultáneas' que presenta la realidad; las múltiples 'capas de información' que escapan a la vista. Ante la vista más limitada, el oído tiene más capacidad de síntesis. Koolhaas en más de una ocasión parodia la visión panóptica. Como un 'agente encubierto', más tarde, en la *Architectural Association*, detectaba desde otro punto de vista cómo los acólitos de Peter Cook hacían trabajo de espionaje. Cook realmente era una especie de tirano. En la escuela él enseñaba en el quinto año y orquestó una especie de preselección que definía el éxito o fracaso de los alumnos. Unos espías suyos, en los años iniciales, identificaban a la gente buena y mala (Goulet, 1985). El trabajo de graduación de Kool-

182 "Exploring the unmaterial world", *Wired*, 2000.

183 Publicado en alemán: Heisenberg, W. (1 de marzo de 1927). "Über den anschaulichen Inhalt der quantentheoretischen Kinematik und Mechanik". En *Zeitschrift für Physik* **43** (3): 172-198. ISSN 0044-3328. doi:10.1007/BF01397280.

haas sería posiblemente una parodia de la "la gente buena y mala" definida desde el panóptico del arquitecto en relación con la "zona buena y mala" que saldría a relucir en su proyecto *Exodus*. Muchas de estas claves se relacionan con el periodismo y en particular con una variante que conecta con una narrativa alucinadora y paranoica que representa el *underground,* el mundo de las drogas y la decadencia.

Koolhaas asistía al nacimiento el periodismo Gonzo, como una variante del *New Journalism,* que Hunter S. Thompson había gestado a partir del encargo de la revista *Scanlan's Monthly* en 1970, un artículo titulado "El Derbi de Kentucky es decadente y depravado" y que llegó a su esplendor con su novela *Miedo y Asco en Las Vegas* (1971), creada a raíz de un reportaje para el *Rolling Stone Magazine* sobre drogas en Las Vegas y otro de motocross para el *Sport Illustrated.* Diez años después de que se instaurase, el *New Journalim* se alejaba de las ideas que atrajeron al *Haagse Post* de Armando y de los textos de Koolhaas. Pero *Delirious New York,* un manifiesto retroactivo sobre la génesis de Manhattan empezó a gestarse en la época en que el *Miedo y asco en Las Vegas* era un éxito. El método paranoico crítico inherente en el proceso de investigación, establecía ciertas similitudes entre la realidad histórica de la génesis de Manhattan y la ficción alucinada. Igualmente, Koolhaas, en el *S,M,L,XL* (1995) incluye el texto titulado *Bigness*, que como señala en una entrevista, es un relato sobre las fuerzas *externas* que determinaron sus proyectos de gran escala: "nos obligaron a darnos cuenta de que 'algo' estaba sucediendo. *Delirious New York* describe el mismo tipo de problema, pero en términos de un movimiento que murió, o no sobrevivió a la lucidez, claridad o propaganda del modernismo" (Rajchman, 1994). La principal característica del estilo Gonzo es que carece por completo de objetividad. Es un viaje alucinado, producto de las drogas, que se narra en primera persona para intensificar la ficcionalización de los hechos, hasta el punto de que el autor forma parte de la propia noticia y hasta que la modifica.

Delirious…entronca con la 'experiencia directa' en la que se basan los artículos del Koolhaas en el estilo del *New Journalism* y con el método paranoico de Dalí, que es una forma de mirada 'alucinada'. La clave también para escritos fundamentales como *Bigness* o 'imagining *nothingness'* que —no es la 'nada' como se escribe en las traducciones al castellano sino el 'sin nada'—, es la experiencia directa de Nueva York, u 'otras condiciones novedosas' como Atlanta y Brasil —Brasilia y Sao Paulo— la 'Grandeza' de ciertos edificios que experimenta y accidentes naturales como el Everest, o vacaciones en Suiza… donde nace-*Countryside*. Los textos de Koolhaas suelen iniciarse con el descubrimiento de cierto fenómeno que le genere preguntas. Interesarse por los procesos que experimenta e indagar sobre las claves que los expliquen le hacen el agente de una contemporaneidad que desvela procesos —esa es la identidad de su oficina[184]—, que por la velocidad que hoy suceden, a veces se convierten en imperceptibles. Koolhaas no es que se interese por la verdad o por su lógica. Más bien juega con las ambigüedades y la 'liquidez' en términos de Bauman. La 'ciudad genérica' del permanente cambio y la indeterminación de su forma son términos que describen las transformaciones de Singapur, Dubai o del Nueva York del s. XX. Koolhaas toma de la realidad lo que le interesa y es su forma de vida, como le dijo a Charlie Rose (2016, 01':03"). [185]

184 Véase capítulo III.

185 Entrevista accesible en https://charlierose.com/videos/28731.

> "Es una vida increíble porque realmente me permite estar en lugares del mundo cuando las cosas están cambiando radicalmente, o cuando hay una necesidad de articular una ambición particular o si por otras razones hay una necesidad de intervenir en un tipo de situación que es más o menos urgente. Es realmente una gran secuencia de oportunidades."

El agente Koolhaas desencadena oportunidades para descubrir lo cambiante: la modernidad del instante; para intervenir en lo emergente, pero también para colmar sus 'ambiciones personales. 'Estar en lugares que están cambiando' cumple los empeños inherentes a la actitud de investigador periodista o arquitecto indistintamente. Koolhaas actúa movido por curiosidad y sus propios intereses. Su vida le permite ver esos estados de modernidad que precisas de intervención, bien sean por ambiciones particulares o por urgencias, le permite aludir, en sus vivencias, a esa 'secuencia de oportunidades'.

2.2.3. El primer manifiesto

Koolhaas ha pasado con naturalidad del periodismo al cine que le interesaba por haber vivido la influencia paterna, que ya era director de la Academia de cine holandesa. A pesar de esto, decidió no ir a esa escuela de cine; discrepaba de los gustos de Anton, que según él no tenía buen gusto para el cine. No se sabe si esa fue la razón, o si se debía a su carácter, que le hacía difícil doblegarse a la disciplina que una escuela de cine exige. Junto a su amigo René Daalder y otros jóvenes, formaron el grupo de cine *1,2,3 Enz Groep* con ciertas inquietudes relacionadas con el *Free Cinema* inglés y con el 'buñueliano'. El nombre del grupo cuya traducción al español es "1,2,3, etc", "alude tanto al número variable de miembros del grupo como al hecho de que disfrutaban intercambiando los oficios: actores, cámaras, directores y guionistas" (Lootsma, 1999, p.154).

Su aventura periodística terminó con el cambio en la dirección del *Haagse Post* que chocó con las ideas de Koolhaas. Había hecho cuatro reportajes acerca del sexo en los Países Bajos, lo que no se ajustaba a la nueva línea editorial del semanario. Koolhaas dejó la redacción, embarcándose por completo en el grupo de cine. Rene Daalder (2021, párr. 2) recordaba el momento que Rem se sumó:

> "Después del instituto, ingresé en la escuela de cine y Rem se hizo aprendiz de periodista en un semanario. En la escuela de cine trabajé en varias películas estudiantiles con un grupo de gente que incluía a Jan de Bont, Frans Bromet y otros. Como siempre, Rem y yo nos mantuvimos en contacto, así que resultó lógico que se nos uniera mientras realizábamos una película episódica "anti-cine de autor" en la que todos llevábamos a cabo diversos roles, haciendo de todo, incluyendo protagonizar uno de los segmentos. Aquello se convirtió en *1, 2, 3, Rhapsodie*. Después escribí y dirigí varios cortometrajes (con Jan de Bont como director de fotografía), que tuvieron gran éxito y me dieron la oportunidad de conseguir hacer una película. Esto nos llevó a Rem y a mí a escribir *De Blanke Slavin* que se convertiría en una alegoría provocadora sobre la decadencia de la civilización europea".

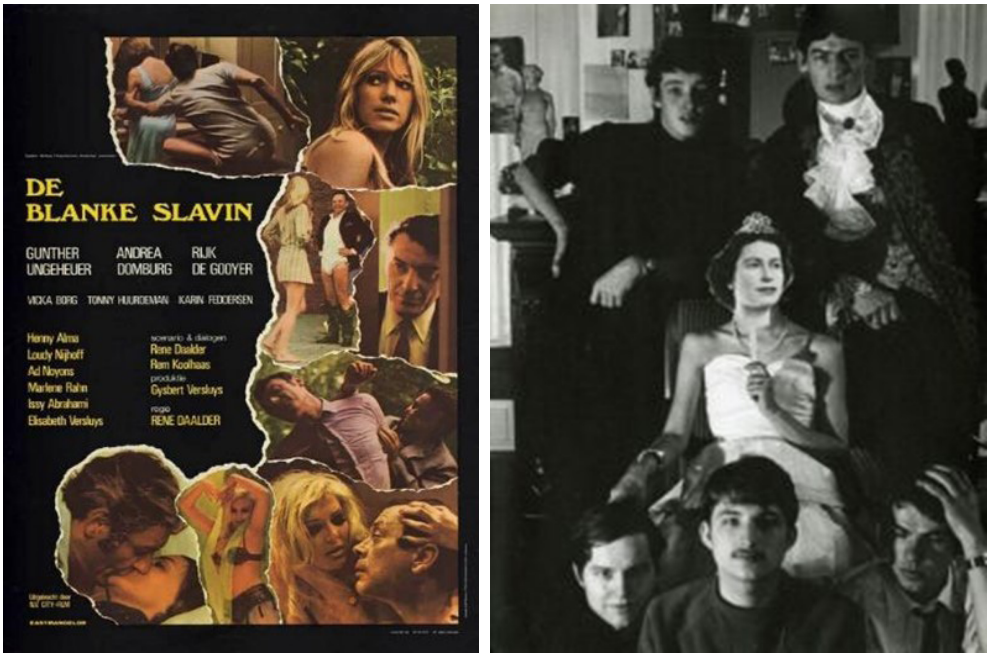


Fig.2.45. Cartel de *De blanke slavin* ("La esclava blanca", 1969) y el grupo 1,2,3 Enzgroep.

Varios de los integrantes del grupo venían de la academia de cine holandesa y acabaron en Hollywood años más tarde. Jan de Bont, reputado director de fotografía acabó siendo un director de *blockbusteres* como *Twister* o *Speed*. Robby Müller ha sido de los mejores directores de fotografía de la historia del cine, fotografiando para William Friedkin, Wim Wenders, Jim Jarmusch o Lars von Trier, demostrando su capacidad de llevar la *steadycam* y su sensibilidad para el encuadre cámara en mano. El propio Daalder llegó a Hollywood y, aunque dirigió cintas tan interesantes como *Masacre en Central High* (1976), su mayor logro fue convertirse en un gurú de los efectos visuales. El grupo era itinerante, salvo cuatro de sus miembros —Rene Daalder, Rem Koolhaas, Samuel (anteriormente Kees) Meyering y Frans Fromet—, que eran fijos; constantemente entraban colaboradores y se fomentaba la 'no autoría'. La itinerancia participativa hacía que el grupo fuera abierto, con renovación constante tanto de técnicas como de temáticas; por no hablar del *non sequitur* que se convierte en motor de creación, asegurándose de que nunca hubiera un solo autor-creador. "En su película de cinco capítulos *De 1, 2, 3 Rhapsody* (1964), los jóvenes provocadores alternaron papeles de actor, camarógrafo, guionista, ingeniero de sonido y director." (Daalder, 2021, párr. 2). Para el grupo de Daalder y Koolhaas, como para el *Free Cinema*, había que ser "archi-provocadores. Nada importaba más en aquella época que despistar al espectador y socavar el orden establecido (…) una cruzada contra las expectativas de la gente" (Simon, R., 2020, párr.8).

Entre estos grupos asamblearios al que pertenecía el grupo *1,2,3 Enz* de Koolhaas, el formado por Dziga Vertov era el más famoso, aunque caía en la contradicción de tener como integrante al *autor* por excelencia, Jean Luc Godard —que junto a Jean Pierre Gorin pertenecían a la *Nouvelle Vague* y al grupo asambleario cuyo nombre, homónimo al director de cine soviético, autor de obras cumbre como el documental de 1929, "*Chelovek s kinoapparátom" (El hombre de la cámara)*—. El grupo se creó el año que el *1,2,3 Enz* realizó varios cortos y un año antes de que se estrenase su único largo *De blanke slavin* ("La esclava blanca", 1969) (fig.2.35). Godard era, como Koolhaas, un personaje de opuestos. El suizo

entró en el grupo de cine más por sus afinidades marxistas y luego él mismo se encargó de cerrarlo, cuestionando el ideario del manifiesto del grupo[186]. La paradoja de que un autor absoluto y contradictorio como Godard —erudito, subversivo, muy afín con el espíritu de Mayo del 68, pero, a la vez, autor individual que anuncia que "una película es obra de un solo hombre"—, parte fundamental en la *Nouvelle Vague*, entre en el grupo Dziga Vertov, es de ese tipo de contradicciones las que luego Koolhaas también exhibe, a pesar de haber escrito, junto a Daalder, un artículo en contra del Godard llamado "Weg meg Godard" en español "Siguiendo a Godard".

El cine de autoría europeo, encabezado por la *Nouvelle Vague* desde mediados de los 50, y anteriormente el ya extinto *Free Cinema* británico, por el que el grupo mostró algún interés, estaban en los antípodas de grupos asamblearios y 'anti-autores' contracorriente. En este sentido publicaron un manifiesto, el primero de la carrera de Koolhaas, en tres partes en la revista *Skoop* que fue una de las revistas de cine más importantes en Europa y relacionada con la Academia de cine holandesa. Lo cierto es que muchos de los que integraban el *1,2,3 Enz* escribían en ella haciendo reseñas de los trabajos del grupo incluido el manifiesto en tres partes de Koolhaas y Daalder. La parte de Koolhaas, se centra en las figuras de Harold Pinter, escritor ganador del Premio Nobel, muy asociado al *Free Cinema*, y en Jack Clayton, un cineasta británico de gran capacidad visual y atractivo por temas complejos y sobrenaturales.

> **"Un futuro azul en Delft. Rem Koolhaas**
>
> *El devorador de calabazas*[187] ha sido tachado de anticuada y fracasada por la crítica holandesa, mientras que la película es en realidad anticuada y nada fracasada."

Primero habla de Jack Clayton, y remarca que, a pesar de una primera impresión en la que parece un cineasta sin conexiones discursivas, o incluso poca densidad argumental, lo cierto es que su obra tiene 'un hilo' de continuidad, mostrado por la importancia que les da a sus personajes femeninos.

> "Jack Clayton, su director, realizó el gran éxito *Habitación en la cumbre* en 1958, tres años más tarde se le ocurrió *Los inocentes*, después de *La vuelta de tuerca* de Henry James, y de nuevo tres años más tarde con *El devorador de calabazas*.
>
> A primera vista, no hay mucho argumento en sus películas, pero hay una característica que corre como un hilo a través de su obra: es la gran atención que tiene (tenía) por sus actrices principales, y la libertad que dio dentro de sus películas, a Simone Signoret en *Room at the top*,a Deborah Kerr en *The innocents* y a Anne Bancroft en *The pumpkin eater*. En sus dos últimas películas, también demuestra fielmente que se lleva bien con los niños, porque, aunque no sean siempre convincentes, nunca llegan a ser irritantes como la mayoría de los niños en el cine."

186 Lo hizo con la película *Ici et ailleurs* (Aquí y en otros lugares 1974)) en donde Godard y su esposa, Anne-Marie Miéville, deconstruyen los métodos utilizados para hacer *Jusqu'à la victoire*, que nunca se estrenó, "rodada en Palestina con Armand Marco en la primavera de 1970. Después de varios montajes sucesivos, jamás presentados en público, el film quedó inacabado cuando el Grupo se disolvió a comienzos de 1973. Gorin rechazó constar como co-autor. El film cuestiona las imágenes rodadas en Palestina y hace un retrato desencantado de la etapa militante de Jean-Luc Godard". https://proyectoidis.org/grupo-dziga-vertov/

187 En español se tituló *Siempre estoy sola.*

Luego toca el turno al que verdaderamente importa a Koolhaas, que es Harold Pinter. El novelista y guionista. Comienza por hacer una breve semblanza de las dos películas que Pinter escribe y sostiene aquellas cosas que admira de su técnica narrativa, como son el manejo de la tensión entre los mundos que son posibles y los que no[188]. Aprovecha este argumento para cargar las tintas sobre la Nouvelle Vague, a la que ve muy intelectualizada y nada centrada en las urdimbres vitales como plataformas para generar argumentos emocionales.

> Aparte de Clayton, Bancroft y los demás excelentes actores, *The pumpkin eater* debe mucho a Harold Pinter, el guionista, y al cameraman Oswald Morris.
>
> Las dos películas para las que Pinter escribió el guion, *The servant* y ésta, han llegado a ser mejores que el libro, mientras que ha conservado el espíritu de ambos libros. La fuerza de Pinter reside en su infalible manejo de la tensión que surge entre lo que es posible, lo que apenas es posible, lo que no es posible y lo es del todo imposible. Lleva al límite esas áreas de manera implacable. La segunda mitad de *El sirviente* estaba completamente definida por esto, (por ejemplo, la escena del baile en la escalera), las desviaciones de la realidad estaban tan inteligentemente dispuestas, que incluso la gente sobria se tragaba a menudo el curso de los acontecimientos, aunque había mucha gente que no podía digerir la segunda parte, y especialmente el final.
>
> Las situaciones inverosímiles de Pinter resultan poco loables; son muy diferentes de las situaciones inverosímiles de, por ejemplo, el final de la última de *Truffaut*, *La peau douce* (*La piel suave*). Truffaut hace que una mujer, a la que ha dado el nombre italiano cargado de temperamento, por precaución, dispare a su marido con una escopeta, pero aparte del nombre cargado de temperamento, no hay nada que motive o haga aceptable su intervención y, (lo peor de todo) Truffaut no se responsabiliza del acto. Los franceses de la *Nouvelle Vague*, (todos los franceses tienen algo que ver, por cierto), han descubierto al parecer de oídas que a veces ocurren cosas que ni siquiera sus mentes pueden razonar, y así, cuando no quieren realizar un «acto creativo», dejan que ocurra algo ridículo, en la firme creencia de que causa una impresión fuera de lo común. Cuando ocurre algo extraño con Pinter, no da la sensación de que esté fuera de la vida, sino de que está fuera de Pinter, de que él está detrás y se responsabiliza de ello. Además, suele hacer comprensible también por qué suceden cosas extrañas.

Intenta aquí explicar porqué el método de Pinter es lícito en los tiempos que corren: la sensación de que la sociedad choca con su entorno, que los procesos vitales del ser humano, chocan con lo estipulado por la sociedad mainstream y los problemas impuestos. La dificultad de comunicación entre el individuo y su contexto es vital para el desarrollo de un cine que expres el *zeitgeist* de la sociedad europea. Menciona a sus 'héroes', Antonioni y Bergman, pero prefiere el tratamiento de Pinter porque representa a personajes 'de sangre caliente', de 'sangre en las venas', lejos de arquetipos más teóricos o abstractos.

> Pinter hace lo mismo en *The pumpkin eater*. Es la historia de una mujer que quiere tener hijo. Eso es cierto, pero esencialmente es la historia de alguien que hace demasiadas demandas, haciendo demandas demasiado ordinarias. (Hijos, un marido, un hogar, calor, compañía). Debido a su vitalidad y a su falta de cautiverio, choca una y otra vez con su entorno, que es mucho más frío: parece sencillo,

188 Véase capítulo I.

> pero el hecho es casi demasiado moderno. En sus películas, Bergman y Antonioni, toman partido por personas que se convierten en víctimas de sus dificultades de comunicación y, por tanto, en inadaptados y neuróticos. Pinter y Clayton demuestran la obsolescencia de ese punto de vista. Muestran que la balanza se ha ido inclinando gradualmente hacia el otro lado: alguien con necesidades normales (de bajo nivel) se ve insatisfecho en ellas porque su entorno ya no les presta atención. Las necesidades de quienes la rodean están distorsionadas por la neurosis; de modo que la comprensión mutua queda excluida; la novedad de la película consiste en dibujar a Jo Armitage como la víctima. Pinter apunta directamente contra Antonioni y no recula, sino que se adelanta. Culpa a los neuróticos de las nuevas frustraciones que surgen en las personas de sangre caliente, de comunicación y de 'respuesta'.

Luego, carga contra los críticos, que pasan inadvertidos estos planteamientos, propios del Free Cinema y de la estrategia casi matemática del guion de Pinter, que escribe desde la vivencia, algo fundamental para el 'periodista Koolhaas'.

> Esta nueva postura pasó inadvertida para la mayoría de los críticos, que ya tienen bastantes dificultades para seguir la evolución de la película y, por tanto, no les queda energía para adelantarse a ella. Les pareció un paso atrás, y pensaron que la película estaba pasada de moda.
>
> Por supuesto es, en gran medida, gracias a Pinter que el tema de la película llegó a buen puerto. Su forma matemática permite al espectador comprender la película de forma intuitiva. (Un ejemplo de su refinada técnica: la escena bajo el capó de la secadora sufre un cambio de forma dos veces en el transcurso de la película, primero la peluquería es sustituida por el zoo donde el productor se deja llevar, la segunda vez es el negro mendigo. El patrón parece el mismo en las escenas: Jo se relaciona con la gente desinhibidamente, pero recibe un golpe por la inesperada e insospechada anormalidad de sus interlocutores).
>
> (En la carrera de Pinter, sus películas no son desdeñables. A través de *La colección*, *El amante* y *El sirviente* existe una línea clara hacia *El devorador de calabazas*; en todas esas historias está del lado de los de sangre caliente, los reales).
>
> Que la película cause una impresión tan poderosa se debe a una clara disposición común: es obvio ver que Pinter, Clayton, Anne Bancroft, Peter Finch e incluso Oswald Morris, el cámara, han vivido y sentido un parentesco con el tema. Clayton es quien ha tejido un gran número de hilos paralelos en un conjunto sólido, en el que se pueden reconocerse todos los elementos individuales. La realización de la película parece haber transcurrido con la calidez de Anne Bancroft; sin problemas de comunicación entre ellos.

Por último, expresa que el conflicto que muestra la película es común en Holanda, aunque no lo parezca por cómo va el cine holandés *mainstream*, pero mira con esperanza a ciertas voces minoritarias del cine neerlandés. Hace un alarde de inventario, al expresar la cantidad de elementos que, desde la sociedad holandesa, podrían nutrir este tipo de cine.

> El conflicto de *La devoradora de calabazas* también pueda darse en Holanda. Aquí hay muchas mujeres con demasiados hijos, también tenemos psiquiatras, y como Jan Blokker parece inadecuado para el papel de Jake, el hombre podría, sin tener que cambiar nada más por ello, trabajar en el mundo teatral; por cierto, un grito en el Bijenkorf tampoco causa una impresión inverosímil. En realidad, las

películas anteriores de Clayton también están mejor situadas aquí, al igual que muchas otras (ni mucho menos todas buenas) películas inglesas: por ejemplo, La soledad de, el corredor de fondo, Sabor a miel, *Billy Liar*, (la obra fue representada en Holanda por Studio, y parecía más holandesa que *Youth Process*).

Con las películas francesas de la *Nouvelle Vague*, esto es impensable. Por supuesto, esto se debe en parte a que son impensables en sí mismas, pero la mentalidad holandesa tiene claramente más que ver con la inglesa que con la francesa. (…) Al igual que los ingleses explotan su propia naturaleza, los cineastas holandeses también podrían hacerlo. En lugar de producir la juguetona y desenfrenada *Kittie's Courbois* y *Lucia's Campert*, la realmente neoyorquina *An Archer* y la cuasi mundana *Decorate the Void*, habría que dar una oportunidad a The Savage Walk, de Hermans. En los Países Bajos hay pesimistas, pervertidos, lecheras, prostitutas arruinadas, altos vuelos desairados, coleccionistas de sellos, monomaníacos, retornados, Willeke Albertis, príncipes de carnaval, bandas de música, estrategas, pederastas, diseñadores de moda, periodistas, artistas de circo, poetas de cara seca deshollinadores, guardas de campo, cazadores furtivos, predicadores, reformados, enfermeras, fareros, Dorus Rijkers, estudiantes empobrecidos, familias oprimidas, reinas de los tulipanes, artistas, profesores y cantantes sin nombre suficientes para una Edad de Oro llena de películas (Koolhaas, 1964)".

El manifiesto está formado en tres partes, -sólo se ha transcrito la parte de Koolhaas- igual que pasaba con el de *fluxus* y, lo cierto es que los manifiestos del *free cinema* y otros, también tienen mucho que ver con *fluxus*.

"***Fluxus***

2. **afectar o llevar a un cierto estado sometiendo a un flujo o amenazando con él**- «fluxed into another world». Sur.

3. Med. Causar una descarga, como en la purga.

Flujo, n. [OF., fr. L. *fluxus*, fr. Fluere, *fluxum* fluir. Véase FLUENTE; cf. FLUSH, s. (de cartas) 1. Med. **Secreción fluida o fluyente de las entrañas de otras partes**: esp. Ver si soy secreción mórbida: como, la gripe sanguinolenta, o la disentería. b. La materia así descargada.

Purgar la guerra de la enfermedad de barajas, la cultura intelectual, profesional y comercializada, PURGAR la guerra del arte muerto, la imitación, el arte artificial, el arte abstracto, el arte ilusionista, el arte matemático-.

2. **Acto de fluir**: un continuo moverse sobre o pasar por, como de una corriente que fluye; una continua sucesión de cambios.

3. **Corriente; flujo copioso; inundación; efusión**.

4. La entrada de **la marea hacia la costa**. Cf. REFLUJO.

5. **Estado de ser líquido** por el calor; fusión. Raro

PROMOVER NUESTRA FLAUTA REVOLUCIONARIA Y LA MAREA EN EL ARTE.

Promover el arte vivo, el antiarte, promover la REALIDAD NO ARTÍSTICA para que sea plenamente captada por todos los pueblos, No sólo críticos diletantes y profesionales.

7. Química y Metal. A **Cualquier sustancia o mezcla utilizada para promover la fusión**, especialmente la **fusión de metales o minerales**. Los fundentes metalúrgicos comunes son la sílice y los silicatos (ácidos), la cal y la piedra caliza (básicos), y las fluoritas (neutros). b.

> Cualquier sustancia aplicada a las superficies que se van a unir mediante soldadura, justo antes o durante la operación, para limpiarlas y liberarlas de óxido, favoreciendo así su unión, como la colofonia.
>
> **FUSIONAR a los cuadros de revolucionarios culturales, sociales y políticos en frente y acción unidos**" (George Maciunas, 1965).

Este manifiesto se 'compone' mediante un *cut up* literario. Escritos a mano de Maciunas se intercalan recortes del diccionario acerca de los significados de *fluxus* (fig.2.36). Si se atiende a las páginas finales de los referentes del diccionario del *S,M,X,L* (Koolhaas, 1995, pp. 1285-1299), se puede ver cierta similitud en la forma de componerlo (fig.2.36). El *cut up* podría verse incluso aplicado a los proyectos como los de la primera época de OMA, y de la cual se hace una selección en *OMA 6 Projects* (1990) (fig.2.46).

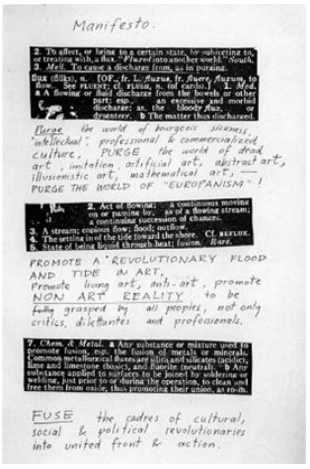


Fig.2.46. *Cut-up* para el manifiesto Fluxus y para documentos de OMA.

Fluxus, como un arte performativo, quiere tomar la calle y asociar el arte a la diversión, producirlo en masa y hacerlo ilimitado por el anhelo de que todos creen arte. En el contexto de *Fluxus*, el arte-diversión es una forma sencilla y sin pretensiones. La invitación a la participación se convierte en un atractivo reclamo de esencias libertadoras, ya que anula la presión de competir por quién será el más vanguardista. Se centra en las cualidades básicas y naturales de un evento simple, como un juego o una broma, sin complicaciones teatrales ni estructuras rígidas.

En esta misma tónica, los grupos reformistas del cine como el *1,2,3 Enz Groep*, se oponen al arte elitista y el arte mercancía; que el artista sea indispensable, un ser 'elegido', y que el público dependa de él. Según *Fluxus* cualquiera puede hacerlo, el artista es prescindible y todo puede ser arte, basta con que el público disfrute. El arte, por diversión en la retaguardia, tiene que ser un evento 'natural' y anti-mercancía. Duchamp, precursor del dadaísmo, y el juego que preconizaba Huizinga, *Fluxus* y Constant, han inspirado la 'arquitectura como evento' que interesa a Koolhaas y a OMA. El grupo de cine, como antecedente, lo que realiza *performances* post-surrealistas (Arias Madero, 2020, p.51). Los miembros del grupo van turnándose en los diferentes tajos de la realización fílmica como si de un juego se tratara. Nadie sobresale en un arte participativo y democrático, en el que la idea de artista se anula porque el público no lo necesita; cualquiera puede crear arte, que no ha de tener un valor comercial y ha de alejarse del artista intelectual como ocurría en el cine de la *nouvelle vague*.

Lo cierto es que la anti-autoría no es que no haya autor, sino que no existe un autor individual. "Lo que importaba era reconocer la realización de películas como un esfuerzo colectivo, en equipo y no heroicamente individual" (Basar, 2011). La participación, como lema, hizo que Rem Koolhaas jamás se situara en frente como 'director', sino siempre como guionista. La verdad es que cierto 'carácter formalista' y un objetivo elitista y maniqueo —que se reduce a que una obra ha de gustar o disgustar— existía en esta actitud asamblearia, que se centraba en la obra en sí misma, ignorando el contexto que rodeaba al proceso, o a las personas involucradas en él. Una polémica que hoy día, en torno a Koolhaas y OMA, reúne críticas para preguntarse si el espectáculo, para las masas, y el negocio, para los inversores, que son sus obras, mueve el discurso construido.

Non-sequitur

Según testimonio de Daalder, lo que hacía, a menudo, el grupo era introducir en una caja papeletas con los oficios como "cámara", "dirección", "actor", "iluminador", "ingeniero de sonido", y luego, cada miembro del grupo introducía la mano y sacaba una papeleta que le indicaba el trabajo que iba a desarrollar. La forma de producir la película era el *non-sequitur*, que evvoca a las ideas de producción creativa surrealistas; técnicas de producción poco ortodoxas. Con esas ideas provocadoras e irreverentes, los dos cortos *Body and Soul* (1966) y *Body and Soul 2* (1967) resultaron un éxito de crítica. Su carácter alegórico, que criticaba la sociedad burguesa de la Europa de mediados de siglo, homenajeaba un cine experimental y políticamente incorrecto.

Body and Soul (Cuerpo y alma, 1966), invierte el concepto de que "la belleza está en el interior" mediante la historia de una fiesta dada por un grupo de intelectuales que se mofan de uno de los invitados que es culturista, obligándole a desnudarse y a coger sobre sus hombros un globo terráqueo, como si de un *Atlas* mitológico se tratase. Dependerá de él que 'el mundo', se salve cuando la fiesta se descontrole. El cortometraje resulta un éxito rotundo y le seguirá una segunda parte en 1967.

Polemistas

Koolhaas adoptaría la 'no autoría' dentro del grupo OMA, donde la arquitectura se hace en grupo. Pero la contradicción está servida cuando manifiesta que en el cine le gustan Antonioni, Fellini, Bergman, quienes son grandes autores. Y de la *Nouvelle Vague*, que rechazan, se puede decir que tiene una enseñanza pragmática del cine: aprenden reflexionando en escritos —en la revista *Cahiers du Cinema* principalmente— y haciendo cine. El grupo se fija en el *Free Cinema*, donde descubriría a autores como John Lindsey, Tony Richardson o el escritor Harold Pinter —ganador del Nobel, y guionista de algunas películas del *Free Cinema* y a quien el grupo menciona con admiración en su manifiesto—.

Fig.2.47. El *1,2,3 Enz*, durante un rodaje.

Por mucho que quieran huir de la autoría, algo que ellos mismos proclaman, es su 'posicionamiento de provocación', lo que les convierte en autores polemistas, cosa que, bien gestionada, da mucha publicidad. En las filas del *Free Cinema* se hizo lo mismo con su "Manifiesto de los jóvenes airados", que mostraba la disconformidad acerca de los cauces de producción y exhibición que se daban en el cine.

L' agent provocateur

Dentro de este tipo de postura de polemistas, Daalder se autodefenía como 'agente provocador', que instaba a trasgredir las normas, no solo mediante su actividad exclusivamente, sino la de otros que podían o no, tener esa misma finalidad.

> "Mis provocaciones tienen como objetivo cambiar el orden existente, porque el orden existente no funciona. No queremos que mañana sea igual que ayer. Mi ambición es mostrar que el mundo actual no es lo suficientemente bueno. La evolución existe y debe ser impulsada por todas las posibilidades disponibles. La forma en que van las cosas ahora, la forma en que está la gente ahora, no es aceptable. Hay un tipo de persona que es un 'agente provocador'. Yo soy uno de ellos (…) por supuesto Rem Koolhaas también (…). Combino esa provocación con una idea filosófica de que la realidad no es lo que la gente cree que es. La realidad de alguien que cree en Dios es completamente diferente a la de alguien que no cree en Dios. Ambas realidades me resultan interesantes, aunque no le digo a nadie que su realidad es errónea" (Simon, 2020, párr.14).

En la novela de John Le Carré 1963 *El espía que surgió del frío*, el agente Leamas, a cargo de agentes dobles que están siendo asesinados, tiene que ir al Berlín Oriental a hacer de auténtico *agent provocateur*. No sería descabellado imaginar que Koolhaas y Daalder leyeran el libro de Le Carré, todo un *booker*, un superventas donde aparece el Muro de Berlín que más tarde constituiría una de las imágenes más poderosas y metafóricas del discurso de Koolhaas.

> "(…) Se acercó a la ventana a esperar. Ante él estaba la carretera, y a ambos lados el muro, una cosa fea y sucia de bloques de cemento perforado y cabos de alambre de espino, alumbrada con una barata luz amarilla, como un telón de fondo (…). A oriente y occidente del muro quedaba la parte sin restaurar de Berlín, un mundo a medias, un mundo de ruina, dibujado en dos dimensiones" (Le Carré, 1963).

El texto "The Berlin Wall as an architecture" de Koolhaas evidencia cierta idea de arquitectura como telón de fondo expresivo. Un vacío donde tienen lugar acontecimientos. Así que agentes encubiertos y agentes provocadores son figuras literarias y cinematográficas que resultan buenas metáforas para la escritura, el periodismo o el guion cinematográfico. Para el grupo de Daalder y Koolhaas, como para el *Free Cinema*, la provocación en aquella época servía para desviar al espectador y socavar el orden establecido (…) una cruzada contra las expectativas de la gente" (Simon, 2020, párr.8).

Free Cinema

En gran parte, la actitud provocadora del grupo holandés *1,2,3 Enz* y su *manifiesto* son inspirados por los 'jóvenes británicos furiosos' y los tres manifiestos del *Free Cinema*, donde se puede deducir ese manual que Koolhaas pone en práctica en su discurso. Estos documentos funcionan como un termómetro temprano de lo que vendría en los 60 y finales de los 70, cuando Koolhaas se convertiría en uno de los arquitectos más mediáticos de la historia.

El primer manifiesto del *Free Cinema*, en febrero de 1956, alude a la libertad creadora y la intención puesta en las películas para acercarse a la gente común. Este primer manifiesto quiere recalcar que la función poética de este cine recae en la 'actitud' de la mirada. Cine, mirada y actitud han dar un mensaje pleno. El subtexto es la libertad creativa, la gente y lo cotidiano. Por eso, porque deben hablar de lo cotidiano, las películas no pueden ser demasiado personales.

> "Estas películas no se rodaron a la vez, ni se hicieron con la idea de proyectarlas juntas. Pero una vez reunidas, apreciamos que tienen una actitud común. Implícita [subtextual] en esta actitud hay una creencia en la libertad, en la importancia de la gente y de la vida cotidiana. (…) Como cineastas, creemos que ninguna película puede ser demasiado personal. (…) La imagen habla. El sonido la amplifica y comenta. El tamaño es irrelevante. La perfección no es un objetivo. Actitud significa estilo. Estilo significa actitud. (Fdo. Lorenza Mazzetti, Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson)"

Para ellos, la 'forma' del cine es la imagen 'que habla', el sonido que 'subraya'. Esto deja al formato y a la perfección técnica fuera de los objetivos del cine. La técnica es una pátina, pero no forma parte del mensaje para ellos. Los propios integrantes del *1,2,3 Enz* no buscaban la perfección técnica, algo que, sin duda, les costaría su propia existencia.

> "Estaban en contra del sistema y tenían la intención de hacer todo de manera diferente. Sobre todo, sin reglas, sin un lenguaje cinematográfico bien definido y, desde luego, sin un discurso de autor pretencioso como el de Jean-Luc Godard en París" (Simon, 2020, párr.3).

Algo de este ideario, que tiene que ver también con el manifiesto *Fluxus* (1965), se mantendría en el discurso de Koolhaas: su aversión hacia la perfección técnica que habla de arquitecturas permanentes, el tamaño, la imagen 'parlante' y la actitud hacía lo común y lo cotidiano.

El segundo manifiesto del Free Cinema en 1957 reivindicó un objetivo al que aspirar. Alzaron el puño en favor de los estímulos de la vida contemporánea y la cultura, no sólo de la urbe londinense, sino de Gran Bretaña completa.

> "Este programa no se presenta ante vosotros como un logro, sino como una aspiración. Os pedimos que no lo contempléis como críticos, ni como una diversión sino que lo veáis en relación directa con un cine británico obstinadamente clasista, que aún rechaza el estímulo de la vida contemporánea, así como la responsabilidad de ejercer la crítica; que todavía se empeña en reflejar una cultura metropolitana del sur de Inglaterra que excluye la rica diversidad de las tradiciones y personalidades que constituyen Gran Bretaña en su conjunto.

> Con una cámara de 16 milímetros, con recursos mínimos y sin dinero para pagar a los técnicos no se puede lograr demasiado en términos comerciales. Es imposible rodar un largometraje y las posibilidades de experimentar se encuentran severamente restringidas. Pero sí es posible emplear los propios ojos y oídos. Es posible dar indicaciones. Es posible hacer poesía.
>
> La poética de este programa está tejida con nuestros sentimientos sobre Gran Bretaña, la nación de la que todos formamos parte. Desde luego, se trata de sentimientos encontrados. Hay cosas que nos producen tristeza o ira; son las que debemos cambiar. Sin embargo, los sentimientos de orgullo y amor son fundamentales, y sólo un cambio inspirado por estos sentimientos será eficaz.
>
> "Tenemos el Estado de Bienestar y las vicisitudes domésticas de los Huggetts[189]... Deprimente, ¿no?" Algo así escribía un lector en una carta al *Observer*, "explicando" por qué en este país ya no es posible un arte vital. Esta especie de pseudoliberalismo esnob y desdeñoso es el enemigo más pernicioso y destructivo de la fe. Nosotros nos posicionamos en su contra.
>
> Por supuesto, trabajar en 16 mm no es suficiente –aunque sin duda en este campo hay espacio para más iniciativas de jóvenes cineastas con algo que decir–. Pensamos, pues, que el patrocinio de *Every Day Except Christmas* [190] por parte de la Ford tiene particular importancia. Agradecemos a la Ford su política emprendedora que hizo posible esta película, así como su permiso para proyectarla en este programa. Esperamos que otros patrocinadores y otros cineastas sigan el mismo camino. En primer lugar, mirar a Gran Bretaña con honestidad y afecto. Saborear sus excentricidades; atacar sus injusticias; amar a su gente. Utilizar el cine para expresar nuestras lealtades, nuestros rechazos y nuestras aspiraciones. Este es nuestro compromiso".

La creencia en lo antipersonal sugiere que el enfoque debe estar en el mensaje en lugar del autor. Palabras como actitud, implícito, libertad, cotidiano, gente, creencia antipersonal y binomios intencionales como imagen-hablar, sonido-amplificar, escala-irrelevancia, muestran que la actitud es esencial a la hora de abordar cualquier tema. A menudo los elementos subtextuales son los que más enriquecen los mensajes. La libertad permite a las personas expresarse sin restricciones, y en la vida cotidiana, las experiencias del ser humano son claves. Existen binomios intencionales que mejoran la comunicación, como la relación entre imagen y hablar, y sonido y amplificar, que destacan la importancia de lo visual y auditivo. La escala también juega un papel en cómo percibimos la relevancia de diferentes elementos. Finalmente, la perfección es algo subjetivo y el estilo de una persona refleja su actitud hacia el mundo. La perfección no es el objetivo y el estilo es una actitud.

Para hacer cine —o arquitectura— para el gran público, hace falta dinero, como lo hace para poder experimentar. Todo esto lo reivindica también el *1,2,3, Enz* en su manifiesto. Sin embargo, aún con una cámara 16 mm se puede, experimentar, hay posibilidades de hacer poesía con los sentidos. Los "ojos y

189 'Los Huggett' eran la familia protagonista de una trilogía de películas británicas producidas en los años cuarenta por Gainsborough Pictures, y que alcanzaron gran popularidad durante los años de la posguerra.
190 Es un mediometraje documental sobre el mercado de flores, fruta y verdura de Covent Garden. Su estructura innovadora y su uso de la cámara le hizo valedor de una nominación al BAFTA y entrar en la sección de cortometrajes del Festival de Venecia. Hoy en día, sigue siendo una referencia de las posibilidades expresivas del cine documental al mostrar 'la poesía de la vida cotidiana'.

oídos" buscan la 'poesía de la vida cotidiana'. Trascendiendo al grupo de *1,2,3 Enz*, este concepto, propio de Baudelaire o de los Situacionistas, o incluso de Dalí y Bretón —que lo estiran al máximo, hasta las fugas surrealistas—, es fundamental en la escritura de Rem Koolhaas, que escribe a partir de la experiencia directa y en los rodajes del *1,2,3 Enz*. El grupo de Daalder y Koolhaas, buscaría el mecenazgo del gobierno holandés, sin duda ayudado por los contactos de Anton Koolhaas, a estas alturas muy influente en Holanda. La fórmula la dio el *Free Cinema*, que buscaba y hacía un llamamiento a patrocinadores —encontraron en la empresa Ford la respuesta a este llamamiento—, y otros mecenazgos. Los jóvenes cineastas, que tenían algo que decir con honestidad, tendrían el cine como vehículo expresivo de la 'poesía de la vida cotidiana'. La poética del *Free Cinema* proyectaba los 'sentimientos encontrados' en Gran Bretaña por el pseudoliberalismo y el Estado del Bienestar que generan tristeza o ira, orgullo u amor. El 'arte vital' ya no es posible, lo que encarna la familia televisiva de los Huggett.

Al posponer la crítica, la experimentación y el usar 'ojos y oídos', apela a los sentimientos que llaman la atención del mecenazgo. Koolhaas, como se verá, abarca con su mirada la cultura metropolitana y los sentimientos, de la misma manera que el *Free Cinema* se centraba en Gran Bretaña y no sólo en Londres. La confrontación global detecta los cambios y se opone a lo permanente. Siempre con 'ojos y oídos' atentos, escribe apelando a lo emocional común de lo cotidiano y posponiendo la crítica.

> "**COMITÉ POR EL *FREE CINEMA***. El último *Free Cinema*
>
> VI manifiesto del *Free Cinema*, 1959
>
> Han pasado ya tres años desde que presentamos nuestro primer programa de *Free Cinema* en el National Film Theatre, como un 'desafío a la ortodoxia'.
>
> Causó un cierto revuelo. Nos llamaron 'esperanza blanca', 'rebeldes', 'una empresa seria y muy prometedora'… El público fue amplio y entusiasta. Y en gran medida, como resultado de esta respuesta favorable, el asunto se convirtió en un movimiento. Ahora presentamos el sexto de estos programas. Es también el último. Hemos decidido que este movimiento, bajo este nombre, ha servido ya a su propósito. Así que este es el último *Free Cinema*.
>
> Algunos se alegrarán, otros lo lamentarán. Nosotros sentimos una mezcla de alegría y pesar. Hacer películas de esta manera, fuera del sistema, supone una enorme presión que no es posible soportar indefinidamente. No se trata sólo de encontrar el dinero necesario. Cada vez que se ha rodado una nueva película, nos hemos encontrado con que hay que librar la misma batalla por el derecho a mostrar nuestro trabajo. Como dijo aquel loco que se golpeaba la cabeza contra un muro de ladrillos (…)
>
> Pero nuestra sensación no es de derrota (…) Las películas del *Free Cinema* han ganado premios para Gran Bretaña, en Cannes (…), Venecia (…) y Estados Unidos (…), se han exhibido con éxito en París y Nueva York; en Italia, Finlandia, Dinamarca y Japón; en Moscú y en Hampstead. Lo que en realidad comenzó como un programa único de películas creció hasta convertirse en un movimiento que ya cuenta con su lugar propio en los libros de historia del cine. Sólo nos queda agradecer al Fondo Experimental del British Film Institute su ayuda en esta empresa; a Leon Clore de Graphic Films por su apoyo constan-

> te y su asistencia; y a la Compañía Ford, cuya esponsorización de *Every Day Except Christmas* y *We Are the Lambeth Boys* se cuentan, en nuestra opinión, entre los actos de patrocinio más imaginativos e inteligentes de la historia del cine documental británico.
>
> Al rodar estas películas y presentar estos programas hemos intentado hacer una apuesta por un cine independiente y creativo en un mundo en el que las presiones del conformismo y el mercado son cada día más poderosas (…). Pero creemos que este movimiento, bajo esta bandera particular, ya ha cumplido con su tarea. Un año más, y el propio Free Cinema se habrá convertido en otra etiqueta. Preferimos parar cuando aún estamos en plena forma.
>
> Además, la situación está cambiando. (…) Ya se aprecian algunos signos de un ambiente más sano en las películas británicas. *Room at the Top* es un comienzo; y *Look Back in Anger* le sigue los pasos (y resulta significativo que Tony Richardson, el joven director de *Look Back in Anger* fuera uno de los colaboradores del primer programa de *Free Cinema* (…)).
>
> Incluso el cine documental británico está comenzando a despertarse. Ya hay un grupo de voluntarios trabajando el documental social dentro de la ACT, y una película como *March to Aldermaston* muestra un renacer del coraje, la iniciativa y la vitalidad entre los técnicos más jóvenes (…).
>
> El *Free Cinema* ha muerto, ¡larga vida al *Free Cinema*! (Fdo. Lindsay Anderson, John Fletcher, Walter Lassally, Karel Reisz)"

Algunos de los referentes del discurso koolhaasiano radican en la entreguerra, cuando se radicalizan los cambios por la urgencia de las necesidades sociales y las soluciones a los problemas, lo que a Koolhaas le estimula particularmente a emprender, a tomar iniciativas siempre frescas y jóvenes, a buscar los patrocinios y estar en la primera línea combatiente. Aparte de los radicalismos, Dirk Roosenburg[191] está en su 'criptomnesias' como modelo de arquitecto en el contexto de la modernidad emergente que no dejará de ser una fijación potente en toda su trayectoria.

La poética de los manifiestos, se puede decir que encierra la esencia de lo nuevo anunciado y, por lo tanto, los manifiestos expiran y son materia de renovación y así los movimientos perecen pero no dejan de entrar en la dialéctica con los nuevos. El Free Cinema se disolvió dejando tres manifiestos. La escritura, como vehículo de los diferentes géneros discursivos, guarda esencial relación con principio, desarrollo y fin de estas autorías individuales o colectivas como es el caso de estos 'jóvenes airados' y su comienzo, plenitud y muerte.

Este recorrido por los contactos que tiene la trayectoria del aún joven Koolhaas en el ámbito de la cultura de los años sesenta es fundamental para determinar qué banderas, qué etiquetas, qué idas y vueltas dentro y fuera del sistema, las afiliaciones y pertinencias, lo individual y lo colectivo, siembre en movimiento y con su característico inconformismo, pero consciente de la valía del documento de cualquiera de sus actividades, de sus experiencias y producciones que deben quedar registradas, lo que le devuelve siempre a su primera vocación manifiesta y oficio de la escritura. Su afición al documento y cómo el género del manifiesto que pronto concibe para un lanzamiento desde los Estados Unidos

191 Ver epígrafe "Dirk Roosenburg. Arquitecto" en este capítulo.

al mundo, se gesta en diferentes ambientes que frecuenta y fundamentalmente en el cine europeo y el británico, en particular. El movimiento del *Free Cinema* británico se daría por zanjado con otro manifiesto en 1959 y daría el testigo a diferentes grupos que seguirían su estela.

Con una tarea ardua para subsistir, conseguir los emolumentos necesarios y las plataformas de comunicación y difusión hasta quedarse exhaustos, estos 'jóvenes airados', se convirtieron en 'adultos cansados'. El manifiesto presenta una contradicción que, ya se verá, si OMA tomará de la misma manera que el Free Cinema: la muerte del grupo puede llevar a la inmortalidad del concepto que representan. Desde luego, el *1,2,3 Enz Groep* sí que tomó la idea una 'muerte creadora'. Produjo 'grandes proscritos' en el cine con Daalder y en la arquitectura con Koolhaas. El inicio de este último manifiesto, *ab ovo* —que significa que la historia se desarrolla desde su inicio—, muestra que el objetivo poético de este movimiento siempre desafío la ortodoxia *mainstream*, caracterizándose por su rebeldía y la esperanza de un cambio significativo iniciado por sus actividades. Estos objetivos discursivos los mantendría Koolhaas tanto con su grupo 1,2,3, Enz como con OMA: prender la mecha de un cambio, agitar el orden preestablecido, envilecido, acomodado. Una empresa seria, que busca establecer un Movimiento que ha cumplido su propósito, generando un binomio sentimental de alegría y pesar, y posicionándose fuera del sistema.

Este movimiento evoca una sensación de triunfo al recibir reconocimiento internacional en festivales como Cannes y Venecia. Lo que comenzó como un programa único ha evolucionado hacia un Movimiento que deja huella en la historia del cine, con agradecimientos a entidades como la Compañía Ford y el BFI (*British Film Institute*). Los actos promocionales son imaginativos e inteligentes, reflejando un enfoque independiente y creativo que se opone a la inconformidad mercantil. OMA sentirá el mismo impulso con los grandes hitos construidos, experimentando éxitos en las construcciones que han aumentado de escalas: el Congrexpo, la biblioteca de Seattle y el *CCTV* son sus mayores reivindicaciones en las etapas distintas de la vida de la oficina.

El manifiesto al anuncia la muerte del *Free Cinema*, auguraba la larga vida que le quedaba al cine experimental y a otras actividades artísticas a contracorriente. Lo cierto es que para ellos, sistema cinematográfico británico había comenzado a despertarse. Su 'escuela' había dejado impronta en el hacer cine experimental independiente fuera del sistema, que ahora ya 'está en los libros de historia'. Es algo, que sin duda tenía trascendencia en la conciencia de Koolhaas que quería trascender en la historia. Koolhaas ha sido muy pronto consciente, como es fácilmente demostrable con lo que produce y cómo se conduce, de la trascendencia del documento escrito. Libros, revistas, catálogos, teoría y manifiestos, son ya parte influyente de la academia arquitectónica, aunque él anhela ser portada de la revista *TIME*.

2.2.4. Formalismos. *Auteurs*, al fin y al cabo

Si los escritos de Koolhaas son el motor creativo de OMA, la idea del proceso colectivo viene del *1,2,3 Enz Groep*, en donde "lo que importaba era reconocer la realización de películas como un esfuerzo colectivo, en equipo y no heroicamente individual"(Basar, 2011), aunque en ello subyace cierto formalismo, ya que la obra es un hecho cuyo análisis no es en torno al significado sino que se centra en la estructura formal y sus elementos, en las reglas sintácticas y la composición, el color, la textura, la línea y la geometría, en sus cualidades estéticas, en definitiva.

El éxito de sus dos cortos, permitieron al *1,2,3 Enzgroep* dar el salto al largometraje. Su único largometraje, *La esclava blanca* (*De Blanke slavin*, 1969), fue la película más cara de Holanda y necesitaron financiación gubernamental y un aval. Para conseguirlo, Daalder y Koolhaas escribieron el guion para seducir a los patrocinadores asumiendo la autoría. La historia, de tintes surrealistas, precisó del aval mayúsculo de Jean-Claude Carrière, reputado guionista europeo y habitual colaborador de Buñuel. Daalder (2011, párr. 2) diría que "curiosamente, Jean Claude Carriere, guionista de Buñuel, vino a nuestro rescate, asegurando a los desconcertados productores que habíamos escrito el guion de buena fe".

La película recurre a la 'alegoría', resultando ser cine de 'género'[192]. La historia trata sobre jóvenes holandesas que son presas de una trama de trata de blancas para enviarlas a un harén en Tánger y aplacar los apetitos del árabe Abrahami. Es una crítica a los convencionalismos de la sociedad burguesa europea y al colonialismo en el contexto real de aquellos estados árabes y africanos, que estaban logrando su independencia, y mostrando "la 'venganza del sujeto poscolonial'. Países como Holanda, Francia y Gran Bretaña experimentarían un flujo de inmigración sin precedentes desde sus antiguas colonias" (Basar, 2011). La imagen del decadente Zonderling, el 'buen alemán', que falsamente pretende salvar a África, cuando realmente lo que hace es crear un harén, es muy significativa. La ironía va contra aquella burguesía que miente a todos y a sí misma, justificando hechos inmorales a través del enunciado de buenas intenciones. Más tarde, en los 80, Koolhaas reincidía en esta denuncia que hacía su grupo de cine en su texto "Calzoncillos blancos ante la suciedad",

> "Ahora, la prensa populista y el gobierno estadounidense se vuelven en contra de la ONU, descrita como una conspiración de turbios diplomáticos extranjeros que acumulan millones en multas de aparcamiento impagadas, que abusan impunemente de las chicas de compañía y que proclaman su inocencia tras unas gafas oscuras" (Koolhaas, 2004, p.96).

La película fue un fracaso en Holanda y a raíz de eso el grupo se disolvió, pero a los hechos se remiten ciertas constantes observadas en el lenguaje de Koolhaas: surrealismo, alegorías, el *non-sequitur* y la irreverencia llevados al campo de los hechos arquitectónicos donde Koolhaas llega después del fracaso cinematográfico.

> "*De blanke slavin*, a pesar de su incontestable modernidad y originalidad, resultó ser un producto difícil y denso que no fue comprendido por el público holandés. El fracaso comercial del largometraje supuso el fin del grupo fílmico, la diáspora de sus miembros y el truncamiento de la carrera cinematográfica de Rem Koolhaas" (Arias Madero, 2017).

192 En el cine, como en la literatura, el género sirve para acotar una película. Ver capítulo I de esta tesis.

Arias Madero (2017, p. 29) en "Cine construido. Contaminaciones cinematográficas en la obra de Rem Koolhaas", comenta que fueron los riesgos experimentales y las fallas narrativas producidas que le jugaron una mala pasada. El presupuesto insuficiente contribuyó a en una mala factura estética. En palabras de Daalder (s.f.) hubiese podido convertirse en "una alegoría provocativa sobre el declive de la civilización europea, *riffing* sobre películas de género de serie B y *non-sequiturs* buñuelescos".

Surrealismo y fantasía

Con el *1,2,3 Enz Groep*, Koolhaas toma contacto con el surrealismo que había producido un revulsivo a principios de siglo a pesar de que Nicholas Parr (2024) sostiene que eso ocurre cuando está en la A.A. Lo cierto es que el surrealismo en el cine de Buñuel o el método paranoico crítico en la pintura de Dalí o el 'truco de magia' que llevó en el cine Meliès resultaban reveladores de un lado oculto que la realidad, el mundo onírico, el subconsciente que en películas como Le *Chien Andalou* (1929), *Viridiana* (1961), Belle *de Jour* (1967), o *El ángel exterminador* (1962), (fig.2.37), sacaron a relucir la parte salvaje de individuos que pertenecían a una sociedad de clases y que en el fondo todos ocultaban la brutalidad. Allí iba una crítica a esa sociedad cuya muestra de individuos era de la clase burguesa de guardianes de las buenas formas.

Fig.2.48. Comparativa entre escenas de *El ángel exterminador* y *Body & Soul* del 1,2,3 Enzgroep. Abajo, imágenes del inicio de *Blue Velvet*

Esta formulación del surrealismo como "narrativas fantásticas coexistidas con fragmentos de realidad" (Marie-Ange Brayer, p.85) que opera como expresión dialéctica entre el argumento realista y la realidad subconsciente, es usada también autores posteriores al *1,2,3, Enz*, como David Lynch. En los minutos iniciales de *Blue Velvet* (1986) (fig.2.48), desmontaba el sueño americano, descubriendo con su cámara que, detrás de las vallas blancas, entre las rosas rojas, una imagen recortada sobre el cielo azul —los colores de la bandera estadounidense— había 'una oreja' amputada y criaturas salvajes —simbolizados por insectos— luchan en un mundo cruel que queda tapado bajo la perfección del césped recién cortado. O el paso de un mundo a otro, a 'la logia negra' en *Twin Peaks*. El imaginario de lo oculto tras la pátina de lo obvio es, como estos ejemplos demuestran, algo que el cine ha explorado y sigue explorando hoy en día.

La función simbólica del arte, que acentuaba el surrealismo, excluía a la arquitectura de las vanguardias. La interacción de la arquitectura con el surrealismo se produciría a mediados del s. XX y sería gracias a personajes como Vesely Dalibor, teórico y profesor de la A.A. "en búsqueda de nuevas vías para la arquitectura durante la agónica decadencia del Movimiento Moderno, a partir de los años 60 y 70" (Arias Madero, 2020, p.45) y, siendo Koolhaas su más mediático exponente.

> "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 sus 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" (Koolhaas, 1995, p.1190).

La pulsión icónica del surrealismo subvierte todos los referentes —ojos, hormigas, peces—, elucubraciones freudianas, cuyo poder visual impacta a la mirada extrañada. Son imágenes poderosas con las que Koolhaas construye fabulas como *Exodus* o la piscina flotante de "El cuento de la piscina" (fig.2.49):

> "Un día, en la escuela de arquitectura, un estudiante diseñó una piscina flotante. Nadie recordaba quién había sido. La idea se respiraba en el ambiente. Otros estaban diseñando ciudades voladoras, teatros esféricos y planetas artificiales enteros. Alguien *tenía* que inventar la piscina flotante.
>
> La piscina flotante —un enclave de pureza en un entorno contaminado— parecía un primer paso, modesto pero radical, dentro de un programa gradual para mejorar el mundo gracias a la arquitectura. Para demostrar la fuerza de la idea, los estudiantes de arquitectura decidieron construir un prototipo en su tiempo libre" (Koolhaas, 2004, p.307).

La fábula continua con que flotaron la piscina y comenzaron a nadar para llegar a Manhattan después de 40 años, en relación con el Éxodo de Moisés y el pueblo de Israel por el desierto tras que Moisés rompiera las Tablas de la Ley. La metáfora 'física' de que para ir hacia delante, hay que nadar contracorriente tiene ecos del final de la novela *El gran Gatsby* (Fitzgerald, 1925), que creía que el futuro retrocede mientras los protagonistas van en 'barcas contracorriente' para alcanzarlo.

"(…) Cuando finalmente llegaron, casi no se dieron cuenta, pues tenían que nadar en dirección opuesta a donde querían ir, es decir, hacia lo que querían dejar atrás. Era extraño lo familiar que les resultaba Manhattan.

(…) Los arquitectos de Nueva York estaban inquietos por el repentino influjo de los constructivistas (…) Los neoyorquinos no dudaron en criticar el diseño de la piscina; por entonces todos estaban en contra del movimiento moderno (…)" (Koolhaas, 2004, pp.307-310).

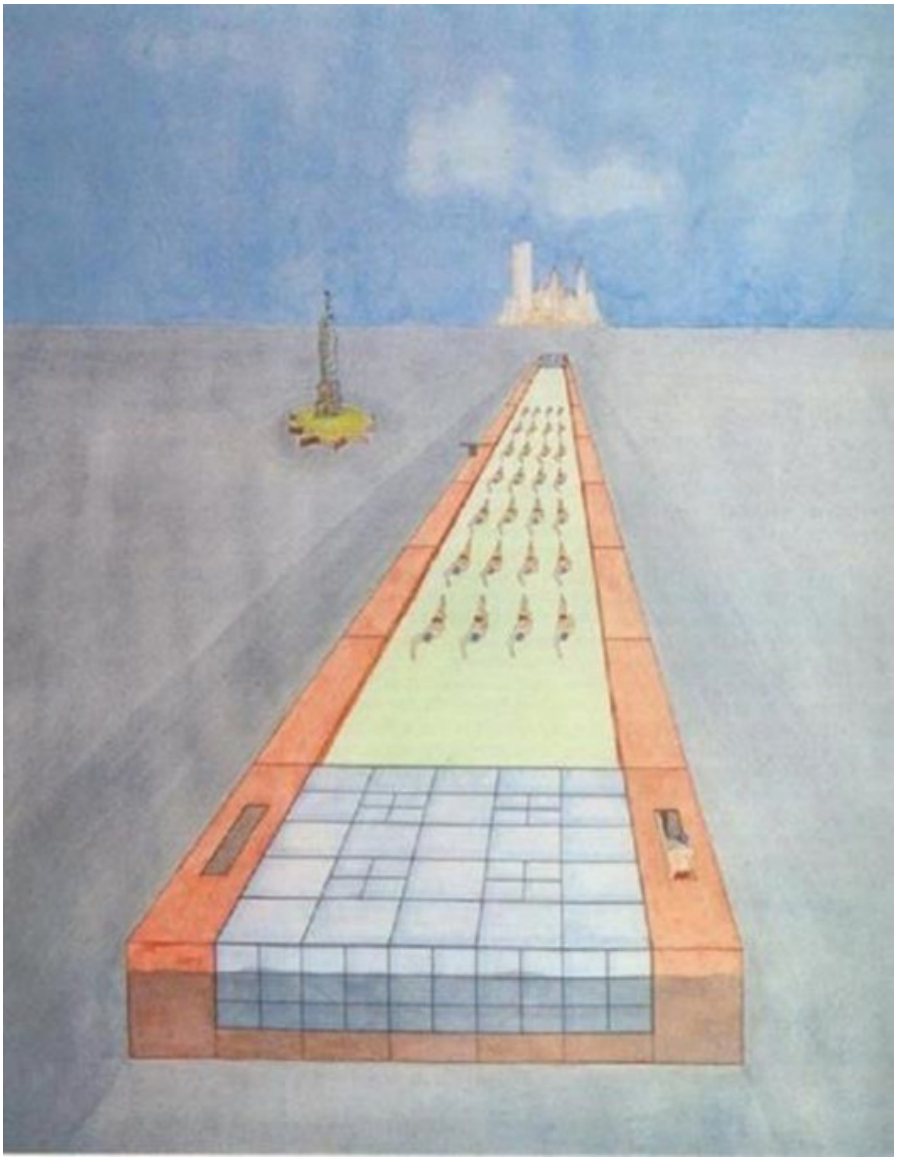


Fig.2.49. Ilustración de OMA para "El cuento de la piscina"

El Método Paranoico Crítico funciona por opuestos: Moscú y Nueva York en plena Guerra fría y los nadadores-constructivistas heroicos frente a los arquitectos pragmáticos-artistas encubiertos. Bretón (1934) en *Qu'est-ce que le surréalisme?* acabaría por dar con el método surrealista, exégesis aplicable a cualquier tipo de situación.

> "Dalí ha dotado al surrealismo de un instrumento de primer orden en su especie, el método paranoico-critico, que se mostró ya desde el principio capaz de aplicar indistintamente a la pintura, a la poesía, al cine, a la construcción de objetos surrealistas típicos, a la moda, a la escultura, a la historia del arte, e incluso, llegado el caso, a cualquier tipo de exegesis" (Bretón, 1934, p.25)".

Según Lacan[193], la alucinación provocada al exponerse a ciertas imágenes se debe al despertar de imágenes subconscientes. Gracias a ese 'atavismo primigenio' freudiano, Dalí descubrió lo que estaba oculto tras *El Angelus* de Millet. *El Angelus*, aparentemente una alegoría de la espiritualidad agraria y el recogimiento (fig.2.50), tenía una parte sobrepintada, seguramente por consejo o por juicio del propio Millet. Una radiografía demostró que Dalí tenía razón y que, bien podría ser el entierro de un niño, aludiendo, al acto sexual. Gala, al enterarse del hallazgo, según cuenta Dalí, exclamó: "si ese resultado constituyera una prueba, sería maravilloso; pero si todo el libro no fuera más que una pura construcción del espíritu, ¡entonces sería sublime!" (Dalí, 1989, pp.15-16), porque demostraría el poder del método para construir a partir de alucinaciones que son soterramientos de nuestros propios pasados.

Fig.2.50. El Ángelus de Millet, un Ángelus de Dalí y el Ángelus en *Exodus*. Distintas versiones desde la realidad.

El proyecto teórico *Exodus o los prisioneros voluntarios de la arquitectura* de Rem Koolhaas y Elia Zenghelis (1972), constituye una crítica

> "a las últimas consecuencias de una ciudad racional, zonificada y autónoma de su entorno. La urbanística racionalista es reducida al absurdo mediante la exageración y una ironía ambigua que proyecta un Londres distópico, con un centro lineal y amurallado que conforma nueve áreas distintas" (Montaner, 1997, págs.59-88).

En el *Angelus* que forma parte de las ilustraciones del proyecto, se mezclan símbolos como el muro y la garrita con el pedestal puro, posiblemente de Seagram y el cubo de ónix, alusiones a Mies van der Rohe. Los opuestos definen la narrativa del discurso koolhaasiano. El cerebro puede manejar lo 'blando', que es lo paranoico, con 'lo duro' que es lo crítico. "El cerebro humano (…) es capaz, gracias a la actividad paranoico-crítica, de funcionar como una máquina cibernética viscosa, altamente artística" (Dalí, 1989, p.18). Lo blando, como un agente boicoteador, actúa desde dentro del sistema contra su versión *mainstream*, lo que anula la posibilidad de diálogo entre individuos que no compartan la misma historia o la misma 'identidad cultural'.

193 En *De la psychose paranoïaque dans ses raports avec la personalité* (1932).

El discurso koolhaasiano reactiva esta parte de la modernidad: el dadaísmo y el surrealismo desde las trincheras del periodismo, el grupo informal, el Zero, el grupo *CoBrA*, el *Fluxus*, el Pop, el *Letrismo,* la *Internacional Situacionista*; el *Expresionismo* y por supuesto, el *modernismo literario* de la vanguardia *underground* americana, con sus *cut-up*, una técnica de 'collage literario', tan similar al *cadavre exquís* surrealista y al montaje cinematográfico.

La 'imaginación' de Koolhaas se conduce 'entrelínea sugeridora', una técnica de singularización según Arroyo (1960, p.223). Koolhaas se enfrenta a la realidad con la imaginación para mirar más allá de la apariencia**.** Imaginación para la réplica contestataria e imaginación para inventar algo nunca visto. Se podría decir que las dos primeras le interesan más hasta los 80, cuando OMA se separa de Zenghelis y se vuelve global, y la última a partir de los 90. Pero esta idea discursiva es un anhelo publicitario, un ardid, ya que nunca ha dejado de usar la imaginación desde todos los frentes. La imaginación en las dinámicas modernas como forma de conocimiento encuentra su nexo en las metáforas, que son adjetivaciones de referentes. Tiene una conexión directa con los métodos de Lacan, de Jung y sobre todo de Freud. Pero el surrealismo de mediados de siglo que presencia Koolhaas no es del todo de su gusto; se presenta como una protesta contra los discursos imperantes de principios del s. XX, que a su vez usaron el surrealismo para aniquilar convenciones clásicas y clasistas del s.XIX. Es precisamente el primer uso del surrealismo, el de las vanguardias de principios de siglo, al que es espiritualmente afín Koolhaas. Y es así porque la ruptura novedosa del primer Movimiento Moderno iba contra el discurso mainstream del historicismo neoclásico y usaban las metáforas para transformar referentes discursivos a la nueva época (fig.2.51).

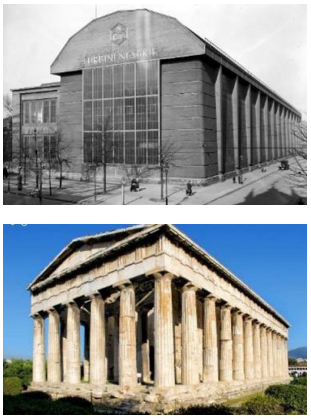


Fig.2.51. Peter Behrens utilizó la metáfora de un templo clásico para significar el progreso tecnológico que dio lugar a la arquitectura Moderna.

Según Bretón (1924) en el Manifiesto surrealista, la imaginación "no admite límites, y no se le permite más que ejercitarse bajo las leyes de una utilidad arbitraria" (1979, p.14), coincide con la denuncia dadaísta a las restricciones ejercidas sobre la imaginación por la perspectiva materialista del progreso. La imaginación es el portal que comunica el inconsciente y el mundo consciente (Jung).

La realidad es más compleja de lo que la razón ofrece a la comprensión empírica. Según el principio surrealista, las capas de realidad más profundas tan sólo se alcanzan en los sueños. Proyectar es soñar, lo que los racionalistas eran incapaces de entender. "Me gusta su casa, pero no es replicable" le decía Gropius a Niemeyer, quien se asombraba por semejante tontería que ese hombre, uno de sus ídolos, decía. (Niemeyer dixit). Bourriaud, en su ensayo *El radicante* expresa que la modernidad es el siempre esquivo 'presente', que siempre ha de moverse buscando lo nuevo:

> "El presente, porque lo moderno —"lo que pertenece a su tiempo", tal es su definición histórica es una pasión por lo actual, por el 'hoy' entendido como germen y principio o contra las ideologías conservadoras que quisieran embalsamarla, contra los movimientos reaccionarios cuyo ideal sería la restauración de tal o cual pasado, pero también, lo que distinguiría nuestra modernidad de las anteriores, contra las prescripciones futuristas, las teleologías de todo tipo y la radicalidad que las acompaña. La experimentación, porque ser moderno es arriesgarse a aprovechar la ocasión, el *kairós*. Es aventurarse: no conformarse con la tradición, con las fórmulas y categorías existentes sino abrir nuevos caminos, volverse piloto de pruebas." (Bourriaud 2009, p.15).

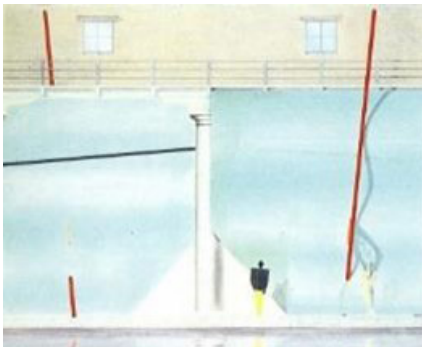


Fig.2.52. Bienal de Venecia, dibujo y fotografía de la instalación de OMA. Cuadro de Dalí.

El surrealismo va en contra de la univalencia de los convencionalismos lógicos, pero no desde lo imposible, sino desde su transgresión, que es posible, por muy irracional que parezca. Las posturas radicales que Koolhaas iba a encontrar en la A.A. serían 'encubiertas' por el joven Koolhaas dentro de las tendencias de la Ciencia Ficción que sí estaban bien vistas en la escuela[194]. Las concomitancias entre Sci-Fi y surrealismo, que llevan a lo 'fantástico', estriban precisamente en que el surrealismo construye lo que existe 'en ese preciso momento detrás de la cortina de la racionalidad', mientras que la Sci-Fi imagina lo que podrá ser el futuro con la tecnología presente[195]. Véase, por ejemplo, la instalación de OMA para la *Strada Novissima* (fig.2.52) de la bienal de Venecia de 1984 que para Koolhaas y OMA simbolizaba lo que existía tras la cortina de la racionalidad.

Para OMA, la fachada no estaba dibujada, sino que era un lienzo daliniano, asaeteado por un esbelto perfil rojo que invitaba al tránsito de dentro a fuera. Imágenes lyncheanas —aunque *Terciopelo azul* no se haría hasta cuatro años más tarde— o el lienzo de Dalí, con él a la edad de seis años levando la lámina del mar como si fuera una tela (fig.2.52) aparecen, como también la esencia del manhattanismo: lo real, el programa, las actividades mutables, protegidas por la superficie icónica de la envolvente, meramente epitelial.

> "(…) la Bienal de Venecia de 1980, bajo el título *The Presence of the Past* (…) Se instaba a los participantes a realizar fachadas para una 'calle', *La Strada Novissima*. Frente al 'dibujo' como medio en el que todos los elementos están definidos, OMA sigue la actitud surrealista daliniana de construir imágenes como preceptos que involucran al espectador.
>
> La fachada de OMA, translúcida, plana, maleable y azul, está ligada icónicamente con esta primera etapa de la trayectoria koolhaasiana conocida como el *Manhattanismo*. La tela ambigua insinúa y oculta las actividades tras ella (…) una nota discordante y subversiva en el universo ecléctico de la escena posmoderna y una protesta gráfica. Un lienzo frente al fachadismo que vuelve con el posmodernismo (…) sus estilemas manieristas y caprichosos que condenan a la arquitectura a resucitar formas y tipos (…) la propuesta de OMA constituye una negativa al **conformismo (…) "los discursos** no deben ser copiados sino evolucionados" (Rodríguez, Trachana, 2022).

194 Hay que esperar a 1976 y la conferencia de Koolhaas en la A.A., acerca del método daliniano, para que se haga del surrealismo, en 1978, un tema de estudio. Véase capítulo III.
195 Ver epígrafe "Una escuela con *novum* (ciencia ficción), entre otras variantes" en este capítulo.

Y sin embargo los arquitectos como Koolhaas que continúan los discursos de la Modernidad con referencias a Mies (1886-1969) o Kahn (1901-1974) estaban "empeñados en la deconstrucción del legado histórico y la reagrupación de sus preceptos y componentes con arreglo de la capacidad tecnológica de la época" (Frampton, 1998, p.309). Como dice Alazraki (1983), un orden fantástico no es negar el otro, sino redefinirlo en otro plano.

Madelon y Ungers

La figura de Madelon Vriesendorp (fig.2.42), con su trabajo no sólo para OMA, sino en el periodo formativo de Koolhaas, fue una de las artistas que impulsaron la arquitectura más mediática de los últimos cincuenta años. Vriesendorp, pintora, activista y provocadora, se encuentra con el surrealismo. Hay una conexión directa entre los textos de Koolhaas, el surrealismo de Vriesendorp, su pareja, y Melle Oldeboerrigter (1908-1976), un pintor surrealista de carácter obsceno y muy influenciado por El Bosco, que resulta de clara inspiración para las ilustraciones que Vriesendorp hace para *Delirious New York*, y la pieza *Flagrant delit* de 1985 (fig.2.42), un cortometraje producido por Teri Wehn Damisch y dirigido por Jean-Pierre Jacquet. Este corto narra el encuentro sexual entre el Empire State y el Chrysler Building a los que el Rockefeller Center pilla en flagrante delito, mientras la Estatua de la Libertad, oculta en la mesilla de noche salvo por la antorcha, que ilumina el encuentro y permite a la ciudad, antropomorfizada y voyeur, ver el encuentro tras una cristalera que recuerda en demasía al despacho de Banner, en la película *El Manantial* (*The Fountainhead*, King Vidor, 1949)[196]. Tras el episodio de infidelidad, la Estatua de la Libertad, totalmente erotizada, sale del cuarto y ocurre una trama discontinua y onírica con diversas imágenes llenas de sentidos freudianos.

Muy en relación con *Delirious New York,* el método paranoico critico que adopta este documento surrealista y freudiano hace algunos 'desplazamientos' y una 'condensación' del sentido discursivo en torno a lo arquitectónico que revisa el Movimiento Moderno. No se puede decir que Koolhaas no tenga nada de posmoderno —giro pictorial, la verdad según el foco, los diferentes tipos de conocimiento, el cuestionamiento de los textos y el multiperspectivismo—, comparte muchos objetivos, pero matizados, aunque prefiere una línea continuista con el proyecto moderno que se interrumpió. En la memoria del proyecto de la Casa da Musica escribía:

> "Como arquitecto me planteo si hay que romper con una línea de continuidad que viene del pasado, de la historia de la arquitectura, tanto de manera material como de concepto; si no hay que usar el hormigón o el acero porque lo utilizaba Mies van der Rohe. Me siento orgulloso de seguir esa continuidad con el pasado, además de aportar nuevas cosas a esa continuidad" (Koolhaas, 1999).

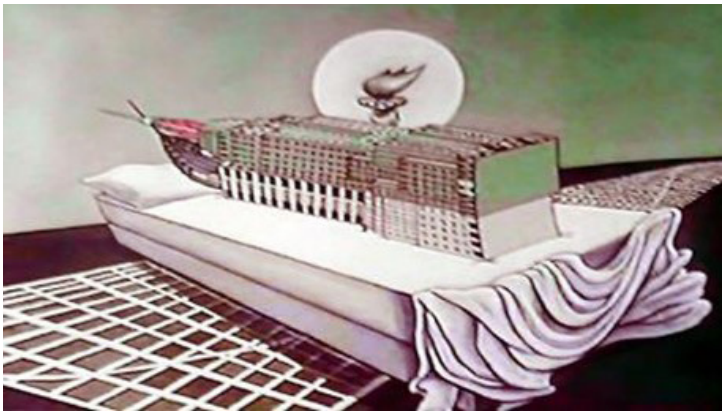
196 Basada en la novela de Any Rand, acusada de promocionar el artista individualista 'de derechas', narra la historia de Howard Roark (Gary Cooper) un arquitecto que quiere romper con todo lo hecho hasta ahora en el terreno de la arquitectura. Junto a Dominique Francon, una columnista del periódico *The Banner* de New York, intentan proclamar un discurso que libere al ser humano de la esclavitud del *mainstream* convencional.

De igual modo para él, los textos dan lugar a nuevos textos. La búsqueda de la continuidad de la modernidad se produce mediante una dialéctica entre la mirada, lo ignoto, lo no explorado de ella por un celo a la moralidad de la otra parte racionalista de esta modernidad. Estos descubrimientos de facetas ocultas son ayuda para reenganchar este discurso a la historia de la arquitectura actualizando su discurso. No es de extrañar que Koolhaas encuentra en las imágenes, y sobre todo en el texto, las herramientas para discurrir contracorriente, hallando en el surrealismo estas imágenes y estos desplazamientos y condensaciones discursivas para su escritura, se posiciona por primera vez ante la arquitectura, a la que llega por el camino del periodismo subversivo y provocador, pasando por una breve experiencia en el cine y el guion. El cine y la ficción, sin duda cultivan las habilidades discursivas de un autor que reniega tal condición, pues todavía no tiene sus límites definidos y tal vez no los tendrá moviéndose en esta ambigüedad y esta indeterminación con la escritura siempre como un 'grado cero' para discurrir y especular.

Los cierto es que *Delirious New York*, con esta serie de pinturas —en realidad, una serie que muestra un Manhattan en el subconsciente de Madelon Vriesendorp— que han sido realizadas antes que la redacción de *Delirious New York*, o más bien durante su gestación, tiene sus referentes en la colección de postales del Manhattan más popular como Koolhaas le dice a Colomina en su entrevista de 2007. Madelon Vriesendorp le proporciona a *Delirious New York* las imágenes. Ello sirvió para reforzar la credibilidad del manifiesto; y el método paranoico crítico es el método que comparten en medios diferentes y complementarios: narración e ilustración.

El "*Flagrante delit* (fig.2.53) del 'manhattanismo' en la 'cultura de la congestión' detona una narrativa donde lo fantástico convive con fragmentos de la realidad, y donde el cuerpo, como un cuerpo mutante, es simbólico de una entrega inconsciente al mecanicismo de la gran ciudad, donde los rascacielos son 'máquinas deseantes' (Frac Centre val de Loire, s.f.) Efectivamente, las ilustraciones de Vriesendorp otorgaban en gran parte del texto sentido y ofrecían una resonancia que "amplificaban las cuestiones teóricas alcanzadas" (Butragueño, 2015, p.119).

Fig.2.53. Vriesendorp en las calles de Holanda y una escena de *Flagrant delit*.



Aparte de Madelon Vriesendorp, del grupo *1,2,3 Enz* y de Anton Koolhaas, Rem llegará al surrealismo por Ungers en Cornell a principios de los 70.

> "(…) la descripción que Ungers hace de su práctica —y aunque no la denomina bajo el mismo término— confluye, de un modo laxo, con los dos principios o fases del método paranoico-crítico de Dalí. Utiliza las analogías como herramienta analógica irracional de fomento de la creatividad, y aplica posteriormente la fase racional de análisis crítico y toma de decisiones" (Valcárcel, 2021, p.91).

Ungers mostraba en sus clases figuras que, montadas de dos en dos, sugerían transferencias, a veces fantásticas y otras reales. Para la elaboración de un discurso, el uso consciente de imágenes análogas para Ungers supuso la técnica de *Morphologie*, un volumen en el que, tras un breve prólogo a modo de explicación, prosigue con una batería de imágenes que estrechan esas comparativas. La metáfora y la analogía dentro de los referentes de 'secuencia' permite comparar objetos y ver el mundo mediante analogías. La importancia es la de la 'imaginabilidad' de conceptos y argumentos, que además se transmiten con mayor claridad mediante el procedimiento de montaje de imágenes. No es casualidad, que esta estrategia repercuta hondo en la formación de Koolhaas dado que era también recurso habitual del nuevo periodismo, de las revistas de vanguardia, así como revistas de difusión comerciales como *Times* o *National Geographic*.

2.3. CAMINO A LONDRES

Fig.2.54. Gerrit Oorthuys. El 'culpable' de la afición por el constructivismo de Koolhaas.

2.3.1. El encuentro con Leonidov y el constructivismo ruso

Una serie de cambios estructurales en el semanario, así como el choque que provocaron sus textos sobre sexo en los Países Bajos, ponen en tela de juicio su permanencia en el *Haagse Post*. Después de abandonar el semanario, Rem Koolhaas, ahora periodista saliente y guionista, entra en contacto con el arquitecto Gerrit Oorthuys (1933-), (fig.2.43), que junto a Max Risselada[197] (1939-), ambos profesores de la Universidad Tecnológica de Delft, en 1969 estaban interesados en la arquitectura de vanguardia rusa. Koolhaas, a través de ellos, se interesaría por el 'constructivismo' que será una de sus principales referencias en su discurso. La investigación de estos profesores no se reducía al trabajo de archivo, sino que sentían la necesidad de ir al sitio, lo que evidencia otro aprendizaje de Koolhaas, que entiende la experiencia directa de la realidad como fuente principal de investigación, que no se encuentra en archivos y estanterías de bibliotecas. Para este propósito tramaron un viaje de 6 semanas, realizando el trayecto desde Odessa hasta Moscú y Leningrado —San Petersburgo desde 1991— para investigar *in situ* las ideas constructivistas para una exposición.

Oorthuys y Risselada eran dos 'bichos raros'. En una época en que los arquitectos estaban más interesados en proyectar, ellos empleaban sus esfuerzos en las búsquedas en archivos y en la investigación *in situ* para conocer en profundidad un tema en concreto (Carlos García, 2014, p.90). Parece contradictorio, pero un verdadero *Avant Garde*, o bien tiene suerte y da con algo nuevo, o conoce bien su medio y, de sus análisis crítico puede aportar novedad[198]. Esta última opción, al tener un *background* y la oportunidad de conocer la realidad de primera mano, era la de los dos profesores de Delft. Risselada, en la entrevista con Carlos García (2014), recuerda cómo los padres de Oorthuys, comunistas con amigos de Checoslovaquia que sabían leer ruso, les ayudaban con las últimas noticias que venían de aquel país, lo que les permitía estar más avanzados en conocimientos que sus compañeros de la universidad. Fue a raíz de las revueltas universitarias de aquella época, que empezaron a tener curiosidad por el país soviético. Así que, en 1969, Oorthuys y Risselada viajaron para investigar sobre la obra de los arquitectos rusos, lo que dio lugar a la exposición "Arquitectura y desarrollo urbanístico en la URSS. 1917-1932"[199] que, comisariada por Otto Das, se mostró en Delft, Berlín, Copenhague y, finalmente, gracias a Kenneth Frampton, en Nueva York.

La investigación y la exposición se completaban con una serie de conferencias y seminarios. Fue precisamente en 1967, en un seminario de arquitectura y cine en la universidad de Delft, organizada por Oorthuys, donde Koolhaas le conoció. Oorthuys, que por aquel entonces trabajaba con Gerrit Rietveld (Gar-

197 Max Risselada es autor de *Raumplan versus Plan Libre* (1988) y de *Funcionalismo- Hans Scharoun versus de Opbow* (1997). Hoy es profesor emérito de la Universidad Tecnológica de Delft. https://en.everybodywiki.com/Max_Risselada

198 Véase capítulo I.

199 "*CCCP/ USSR 1917-1933, Tentoonstelling Architektuur Stedebouw*".

giani, 2011, p.4), invitó a Rene Daalder y a Rem Koolhaas en representación del grupo *1,2,3, Enz* —que Oorthuys admiraba por su supuesta libertad— a dar una charla sobre cine. Koolhaas lo rememora en varias entrevistas, siempre dando el mismo enfoque. Pero es en la entrevista para *Project Russia* (Goldhoorn, 2002, párr. 4) donde recuerda las claves de este cambio tan trascendental en su rumbo.

> "(…) un amigo llamado Gerrit Oorthuys, un historiador de la arquitectura que enseñaba en Delft y que tenía una cualidad muy poco común: podía reproducir el espíritu auténtico y exacto de los personajes que enseñaba, como si estuvieran allí. Podía darte el dictamen de x, y, z que no era su propia interpretación sino era la realidad" (Koolhaas cit. Goldhoorn, 2002, párr. 4).

Koolhaas se siente afín a Oorthuys que le habló de la arquitectura soviética y le hizo sentir "una fascinación por el constructivismo hasta convertirse en una absoluta obsesión paranoica" (Ventura Blanch, 2022, p.105). En palabras del propio Koolhaas (2002), podemos advertir varios factores que recalan en su actitud de entender la arquitectura:

> "Debemos remontarnos a 1965. En esa época era un periodista y guionista y había realizado algunas películas. Un día fui invitado por Gerrit Oorthuys –profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Delft–. Me preguntó si quería dar una conferencia sobre películas. Toda la gente que conocí en Delft se estaba pasando de la arquitectura al cine" (Koolhaas cit. Goldhoorn, 2002, párr. 4).

Seguramente esta sugerencia de intercambio fue decisiva en su cambio de rumbo.

> "Por esos días Oorthuys, junto con otros, estaba organizando una de las primeras exhibiciones de la arquitectura constructivista. [Oorthuys] Tenía un carácter increíble: un anticomunista mordaz que antes había sido un mordaz comunista, hecho que le colocaba en una posición que le permitía ser a la vez un representante puro de las ideas de la arquitectura soviética y a la vez realizar las críticas más elocuentes al sistema soviético" (Koolhaas cit. Goldhoorn, 2002, párr. 4).

No es de extrañar que se encontrase afín por sus propias contradicciones, por la persistencia de los contrarios en su actitud, y por infiltrarse en campos de conocimiento ajenos, como en su caso de arquitecto que se inmiscuye en la crítica del sistema político en la Unión Soviética —aunque no es comunista, le interesa el fenómeno del comunismo— que, al final, el mismo Koolhaas con su método paranoico, no dejaría de relacionar todo.

> "Me hizo pensar que quizás la arquitectura fuera como un guion cinematográfico, y al año, yo decidí ser arquitecto. Así Leonidov estuvo en el origen de mi decisión de ser arquitecto. (…) Lo que nos hizo decidir a mí y a Gerrit a explorar el trabajo de Leonidov más profundamente fue el hecho de que era uno de los arquitectos constructivistas menos investigados. Decidimos hacer juntos un libro para un editor inglés, para el cual yo escribiría el texto y Gerrit haría la documentación fotográfica." (Koolhaas cit. Goldhoorn, 2002, párr. 4).

Aquí se distinguen varias claves: como pragmático no investiga solo por el conocimiento sino para hacer un libro, para dar salida a una obra; otra vez sería un proyecto participativo cuyo papel se desarrollaría bajo su cualidad de escritor. Como investigador le intrigaba algo que no era suficientemente conocido, lo

mismo que ocurría con los constructores de Nueva York, o "la cara oculta de la arquitectura moderna" y la oportunidad comunicacional de convertirse, a la manera de un Lissitzky, en el importador a Occidente de alguien desconocido.

> "Entre 1968 y 1972 realizamos una serie de excursiones a Moscú para explorar los vestigios aún existentes de la vida de Leonidov y su contexto. Gerrit era un buen amigo de la familia de Rodchenko y a través de ellos finalmente contactamos con la viuda de Leonidov, su hijo y su nieto. Fuimos a su apartamento y, en parte gracias a la ayuda del Museo Shusev, de manera lenta pero segura empezamos a 'ensamblar' el trabajo" (Kolhaas cit. Goldhoorn, 2002, párr. 7).

Llama la atención la expresión 'ensamblar el trabajo' que remite al concepto del guion cinematográfico, al mismo tiempo que de lo dicho se deduce un método de trabajo periodístico de investigación que buscaba los vestigios de la vida para explicar las obras. No se pretendía según parece hacer un trabajo disciplinar de análisis formal de las obras, sino que se buscaba explicar las obras en su contexto socio-cultural. El trabajo no llegó a su fin como se lamentaba Koolhaas, pero fue muy instructivo y le dejó marcado. Se dio cuenta de primera mano que lo que más le interesaba no era (solo) el conocimiento en sí sino la trasmisión y la comunicación. Esa determinación marcaría toda su trayectoria.

> "Escribí el texto pero Gerrit nunca no me envió las imágenes. Pienso que, pedagógicamente hablando, era un profesor muy ambiguo. Buscaba conocer todo. Iba siempre contra la corriente. Pero no siempre sabía cómo realizar y transmitir este conocimiento. El libro fue una víctima de esa actitud, pero significó para mí una implicación con el trabajo de Leonidov muy seria y realmente intensa" (Bart Goldhoorn, 2002, párr. 4-5).

Bien es verdad que en la entrevista aparecen referentes que en el momento que narra ya estaban cuajados en los ambientes que Koolhaas previamente había frecuentado. Las ideas de izquierdas habían alimentado los movimientos subversivos y, a la vez, la crítica al comunismo soviético que Koolhaas había tenido la oportunidad de conocer de cerca para legitimante someterlo a crítica. A pesar de tener contacto directo con la familia de Rodchenko, el hecho de investigar a Leonidov indica el olfato de un periodista: si Leonidov fue uno de los pilares del constructivismo ¿por qué se le silenció? Son ese tipo de preguntas o atenciones que Koolhaas afronta al tirar del hilo de un tema que le impactó profundamente. El modelo de arquitecto constructivista que vio era muy parecido a la escritura de guiones, y el relato del comunismo que allí descubrió era el 'guion de la vida'[200] comunista, que dictaba su arquitectura; sus 'condensadores sociales' y sus 'monumentales propuestas' revolucionarias. La arquitectura representaba la promesa del cambio. Esta idea debería haber sido su primer libro de arquitectura. La primera vez que quiso hacer un libro, se puede decir que se movía por sus impulsos reaccionarios frente a la realidad latente. Esta primera intuición de lo que la arquitectura aportaba inconfundiblemente le llevaba a una comprensión de la arquitectura como experiencia con capacidad de transformación, no tanto ideológica, sino del ánimo y del cuerpo de los individuos y de los grupos. Si se hace una lectura acerca de sus intenciones, de nuevo se descubrirá que 'la arqui-

200 Basar, S. (11 de julio de 2011) "Rem Koolhaas: Modestia constante y el Instituto Strelka de Moscú". En *032c* [Página web]. Consultado el 5 de junio de 2024 en https://032c.com/magazine/consistent-modesty-rem-koolhaas-on-the-new-strelka-institute-in-moscow) párr. 26).

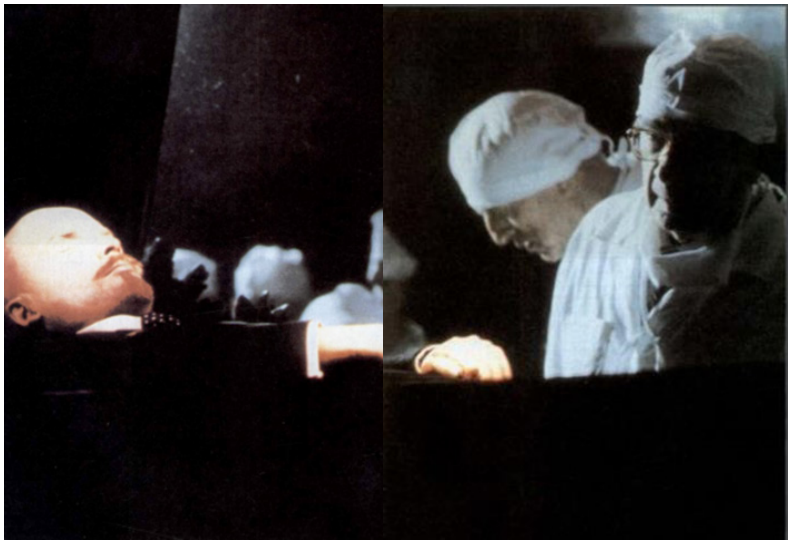


Fig.2.55. Embalsamadores trabajando sobre el cadáver de Lenin, incluido en el *S,M,L,XL*

tectura iba a quedar subordinada a la experiencia de la arquitectura'. En estos viajes Koolhaas conocería el 'sentimiento' comunista. Ese sentimiento le conmovió y le hizo comprender la actitud social que hay detrás de estos escenarios.

> "Conceptualmente vi el comunismo. Creo que esa fue la mayor revelación. Allí había un sistema político que abarcaba todo y que daba un mundo para todas las personas a las que orquestaba su día a día. Sin duda eso fue lo más importante, pero eso no significa que me volviera comunista sólo experimenté un sentimiento profundamente emocionante y conmovedor" (Koolhaas cit. García González, 2014, p. 262).

Una de las fotos que capta Koolhaas es la larguísima cola para visitar la tumba de Lenin "Hace 45 años que Lenin ha muerto, pero día tras día una gran cantidad de gente soporta el frecuentemente gélido tiempo de Moscú para rendir su personal homenaje al cuerpo embalsamado del político revolucionario" (Koolhaas cit. García González, 2014, p. 99). En esta estampa Koolhaas veía reflejada esta idea. Lo que tanto le impactó se reflejaría en otra foto que introduciría en el *S,M,L,XL* (270-271) (fig.2.55), que muestra a los embalsamadores mientras trabajan sobre el cadáver del dirigente soviético. En esa especie de 'experiencia al cuadrado', o sensacionalismo, llanamente hablando, Koolhhas, una vez más, demuestra sus dotes periodísticos y de guionista en su manera de explotar la imagen para provocar.

Según Ventura Blanch (2021, pp.106-107), en el viaje que se produce en 1969, visitando Moscú y recorriendo distintas arquitecturas de Melnikov, Golosov y Ginzburg, a la vez se dedica a los espacios turísticos como el Mausoleo de Lenin, en el Kremlin". Según Basar (2011, párr. 26), entre 1968 —un año antes de ingresar en la A.A.— y 1972,-realizó hasta 25 viajes para investigar la figura de Leonidov buscando la 'experiencia directa' como clave fundamental de su método de investigación. Koolhaas registró una ingente cantidad de fotografías, igual que haría más tarde con la colección de postales de Nueva York para *Delirious New York,* o sus grabaciones para el libro frustrado de Lagos. Aunque Oorthuys sería el encargado de hacer las fotos, eso no significaba que Koolhaas no haría también las suyas. Koolhaas pudo documentarse de la vanguardia soviética de primera mano. Como él mismo relata, buscaron documentos en todos los recovecos de la casa de su viuda y en el instituto donde Leonidov había trabajado.

> "Fui a visitar a la viuda de Leonidov y fui a Vhutemas [la escuela estatal rusa de arte y técnica fundada en 1920] y descubrí debajo de las mesas de las cocinas increíbles pinturas de Leonidov, pero también el tipo de condiciones crudas en las que había vivido la arquitectura, su inteligencia" (Basar, 2011).

Ambos se proponían crear el 'libro definitivo' sobre la vida y obra del autor que, habiendo sido muy conocido en las primeras décadas del s. XX en Rusia, había sido totalmente olvidado. Para Koolhaas, completamente seducido por ese autor, en su posterior carrera constituiría un referente constante.

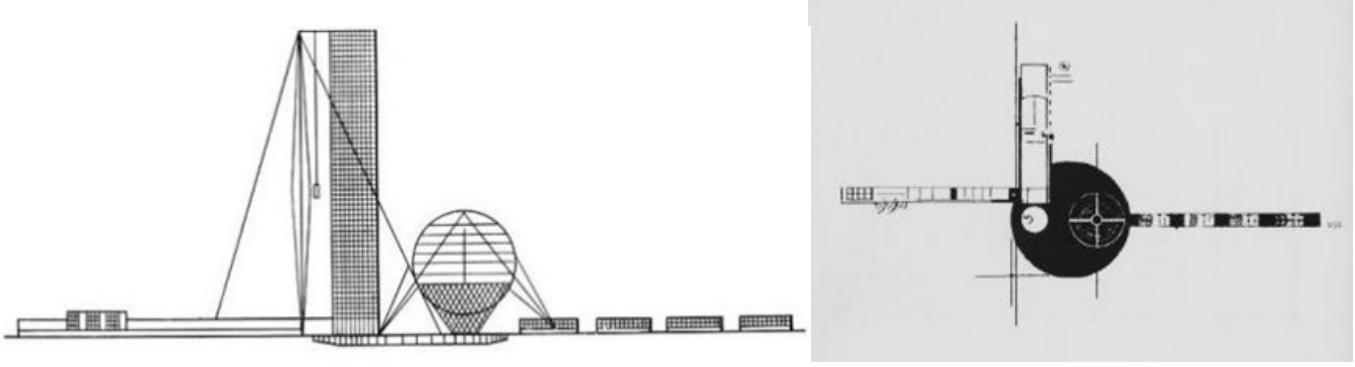
Leonidov (1902-1959) fue un agente de la modernidad, un visionario y poeta de las formas. Su poética se basaba en la singularidad de sus composiciones de formas geométricas puras. Koolhaas era de los que también en su campo de trabajo, la escritura, buscaba la originalidad, tanto en la redacción del periódico *Haagse Post*, como en el grupo de cine *1,2,3 Enz* y es lo que ha perseguido durante toda su carrera.

El contexto de Leonidov era muy diferente de aquel de Koolhaas cuanto entró en la A.A.; Leonidov estaba inmerso en dos tendencias de entender la modernidad a principios de siglo: la Asociación de arquitectos contemporáneos (OSA) y la Asociación de Nuevos Arquitectos (ASNOVA) defendida por El Lissitzky. La OSA era una escuela que enseñaba que la arquitectura debe ser fruto de los principios teóricos e ideológicos derivados del constructivismo; la ASNOVA tenía un carácter arraigado en el formalismo racional, donde los iconos producidos debían impactar a la sociedad. Era dos discursos opuestos: el de un arte conceptual y el otro de uno formalista.

Leonidov estudió en el Taller Libre de las Artes y luego pasó a los Talleres Superiores de Arte y Técnica, donde aprendió el oficio de arquitecto de la mano del pintor y arquitecto Aleksandr Vesnin (1883-1959), destacando pronto, como demuestran sus proyectos de graduación y, sobre todo, su final de carrera: *El instituto Lenin* (1927), (fig.2.56).

> "El proyecto consiste en dos edificios: por un lado, un auditorio que es innovación en sí mismo, incluido dentro de la forma de una esfera, y por otro lado una biblioteca configurada en un edificio vertical. Hay un tercer elemento o edificio que es la antena de radio de la cual nacen todos los tensores que posibilitan el conjunto edificado. Las relaciones que se establecen entre ambos es lo más interesante del proyecto, relaciones de composición y relaciones de dinamismo espacial entre los dos edificios, extendiéndose por todo el territorio colindante" (Ventura Blanch, 2022, p.108).

Fig.2.56. El Instituto Lenin: la antena, la torre y la esfera serán recurrencias de Koolhaas hasta la actualidad.



El proyecto rápidamente alcanzó notoriedad y se exhibió en la primera exposición de Arquitectura de Moscú de ese mismo año. Es un proyecto que refleja las ideas del Manifiesto realista promovido por Naum Gabo y Antoine Pevsner en 1920.

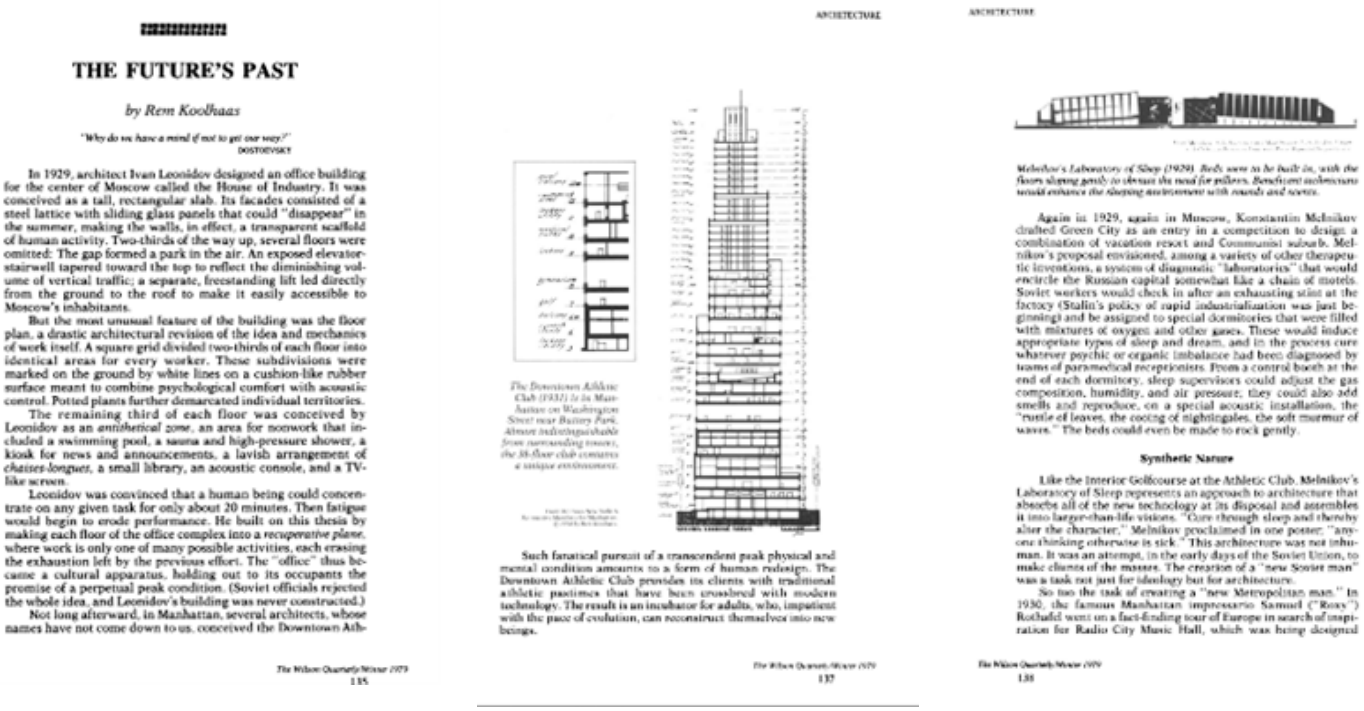
Las ideas expuestas en 1927 eran totalmente novedosas y revolucionarias. El uso de la esfera —el auditorio—, la torre —la biblioteca— y la 'aguja' que es la antena, símbolo de la comunicación como fenómeno trascendental, así como la significación programática, muestran un planteamiento donde convergían la dimensión pragmática y el poder icónico. Prácticamente toda la producción de Leonidov sería teórica. Se puede llegar a comprender el porqué. Leonidov nació tarde, entre la muerte del discurso moderno ruso y el alzamiento del discurso del realismo socialista, justo cuando la modernidad soviética estaba derivando a las comisiones de la Unión de los Arquitectos Proletarios de Rusia (VOPRA) capitaneada por el historiador Iván Matsa (1893-1974). En el discurso de VOPRA, la originalidad y la excepcionalidad eran tachadas de individualismo y, por ende, de anti proletarias, inclinándose la arquitectura soviética hacia un lenguaje más clásico. Koolhaas daría cuenta de las posibilidades perdidas en "Palace of the Soviets. Bedtime Story" (Koolhaas, 1995, 822-825)[201], en donde la cimentación de un monumento colosal a la Tercera Internacional, que hizo a la URSS quedarse sin cemento, dio lugar a un vacío *bigness* y con ello a una piscina sublime, un culto al hedonismo. Esta idea de 'cimentación líquida', allá donde iba a haber un monumento terrible, fue de las imágenes menos comentadas del *S,M,L,XL* y sin embargo, de las más simbólicas.

En su declaración publicada en Stroitel'stvo Moskvy, en 1929, la VOPRA denunció a los constructivistas por su 'enfoque mecánico' y proclamó que "la arquitectura del proletariado debe desarrollar su nueva teoría y práctica sobre la base de una aplicación del método del materialismo dialéctico, combinado con el uso crítico de la experiencia histórica y los últimos avances tecnológicos" (Urbipedia). Debido a esas derivas dogmáticas, lo extraordinario era que, de la modernidad soviética de Leonidov, "todo era provocador y poderoso, todo se publicaba y daba la vuelta al mundo, pero no se construía." (Hernández Correa, 2011, párr. 3); todo quedó en el plano de papel y en las maquetas que fueron publicadas en revistas y el mismísimo Le Corbusier veneraba. Incluso existe una anécdota sobre Le Corbusier que, llegando a participar en el concurso de *El palacio de los Soviets*, dijo que si Leonidov no se presentaba, ya estaba ganado.

Si el libro sobre el visionario soviético llegase a ser publicado para Koolhaas, tendría que ser un libro sobre el 'espíritu de cambio' del manifiesto realista, del movimiento que aunó vitalidad, arte y arquitectura y no de aquel que se tornó a ortodoxia. Koolhaas se declaraba enemigo, de los dogmatismos como se podrá comprobar de su estancia en la A.A: "en cuanto al dogma que te enseñaron en la universidad… es como tener unos padres muy severos ... parte de la educación podría estar en rechazarlos. (Koolhaas, 1995, p.296). Puesto que el libro no llegó a hacerse, Rem Koolhaas escribiría un artículo para la revista *Oppositions*[202] y otro en 1979 para *The Wilson Quarterly* llamado "The future's Past" (fig.2.57) que no

201 Véase capítulo I.

202 Véase el epígrafe "IAUS" en este capítulo.



THE FUTURE'S PAST

by Rem Koolhaas

"Why do we have a mind if not to get our way?"
DOSTOEVSKY

In 1929, architect Ivan Leonidov designed an office building for the center of Moscow called the House of Industry. It was conceived as a tall, rectangular slab. Its facades consisted of a steel lattice with sliding glass panels that could "disappear" in the summer, making the walls, in effect, a transparent scaffold of human activity. Two-thirds of the way up, several floors were omitted: The gap formed a park in the air. An exposed elevator-stairwell tapered toward the top to reflect the diminishing volume of vertical traffic; a separate, freestanding lift led directly from the ground to the roof to make it easily accessible to Moscow's inhabitants.

But the most unusual feature of the building was the floor plan, a drastic architectural revision of the idea and mechanics of work itself. A square grid divided two-thirds of each floor into identical areas for every worker. These subdivisions were marked on the ground by white lines on a cushion-like rubber surface meant to combine psychological comfort with acoustic control. Potted plants further demarcated individual territories.

The remaining third of each floor was conceived by Leonidov as an *antitherical zone*, an area for nonwork that included a swimming pool, a sauna and high-pressure shower, a kiosk for news and announcements, a lavish arrangement of *chaises-longues*, a small library, an acoustic console, and a TV-like screen.

Leonidov was convinced that a human being could concentrate on any given task for only about 20 minutes. Then fatigue would begin to erode performance. He built on this thesis by making each floor of the office complex into a *recuperative plane*, where work is only one of many possible activities, each erasing the exhaustion left by the previous effort. The "office" thus became a cultural apparatus, holding out to its occupants the promise of a perpetual peak condition. (Soviet officials rejected the whole idea, and Leonidov's building was never constructed.)

Not long afterward, in Manhattan, several architects, whose names have not come down to us, conceived the Downtown Ath-

ARCHITECTURE

The Downtown Athletic Club (1931) is its Manhattan on Washington Street near Battery Park. Almost indistinguishable from surrounding towers, the 38-floor club contains a unique environment.

Such fanatical pursuit of a transcendent peak physical and mental condition amounts to a form of human eugenic. The Downtown Athletic Club provides its clients with traditional athletic pastimes that have been crossbred with modern technology. The result is an incubator for adults, who, impatient with the pace of evolution, can reconstruct themselves into new beings.

ARCHITECTURE

Melnikov's Laboratory of Sleep (1929). Beds were to be built in, with the floors sloping gently to obviate the need for pillows. Beneficent technicians would enhance the sleeping environment with sounds and scents.

Again in 1929, again in Moscow, Konstantin Melnikov drafted Green City as an entry in a competition to design a combination of vacation resort and Communist suburb. Melnikov's proposal envisioned, among a variety of other therapeutic inventions, a system of diagnostic "laboratories" that would encircle the Russian capital somewhat like a chain of motels. Soviet workers would check in after an exhausting stint at the factory (Stalin's policy of rapid industrialization was just beginning) and be assigned to special dormitories that were filled with mixtures of oxygen and other gases. These would induce appropriate types of sleep and dream, and in the process cure whatever psychic or organic imbalance had been diagnosed by teams of paramedical receptionists. From a control booth at the end of each dormitory, sleep supervisors could adjust the gas composition, humidity, and air pressure; they could also add smells and reproduce, on a special acoustic installation, the "rustle of leaves, the cooing of nightingales, the soft murmur of waves." The beds could even be made to rock gently.

Synthetic Nature

Like the Interior Golfcourse at the Athletic Club, Melnikov's Laboratory of Sleep represents an approach to architecture that absorbs all of the new technology at its disposal and assembles it into larger-than-life visions. "Cure through sleep and thereby alter the character," Melnikov proclaimed in one poster; "anyone thinking otherwise is sick." This architecture was not inhuman. It was an attempt, in the early days of the Soviet Union, to make clients of the masses. The creation of a "new Soviet man" was a task not just for ideology but for architecture.

So too the task of creating a "new Metropolitan man." In 1930, the famous Manhattan impresario Samuel ("Roxy") Rothafel went on a fact-finding tour of Europe in search of inspiration for Radio City Music Hall, which was being designed

Fig.2.57. El artículo "The futures' past", muestra la relación buscada por Koolhaas entre la URSS y los EE. UU.

es directamente sobre el soviético, sino que establece una relación directa entre Leonidov, Melnikov y EE. UU. con el Downtown Athletic Club. Koolhaas se convertiría en el primer difusor oficial del discurso del soviético al que se dedica además una exposición[203] en EE. UU. Aunque su nombre no figuraba en los créditos, Frampton agradecía en el prólogo del catálogo la participación tanto de Koolhaas como de Oorthuys y aseguraba que sin sus 'viajes y documentación', la exposición no hubiera sido posible. En realidad es imposible saber cuánto de la estructura del libro previsto por los holandeses permaneció en la exposición. Pero antes incluso, en su periodo universitario y sobre todo en *Exodus*, Koolhaas ya había tomado nota de las estrategias formales del soviético.

La 'doble vía comunicativa', desde los escritos y los proyectos, muestra lo trenzado que está el discurso koolhaasiano; como una acción dialéctica entre una dimensión teórica y otra operativa que se traslada a OMA como elemento operacional, una especie de manual de instrucciones. En el texto se traban conceptos de referencia y estrategias proyectuales. ⁻Leonidov como referente aporta a la vía operativa la 'adición secuencial' de elementos y la superposición de 'bandas programáticas', así como un subtexto de la continuidad de la vanguardia rusa. En la entrevista con Basar (2011) hablaba de su vinculación con Rusia también mediante proyectos.

> "Siempre he estado profundamente comprometido con Rusia. Estaba el Proyecto Hermitage, que fue un compromiso renovado. Y así, con Strelka, me pareció un muy buen momento para volver a entrar en ese mundo y explorarlo; se trata de curiosidad por mi parte a saber cómo es Rusia ahora y qué se puede hacer allí. Pero también se trata de educación: si miras las pruebas de desempeño de diferentes culturas, ves que el sistema soviético ha tenido un impacto increíble, y que esa presencia todavía es muy alta. Es realmente palpable hoy en Moscú, donde todas las personas que conoces tienen un talento matemático increíble y una capacidad increíble y rigurosa para el aprendizaje" (Basar, 2011, párr. 26).

203 Véase capítulo III.

OMA ha estado involucrado en tres proyectos en Rusia. La intervención en El Hermitage, la Nueva Galería Tretiakov y el Museo del Garaje de Arte Contemporáneo en Moscú, en el Parque Gorki. En la conferencia de 2014 "Russia for begginers Koolhaas explica lo que para él ha significado Rusia como parte de su biografía (fig.2.58).

> "Esta conferencia, "Rusia para principiantes", trata de mi relación con Rusia y con la cultura rusa. Por lo tanto, es en parte, una autobiografía. Una muy limitada, por supuesto, porque también podría dar una conferencia sobre "Alemania para principiantes" o "China para principiantes".
>
> Pero el objetivo de la conferencia es realmente daros un punto de vista, preciso y honesto, de cada momento en que Rusia fue importante para mí desarrollo personal, y cómo, en este momento, trato de hacer algo a cambio por Rusia.
>
> Como verán hay muchas idas y vueltas, mucha interacción y, por lo tanto, si llegan al final de la conferencia, se darán cuenta de que Rusia ha sido un país esencial para mí y para todo el desarrollo de mi 'sensibilidad'. Pero también significa que esta conferencia en particular no es lineal, ni muy coherente, sino 'tan aleatoria y accidental como la vida misma', (…). creo que es interesante para vosotros no escuchar una historia sin fisuras o una historia oficial, sino una especie de cruda realidad; la 'realidad aleatoria' que ha definido a Rusia para mí de todos modos" (Koolhaas, 2014).

La profunda influencia que ha tenido en su discurso en la actualidad y para entender qué busca hacer por Rusia, se demuestra en algunas frases en particular de esa conferencia:

Imaginación y política:

> "Aparte de la política, para mí Rusia es un país crucial en términos de entender qué es la imaginación y qué tiene de especial Rusia".

Realidad imaginada:

> "La relación entre la realidad de Rusia y cómo esa realidad es constantemente imaginada y reciclada por artistas rusos".

Influencia sobre su vocación e idea leitmotiv de la arquitectura como guion de la vida:

> "Sin Rusia, nunca habría sido arquitecto ni tenido la idea de convertirme en uno".
>
> "La arquitectura constructivista fue un guion radical para redefinir la ciudad y la estructura de la civilización."

Contradicción, sensibilidad, epifanías:

> "La historia de Rusia está llena de revelaciones, muchas de ellas contradictorias, que expandieron mi sensibilidad".

Tabula rasa:

> "El espacio vacío en Rusia y en otros lugares puede ser tan importante como la plenitud, y en muchos casos, más fácil de realizar".

En cuanto a sus secuencias referenciales, su *grand tour*, que fue un viaje de ida y vuelta, fragmentado y con muchas interacciones, fue esencial para su

formación y sensibilidad. De nuevo, con alusiones a la experiencia directa de la realidad, que aleja su discurso de los conceptos teóricos y abstractos, se observa el enfoque sensible de lo observado y la honestidad en la transmisión de información directa sin elaboraciones intelectuales, desvelando sus influencias y sus fuentes que resultan invariantes en su discurso y que no iba a renunciar en el ámbito académico una vez en la A.A. .

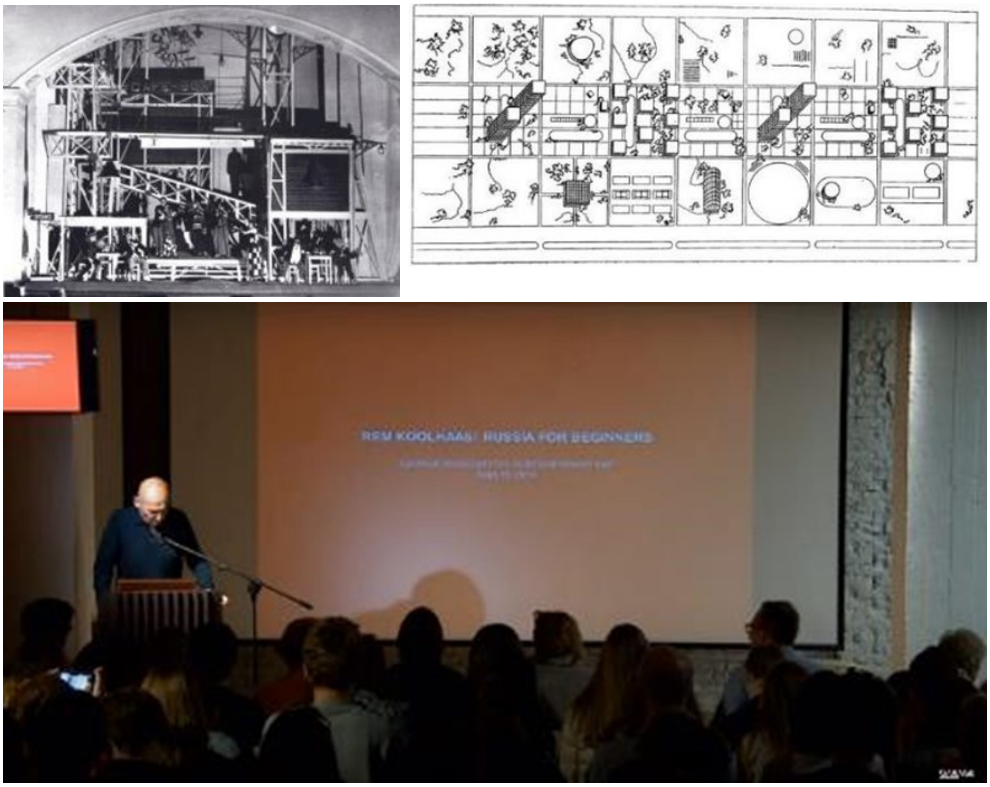


Fig.2.58. Proyecto y maquetas de Leonidov. Abajo, conferencia de Koolhaas "Russia for begginers"

Algunas de las ideas que subyacen en esta conferencia son de índole cultural y personal, la familiaridad con la literatura rusa fue crucial en su imaginación y percepción del país, como apunta Koolhaas (2014) su padre "era un escritor y eso significaba que toda la biblioteca rusa traducida, de escritores del siglo XIX, estaban en nuestras estanterías. Entre los 11 y 15 años, no hice otra cosa que leerla". Y de nuevo, el museo Stedelijk fue crucial para su primer contacto con Malevich: "en un museo en Ámsterdam, conocí el arte de Malevich y el vanguardismo ruso, creando una doble intimidad con la cultura rusa". También tiene recuerdos de la 'sencillez y rotundidad' que encontró en su primer viaje a Rusia

> "encontré en Moscú fue una vida simple, muy diferente a la del Occidente, con una belleza particular (…) [y] la arquitectura constructivista fue un guion 'radical' para redefinir la ciudad y la familia, y me llevó a interesarme en la arquitectura como un medio para escribir guiones en la realidad (…) Leonidov, por ejemplo, diseñó proyectos que reflejaban la historia y el futuro, usando formas y materiales con significado semántico" (Koolhaas, 2014).

La ciudad le reveló aspectos de la vida y la cultura soviética que contradecían sus prejuicios, lo que le llevó a su papel como agente que "elimina prejuicios e interviene en la sensibilidad arquitectónica, reconociendo que en, tiempos actuales, todo es muy complejo y que la belleza puede encontrarse en lo simple

y en lo imperfecto." (Koolhaas, 2014). En otra parte de la charla, llega a enlazar lo anterior con que la historia de Rusia está llena de revelaciones, muchas de ellas contradictorias, que expandieron su sensibilidad y comprensión.

Las influencias en su discurso ocurren de manera aleatoria, reflejando una relación subyacente al "Manifiesto materialista", donde la vida y la realidad son lo más importante, valorando la honestidad hacia esa realidad. ¿Qué es lo que a Koolhaas le interesa de Leonidov y del movimiento realista o constructivista? Su ideario pretende aproximarse a un movimiento de masas populares que lleve a nuevas formas de vida. No creen en un arte simbólico o al arte como representación.

El manifiesto se basa en cinco principios que rechazan el arte pretérito "(…) rechazamos el color en la pintura (…) la línea como valor descriptivo (…) el volumen como forma plástica (…) a la escultura en cuanto masa (…) el desencanto artístico enraizado desde hace siglos (…)" (Gabo y Prevsner, 1920), en favor de la 'tonalidad' de la realidad, las líneas como vector de fuerzas, la profundidad o los ritmos cinéticos. Con cierta distancia del apasionamiento del manifiesto, estas elecciones transitan del arte de lo formal a lo sustancial, algo que Koolhaas pretende desde *Delirious New York*, y más aún cuando se define, en 1989, como un arquitecto de laboratorio que busca el 'proyecto sin forma' (Schurk, 2022, p. 36).

> **"Manifiesto realista** (extractos)
>
> "En el torbellino de nuestros días activos, más allá de las cenizas y de las ruinas del pasado, ante las puertas de un futuro vacuo, nosotros proclamamos ante vosotros, artistas, pintores, escultores, músicos, actores y poetas, ante vosotros, personas para las que el Arte no es solo una mera fuente de conversación, sino el manantial mismo de una verdadera exaltación, nuestra convicción y los hechos.
>
> (…) A pesar de las instancias del espíritu renaciente de nuestro tiempo, el Arte se alimenta de impresiones, de apariencia exterior, y vaga impotente entre el naturalismo y el simbolismo, entre el romanticismo y el misticismo. Los intentos realizados por cubistas y por futuristas para sacar a las artes figurativas del fango del pasado solo han producido nuevos desencantos.
>
> (…) Ningún movimiento artístico podrá afirmar la acción de una nueva cultura en desarrollo hasta que los mismos fundamentos del Arte estén construidos sobre las verdaderas leyes de la vida, hasta que todos los artistas digan con nosotros: Todo es ficción, solo la vida y sus leyes son auténticas, y en la vida solo lo que es activo es maravilloso y capaz, fuerte y justo, porque la vida no conoce belleza en cuanto medida estética. La más grande belleza es una existencia efectiva. La vida no conoce ni el bien ni el mal ni la justicia como medida moral (...), la necesidad es la mayor y más justa de todas las morales. La vida no conoce verdades racionales abstractas como metro de conocimiento: el hecho es la mayor y más segura de las verdades. Estas son las leyes de la vida. ¿Puede el Arte soportar tales leyes si se construye sobre la abstracción, el espejismo, la ficción? Nosotros decimos: Espacio y tiempo han renacido hoy para nosotros. Espacio y tiempo son las únicas formas sobre las cuales la vida se construye, y sobre ellos, se debe edificar el Arte.

> Perecen los Estados y los sistemas políticos y económicos; las ideas se derrumban bajo la fuerza de los siglos, pero la vida es fuerte y crece y el tiempo prosigue en su continuidad real.
>
> ¿Quién nos mostrará formas más eficaces que estas? ¿Quién será el genio que nos dé cimientos más sólidos que estos? ¿Qué genio nos contará una leyenda más maravillosa que la fábula prosaica que se llama vida? La actuación de nuestras percepciones del mundo en forma de espacio y tiempo es el único objetivo de nuestro arte plástico. No medimos nuestro trabajo con el metro de la belleza y no lo pesamos con el peso de la ternura y de los sentimientos. Con la plomada en la mano, con los ojos infalibles como dominadores, con un espíritu exacto como un compás, edificamos nuestra obra del mismo modo que el universo conforma la suya, del mismo modo que el ingeniero construye los puentes y el matemático elabora las fórmulas de las órbitas. Sabemos que todo tiene una imagen propia esencial: la silla, la mesa, la lámpara, el teléfono, el libro, la casa, el hombre. Son mundos completos con sus ritmos y sus órbitas. Por esto, en la creación de los objetos les quitamos las etiquetas del propietario, totalmente accidental y postiza, y solo dejamos la realidad del ritmo constante de las fuerzas contenidas en ellos (…) Dejemos el pasado a nuestras espaldas como una carroña. Dejemos el futuro a los profetas. Nosotros nos quedaremos con el hoy." (Naum Gabo y Antoine Pevsner: Manifiesto Realista o Constructivista 1920)

En *Preservation Manifesto* Koolhaas recuerda de su intervención en el museo del Hermitage en San Petersburgo,

> "*El Cuadrado negro* de Malevich, tal vez una de las pinturas más importantes del siglo XX, que está colgada con una protección mínima, bajo luz fluorescente, con una etiqueta de gran tamaño y entre dos cortinas. Pero, aun así, la intensidad de la experiencia era literalmente impresionante, lo que estaba cada vez más ausente en los museos que entonces se preparaban para el s. XXI. Esto se volvió muy significativo, como una forma potencial de dialéctica o tal vez de polémica" (Koolhaas, 2009, párr.28).

Para Koolhaas una ruptura absoluta con el pasado no es lo más adecuado, sino una constante dialéctica con las necesidades y contingencias actuales como proceso vital de la concepción de la arquitectura entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo racional y lo prelógico. Para los constructivistas la percepción de la realidad, como se deduce del manifiesto, es inductora de la esencia del objeto proyectado y de su profundidad. En estos principios se basarían también las formulaciones de De Stijl.

> "I. (…) hemos examinado la arquitectura como una unidad plástica formada por todas las artes, la industria y la técnica y hemos establecido que el resultado será un nuevo estilo.
>
> II. Hemos examinado las leyes del espacio y sus infinitas variaciones (o sea, contrastes espaciales, disonancias espaciales, integración espacial) y hemos establecido que todas esas variaciones pueden reunirse en una unidad equilibrada.
>
> (…)
>
> V. Hemos examinado las interrelaciones entre medida, proporción, espacio, tiempo y material y hemos descubierto un método definitivo para construir una unidad a partir de ellos.

> VI. Hemos eliminado la dualidad entre interior y exterior mediante la supresión de los elementos de cierre (paredes, etc.).
>
> (…)
>
> VIII. La época de la destrucción toca a su fin. Se abre una nueva época: la época de la construcción (Van Eesteren, Van Doesburg, Rietveld)

Koolhaas estaría de acuerdo con que cada 'objeto' tiene su universo**,** que se configura dialécticamente**.** Que la arquitectura capte, de manera flexible, las esencias de la vida y que refleje estas esencias en soportes construidos. Y sin embargo no tendría por qué ser un acto de abstracción, sino una aproximación a la forma, compatibilizando lo programático con lo icónico, asegurando una eficaz comunicación. Para Koolhaas el paradigma materializado serían los edificios de Manhattan. Si el manifiesto realista anuncia una nueva vida como consecuencia de la revolución, que no puede expresar ningún arte pasado, lo que paradójicamente viene a conectar con los principios norteamericanos expuestos por Walt Whitman y el pensamiento de algunos trascendentalistas americanos, es que el arte no precisa de abstracciones. Lo que sin duda atrajo a Koolhaas de Leonidov fue el mismo atractivo que sintieron en la URSS por los EE. UU.

Jean-Louis Cohen (2021) en *Building a new New World: Amerikanizm in Russian Architecture*. establece una conexión que permanecía oculta entre el constructivismo ruso y el nuevo modelo estadounidense, de vida y de ciudad venido desde el capitalismo, que concuerda, paradójicamente, en algunos puntos, con el "manifiesto materialista" del país comunista; y con la discursiva de Koolhaas.

> "La relación bilateral entre la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y los Estados Unidos de América fue paradójica. Los estadounidenses nunca aspiraron a convertir a su nación en una "nueva Rusia", ni desde un punto de vista político ni cultural, mientras que generaciones de políticos, intelectuales e ingenieros rusos imaginaron modelar su país como los Estados Unidos, con la esperanza de convertirlo en una nueva América" (Cohen, 2019, párr. 7).

Cómo se contaminaron las vanguardias soviéticas del referente americano y su promulgada cultura de masas fue mediante el cine coetáneo al constructivismo. Los soviéticos, muy interesados por el cinematógrafo, sentían fascinación por las películas norteamericanas; David W. Griffith, el padre del montaje por parte del cine americano, tenía sus parejos rusos en Kuleshov, Pudovkin y Eisenstein, padres del montaje 'a la europea'. Pero estos sentían atracción por John Ford y personajes como Chaplin, Keaton e incluso Disney, a quien Eisenstein le dedicó un pequeño libro sobre Mickey Mouse; e incluso planeaba un ensayo monográfico, con título *Método*, en el que, como constructivista, quería explorar algo muy afín al interés de Koolhaas: la relación entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo racional y lo prelógico en la recepción de una obra. Mickey Mouse era uno de los primeros productos icónicos que representaba la fusión entre arte y consumo de masas.

Después de la II Guerra Mundial, y durante la Guerra Fría (1947-1989), Rusia tuvo como objetivo superar a los yanquis, para lo que hubo un continuo flujo de referentes desde revistas, cine y programas de toda clase. Tras la muerte de Stalin (1953), Khrushchev (1894-1971) se mostró crítico con las decisiones

Fig.2.59. Instalación de los Eames para la Exposición Nacional Estadounidense celebrada en Moscú

de la VOPRA cuyo lenguaje era en exceso historicista. En 1959, los soviéticos incluyeron en la agenda la Exposición Nacional Estadounidense que se celebró en Moscú con debates y una performance de pantallas múltiples realizada por los Eames (fig.2.59). Fue patrocinada por el gobierno del entonces presidente de los Estados Unidos, el general Dwight David Eisenhower, y siguió a una exposición, similar por parte de la Unión Soviética, que había sido desarrollada unos meses antes en la ciudad de Nueva York. Se expusieron toda clase artículos típicamente americanos, desde coches a electrodomésticos, y como estrella estuvo el novedoso televisor en color junto a la maquinaria agrícola y equipamientos deportivos. Hubo hasta una casa prefabricada que "una familia promedio de los EE. UU. podía costear".

La exposición pretendía no solo reducir las tensiones político-ideológicas y la promoción de la sociedad de consumo y el *estilo de vida estadounidense* frente al régimen comunista soviético, sino mostrar sus afinidades vanguardistas en el ámbito artístico, a pesar de que dentro del Departamento de Estado de los Estados Unidos surgió la controversia en lo concerniente a ciertos artistas estadounidense,s cuyas obras serían exhibidas en la muestra nacional en el suelo moscovita, y fueron considerados vinculados a actividades comunistas. Por otro lado, artistas soviéticos como Eisenstein había tenido serias dificultadas en EE. UU. Ya en 1930 había tratado de rodar en Hollywood a la manera que lo habían hecho autores alemanes como Murnau o Lang. Pero su condición de comunista truncó esta posibilidad por el rechazo de Paramount a sus dos guiones. Aprovechó así y fue a México a rodar *¡Que viva México!* (1932). Durante el rodaje, se desplazó a entrevistarse con Charlie Chaplin y con Walt Disney, es ahí cuando escribió el libro acerca de Mickey Mouse.

La forma de retratar las ciudades fueron inspiración para los arquitectos soviéticos, en lo que han tenido que ver también los libros de Erich Mendelsohn[204] y de Richard Neutra, que llegaron a Berlín y por los que era más fácil de contactar con los EE. UU que un viaje, exceptuando a ciertos ingenieros soviéticos, que viajaron para descubrir el tractor desarrollado por Henry Ford como medio de explotación agraria[205]. Así, después de la II Guerra Mundial, se dio el intercambio tecnológico y cultural y de manera más profusa mediante el Consejo Nacional de Amistad entre la URSS y los EE. UU., algo que se mantuvo hasta

204 Véase el capítulo I y el epígrafe "" de este capítulo.
205 De esta conexión, Koolhaas dará cuenta en *Countryside* (2020).

que la Guerra Fría se encrudeció y Norteamérica dejara su campaña de difusión del *American Way of Life* y comenzara su etapa aislacionista. A pesar de ello, las influencias estaban ya arraigadas, tal y como se puede ver en *The Americans,* una serie televisiva estadounidense de espionaje y contraespionaje basada en el guion de Joe Weisberg, y emitida de 2013 a 2018 (fig.2.60), donde se aprecian las afinidades en sus respectivas propagandas a sus sociedades.

El artículo que Koolhaas escribe para *Oppositions* sobre Leonidov es resultado de todo el material que poseía. Eligió el edificio *Dom Narkomtjazjprom*, que quizá fuera el edificio que muestre de forma más evidente esa atracción del soviético hacia EE. UU.[206] y a su vez el edificio que marca la caída de aquel sueño de la modernidad acontecida en la Unión Soviética.

Fig.2.60. Cabecera de la serie *The Americans*, donde se aprecia las similitudes en la forma, y formas de comunicar, la vida y el folclore de ambas naciones.

Es un edificio absolutamente rompedor por las formas y su materialidad. Además está integrado en el conjunto del Kremlin. Juega con elementos equivalentes para establecer un diálogo con los prexistentes, según interpreta Koolhaas. El edificio reinterpreta la catedral de San Basilio haciendo una lectura contemporánea con nuevas estructuras y nuevos materiales, pero aludiendo a la imagen histórica establecida. Igualmente, busca inspiración en otro edificio fundamental en el centro del Kremlin, el conjunto de Ivan el Grande formado por tres edificios torre, en su momento las más altas de Moscú, que Leonidov extrapola en su diseño. De ese modo, su proyecto dialoga con los elementos más significativos del lugar, estableciendo una relación con el pasado. Koolhaas, en su entrevista con Bart Goldhoorn (2002) "Back to the USSR" para la revista *Project Russia*, lee el edificio de Leonidov como un proyecto patrimonial:

> "Yo lo interpreté como un compromiso muy sistemático con la historia, una narrativa muy inteligente dentro del proyecto mismo que comienza con una serie de convenciones en las cuales el futuro está contenido en la forma y los materiales utilizados. El efecto del proyecto es una combinación de 'flashback' y 'flashforward'. Hay un desarrollo del tiempo (una progresión) en el interior mismo del proyecto. Por eso mi artículo en "Oppositions" fue un temprano intento de comenzar una polémica (1972) con el postmodernismo. De hecho,

206 Véase epígrafe "Oppositions" en este capítulo.

> 1972 fue un momento particularmente importante, y puede ser que 2002 sea de nuevo un momento verdaderamente importante en el sentido de que, desde 1972 hasta el presente, parece que asistimos a un triunfo en profundidad del modernismo. Si en 1972 yo discrepaba del postmodernismo, ahora, en el 2002, comienzo a debatir con el modernismo. En 1972 enfatizaba cómo la arquitectura moderna era capaz de relacionarse con la historia, y ahora vuelvo a polemizar y digo que es necesaria aún una relación con la nueva historia para hacer la arquitectura moderna menos aburrida" (Koolhaas cit. Goldhoorn, 2002).

Pensar en esta conexión coherente, que a priori parece impensable, de las influencias de Rem Koolhaas venidas de Europa, EE. UU. y Rusia, es tan lógico como pensar en las contaminaciones culturales de estos países décadas antes de que Koolhaas empezase a interesarse por ellos. El propio Koolhaas admite estas influencias, en sus *Conversaciones con estudiantes*, (Koolhaas, 2002, p.54).

> "¿Qué influencia tiene la historia de la arquitectura en su obra? / Probablemente tenga una influencia totalmente inconsciente, pero en el momento en que me interesé por la arquitectura, también lo hice por los fenómenos de la modernidad y la modernización. Me interesaban al mismo tiempo el constructivista ruso Ivan Leonidov, Mies van der Rohe y la arquitectura norteamericana de los años veinte y treinta. Ese interés me permitió apoyar mi propio trabajo y otorgarle una dimensión crítica"

2.3.2. El encuentro con van Eyck

La figura de Aldo van Eyck (1918-1999) es otro de los referentes de Koolhaas, que ejerce una influencia, bien sea directa, bien sea subtextual. En la biografía, de ambos la figura paterna está muy presente. Aldo fue hijo del poeta Pieter Nicolaas van Eyck. Vivió en Londres desde 1919 hasta 1935, época en que su padre fue enviado allí como corresponsal periodístico. Inició su formación en la Real Academia de Artes Visuales de La Haya, y más tarde en la Escuela Politécnica Federal de Zúrich. Así que, al igual que en Koolhaas, un padre que era un escritor de renombre de las letras holandesas y, de igual modo, periodista, inculcó su gusto por la filosofía de Spinoza y la literatura a su hijo. Y gracias a Carola Giedion[207] —la mujer de Sigfried Giedion, uno de los personajes más eruditos y entre los más influyentes de la historia del arte y la arquitectura durante las primeras décadas del siglo XX— el particular impacto de los principales protagonistas del modernismo en la arquitectura, el arte y la literatura.

La 'actitud' de Van Eyck hacia el oficio y la importancia que daba a la escritura como eje vertebrador de la disciplina, contribuyó sustancialmente a la teoría de la arquitectura mediante el llamado *Estructuralismo holandés* —que Koolhaas 'criticaría de manera suave' en el apartado titulado 'Estructuralismo' de su texto "Final Push" (Koolhaas, 1995, p. 285-287")—, y su participación en el Team X, un pequeño grupo de arquitectos que consideraban tan importantes los escritos como los diseños.

207 Es de justicia resaltar la figura de Carola Giedion, que junto a Sigfried Giedion escribió sobre arquitectura y diseño, arte y literatura. Su estilo de investigación, poco ortodoxo y consagrado a la defensa del modernismo, es llevado a cabo desde su base en Zurich. El libro *El mundo de Giedion* describe el entorno de estos dos personajes. (Wagner, Th. 2020).

La producción escrita de van Eyck se desarrolla entre los años 1947 y 1987. En esas cuatro décadas, exploró dimensiones más allá del oficio que van Eyck consideraba imprescindibles en el proceso del Movimiento Moderno. "Ha llegado el momento de fundir lo viejo y lo nuevo, de redescubrir las cualidades arcaicas, es decir, atemporales, de la naturaleza humana" (Eyck, 1974, p. 20). De sus escritos, de los más importantes son los que elaboró para los CIAM, donde cuestionaba los principios positivistas y mecanicistas del Movimiento Moderno, que para él había entrado en barrena. En su intervención en el CIAM VI de 1947, aludía a una 'nueva consciencia'.

> "Una nueva consciencia ha comenzado a permear a la humanidad. Aunque esta nueva conciencia, este nuevo enfoque probablemente ha estado latente durante mucho tiempo, es sólo durante los últimos 50 años que su naturaleza ha comenzado a revelarse a través de la actividad creativa de un pequeño grupo de hombres que son desde arquitectos a poetas y desde astrónomos a biólogos" (Van Eyck, 1947, p.40).

Fue también editor de la revista *Forum* entre 1959 y 1963, siendo responsable de varios artículos. La comunicación y los medios fue por tanto una afición que compartían él y Koolhaas, que sería también editor en una ocasión de *Wired*, cuando fue editor invitado en un número de la revista en el año 2003 donde dio seguimiento a *Delirious New York* con un artículo titulado "Delirious No More". Su figura se hizo notoria tanto dentro de la academia —daba clases en la Universidad Tecnológica de Delft donde se conocieron— como fuera.

Desde el Team X, en cuya formación tiene mucho que ver su texto "The story of another idea", Van Eyck procuró una postura crítica al Movimiento Moderno que, según él, precisaba de la recuperación de la ciudad y la sociedad.

> "Solía señalar que, en la práctica, los arquitectos no habían asimilado la esencia de los principios vanguardistas, sino aplicado a nivel puramente técnico y decorativo, disfrazando la arquitectura moderna del progreso tecnológico, con el consiguiente perjuicio de sus usuarios" (Abad Monllor, 2015, p.195).

Con "otra idea" se refería a la necesidad de un acercamiento de la arquitectura a la condición humana, una humanización de la arquitectura abstracta por lo que en sus textos reflexionaba sobre cómo llevar a la praxis esta idea. Como 'profesional reflexivo'[208] desarrolló ideas que son referentes de Koolhaas, a pesar de ver en van Eyck un arquitecto que daba demasiada preeminencia a la arquitectura.

En 1989, Koolhaas participó en un simposio con título "¿Hasta qué punto es moderna la arquitectura holandesa?". En él, Koolhaas demostraba más afinidad hacia Moscú, Berlín o Nueva York, que hacia una arquitectura, la holandesa, que por mucho que quiera negarlo, le influye profundamente llegando, más tarde, a decir que su obra oscila entre Mondrian y el batik indonesio, que lo dice en al menos dos ocasiones —en una entrevista con McKenzie, (2014) y al recibir el premio Johannes Vermeer (2013)—. En el texto, habló de una arquitectura moderna holandesa que es:

208 Véase capítulo I.

Fig.2.61. El Cabaré Voltaire.

> "arreglar, nombrar, inflar, no poder —o no querer— dejar vacíos, todas esas son características de la modernidad holandesa, ya sean Rietveld, Van Eyck o Van Velsen. Si la modernidad es un tira y afloja entre someterse y mantenerse firme, de someterse a la vorágine de la modernización o mantenerse firme contra aquella, entonces la arquitectura holandesa, incluso anterior a la guerra, muestra un mínimo de sometimiento y un máximo de firmeza" (Koolhaas, 1989).

Conceptos de van Eyck como el "In-between", el "Twin Phenomena" —el fenómeno dual—, el "Right Size (A city is a huge house)" y "Steps towards a configurative discipline", que indican una aproximación holística al proyecto, y un diálogo con la historia, como ideas que son 'motores discursivo-proyectuales trascendentales'. *In Between* es un concepto que indica lugares donde suceden dos fenómenos aparentemente contrarios entre sí a lo que Koolhaas se refería con una frase de Fitzgeral, ya citada, en *Delirious New York*: "la prueba de una inteligencia de primer orden consiste en ser capaz de tener en mente dos ideas opuestas al mismo tiempo, y mantener sin embargo la capacidad de funcionar."

Van Eyck, que participó en el grupo *CoBrA*[209], tuvo conexión directa con el dadaísmo y el surrealismo, pero esta conexión no era un fenómeno aislado en Holanda. Como menciona Valderrabano-Montañés (2010), tiene una relación directa con los métodos de Lacan, Jung y sobre todo de Freud; y antes con Spinoza y su crítica al cartesianismo, que van Eyck conocía por medio de su padre. Hay que incluir también el *Elogio de la locura*, de Erasmo de Rotterdam. De hecho, ya en su intervención en el CIAM VI había alabado la imaginación como "denominador común entre el hombre y la naturaleza (…) la única facultad con la que podemos recibir y transmitir el nuevo espíritu" (Van Eyck, 1947, p.41). Sin imaginación, se es un cuerpo descomponiéndose.

Frances Hsu (2003, pp.28-29) sostiene que van Eyck descubre el método paranoico crítico de Dalí mediante el libro de James Thrall (1941), donde aparecía la imagen de *El Angelus* y su reinterpretación paranoico-crítica. Además, la relación con los Giedion y sus viajes a Suiza le permitieron observar las primeras performances dadaístas del Cabaré Voltaire (fig.2.61) y su idea de 'extrañamien-

209 Cabe recordar la animadversión al estilo del grupo *CoBrA* por parte de Armando y los artistas *Nul*.

to'. Sus ideas del 'fenómeno dual' o lo 'intersticial' influidas por el método daliniano por medio del 'canal van Eyck', sirvieron de inspiración a Koolhaas, que utilizaría la imagen de *El Angelus* en muchas ocasiones con intenciones narrativas como en *Exodus*. En 1976, ya siendo profesor de la A.A., Koolhaas daría una conferencia acerca del método daliniano. Hasta este momento, como le dice a Colomina (2007, p.356), lo único que había escrito en Nueva York de *Delirious*… era el capítulo de Dalí y Le Corbusier. Y, como dice Frances Hsu (2003, p.28) después de esta conferencia, en 1978, el Surrealismo sería el tema de la A.A., método sin duda espoleado por *Delirious New York*, que se publicó ese año.

Van Eyck también representa esa idea de 'lo holandés' que tiene que ver con la faceta de viajero incansable, ya que siempre, en sus textos, coloca referencias de los viajes que hace. Su aproximación a la arquitectura, como pasa con Koolhaas, es intercultural. Por supuesto, de sus viajes no solo interesan las otras culturas sino también las vanguardias del s. XX, en especial de sus viajes a Suiza con su relación con el matrimonio Giedion. Como pasa con Koolhaas, de las vanguardias le atrae la literatura de James Joyce[210] y autores que revolucionaron el panorama sociocultural, como Einstein, Heisenberg, Picasso, Klee y por descontado Le Corbusier.

Sobre la crítica de Koolhaas a obras tan notables como el orfanato de Ámsterdam de 1960[211], Kipnis (1996) apunta que el trabajo de Koolhaas y su pensamiento son una maraña de contradicciones o, por lo menos, de paradojas. El perfil de arquitecto-escritor[212] van Eyck (fig.2.62), sus referencias extra-arquitectónicas y la libertad que muestra con el diseño de sus *Playgrounds* le cons-

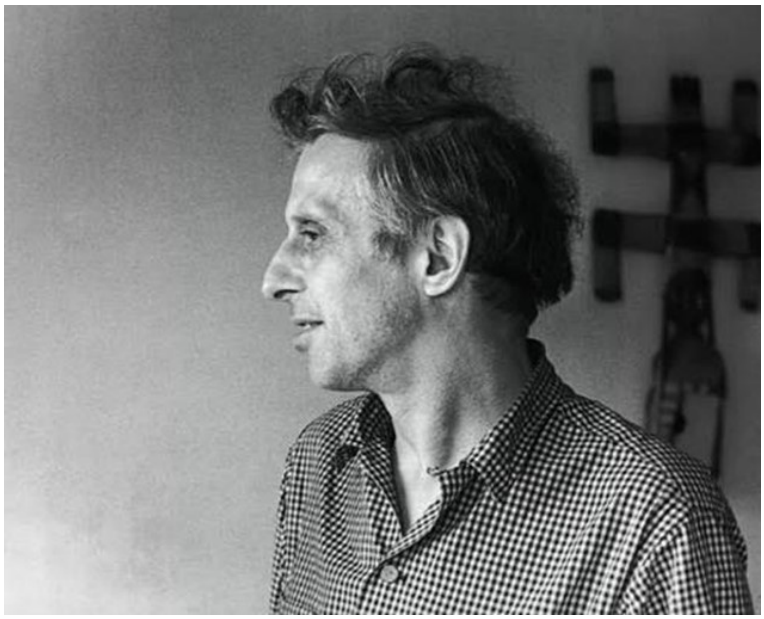


Fig.2.62. Aldo van Eyck

tituirían como una de las primeras voces críticas de los CIAM. Esto hizo de él

210 Al igual que Koolhaas. Véase, en este capítulo, el epígrafe "Escritura y documentalismo" y el capítulo I.
211 En "Final Push" (Koolhaas, 1995, p.286).
212 Los escritos de Aldo van Eyck (1918-1998), van desde 1947 con "Architectuur-Schilderkunst-Beeldhouwkunst en hub betekenis voor de Nieuwe Bewustwording" hasta 1998 con "Lured from his den". (Van Eyck, A. & Ligtelijn, V. (ed.), 1999, pp. 302-304).

una figura que Koolhaas miraría de cerca[213] y alguno de sus conceptos como *In Between* o Koolhaas los reciclaría en *Junkspace*.

Fue van Eyk quien recomendó a Koolhaas la *Architectural Association* de Londres para cursar los estudios de arquitecto cuando tenía puesta su mirada en Delft, donde él mismo estaba, así como Oorthuys y Risselada. En 1963 el grupo de estudiantes 'Bouwkundige studiekring' al que Oorthuys y Risselada pertenecían, había organizado la exposición "Arquitectura Autónoma" que atrajo la atención de Aldo van Eyck (García, 2014, p.89) (fig.2.62). Risselada se convertiría en su asistente en 1966 —cargo que ostentaría hasta 1970, cuando se traslada a L.A. para trabajar con los Eames—.

Si el descubrimiento de Leodinov y su relación con Oorthuys y Risselada que le llevan a Van Eyck motivan a que Koolhaas vaya a la *Architectural Association* fue porque van Eyck conocía esta escuela por los Smithson, que formaban también parte del Team X y eran profesores de la *Architectural Association*.

Aldo van Eyck y Team X marcaron el discurso radical de la arquitectura de los años 60 que tendrá una gran influencia en Koolhaas. Los CIAM[214] —como el aparato por excelencia de la comunicación de la Arquitectura Moderna— y la Carta de Atenas[215], como instrumento de su 'etapa heroica' después de la I Guerra Mundial, fueron contestados por un grupo de jóvenes arquitectos que formarían el Team X. En el CIAM de Dubrovnik de 1956 se propuso un nuevo programa urbano que funcionaría, no por fragmentación programática, sino por asociaciones funcionales de la casa con la calle, con el distrito y con la ciudad como se refleja en "Town Structure" de Alison and Peter Smithson (1961, p.68) que sucederían diversas propuestas radicales de estructuras socioespaciales basadas en ideas sociales reformistas por sociedades más justas e igualitarias cuyos hábitats se concebían como megaestructuras confiadas a la moderna tecnología de la construcción. Con rasgos utópicos, sus teorías pretendían abolir las jerarquías sociales y regenerar sistemas urbanos simbióticos. Megaestructuras como las de Yona Friedman en Europa, fueron fuente de inspiración para los Metabolistas en Japón con Kenzo Tange, quien asistía en los CIAM desde 1949, y que Koolhaas estudiaría posteriormente. En 2011, en el libro *Project Japan. Metabolim talks* reincidiría en el manifiesto "Metabolismo 1960: Propuestas para el Nuevo Urbanismo" que el estudio ARTEC de Kenzo Tange presentó en el Comité Temático de la Conferencia Mundial de Diseño de 1960 en Tokio.

Van Eyck alentó el llamado neo-modernismo, una nueva generación de arquitectos que entraron en el mercado de trabajo a mediados de los 70, y una nueva ética que se resistía al postmodernismo. Koolhaas estaba atento a estos sucesos, pero sin perder de vista las vanguardias del siglo XX como principal referencia.

---

213 Se descubre que en el Diploma Unit 9 usó y citó el concepto del *In Between* (Unit 9 en "Prospectus. Architectural Association. School of Architecture". 1975-1976, p.55) o que el concepto *Junkspace*, además de por el *Manifiesto del Tercer Paisaje* de Gilles Clement, está influido por esta idea de van Eyck.

214 Los Congresos internacionales de Arquitectura Moderna, CIAM se celebraron entre 1929 y 1959.

215 Un conjunto de directrices sobre planificación urbana, llamado la Carta de Atenas, que se aplicó ampliamente en la reconstrucción de la Europa de la posguerra. Dividía el urbanismo en cuatro grandes bloques funcionales, como eran el trabajo, la vivienda, el transporte y el recreo.

2.3.3. Referentes desde la A.A.

Europa 68 y 70

Constant- Friedman- Cook- Archigram - Zenghelis – Superstudio - Boyarsky

Situacionismo - arquitecturas radicales

-The Surface -Muro de Berlín

+++

Aprendiendo a ser contestatario y el deseo de aprender arquitectura

La época formativa de Koolhaas en la arquitectura ocurre entre el Mayo del 68, los utopistas *soixante-huitard* —los sesentayochistas—, y el *flower power*[216] londinense que, desde sus tiempos del *Haagse Post*, trató en su artículo con curiosidad inicial que devino ironía. La *Architectural Association* tenía a los Smithson, John Herron, Cedric Pice y Alvyn Boyarsky, que empujaban a sus alumnos a desarrollos gráficos y formatos originales. Mas tarde, en los Estados Unidos, en Cornell y el IAUS, donde el valor de la teoría, la idea de la publicación y la focalización en la función metalingüística de la disciplina que reflexiona sobre sí misma, así como las implicaciones de otras disciplinas en ella, serían cruciales en una época en la que la figura del arquitecto en la sociedad se estaba relegando casi al autismo social.

La importancia que el Movimieno Moderno había dado a la comunicación era sostenida por ambas escuelas. Ya sea en la escuela londinense, o en la norteamericana, se espolean las publicaciones en revistas como *Oppositions* del IAUS; la organización de exposiciones y las conferencias que incluyen expertos en otros campos —en España se tiene *Arquitecturas Bis* como modelo similar— estaba en boga en algunas universidades. Fue, sobre todo en su formación americana donde encauzaría su carrera entre disciplinas, y en Londres y Berlín, donde encontraría temas polémicos como el muro, cuyos significados para la arquitectura serían rehabilitados por Koolhaas mientras se convertía en un personaje polemista.

Todavía en la escuela, su discurso se vería teñido por la teoría urbanística de posguerra y la revuelta pop en Inglaterra de 1956 con el *Independent* Group, que duraría hasta finales de los 60, cuando estuvo en la A.A. En la escuela se oían relatos como el *homo ludens* de Johan Huizinga (1872-1945), New Babylon de Constant Nieuwenhuys (1920-2005), o la ciudad espacial de Yona Friedman (1923-2019), muy vinculados a la *Internacional Situacionista*. En el seno de la A.A. convivían miembros del grupo Archigram y más tarde resonaría la arquitectura radical italiana con Superstudio y Archizoom de la mano del propio Koolhaas. Koolhaas se topa con estas influencias que absorbe como una esponja.

216 Ya lo había mencionado este concepto en el artículo del Haagse Post, y quizá con una curiosidad inicial que devino ironía. Luego lo usa en diálogos con Carlos García para su tesis, y con Gary WOLF (Rem Koolhaas cit. Wolf. 2000).

Pop desde el pasado

Las influencias del pop es lo primero que experimentaría Koolhaas a su llegada a Inglaterra, tanto en su vertiente británica con el Independient Group (1952-1955), que ha revolucionado el arte desde la Whitechapel Art Gallery, como la americana, que respondía a la máxima de Warhol de que "las cosas son lo que son y hablan de lo que son", postura de oposición al expresionismo abstracto de Rothko y Pollock que daría lugar al realismo sucio[217] y el hiperrealismo[218]. La exposición *This is Tomorrow*, de 1956, definía el pop en Inglaterra y demostraba cómo este movimiento artístico integraba música, moda, pintura y diseño, lo que era inusual en los años 50. Los diferentes grupos artísticos trabajaron sobre una misma habitación, con un pequeño presupuesto de apenas 50 libras para su intervención, siendo este espacio de acción colaborativa la metáfora de la unidad de entorno donde se vive. En el grupo de arquitectos, el Grupo 6, participaban los Smithson junto a los artistas Nigel Henderson (1917-1985) y Eduardo Paolozzi (1924-2005), pionero del arte Pop. Era la primera vez que el Pop demostraba que los objetos cotidianos conformaban un nuevo tipo de espacio aunque éstos ya no sirvieran, como pasó con la instalación de los Smithson *Patio and Pavilion* (fig.2.63), donde una serie de piezas obsoletas poblaban una estancia de tres paredes.

El artista Richard Hamilton describió el pop art en una carta a los Smithsons como "popular, transitorio, reemplazable, de bajo costo, producido en masa, joven, ingenioso, sexy, efectista, glamuroso y de las grandes empresas". Así fue la primera definición de este movimiento en 1957. Todos estos términos tienen parangón dentro del vocabulario de Koolhaas.

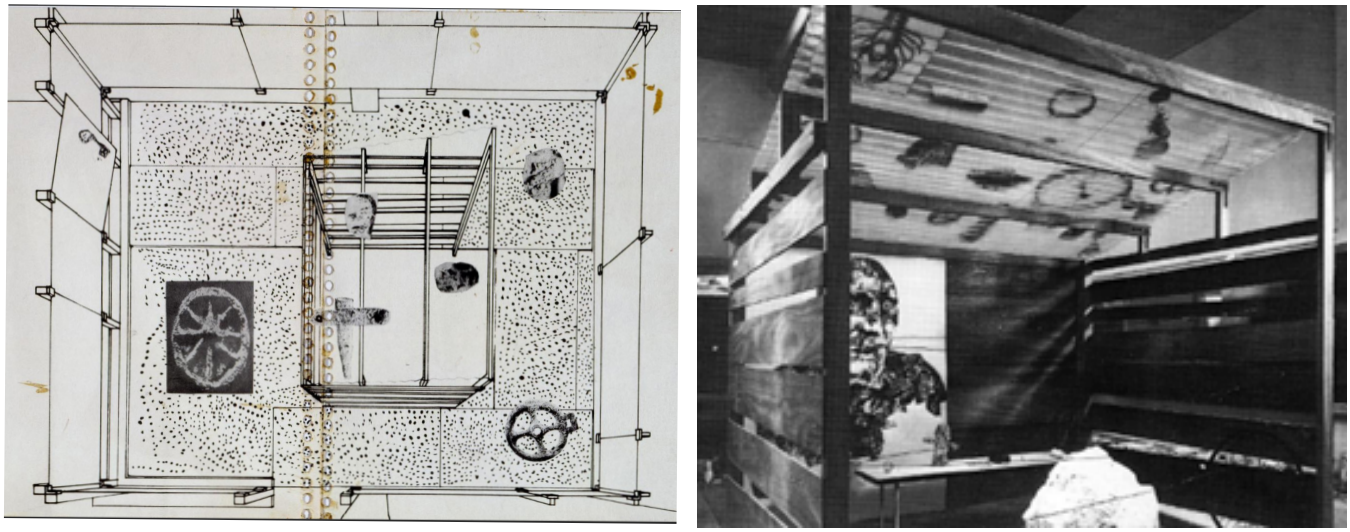


Fig.2.63. Patio & Pavilion de los Smithson (1956).

217 Movimiento literario estadounidense que pretende reducir en la narración los elementos expresivos al mínimo y que refleja personajes vulgares y situaciones cotidianas, lejos de cualquier idealización.
218 De la que se hablará más adelante en este capítulo.

Situacionismo y détournement

El *Situacionismo*[219] y el discurso koolhaasiano están relacionados mediante el *détournement*[220], 'clinamen', o desplazamiento que es una idea fundamental de una estrategia narrativa, donde la metáfora, como la distorsión sintáctica y semántica, tienen la misión de amplificar la capacidad expresiva del lenguaje a partir de estructuras ya existentes. Como matiza Goodman en *Los lenguajes del arte* (2010, p. 39), la transformación de 'lo uno en lo otro' ayuda a otorgar vigencia a la ambigüedad natural que poseen las cosas cuando se estudian o se leen a partir de la clave lingüística, aunque siempre estas interpretaciones de 'proyecciones de las proyecciones' que diría Sontag, se hagan desde unos umbrales estructurales.

Magritte (1898-1967) es un referente, así como Dalí y el surrealismo[221] que explotan los significados dentro de los límites estructurales, hasta Constant y su ciudad situacionista. Aunque el situacionismo rechaza el surrealismo, es difícil encontrar algún movimiento de esta época que no esté emparentado con el mismo[222] (Arias Madero, 2020, p.45) y que no juegue con el lenguaje dentro de los límites de un medio artístico (fig.2.64).

La modulación consciente de las funciones del lenguaje, en especial la poética, que Jakobson estableció, encamina la propia forma del mensaje y se tornan como una parte importante de la 'creación comunicativa', donde los recursos estilísticos como el '**desvío' — *détournemen* y la 'convección'**[223] formulan las metáforas para un mayor entendimiento por parte de los receptores[224].

219 La Internacional Situacionista (IS), fundada en 1957 y disuelta en 1972, fue un movimiento transnacional de artistas y teóricos que han ejercido una influencia decisiva en la escena política y cultural europea desde principios de los años sesenta. Como otros movimientos de vanguardia anteriores, la IS se situó en la frontera entre el arte y la política, desde donde desafiaba las convenciones culturales existentes y, al mismo tiempo, promovía nuevas formas de acción revolucionaria. Pero, a diferencia de sus predecesores, casi alcanzó el éxito en su proyecto de fusionar arte y revolución, como lo demuestra su liderazgo en los disturbios del Mayo del 68 en Francia y su persistente influencia —mucho tiempo después de su disolución en 1972— en las corrientes utópicas radicales de toda Europa. (*MACBA*, 2022).

220 Recurso estilístico de fines artísticos, éticos y políticos, surgido dentro del movimiento situacionista. Es la capacidad que se tiene sobre algún objeto creado por el sistema político hegemónico, para distorsionar su significado y uso original y producir un efecto crítico. Es parecido al 'clinamen', aunque éste juega a la distorsión leve y al desplazamiento, aunque éstos dos últimos se basan en un conocimiento profundo de lo que modifican y jamás pierden de vista la esencia. El *détournement* olvidaba o buscaba un efecto totalmente opuesto al planificado para el objeto, movimiento o estrategia que abordaba.

221 Fundada en 1957 por representantes de distintos grupos de vanguardia de Francia, Inglaterra e Italia, la IS fue una organización cultural revolucionaria que descendía directamente de dadá y el surrealismo, a pesar de rechazarlos, según los situacionistas, por haberse estancado en las herramientas.

El énfasis de los Situacionistas recaía en las propuestas arquitectónicas y urbanas que el grupo proyectó en sus diferentes núcleos de actividad, tales como Francia (en París), Holanda (Ámsterdam), Dinamarca (Copenhague) o Italia (Turín).

Por otro lado, el gran proyecto de ciudad nómada de Constant, *New Babylon*, recibía una atención especial y se ilustraba con maquetas, cartografías, textos y otros documentos. También pudieron verse las propuestas de Guy Debord, Pinot Gallizio y Asger Jorn.

222 Véase epígrafe "surrealismo" en este capítulo.

223 Si un autor necesita expresar algo aún no nombrado, puede crear una palabra o agregar información semántica (otro significado) a una que ya existe. Ese es el caso del desvío, una técnica que mediante operantes retóricos tiene una finalidad poética. Los operantes retóricos producen una alteración voluntaria del "grado cero". Ambas soluciones se apartan de las convenciones, puesto que no es normal crear una palabra y tampoco lo es añadir significados a una que ya existe por medio de figuras literarias. Esta forma de hacer texto, en especial poesía, no se suele manifestar de manera "total", por su riesgo de aporía del lector, ya que existe una falta de semántica convencional entre emisor y receptor, es recurrente en algunas vanguardias y, sobre todo, en el dadaísmo y el surrealismo. En líneas generales, un poema se conforma de desvíos y convenciones. Las convenciones no aportan sorpresa, pero sí comprensión desde sus referentes conocidos; sin embargo, los desvíos ayudan a dar la sorpresa y al efecto de la poética con sus imágenes, que son sorpresivas.

224 Las vanguardias a veces, por medio de la metáfora, desviaban presupuestos hacia otros lugares al no

Fig.2.64. Las obras de Magritte, Dalí y Constant.

El desvío de los dadaístas, los *cadavre esquís*, y otros ejercicios surrealistas similares, tienen mucho que ver con la forma de proceder de Koolhaas en los proyectos, y que no oculta en sus escritos, en los que toma el *cut up* de la literartura *underground* neoyorquina de los años cincuenta. Todo eso tiene mucho que ver con la forma de comunicar de Koolhaas, al componer textos a través de otros, generando significados diferentes. En "Merece la pena desviarse"[225], un texto que se refiere a la intervención de OMA en el Hotel Furka Blick, que compró Marc Hostetler, el propietario de una galería en Neuchatel de Suiza en 1978 describía una intervención mínima puesto que los huéspedes-artistas lo estaban reconfigurando.

Narra cómo el hotel, que sólo funcionaba en la temporada de verano, se convertía gracias a la actitud estimulante de su dueño en un taller para artistas y salas de exposiciones. Koolhaas habla de los 'accidentes' que ocurren por la intervención de turistas ocasionales y vagabundos. Su intervención llega *in media res*, es decir, cuando la historia ya ha comenzado tiempo atrás, en este caso cuando el hotel ya había revivido y funcionaba de nuevo —después que la guerra lo condenó al olvido y al desuso—. Koolhaas aprovechó el texto para introducir el momento de su propia experiencia al llegar allí como turista fortuito "que va de un lado a otro' (1995, p.128) y acabó hablando de la modernización del hotel. Esta idea de 'táctica y lugar", que define la reacción ante un encuentro, es una característica situacionista (fig.2.65).

estar de acuerdo con ciertas ideas establecidas en otros movimientos o tendencias. Véase capítulo I de esta tesis.

225 En el *S,M,L,XL*, "Worth a Detour" (1995, pp.126-129).

Fig.2.65. Diagrama estrategia-táctica-lugar-espacio

Como señala en el texto, la modernización del hotel pasa por "una intervención mínima que añadiría un restaurante de verdad, cocina, comedor, entrada y terraza, dejando todo lo demás intacto" (Koolhaas, 1995, p. 129) para que las actividades más relacionadas con el campo del arte y lo accidental habiliten, lo que desafía las convenciones de lo que es un edificio como un hotel con un programa preconcebido. Koolhaas encapsula la idea de que cualquier espacio es mutable y polisémico; pero lo que choca es la decisión de dejar el chasis sin actuación, frente a que el programa de la cocina es perfectamente definido según los cánones arquitectónicos **¿será su mensaje entonces que quiera volver a la idea de que no rechaza la arquitectura, sino que quiere quitarle al arquitecto la responsabilidad que se autoimpuso?**

La idea de 'desvío' de Koolhaas implica una intervención mínima para reforzar la semántica de un edificio que estaba pensado para otros usos pretéritamente; las huellas que van dejando los artistas tanto en el paisaje como en el edificio[226], se convierten en un desencadenante creativo, que desvía una idea a priori empobrecida por el determinismo programático. Otras veces, Koolhaas también propone un objeto o un concepto que altera deliberadamente el significado de la arquitectura o el texto. Subvertir una lógica establecida y buscar soluciones que rompen las reglas establecidas y los automatismos, implica, tanto para la actividad especulativa como también la proyectual, la búsqueda de una autonomía creativa y un juego lúdico. Esto es así debido al clima que permitía la A.A., desde su paso. Koolhaas no ha dejado de sorprender con argumentos e ideas que daban la vuelta a las cosas de cada día. El situacionismo, es verdad que, en aquella época impregnaba casi toda actividad artística.

El manifiesto situacionista de la mano de militantes marxistas, hace eco de algunos elementos del "Manifiesto materialista" o constructivista de 1920, donde se habla de la fuerza imparable que lo ha de revolver todo, de un nuevo comienzo, de hacer de la propia vida la expresión de un nuevo arte.

> **Manifiesto situacionista** (extracto)
>
> "Una nueva fuerza humana, que la estructura de la sociedad presente no podrá reprimir, crece día a día junto con el irresistible desarrollo de la tecnología y la frustración de sus aplicaciones potenciales en nuestra insensata vida social. La alienación y la opresión en la socie-

226 "Ulay y Abramovíc actuaron en el magnífico antiguo comedor, ahora salón: Daniel Buren pintó bandas verdes y blancas en las contraventanas." (Koolhaas, 1995, p.128).

dad no pueden superarse en ninguna de sus manifestaciones específicas, sino simplemente rechazarse en bloque junto con la propia sociedad. Todo progreso real depende claramente de una solución revolucionaria de la crisis de los tiempos actuales en todas sus formas.

¿Cuáles son las perspectivas para la reorganización de la vida en una sociedad que, genuinamente, reorganizará la producción a base de una asociación de productores libre e igualitaria? La automatización de la producción y la socialización de los bienes esenciales reducirán cada vez más el trabajo como necesidad externa y darán finalmente al individuo una libertad completa. Liberado así de toda responsabilidad económica, de todas sus deudas y obligaciones en el pasado y con otra gente, el hombre dispondrá de un nuevo valor suplementario, imposible de calcular en términos de dinero, porque no puede ser medido con el criterio del trabajo pagado: el valor del juego, de la vida libremente organizada. El ejercicio de esta creatividad lúdica es garante de la libertad de cada uno en todo, Dentro de la estructura de esa igualdad garantizada por la ausencia de explotación de un hombre por otro. La libertad lúdica significa autonomía creativa del hombre, que rompe la antigua división entre trabajo impuesto y ocio pasivo. (…) En la sociedad dominante, que produce lastimosos pseudo-juegos carentes de participación, cualquier actividad verdaderamente artística es clasificada necesariamente de criminal. Permanece semi clandestina y sale a la luz en forma de escándalo.

¿Cómo es exactamente la situación? La necesidad de realizar un juego más alto, más exactamente un estímulo a este juego conocido como existencia humana. Los jugadores revolucionarios de todos los países pueden unirse a la internacional situacionista para empezar a emerger de la fase prehistórica de la vida cotidiana. De ahora en adelante, proponemos una organización autónoma de los productores de la nueva cultura, independientemente de las organizaciones políticas y sindicales existentes (...)

El objetivo más importante que asignamos a esta organización, cuando haya salido de su fase experimental inicial para poder acceder a su primera campaña pública, es la conquista de la UNESCO. La burocratización del arte y de toda la cultura, (…) a escala mundial, es un fenómeno nuevo que expresa la profunda relación entre los sistemas sociales que coexisten en el mundo, sobre la base de una conservación ecléctica y la reproducción del pasado. La réplica de los artistas revolucionarios a estas nuevas condiciones debe ser un nuevo tipo de acción. (…) la propia existencia (…) [está] alojada en un edificio único, favorece su conquista mediante un golpe (…). Estamos resueltos a tomar posesión de la UNESCO (…).

¿Cuáles serán las características de la nueva cultura, principalmente en comparación con el viejo arte?

En lugar de un espectáculo, la cultura situacionista, cuando se ponga en práctica, dará entrada a una participación total.

En lugar de la conservación del arte, implicará una organización directa del momento vivido.

En oposición a arte individuo, la nueva cultura ejercitará una práctica global que concierna simultáneamente a todos los elementos (…) una producción colectiva y seguramente anónima (…). Sus experimentos ofrecen, como mínimo, una revolución en el comportamiento y un urbanismo unitario dinámico capaz de abarcar todo el planeta y de extenderse (…) a todos los planetas habitables.

> En oposición al arte unilateral, la cultura situacionista será un arte del diálogo, un arte de la acción común. Los artistas (…) se hallan completamente separados de la sociedad (…) [y] entre ellos por la competencia. Pero incluso antes de que el arte llegara a este *impasse* ocasionado por el capitalismo (…) El arte superará esta era de encierro primitivo y alcanzará la comunicación total.
>
> (…) todo El Mundo se volverá artista —es decir, productor y consumidor de una realización cultural total— (…) mundo será (…) situacionista, asistiremos a una plétora multidimensional de nuevas orientaciones, de experimentos, de escuelas, todas radicalmente diferentes, (…) [todas] simultáneamente.
>
> Inauguraremos (…) la última de todas las profesiones. El papel de situacionista, del amateur experto, del anti especialista, (…).
>
> A quienes no nos entienden, les decimos con todo desprecio: los situacionistas, a quienes quizá creéis ser los jueces, os juzgarán un día. (…) estos serán los objetivos futuros de la humanidad." (Debord)

La subversión de los situacionistas reivindicaba la autonomía de la producción cultural, liberada de las organizaciones existentes, tanto políticas como sociales y depositaban su fe a que el individuo tenía los dones necesarios y la capacidad de hacer otras cosas y de reorganizar lo que ya existe de otras formas, formas experimentales y participativas hasta alcanzar la cima de una cultura de participación total.

> "El valor del juego, de la vida libremente organizada, el ejercicio de esta creatividad lúdica es garante de la libertad de cada uno en el todo, dentro de la estructura de esa igualdad garantizada por la ausencia de explotación de un hombre por otro. La libertad lúdica significa autonomía creativa del hombre, que rebasa la antigua división entre trabajo impuesto y ocio pasivo".

La práctica global concernía la producción de todos los elementos utilizables, naturalmente producción colectiva y anónima sin necesidad de dejar huellas, de almacenar y conservar obras como mercancías. En este sentido conectan con la cultura pop de lo transitorio, reemplazable, de bajo costo, producido en masa, joven, ingenioso… Todos los experimentos formarían "un urbanismo unitario dinámico capaz de abarcar todo" ya que de lo que se trata es de una revuelta en los comportamientos y las relaciones con las cosas y entre las personas.

No separar el arte de la sociedad, lo que ha ocasionado el capitalismo supondría también superar el criterio lineal de novedad y originalidad dado que el papel de todo situacionista sería el del *amateur* experto, el anti especialista que produce y actúe sin normas preestablecidas. Este discurso tuvo consecuencias de alcance en la arquitectura y el urbanismo con las teorías radicales que infundían un optimismo y una liberación que no tardarían en volverse contra sí y fomentar un posmodernismo que como sostenía Jenks adoptaba todas las 'formas' del 'lenguaje arquitectónico' y que causaría una pronta frustración del optimismo de aquellos estudiantes y profesores de la AA. aunque no de todos. Koolhaas, Zengelis entre otros, trazarían carreras radicales y autónomas, de una vocación cosmopolita y global. Koolhaas inventaría el "manhattanismo" como sistema urbano de la cultura de masas y la congestión.

El emerger de la fase 'prehistórica' es una idea situacionista que también conecta con Koolhaas para quien implica conectar con la fase inicial de la modernización de carácter experimental. El manifiesto retroactivo de Manhattan y su método paranoico-crítico-lúdico resulta, sin duda, un texto heterodoxo y sorpresivo, una diatriba que trasgrede la teoría y se sitúa al margen de los formatos, entre el documento y la ficción, y donde la arquitectura sufre un desplazamiento hacía un *object trouvé*[227] y se mira con cierto extrañamiento.

Cuando en 1995 Koolhaas escriba "Globalización", mira con extrañamiento el Edificio de la ONU, un trabajo de choque entre ideas de un europeo con ideas propias de un norteamericano, entre Le Corbusie y Wallace K. Harrison, que es en realidad un producto inusual y bastante mediocre según Koolhaas, de americanos pragmáticos que nunca pudieron pensarlo así y de europeos, que con sus taras intelectuales, jamás habrían conseguido.

Arquitecturas radicales

Del manifiesto *Bigness* (1995) o de *The final Push* (1995) incluso del *New Babylon* de Constant, de la entrevista que le hizo Koolhaas en su tiempo en el Haagse Post, y después de la entrevista realizada para la exposición en el Reina Sofía— se desprende que el interés por los manifiestos, que Koolhaas muestra tempranamente por este carácter especulativo y prospectivo que tienen estos textos—, sería una constante en su trayectoria. Su primer manifiesto fue *The Surface* y también se asemeja a este género *Exodus* el último trabajo en la A.A. y de donde surgiría OMA. La doxa que se cultiva en la A.A, y por otro lado sus habilidades colaterales a la arquitectura y relacionadas con la comunicación conectaban mejor con las prácticas artísticas y especulativas que se promulgaban Europa en aquella época

Los vasos comunicantes entre el pop, el dadaísmo, el surrealismo, el situacionismo y el radicalismo, darían con la solución de un artista definitivo como fue Constant Nieuwenhuys. Miembro antes del grupo *CoBrA*, que para el grupo *Nul-beweging* —cuyo estilo regía en el *Haagse Post*—, resultaba demasiado emocional. Constant dedicaría gran parte de su vida (unos 25 años) a New Babylon (fig.2.66), un proyecto utópico revolucionario que, se podría decir madre de las arquitecturas radicales que surgieron en los 60 y 70. En su entrevista con Pascal Gielen (2015, p.244), Koolhaas comentó que en su primer encuentro con *Constant* no le hizo mucho caso, dados sus antecedentes en el grupo *CoBrA*, cuya[228] retórica con la que golpear el pathos[229] del público, no tenía sentido ni lo tendría hoy día. *New Babylon* no dejaba de manifestar una estética que relaciona lo formal y lo informal (Koolhaas, 2015, p.247), aunque metaforiza una estructura capaz de soportar todas las acciones que Koolhaas aplaude; pero su subtexto político

227 "El *Objet trouvé*, es el equivalente del desplazamiento en el ámbito artístico donde constituirá uno de los recursos más utilizados por las corrientes de vanguardia del s. XX, como el Dadá y el surrealismo en obras de Dalí, Magritte, Duchamp, entre otros que explotan el poder de seducción de aquel "encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección" que imaginara Lautreamont. Koolhaas juega con el *Objet Trouve*." (Arias Madero, 2020, p. 133).

228 Véase el epígrafe de "periodismo" en este capítulo.

229 Para los argumentos persuasivos de un relato, ver en el capítulo I, "Retórica vs. Estilo. Necesario *amour fou*."

es utópico y de ninguna manera aplicable. Este tipo de discursos utópicos de la arquitectura de mediados de los 60 y 70 divergían de lo que venía dado en la realidad presente y, por supuesto, de la economía de mercado que intentaban, literal y metafóricamente, sobrepasarlo.

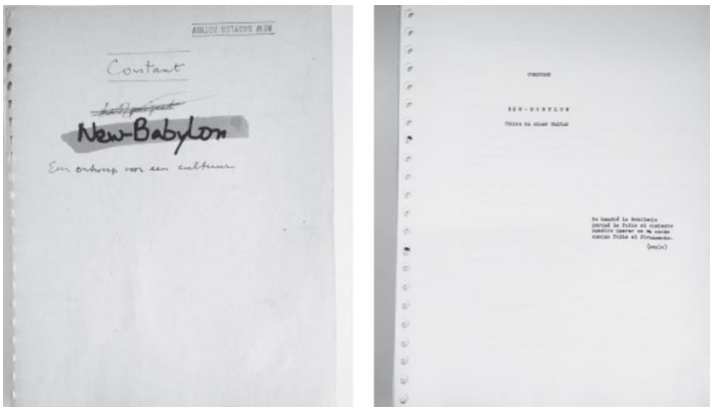


Fig.2.66. Manuscrito de *New Babylon*

El clímax arquitectónico del Situacionismo sería "New Babylon" (fig.2.66) de Constant Nieuwenhuys, un proyecto que encierra la crítica social —inseparable de lo urbano— de los años 60, que culminó en el mayo francés. Constant, que procede del mundo del arte, vincula su ciudad utópica con una obra de arte total —expresión lúdica de los ciudadanos en plena libertad—, según el postuladosdel manifiesto Situacionista y basada en el desarrollo tecnológico.

El texto remite a varias ideas que se reiteran en los escritos de Koolhaas.

-Visión de una sociedad sin fronteras y libre: Vaida Voivod, líder de una comunidad gitana, describe un mundo sin fronteras, para nómadas.

-Historia de los gitanos: Los gitanos de Alba, relata Constant, vivían en un campamento improvisado en un terreno donado. Esto inspiró "Nueva Babilonia".

-Definiciones de sociedades: la sociedad utilitaria versus la sociedad ludica, donde la creatividad y el juego son centrales.

***-Homo Ludens*,** concepto de Huizinga, resulta fundamental.

-Espacio social: Constant lo entiende como espacio de encuentros. Sin fronteras.

-Nueva Babilonia: Un entorno basado en la creatividad, la automatización, la movilidad y la transformación continua del espacio, sin fronteras ni estructuras fijas.

-Construcción y transformación: La creación de Nueva Babilonia será gradual, con sectores autónomos y flexibles, que se irán uniendo en una red global.

-El papel de la tecnología es esencial para realizar esta visión.

-Cultura lúdica y creatividad: Nueva Babilonia se basa en la relación lúdica con el entorno, en la transformación continua e interacción social.

-El espacio dinámico como laberinto: La movilidad y la interacción constantes generaría un espacio social en cambio constante.

Existe un guiño en *Exodus,* con su 'parque de la agresión' a Nueva Babillonia, relacionado la creatividad y la agresividad: la vida de newbabilonios se fomenta en la creatividad eliminando los conflictos y promoviendo la actividad constructiva.

> "Somos los símbolos vivientes de un mundo sin fronteras, un mundo de libertad, sin armas, donde cada uno puede viajar sin trabas ni obstáculos desde las estepas de Asia central hasta la costa atlántica, desde el altiplano de Sudáfrica hasta los bosques de Finlandia."
>
> "En diciembre de 1956 fui a verlos en compañía del pintor Giuseppe Pinot Gallizio, propietario de este terreno desigual, fangoso y desolado, que se lo había cedido. Habían cerrado el espacio entre algunas caravanas con tablones y bidones de gasolina, habían hecho un recinto, un 'Poblado Gitano'".
>
> "El término 'sociedad utilitaria' designa todas las formas conocidas de sociedad, incluido el Estado capitalista y socialista moderno. Afirma una realidad fundamental, la misma para todas estas formas de vida comunitaria, a saber, la explotación de la capacidad de trabajo del ser humano."
>
> "El *Homo Ludens*, el Hombre Jugador, merece un lugar en nuestra nomenclatura".
>
> "El espacio social es verdaderamente el espacio concreto de los encuentros, de los contactos entre los seres. La espacialidad es social".
>
> "El modelo social... imagina" (Constant)

A partir de Constant verían la luz diversas propuestas innovadoras radicales de lo urbano que tenían una visión común: la reivindicación de una sociedad más democrática, libre e igualitaria, de nuevas estructuras físicas dadas por los avances tecnológicos. Estas formulaciones, gráficas y narrativas, tienen un trasfondo teórico-ideológico, pero el interés que suscitan en Koolhaas es que sintonizan con su sensibilidad hacia los cambios; sensibilidad que involucra a nivel de percepción y de actuación lo propiamente urbano, aunque desde diferentes presupuestos.

> "New Babylon sería un espacio social donde se realizaría la utopía marxista de la libertad, la socialización de la tierra y los medios de producción; la racionalización de la producción global donde, gracias a la mecanización y la automatización, la humanidad se liberaría del trabajo. En consecuencia, las minorías dejarían de ejercer su poder sobre la mayoría. Esa armonía y esa libertad harían aflorar la dimensión lúdica de la vida. Liberada la humanidad del trabajo, usaría su energía para crear y dar forma al mundo según sus deseos. New Babylon es un proyecto utópico radical que rompe con los órdenes establecidos. En la Nueva Babilonia, las cadenas burguesas del trabajo, la vida familiar y la responsabilidad cívica serían alteradas. El hombre, en calidad de *homo ludens*, sería capaz de determinar libremente el tiempo y el espacio de su vivencia. Viviría una vida nómada. El trabajo era, en realidad, lo que fijaba al hombre al espacio y a unos vínculos familiares y sociales estables. La independencia respecto del lugar de trabajo tendría como consecuencia la independencia con respecto a la vivienda, al lugar donde se vive. Las relaciones sociales forzadas se verían sustituidas por vínculos emocionales más variados, más cambiantes. La sociedad fluctuante favorecería, en un grado bastante más alto, los contactos y los encuentros fortuitos que las comunidades estables. La movilidad sería entonces la que definiría New Babylon como una ciudad nómada. New Babylon sería una

> estructura movible, flexible e indefinida, el entorno apropiado para este nuevo tipo de hombre y, al mismo tiempo, proporcionaría una solución a la superpoblación y al creciente tráfico.
>
> New Babylon (…) sería una obra total y comunitaria, síntesis de la idea de la sociedad como obra de arte. El planteamiento de utilización experimental, no productiva, del espacio urbano, defendiendo el carácter fragmentario y diferencial de los proyectos urbanos, difería del carácter objetivo y unitario que les confería el urbanismo moderno de la sociedad de los espectadores (Debord 1976). Esta ciudad tendría espacios lúdicos dedicados a los juegos y la satisfacción de los sentidos. Sin duda, esta idea fue deudora (…) de los viajes y la asimilación de las culturas. Esta sería también una nueva concepción del arte ya no como obra sino como situación o ambiente inspirado y realizado por y para la comunidad, sin sustraerse de la vida cotidiana. Frente a la sociedad utilitarista que incluye tanto a los estados capitalistas como a los socialistas modernos, Constant propone la sociedad lúdica, en la que el hombre creador –que cada uno tiene dentro– encuentra finalmente las condiciones para desarrollar su creatividad. El homo ludens no solamente se manifiesta de manera excepcional, sino que se involucra continuamente en una sociedad lúdica; una sociedad de la libertad y de la creatividad (…) volcada en la continua transformación de un entorno completamente artificial. (…) La cultura de New Babylon no sería el resultado de actividades aisladas, de situaciones excepcionales, sino de la actividad global de toda la población mundial. (…) Presupone, por tanto, una vasta red de servicios colectivos y la resolución en cualquier circunstancia de cualquier contingencia material. Una sociedad de estas características que no conozca el hambre, la explotación, la injusticia, sugiere la imagen de un entorno radicalmente diferente de todo espacio conocido, de todo lo realizado en el campo de la arquitectura y del urbanismo (Trachana, 2011, pp.198-200)

En el discurso de Koolhaas, sobre todo el de finales de los 80 con sus proyectos en la periferia francesa como Melun Senart, Mission Gran Axe, o su incursión japonesa con su Masterplan de Yokohama "proyecto continuo e informe que envuelve el terreno como una especie de lava programática" (Koolhaas, 1991), mostró resonancias de los situacionistas, al admitir la informalidad en lo urbano, la imposibilidad de planificar lo depende de la economía de mercado lo que "podría interpretarse como una victoria de los situacionistas" (2015, p.248). Los 'accidentes' y lo 'fortuito', precisan 'estar allí' como en el periodismo para responder a través de la acción a lo observado. Si Constant en su narrativa se encuentra con el campamento gitano, Koolhaas en su encuentro con una casa en Suiza en 2019 concibe *Countryside*, y lo mismo pasa al encuentro con un hotel al convertirlo en 'asentamiento artístico' tal como lo describe en "Worh a detour" (1995). La palabra *detour* es del vocablo del Situacionismo. Esta forma de entender los desvíos, los atajos y caminos secretos son los *détournement* de Koolhaas, conceptos y actitudes que persisten en su escritura. Siempre dice de *Delirious New York* que es un libro escrito sin las partes intermedias: "es realmente un mosaico con pequeños fragmentos de información. Una de las partes más difíciles e irritantes de escribir es tener que explicar y mostrar lo que sucede entre medias. Es tan pesado, por eso decidí escribir un libro sin las partes intermedias" (Olunkwa, 2022, párr. 19). El atajo y el pasadizo secreto tienen mucho de la esencia del montaje cinematográfico y de la elipsis, recursos narrativos que constan de la eliminación consciente de acontecimientos dentro de la narración para dirigir

la escena depurándola de elementos superfluos o generar intriga jugando con el espacio-tiempo y la información que contiene. Años más tarde, cuando en 1995 hable de la 'nada' o en 2004 con su manifiesto sobre el 'contenido'[230], Koolhaas diría que es más difícil construir que eliminar, porque, "donde no hay nada, todo puede ocurrir". Es ahí donde entra el arquitecto "un calculador moderno" (Koolhaas, 2015, p.249). Como situacionista, la destrucción, abolición o desvío no es simplemente por "ver arder el mundo"[231], sino que busca nuevos comienzos o precisamente desvíos hacia otros caminos.

Lo lúdico en el discurso koolhaasiano, en su época de formación, fue muy valorado por las vanguardias y la A.A. *New Babylon*, que traía el *homo ludens* como un *homo faber,* cosa que los dadaístas y surrealistas no veían con buenos ojos al igual que el "progreso" industrial, "tal vez sea por su lugar relegado de lo "no serio", "inútil" e "improductivo", que la historiografía apenas trata y está marginado como objeto de estudio académico" (Arcos Ettlin, 2015, p. 2) Esta combinación de lo útil y lo instrumental que siempre contempla el capitalismo, por mucho que el estatismo de los surrealistas pongan en crisis, para Koolhaas no resulta difícil relacionar con lo 'lúdico' que a su vez se relaciona con la experimentación y la investigación, lleva a la invención lo que pone en valor el manifiesto situacionista.

En su texto, según Huizinga, el juego como actividad voluntaria y libre nos hace libres aunque jugar no es la vida real, no es una actividad ordinaria, ocurre en diferentes momentos y lugares, y genera aprendizajes sobre orden, reglas de juego, lazos y comunidad. Genera vínculos con el lugar y tensión al enfrentarse en situaciones. No está limitado espacialmente, lo que permite que se desarrolle en diversos entornos sin restricciones específicas. El juego crea orden porque establece reglas y estructuras que guían la actividad; proceso por el que también se genera una tensión emocionante y estimulante. Las reglas propias del juego

Fig.2.67. Dibujo de Constant y dibujo de Madelon Vriesendorp.

230 *Content*, 2003.

231 En *El Caballero Oscuro* (*The Dark Knight*, Nolan, 2008), Nolan usa esta idea, a través de una pequeña historia, para explicar que existen auténticos anarquistas, la verdadera esencia del Joker, como criminal por antonomasia, era que no abrigaba ningún otro interés salvo la entropía *per se*.

aportan carácter a cada experiencia, y ayuda a construir comunidad, fortaleciendo vínculos entre quienes participan. El juego cabe también en el proceso proyectual, al introducir como factor el azar y la arbitrariedad que diría Moneo, lo que lleva al extrañamiento de "lo inesperado", al final y al cabo, a la invención.

Koolhaas defiende las empresas nobles que parecen farsas, lo que está a favor del arte y de la vida, y que sirve para subvertir los resultados de los poderes pragmáticos. Se lamenta de que la creatividad en Silicon Valley (2015, p.249) sea meramente garante de los beneficios contabilizados. El *homo ludens* fue una de las ideas estimulantes que introdujo en la agenda el Team X y un intento de promover, a través de la forma construida, "las complejas relaciones de la vida", que restaurara las "realidades del mundo" *avant la lettre*, la lógica de lo que Jean Baudrillard ha llamado "el simulacro" (Deyong, 2002, párr.4). Algunos fenómenos que tenían lugar en el campo arquitectónico aventuraban ciertas conexiones con New Babylon constatando, un clima coetáneo propicio a la innovación, a la invención de nuevos modos de vida confiados en la técnica y de cierto carácter utópico. Los coetáneos de estos fenómenos asistían a un increíble proceso de renovación de las conciencias, a una conmoción cultural difícil de estructurar con una razonable organización interpretativa; considerando algunos de sus planteamientos como aberrante delirio de una fracción pseudocreadora, en una zona espiritual lindante con la esquizofrenia y la evasión. Otros, sin embargo, veían este momento prospectivo como corolario de la gran revolución tecnológica y algunos ═instalados en el campo especulativo de la arquitectura cultural— buscaban su sentido dentro de una confusión de postulados teóricos y doctrinales. Un panorama todavía informe del cierre y suplantación de un estadio exhausto, epigonal por un movimiento todavía vacilante (Trachana, 2011, p 203).

> "El despertar de la edad electrónica aparece como simultaneidad entre acción y reacción que habría de dar lugar a un panorama totalmente diverso de cualquier organización anterior; mutaciones en la forma de pensar, en la psicología, en la ciencia, en la pedagogía, en los sistemas de vida: nuevo instrumento, nueva dimensión. Consecuencias: la transformación de un panorama creador, la transformación de las actitudes, la transformación de las soluciones la condena total del perfectismo, la apoteosis de la estadística, de la contingencia, de la indeterminación; la concepción de una arquitectura descentralizada, sensorial, alerta y con capacidad de reacción y respuesta a todo tipo de estímulos; casi casi un organismo vivo, consciente, metabólico. Imposible su encadenamiento a las actitudes y el espectro psicológico de las vanguardias del siglo XX" (Trachana, 2011, p 204).

En alguno de estos fenómenos pervive cierto romanticismo o una visión desplazada de un mundo nuevo como las posiciones líricas extremas de Paolo Soleri; o la 'metápolis' de los metabolistas japoneses que poseían el valor de testimonio de un compromiso colectivo, de la implicación y el profundo sentido cultural con el que Japón intentaba modelar la renovación de las conciencias a nivel planetario; una solidaridad cultural a escala planetaria; o la poética del polaco Lubicz-Nycz que proyectaba grandes espacios contenedores frente al crecimiento celular aditivo de los metabolistas como la ocupación de un organismo delimitado previamente como envoltura. Estábamos precisamente en este lugar de la renuncia del diseño en aras de la "generalidad"; frente a una voluntad de ascética

generalidad. Como explicaba Yona Friedman (1973) en su manifiesto inicial, el conocimiento de la arquitectura no puede ser propiedad exclusiva de profesionales o especialistas, y proponía manuales (esquemas y dibujos muy básicos) que expliquen de manera clara y simple temas relacionados con la arquitectura y la planificación urbana, eso era aplicar el menor número posible de reglas estrictas, la menor precisión posible para construir. Concebía megaestructuras donde cápsulas de habitación autonomizadas por medio de pilas fotoeléctricas, prefabricadas y desmontables, se podrían colocar con toda libertad sobre esos esqueletos estructurales. Cabía la posibilidad de ampliación y transformación. Se suministraba el esqueleto y la red de servicio, y serían precisamente los vacíos de este esqueleto los que el cliente ocuparía con entera libertad, según el prototipo de vivienda industrializada seleccionada del catálogo. Sus estructuras espaciales se inspiraban en Konrad Wachsmann[232] (1901-1980) (fig.2.68). Frei Otto y Buckminster Fuller también experimentarían con grandes tramas de espacios de gran eficiencia estructural. O el grupo Archigram cuyas ideas se exhibieron relacionadas con infraestructuras ligeras, con tecnología punta enfocada hacia la tecnología de supervivencia, experimentos con tecnología *clip-on* o medios desechables, cápsulas espaciales y con una imaginería del consumo masivo. En estas visiones del mundo quedaría comprendido todo el espectro psicológico de individuos y colectivos de aquel momento que encontraban en New Babylon, un horizonte común.

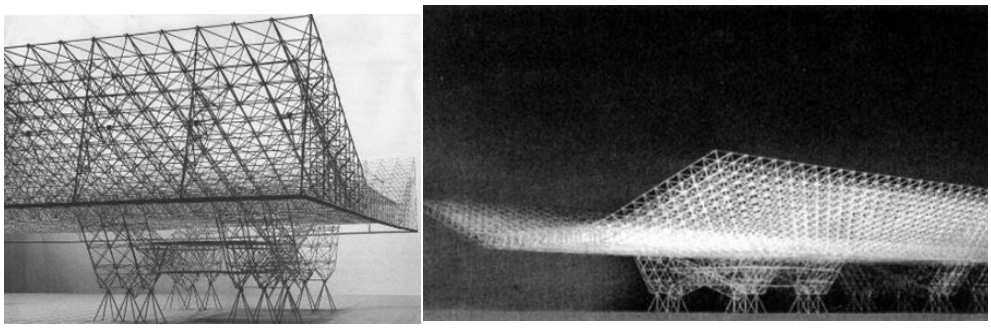


Fig.2.68. Proyectos espaciales de Konrad Wachsmann.

Un dibujo temprano, que Koolhaas que le enseñó a Sandberg[233], tiene como referentes claros a Constant y a Friedman (fig.2.69). De cierto *Bigness* (1995) y también las mallas de Friedman, era una formulación del concepto de espacio-red como una metáfora del *non finito*, se verá en el Hyperbuilding de OMA (1996) (fig.2.69). Del 'manhattanismo' a la "ciudad genérica", Rem Koolhaas da unos pasos teóricos que se vuelven sobre la cuestión de la producción de espacio que resuelve con otro término radical como es el "Junkspace", el Espacio Basura o el "residuo que la humanidad deja en el planeta" o el consumo de arquitectura contemporánea, producto de la modernización que ya no es la arquitectura moderna, sino chatarra, lo que queda después de que la modernización haya seguido su curso o, precisamente, lo que se coagula mientras la moder-

232 Alumno de Hanz Poelzig y Heinrich Tessenow. impartió en Japón *The Wachsmann Seminar*. En este taller, Wachsmann transmitiría a los arquitectos japoneses y estudiantes de arquitectura los principios de estructuras espaciales. Dado que entre esa hornada se encontraban muchos de los componentes futuros del grupo Metabolista, se considera que, además del CIAM de Dubrovnik, este seminario fue fundamental para el nacimiento del metabolismo japonés (Peña Fernández-Serrano, 2017, p.87).

233 Véase el epígrafe "Koolhaas, arquitecto Nul" en este punto.

nización está en curso, sus consecuencias. La modernización tenía un programa racional que compartía la ciencia universalmente y que, según Koolhaas, se está colapsando. Aunque pueda que sus partes individuales sean resultados de invenciones brillantes, lúcidamente planeadas por la inteligencia humana, impulsadas por la computación infinita, su suma significa el fin de la Ilustración, su resurrección como farsa, un purgatorio de bajo grado.

Friedman (1923-2020) hizo el manifiesto "L'architecture mobile" (1958) donde defendía la creación de megaestructuras que se extenderían sobre ciudades existentes y permitirían que los ciudadanos configuraran su vida de manera flexible. "Lo único que pueden hacer los arquitectos son estructuras que dejen a cada persona individual el máximo de libertad para que las utilice a su manera y según le plazca" (Friedman, 1958), lo que tiene cierta relación con el *Typical Plan* de Koolhaas que "amenaza el mito del arquitecto como demiurgo, fuente de suministros ilimitados de singularidad" (Koolhaas, 1995). Rem Koolhaas definió el término *Typical Plan* como uno de los arquetipos arquitectónicos americanos más puros. Un plan despojado de todas sus cualidades y reducido a una relación calculada entre elementos discretos y estandarizados: una superficie vacía capaz de albergar cualquier programa y en la que la vida podría realizarse simplemente. Sin embargo, más que un logro técnico en cuanto a los diferentes suministros y protocolos de seguridad, la supuesta "indeterminación específica" del plan tipo,

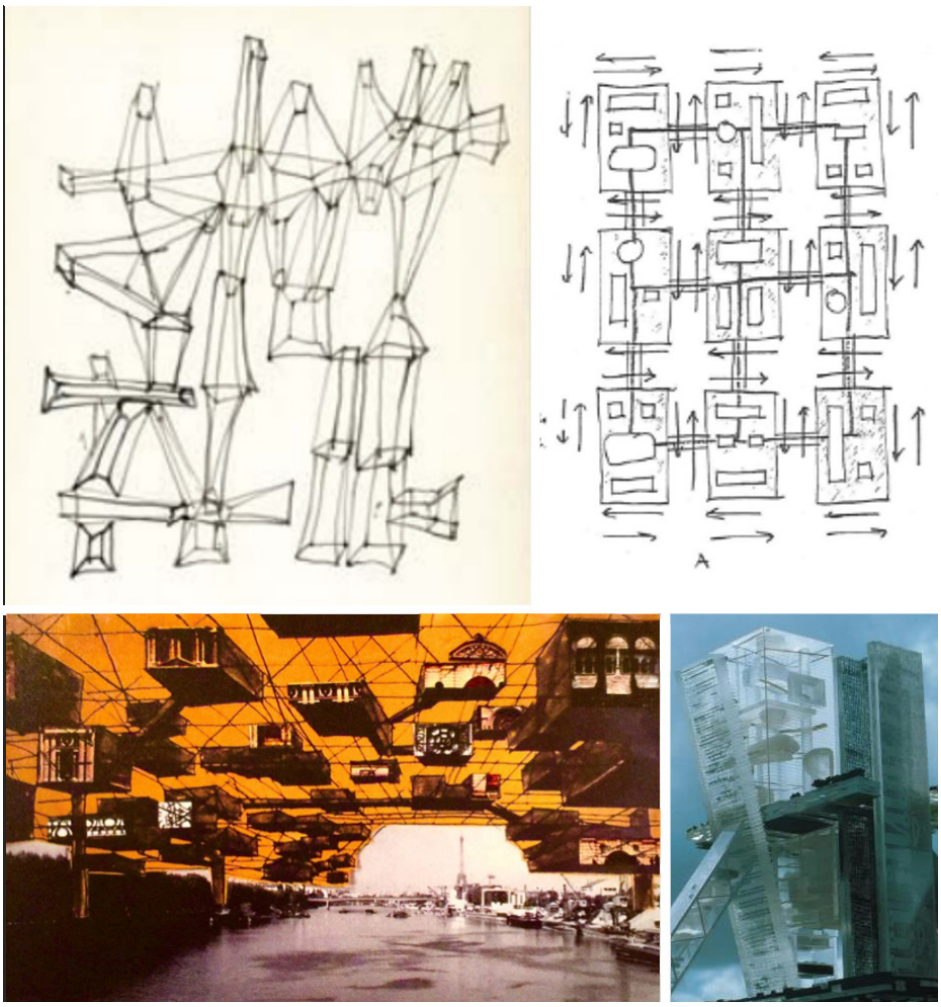


Fig.2.69. Dibujos 'espaciales' de Koolhaas, junto a un proyecto de Yona Friedman y el Hyperbuilding de OMA.

resulta en realidad de violentos pasajes políticos y económicos de convergencia histórica entre la revolución tecnológica, gestión científica de la producción y el imperialismo financiero. Sobre esta tesis se podría conjeturar cómo las luchas sociales obligaron al capitalismo a ampliar constantemente su aparato infraestructural y a mejorar el hábitat, cuya producción se reduce finalmente a su carácter genérico a modo de la fuerza de trabajo para el progreso. Reconstruyendo esa genealogía espacial, con los instrumentos de la economía política y la dialéctica con los conflictos sociales como subtextos, el plan típico podría ser finalmente reconsiderado en su doble carácter de encuadre de la producción capitalista y como plataforma de organización para articular la oposición crítica al sistema.

Koolhaas toma de los "10 puntos de la arquitectura espacial" de Friedman la idea de sistema que se proyecta sobre el mundo antiguo. Como siempre expone, la "base pompeyana" serían los estratos antiguos y la arquitectura nueva que se superpone como ocurre también en el Delta del Río Perlas, donde varias ciudades se unen en una gran megalópolis como acto radical y real. Como ejemplo más claro, la propuesta del LACMA de 2001 contenía, narrativamente' una base preexistente, a la que llama 'pompeyana', sobre la que se superponen estratos de gran escala —un patio miesiano, una plataforma enciclopédica y una cubierta orgánica que lo abarca todo—.-

> **"Yona Friedman. 10 puntos arquitectura espacial** (Extracto).
>
> 1. El futuro de las ciudades: serán centros de ocio, de diversión, centros de vida pública, centros de organización y de decisiones de interés público. Las otras funciones (trabajo, producción) estarán más y más automatizadas (…)
>
> 2. La nueva sociedad de las ciudades no debe ser influenciada por el urbanista. Las distinciones sociales entre los diferentes distritos deben ser espontáneas. (…)
>
> 3. Las grandes ciudades deben poder contener, vez de industria, agricultura. El agricultor urbano una necesidad social.
>
> 4. Las ciudades deben tener aire acondicionado. El acondicionamiento de aire de las ciudades permite una mayor libertad y una mayor eficacia en el uso: las calles se convierten en centros de vida pública.
>
> 5. Los edificios, que colectivamente constituyen la ciudad física, deben estar al nivel de la moderna tecnología (los puentes de hoy, por ejemplo, tienen con frecuencia varios kilómetros de largo).
>
> 7. La técnica tridimensional del urbanismo (urbanismo espacial) permite el agrupamiento de barrios tanto en forma yuxtapuesta como superpuesta.
>
> 8. Los edificios que constituyen las ciudades deben ser esqueletos que puedan llenarse a voluntad. E equipamiento de los esqueletos dependerá de la iniciativa de cada habitante.

Si Koolhaas es cierto que habla de Tabula Rasa—la nada, Singapur, Japón de los metabolistas, El Golfo, Friedman, lo contrario.

> 6. Una nueva ciudad surgida del desierto no es viable (…) . Las grandes ciudades son la consecuencia del desarrollo de antiguas ciudades pequeñas: la gran ciudad debe ser la intensificación de las ciudades existentes.

> 9. No sabemos el tamaño óptimo de una ciudad (...) las ciudades con menos de tres millones de habitantes recaen en el provincialismo y las ciudades con más habitantes que éstos resultan gigantescas. (...).

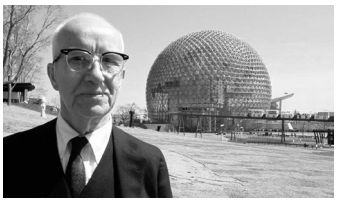


Fig.2.70 cúpula Fuller

Friedman sostiene que la arquitectura y el urbanismo han de transformarse completamente implicando a sus habitantes, mientras que Koolhaas (1995), los arquitectos como 'borradores' han de involucrarse en actos de eliminación y ser "capaces de crear campos de juego aleatorios" En la Francia de los 60, la Francia de los *treinte glorieuses*, término que se refiere al periodo de treinta años de desarrollo industrial, tecnológico e intelectual francés ayudado por el Plan Marshall que comenzó al finalizar la II Guerra Mundial (1945) y terminó con la crisis petrolera (1973), fueron de gran alcance para la arquitectura teórica. El programa de Friedman formulado en su *ville spatiale*, se vincula a los debates sociopolíticos franceses, a discursos como el de Guy Debord, la Internacional Situacionista y la *Sociedad del espectáculo*; la nueva crítica de Roland Barthes y la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty hablaban de una ciudad que a) se configuraba por dinámicas fortuitas, b) comunican a la sociedad y c) se manifiesta experiencialmente; a esto hay que añadir que estos debates contenían una componente de análisis político, que hacían Foucault y Lefebvre (Busbea, 2007, p.5), y que no escapan de la atención de Koolhaas, que iba a hacer un análisis delirante de Nueva York.

La palabra "programa" es de las más utilizadas en los textos de Koolhaas. Las estructuras de cúpulas geodésicas de Buckmister Fuller (fig.2.70), mostraban una idea de programa social. En su ambigüedad entre las ideas de un espacio para habitar informe y una infraestructura plenamente definida, Fuller (1961) calculaba su impacto en la sociedad con el manifiesto "Por un programa de planificación mundial"[234] y además intentó aunar a las principales universidades para afrontar los retos de la sociedad futura. La diferencia fundamental entre Fuller y los arquitectos radicales europeos, sin duda, es que Fuller entendía el papel del arquitecto de manera renacentista, donde era necesario para organizar un futuro responsable, frente a Friedman cuya idea, compartida con Koolhaas, era que el arquitecto era cada vez menos importante en la creación del mundo futuro.

La *ville spatiale* es un concepto que surgió a partir del manifiesto de *L'Architecture Mobile*-que fue presentado por Eckhard Schulze-Fielitz en 1960 en la exposición de arquitectos de la República Federal, pero que Friedman manejaba desde sus tiempos de estudiantes en la facultad de Israel. En el CIAM de Dubrovnik (1956) le dio un impulso a través de la creación del GEAM (*Groupe des études d'architecture mobile,* Grupo de Estudios de arquitectura móvil) para la investigación de la arquitectura venidera. El GEAM mostraba, de una manera más 'realista' que la sostenida teóricamente por los situacionistas, la idea del proyecto de arquitectura como investigación.

234 El manifiesto fue leído por Fuller en 1961 en el Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, en Londres.

Friedman, junto a su grupo de investigación, deseaban hacer una aproximación científica que Frei Otto, miembro del grupo, compartía. Dicha idea se subrayaba con el optimismo de encontrar un método de creación arquitectónica que vinculase la intuición creadora, lo lúdico y lo científico. Se trataba de un método de trabajo que surgiendo de la observación directa de la realidad pudiera ser objetivo, reproducible, comprobable, y del cual se pudieran extraer leyes aplicables en un futuro. Todo esto se reducía a una idea: el método científico y holístico aplicado a la arquitectura (Friedman 2006, p. 126), que convertiría al arquitecto en el generador de un repertorio completo y comprensible de las posibles elecciones del usuario; todo ello basado en el análisis, sobre un método riguroso y con información objetiva, como en cualquier ciencia. Si se buscaran opciones basadas en axiomas y estos, a su vez se combinasen, se tendría una gama de posibles soluciones abrumadora. Bajo este mismo criterio la "arquitectura científica" podría ser llevada a nivel urbano, lo que permitiría desarrollar un escenario de observación objetivo (Trachana, 2011, p.2013). La actitud de Koolhaas hacia la investigación y el experimento debe a su época de estudios en la A.A. estos contactos. El GEAM es un referente que, como otros de sus referentes, siempre conducen a un método de trabajo que surge de la observación y de la información comprobable y aplicable para generar teoría.

"Manifiesto arquitectura móvil (extracto)

A. Las dificultades catastróficas del urbanismo moderno son consecuencia de (…):

1. Las edificaciones existentes y las que todavía hoy se construyen son demasiado rígidas y se adaptan con dificultad a la vida real.

2. El crecimiento de la población no es previsible ni susceptible de una planificación.

3. La circulación aumenta masivamente.

4. Los derechos de propiedad están anticuados y las relaciones de propiedad están congeladas en parte.

5. Los precios de las viviendas son demasiado caros.

6. Una discrepancia cada vez mayor entre ciudad y planificación urbana por una parte, y el rápido progreso de la ciencia y la técnica por otra.

B. Estas condiciones redundan en perjuicio de la vida cotidiana de la población. (…) se advierte en los siguientes fenómenos:

1. La circulación está congestionada (…)

2. Las viviendas [son] (…) prisiones de ladrillo para las familias.

3. La huida de los fines de semana al aire libre cada vez mayor.

4. El ritmo de vida es forzado (…)

5. Gran número de ciudadanos se sienten solos y aislados.

6. Las relaciones de vecindad (…) difícilmente influenciables.

C. Para una mejora general (…) GEAM establece ciertas (…) propuestas:

1. Una reforma de los derechos de propiedad de las áreas edificables y del espacio aéreo (…) utilización estratificada del espacio aéreo (…).

2. *construcciones* (…) variables e intercambiables.

3. Las unidades espaciales (…)modificables e intercambiables en su empleo.

4. Los habitantes deben tener la posibilidad de adaptar personalmente sus viviendas a las necesidades del momento.

5. La industria y la prefabricación deben utilizarse plenamente (…)

6. La ciudad y la planificación urbana deben ser capaces de adaptarse al desarrollo de la circulación.

7. Las secciones individuales de la ciudad deben contar con viviendas y centros de trabajo y centros de formación física e intelectual.

D. Para que los principios expuestos sean una realidad, el GEAM propone (…) las técnicas:

1. Desarrollo de elementos arquitectónicos variables e intercambiables, (…) (a) muros exteriores, (b) tabiques interiores, (c) pisos y techos móviles.

2. Desarrollo de posibilidades fácilmente modificables para el suministro de energía y agua, y (…) eliminación de desperdicios.

3. Desarrollo de mayores unidades espaciales a nivel urbano, como: (a) depósitos intercambiables (transportables por tierra, aire y agua), (b) construcciones flotantes, (c) construcciones en forma de puente, (d) espacios libres climatizados."

Fig.2.71

La *ville spatiale* consistía en grandes mallas estructurales elevadas sobre el terreno, extensibles por todo el planeta, lo que resulta prácticamente ciencia ficción (fig.2.72). Las redes de vivienda elevadas delimitarían amplios espacios libres, utilizados tanto como zona verde y comunitaria, como superficies para la agricultura. El programa comprendía la remodelación de las antiguas ciudades a través de la superposición de estructuras portantes y contenedoras, apoyadas en pilotes sobre la vieja ciudad; ciudades puente y centros puente, embrión de la idea de los continentes artificiales; puentes resueltos según una estructura espacial donde tomen asiento las vías de comunicación, los locales públicos, la industria, el comercio, la vivienda El programa se respaldaba por la producción de una ingente imaginería a partir de dibujos y fotomontajes que ilustraban su escala y su capacidad de crecimiento

Fig.2.72

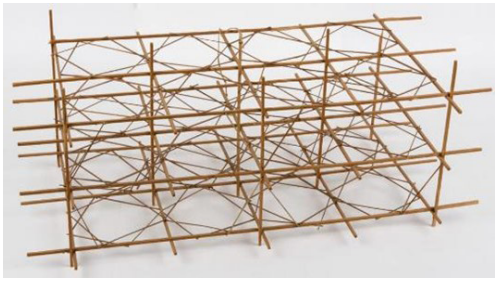
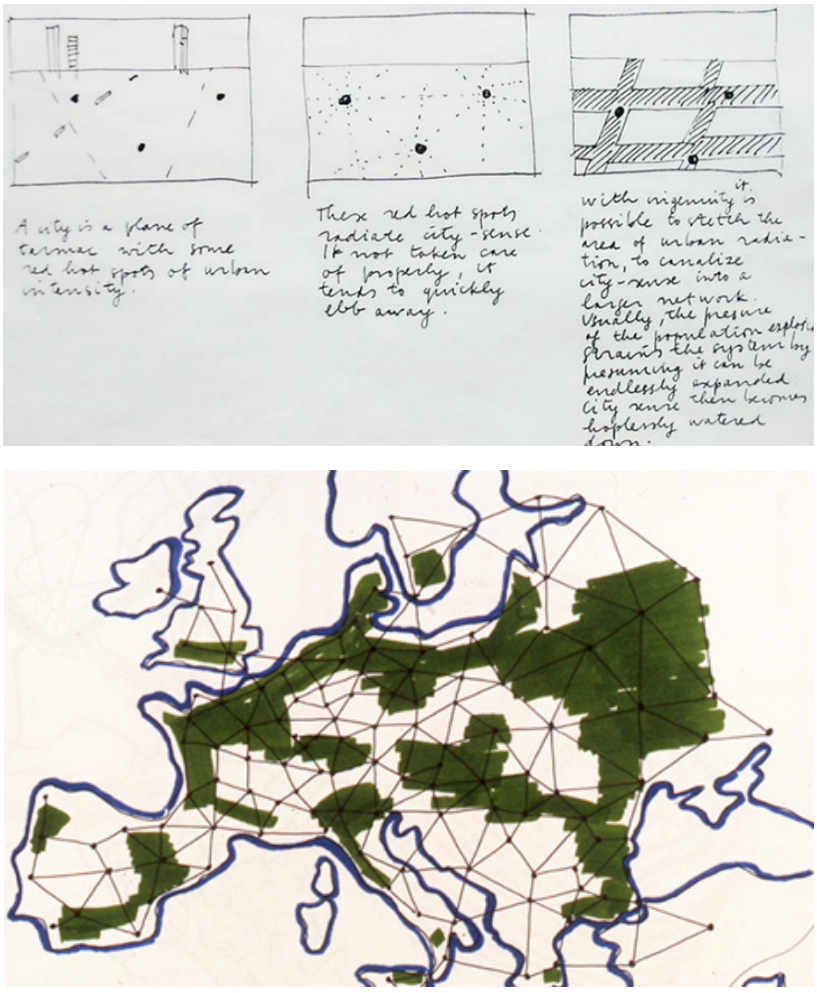


Fig.2.71. Cúpula geodésica de Fuller y proyecto espacial de Yona Friedman.

Fig.2.72. Maquetas de la *Ville spatialie*.

El discurso de Friedman que nace del "Manifiesto de la Arquitectura Móvil" no fue un episodio aislado. Fue seguido por Archigram en Inglaterra y por Superstudio en Italia. Ver el paralelismo entre estas especulaciones gráficas respaldadas de teoría y el proyecto estudiantil de Koolhaas *The Surface*[235] no es tan difícil, salvo porque el proyecto de Koolhaas es en blanco y negro. En este primer ejercicio, así como en el siguiente, "The Berlin Wall as Architecture", y su trabajo final de carrera, *Exodus*, se desvela el método que aplicaría en el futuro, en que la escritura y el formato de manifiesto reforzaría lo gráfico mediante otras técnicas como el fotomontaje o el diagrama, que cobrarían gran protagonismo para crear una nueva mirada sobre la arquitectura. Se podría decir que hay casi un relación directa en lo gráfico, entre el primer proyecto que se conoce de Koolhaas, el dibujo de la malla de Friedman que abarca Europa entera y un diagrama Voronoi[236] (fig.2.58). El dibujo de Koolhaas, representa una suerte de puntos 'calientes' sobre el plano. Un diagrama de Voronoi es una partición del espacio —habitualmente 2D— en regiones, generadas a partir de un conjunto de puntos que representan los centros —en un sentido figurado— de cada región, de forma que todos los puntos que pertenecen a una misma región están más cercanos a su centro que a ningún otro centro.

Fig.2.73. *The Surface* de Koolhaas y un Voronoi de Yona Friedman que conquista Europa.



235 Ver el epígrafe "*The Surface* El primer relato-arquitectura de Koolhaas" en este capítulo.

236 n.a. (s.f.). "Espacio de recursos de ciencia de datos. *Universidad oberta de Catalunya* [página web]. Consultado el 15 de mayo de 2022 en https://datascience.recursos.uoc.edu/es/diagramas-de-voronoi-en-r/#:~:text=Un%20diagrama%20de%20Voronoi%20es,que%20a%20ning%C3%BAn%20otro%20centro.

"The surface" (fig.2.73) puede considerarse la primera manifestación utópica de Koolhaas para una aproximación a la definición de una arquitectura. Unas 50 viñetas, de dibujo muy simple, obedecen a un relato sobre tres puntos calientes, que pueden ser desarrollados a partir de expandir esos puntos y construir en altura, o construyendo alrededor de ellos, definiendo la arquitectura como el negativo de la construcción. De modo que esos puntos liberados sean el centro de disfrute y encuentro. La tercera opción sería una mezcla de las anteriores, construyendo en altura sobre los puntos calientes liberando así la superficie de la ciudad, donde estos puntos calientes serían referentes, 'situaciones de alto potencial', en donde todo se relacionaría con ellos. En el proyecto se reflexiona sobre vivienda —que no tiene sentido de forma unitaria sino como sistema—, instituciones, comunicaciones, transportes, eficiencia, actividades, relación ciudad campo; abarca la complejidad de una nueva ciudad óptima sobre un conjunto de plataformas que aglutinan hasta 1.100.000 habitantes, y que acabaría reemplazando las ciudades existentes. Es algo demasiado radical, pero se podrían erradicar algunos males metropolitanos existentes. Se podría decir que, con este trabajo, Koolhaas anuncia muchas de las teorías, por venir.

Con manifiestos como la arquitectura móvil, Friedman y los otros visionarios de su tiempo se unían en el *zeitgeist* general de que la arquitectura moderna ya no corría en paralelo a las necesidades de la vida moderna. Sus devaneos teóricos, lejos de ser superficiales, contenían una profunda crítica a un sistema en que la arquitectura debería constituir el medio de la transformación social. Además "los arquitectos visionarios (…) estaban en el oficio de la creación, de transformar la visión en realidad o, mejor dicho, los modelos de vida en la realidad misma" (Deyong, S., 2002, párr.7). Se advertía que la relación coste-construcción era alta y la velocidad de construcción era mucho más lenta que la del desarrollo social, algo que no era nuevio y que Durand o Victor Hugo[237] ya habían dado cuenta. Las tecnologías de la comunicación, implementadas en la A.A, era lo *novum* que de Cedric Price, sobre todo, bajo el influjo de Friedman, traspasó a Koolhaas. Price le inculcaría además su pensamiento diagramático que iba a actualizar mediante el desarrollo de los diagramas informáticos. Resultaba de todo ello en la A.A. un ambiente optimista donde la novedad tecnológica, la idea de investigar con métodos dinámicos del grupo GEAM y especulaciones de todo tipo, llevaban más allá de lo construible el discurso sobre arquitectura. Se producían proyectos que abarcaban desde "unidades espaciales de escala y características que pudieran armar ciudades enteras, así como edificios en forma de puentes, contenedores intercambiables que pudieran circular, volar o flotar" (Busbea, 2012, pp.63-64) y algunas cuantas cosas más, que no se frecuentaban en otras escuelas.

2.3.4. A.A. y Londres en 1968

¿Por qué Koolhaas se encontró en el A.A.? Él mismo decía: "Yo conocía a Aldo van Eyck y cuando le pregunté, él me lo recomendó. Por eso me fui a Londres" (García González, p.260). Así, siguiendo el consejo de van Eyck, entró en la *Architectural Association* (A.A.), que reunía una plantilla de profesores inquietos y

237 Véanse capítulos I y III.

que, siendo una escuela privada, se garantizaba no tardar mucho en su formación. La escuela funcionaba como una asamblea que compartía conocimientos, algo que atraía a Koolhaas, propenso al diálogo y la comunicación por sus actividades anteriores. Además de las clases, había un club, una sociedad activista y una 'bolsa de empleo'. El mismo Koolhaas habla en diversa ocasiones de lo que sentía en este ambiente[238]. "Casi por osmosis" (Koolhaas, 2014, p.75) iba a conseguir una "educación sentimental" acerca de la arquitectura radical y sus mensajes optimistas de que la arquitectura puede cambiar la sociedad.

> "En realidad, me llevó décadas en comprender la riqueza a la que había estado expuesto, no sólo a la obra de Cedric, sino de la totalidad de elementos de la cultura inglesa. Mi relación con Inglaterra es, pues, de arrepentimiento, en el sentido de que sólo pude beneficiarme de esa inteligencia a través de una especie de ósmosis" (Hobhouse, Alsop, McAlpine&Koolhaas, 2004, p.75) [239].

Confiesa que no disfrutaba durante su estancia en la A.A. y se sentía desplazado de casi todos los programas docentes, llegando a chocar con Peter Cook y otros profesores. Pero su capacidad de absorber desde el entorno y reaccionar, acabó revertiendo en sus textos y obras.-

> "No fue muy bueno. No me gustaba la forma en la que enseñaban. Eran muy infantiles y juguetones y yo lo que quería era aprender. Pero desde otro punto de vista sí que fue bueno porque ese motivo se convirtió en la primera razón por la que convertirme en un estudiante polémico" (en Carlos García, 2014, pp.262-263).

La constatación de su actitud inconformista y rebelde sería inminente. En la A.A., además, contactaría con las personas que iban a ser decisivas en su carrera, porque serían junto a él y su pareja Madelon Vriesendor, fundadores de la *Office for Metropolitan Architecture* (OMA). Esas personas fueron Elia y Zoe Zenghelis.

La A.A. fue fundada en 1847 por algunos arquitectos británicos que veían carencias en la formación y fueron convocados a un debate sobre la 'educación en arquitectura' por Robert Kerr. Y eligieron un nombre similar al que James Wylson dio en 1842 a la *Association of Architecture Draughtmen* (García González, 2014, p.40). Las primeras reuniones se celebraban de manera casi clandestina. Es, como la propia palabra dice, una 'asociación' para compartir conocimientos en comunidad y para el autoaprendizaje. En 1855 empezó el proceso de su reconocimiento por la RIBA (Royal Institute of British Architects) como escuela oficial, es decir, para que los diplomas que otorgase fueran validados por la RIBA. Como una escuela independiente y experimental, la A.A.

> "potenciaba la creación de entornos flexibles gracias a la explotación de los avances tecnológicos. Era un momento de recuperación económica y del tejido social. En las escuelas de arquitectura se respiraba un ambiente revolucionario. El ambiente que se vivía en la AA era descrito así por Koolhaas en Exodus" (Butragueño. 2015, p.73).

---

238 Mucho de lo que sabemos de lo que "siente" en esta época Koolhaas, lo sabemos por "Field Trip. A(A) Memoir" que está en el *S,M,L,XL* (1995, pp. 212-232).

239 "Cedric Price Dissapears" en *AA Files* (50), 70-79. En concreto, "Rem Koolhaas: Dismantling Power" (pp.75-77).

Formaban su profesorado *enfants terrible* como Peter Cook de quien Koolhaas diría, "de todas maneras evité el quinto y último año, de manera que evitaba la terrible confrontación que Peter Cook me prometió" (Goulet, 1985, p.2). Cedric Price, autor de Fun Palace (1961) promulgaba los espacios flexibles y efímeros apoyados en las nuevas tecnologías. Charles Jencks, quien realizaba un posgrado en el University College of London (UCL) que dio lugar a su tesis "Pop-Non Pop" (1970). En sus clases Allison y Peter Smithson, a los que seguían Reyner Banham y otros, fueron precursores del Pop y de su vertiente futurista en Inglaterra mediante la exposición *This is Tomorrow*. Trabajaron activamente en aspectos teóricos de la arquitectura y otras disciplinas artísticas y se consideran cofundadores del brutalismo. Además, formaron parte del Team X ejerciendo con sus publicaciones una gran influencia en el urbanismo de la segunda mitad del siglo XX. Hal Foster (1993, p.16) recuerda cómo Banham ayudó a introducir el discurso del Pop en la academia, cuya ambigüedad, entre el arte para un pueblo empobrecido, y la idea de un nuevo arte elitista que movía millones en EE. UU., dieron lugar en la A.A. a una enorme maquinaria para las fuerzas creativas no académicas, convirtiéndola así en una escuela pionera que Foster (2013, pp.14-16) explicaba así:

> "Lejos de ser académica, su revisión de las prioridades arquitectónicas también reclamaba una "estética de la fungibilidad", promulgada por primera vez en el futurismo, para esta Era del Pop, donde "los estándares vinculados a la permanencia" ya no eran tan relevantes. Más que cualquier otra figura, Banham desplazó el discurso del diseño alejándolo de la sintaxis moderna de las formas abstractas hacia un lenguaje pop de imágenes mediáticas. Para que la arquitectura pudiese expresar adecuadamente este mundo —donde los sueños de la austera década de 1950 estaban a punto de convertirse en los productos del consumismo de la década de 1960—, tenía que "conjugarse, en el plano funcional y estético, con el diseño de los artículos desechables": tenía que volverse pop."

Koolhaas observaba con atención de periodista, pero no estaba de acuerdo. El clima y los eslóganes de Mayo del 68 como la paradoja "Prohibido prohibir" (fig, 59), "Fin de la universidad", "No trabajes más" no iban con su carácter de moral calvinista y "describe una atmosfera de caos absoluto, de anarquía total, sin normas ni estructura, un canto a la libertad" (Butragueño. 2015, p. 73) le hacían sospechar que eran meros titulares. Recuerda, sin embargo, otros eslóganes, como *Sous le pavés la plage* ("bajo los adoquines, la paya") (fig.2.74), *L'imagination au pouvoir* ("la imaginación al poder"), *Soyez réalistes, demandez l'impossible* ("seamos realistas, pidamos lo imposible") que sí le llamaron la atención.

En su texto *Field Trip* (1995), dedica en la introducción a cada personaje de la A.A. una frase que lo define, y no precisamente de forma amable. La escuela estaba pasando por un periodo económico muy comprometido, estaba a punto de cerrar. La notoriedad que había adquirido llamó la atención del prestigioso *Imperial College*[240] que se planteó la viabilidad de incorporar la A.A., lo que

240 La "Escuela Imperial de Londres", oficialmente *Imperial College of Science, Technology and Medicine*, es una universidad británica fundada en 1907, sita en Londres. Está especializada en ciencia, ingeniería, medicina y ciencias empresariales. Atrae a estudiantes del mundo entero (más de 125 nacionalidades representadas en 2016). Cuenta con 15 premios Nobel, 3 Medallas Fields y más de 70 *Fellows of the Royal Society*. Las contribuciones de la universidad a la sociedad incluyen el descubrimiento de la penicilina y de la fibra óptica. El *Imperial College* está constantemente entre las diez universidades más prestigiosas del mundo en las clasifica-

impediría la independencia que caracterizaba la escuela para someterse a las normas universitarias desde el *College*. Esto provocó protestas enérgicas, por parte del alumnado y del profesorado, para mantener su independencia académica[241]. Todo ello se saldó con un incremento de las tasas académicas para los estudiantes y un cambio de dirección en 1971.

Alvin Boyarsky —que había ganado a la candidatura de Kenneth Frampton— como nuevo director, daría un nuevo impulso a la escuela como institución cultural a nivel internacional, algo que sin duda alguna beneficiaría la proyección futura de Koolhaas. Boyarsky, hiperactivo, iba a exigir mucho a los alumnos incluso en sus vacaciones de verano con sus *summer sessions*, cosa que a Koolhaas no le haría gracia; pero de nuevo se equivocaba, puesto que en uno de esos viajes se iba a encontrar con una de las mayores revelaciones que ha hecho a la comunicad arquitectónica: el Muro de Berlín. En 1971, un año antes de finalizar sus estudios, redactaría un pequeño texto llamado The Berlín Wall as Architecture —no publicado hasta 1995 en *S,M,L,XL* (Koolhaas, 1995, pp. 212-232)— como proyecto para el diploma en uno de los *Summer Study* obligatorios de la A.A. El objetivo del curso era el análisis y documentación —dibujos, fotografías, estudios analíticos— de un edificio contemporáneo existente. El texto fue revelación de lo que sería su postura frente a la arquitectura en el futuro: "un riguroso trabajo de campo". El Muro que este año 1971 cumplía su décimo año desde su construcción (1961), era objeto de la prensa. Koolhaas, con su olfato periodístico, visitó la ciudad de Berlín e hizo unas lecturas insólitas de la potencia de esta construcción. En estas subyacía el poder que otorga a la arquitectura como medio que genera conmoción (Koolhaas, 1995, p. 222). La arquitectura situacional como detonador de acontecimientos y de cambios es la arquitectura que en lo sucesivo le iba a ocupar: el poder de la arquitectura en el contexto urbano (Koolhaas, 1995, p. 222).

Boyarsky cambió completamente el sistema de la escuela y dejó mucha libertad al profesorado.

> "No era partidario de las constricciones que derivan de un rígido plan de estudios, permitía a los profesores establecer sus propios programas docentes, además de establecer un sistema de distribución de alumnos libre, donde los profesores debían competir por la captación de estos (…) y, a su vez, los alumnos debían pasar un sistema de selección impuesto por cada profesor para entrar en su grupo" (Carrasco, 2017, p.83).

Fig.2.74. Graffitis de Mayo del 68. Algunos suscitan en Koolhaas sospechas y otros afinidades.

ciones internacionales. (Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Imperial_College_London).

241 "La escuela estaba en vías de convertirse en un departamento del Imperial College, por lo que el primer paso de Alvin Boyarsky fue declarar que la A.A. seguiría siendo independiente. A largo plazo, este acto heroico nunca sería perdonado por la parte gris del establishment británico, que finalmente eliminó el estatus obligatorio de la AA (que permitía a ciertos establecimientos educativos no públicos recibir subsidios para cubrir el costo de los estudiantes financiados con fondos públicos)." (Cook, P., 2012, párr.10).

A parte de que la A.A. tenía que solventar sus problemas económicos atrayendo más alumnos internacionales (fig.2.60), estaba incorporando los cambios teóricos que los grupos docentes sostenían. Inquietudes teóricas, más personales que el 'estudio retrospectivo' y sistemático de la arquitectura, se enfrentaban con las inquietudes de Koolhaas que quería aprender desde la base histórica y disciplinar. El influjo de los rebeldes de Archigram, que rechazaban el legado histórico y atacaban la rigidez de la disciplina arquitectónica y urbanística, se manifestaba como un borrado radical y un nuevo principio. Se podría decir que no pensaban de manera reflexiva, sino llevados por un aire de optimismo. Quetglas (2009), que en su ponencia "La evolución de las escuelas de arquitectura" dijo que una escuela debe enseñar "la profesión como ya no se hace, y la profesión como todavía no se hace" (Coll, 2019, p.65), algo que parece encontrar ecos en los anhelos del Koolhaas estudiante. Koolhaas deseaba convertirse en un 'arquitecto brasileño' o en uno 'soviético', algo que en 1986 (¡!) aun seguiría profesando[242]. Su empeño en convertirse en un arquitecto como los de las vanguardias históricas se desprende de su opinión: "he dedicado los cinco años [1981-1986] a llegar a convertirme en un profesional como Harrison o Skidmore [SOM]. Es mi verdadera y única ambición" (Bossière, Lyon, 1986, p. 84).

En 1992, como le decía a Zaera Polo (1992, p.22) quería construir, aunque significase, en esencia, y por terrible que parezca, estar continuamente transigiendo. En "Atlanta" (Koolhaas, 1995, pp. 832-859), un texto en donde Koolhaas exponía el interés que tenía por lo ordinario construido, que cruzaba con referentes como Lautréamont —poeta uruguayo que fue precursor del surrealismo en Francia— era otra señal de las influencias que tendría en su formación: la informalidad y el caos que persistía en el ambiente de la A.A., donde no llegó a formarse como el arquitecto formal o convencional que deseaba ser. Por esta época, en 1969, además, Madelon Vriesendorp había llegado a Londres para continuar sus estudios de arte en el Central Saint Marins[243] y le ayudaría en algún que otro proyecto en lo que concernía lo gráfico, lo que sería también decisivo en su futura carrera, y le desviaba aun más de las convenciones incluso del lenguaje gráfico de la arquitectura.

Fig.2.75. Zaha Hadid en la A.A.. Fue una de las alumnas de la A.A., dentro de un grupo internacional que la universidad pretendía atraer convirtiéndose en una escuela internacional.

242 Bossière, O. & Lyon, D. "Entretien avec Rem Koolhaas". *Cahiers du CCI*, 1 (1986), p. 84.

243 Central Saint Martins (CSM) es una escuela pública de arte "terciaria" en Londres, Inglaterra. El Colegio forma parte de la *Univerity of the Arts London (Universidad de las artes de Londres)*. (Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Central_Saint_Martins).

Fig.2.76. La Whitechapel Gallery y la exposición *This is tomorrow!*

A pesar de haber pasado ya doce años de *This is Tomorrow* de 1956, el Pop seguía influyendo en la *Architectural Association* (fig.2.76). El mundo que ahora llamamos global tuvo un trocito de historia aún más integral cuando los artistas radicales agitaban las relaciones entre arte, ciencia, tecnología y cultura popular, para hacer un conglomerado efervescente. Eran aventureros, polemistas, solidarios y autodestructivos. El Independent Group (1952-1955), vinculado al Institute of Contemporay Arts (ICA), una especie de MoMA en Londres, estaba quitando la caspa academicista actuando como el brazo armado que linchaba las modernidades académicas europeas, en un contexto de cambio histórico de una economía, centrada en la producción, a otra basada en el consumo. Eduardo Paolozzi, escultor de raíces italianas puso la primera piedra del pop con sus *Bunks!* (fig.2.77) que más tarde coronaron Richard Hamilton y Lawrence Alloway, un arte menos afectado y sexy que el más tardío norteamericano, aunque más irónico.

Henry Ford diría de los *bunks!* —collages, pasatiempos obsesivos y proyectos de una estética de tablón de anuncios, hechos con recortes de revistas, postales y diagramas—, lo que se podría traducir como 'bobadas', y que en argot estadounidense los usaban, en sus discursos, los congresistas como para no tomar muy en serio la cultura de masas: "La historia es *bunk*". "Las bobadas tenían también una historia", abrían otro camino a la historia de los sinsentidos. Los *bunks* eran los bulldozers para derrocar la Historia como forma ostentosa. Interesados como el Grupo Archigram en los avances tecnofuturistas, la capital inglesa era el campo más fértil para esas transgresiones y la A.A. tenía los ojos puestos a estas señales de la abolición de la cultura academicista que, como diría Duchamp, con ese *retard* irónico, en ese futuro comparado con el presente en plena Guerra Fria es nada *bunk* hacer el ridículo.

Precisamente, es *La Casa del futuro* (fig.2.77) de los Smithson el proyecto más antiguo que se referenciaba en la escuela (García González, 2014, p.124). Fue presentada en 1956, en la exposición que cada año esponsorizaba el periódico *Daily Mail* formando el "pueblo de hoy y de mañana" y que se realizaba en el Kensington Hall en West London. Diseñada como un prototipo, representaba un '*flashforward*' del futuro —la casa de una pareja sin hijos 25 años adelante en el tiempo—, en plástico de fibra de vidrio, con sus equipamientos en un momento de la historia que anhelaba artículos de nueva generación de alta tecnología, pero donde en realidad los patrocinadores promocionaban sus artículos instalados en la casa, lo último en accesorios de cocina y electrodomésticos. El plástico en esta época evocaba progreso, por su 'inexpresividad' y maleabilidad podía conver-

tirse en cualquier forma. Cuando apareció en los campos de la arquitectura y el diseño industrial en los años 50, una nueva visión y un nuevo lenguaje, lejos de la geometría cartesiana de Mies, permitiría esquinas redondeadas, colores vivos y superficies brillantes, algo completamente nuevo y explotable. Pero la casa finalmente tuvo que hacerse de madera y pintarse, emulando así la apariencia del plástico. Las aspiraciones de los Smithson y su radicalidad representaban el descontento nuevo de una generación que concebía una idea nueva de orden.

Justo el año en 1968 que tenían lugar las revueltas del mayo francés, a las que toda Europa e Inglaterra miraban, fue cuando Koolhaas llegó a Londres. Las revueltas se estaban dando en todos los campos de la cultura y Koolhaas las había llegado a cubrir en su etapa de periodista. Las reivindicaciones sociales de París se extendían por toda Europa. En el arte, la *nouvelle vague* en el cine francés precedían la revuelta del Pop ocurrida a mediados de los 50, con el Independient Group (1952-1955) y la Whitechapel Art Gallery (fig.2.61). Koolhaas desconfiaba del *flower power* de los hippies, que había investigado en su periodo de periodista. En una entrevista concedida a *Pin Up* acerca del mayo francés hablaba de la inocencia de aquellos años.

Fig.2.77. *Bunks!* De Eduardo Paolozzi y la Casa del futuro de los Smithson.

> "RK: Hace cincuenta años pensábamos que no podíamos hacer daño, pero ahora estamos convencidos de que todo lo que hacemos contiene un elemento de maldad.
>
> EO: ¿Qué cambió?
>
> RK: Nos enfrentamos a la evidencia. Empecé a estudiar arquitectura en 1968, en la Architectural Association de Londres, una escuela que en aquel momento se dedicaba en gran medida a pensar en cómo construir en África. A finales de los años 60, como parte del malestar estudiantil y la insatisfacción con el gobierno, había una profunda conciencia de que estábamos avanzando hacia una crisis en el campo de la arquitectura. Todo el mundo pensaba en ello. Lo desafortunado que ocurrió con Reagan, Thatcher y la caída del comunismo fue que la economía de mercado se convirtió en la ideología dominante de cómo debían gestionarse las cosas o dejarse al azar.
>
> EO: ¿Fue el levantamiento de 1968 en Europa similar al de Estados Unidos?
>
> RK: Los acontecimientos de 1968 en Estados Unidos y Europa fueron similares, pero en Estados Unidos tal vez se centraron más en la raza y en Vietnam, mientras que en Europa se centraron más en el gobierno desordenado.
>
> EO: El cambio ideológico que se produjo en 1968 se repitió de manera similar en 1989, y todavía estamos sintiendo los efectos de 1989 en 2022.
>
> RK: Sí. ¿Cuál es la diferencia entre 1968 y 1989? En los años 60, la crítica estaba desarrollada, era sofisticada y, en retrospectiva, diría que muy justa. Pero, por supuesto, parte de esta crítica y de la forma en que nos gobernaban en ese momento también era una crítica de la arquitectura moderna, lo que resultó contraproducente. Tenemos The Death and Life of Great American Cities de Jane Jacobs en 1961, luego está Learning from Las Vegas de Denise Scott Brown, Robert Venturi y Steven Izenour en 1972, y hubo respuestas más sustanciales como parte de estas críticas. Mi libro Delirious New York se publicó en 1978 y fue a la vez una respuesta a estos movimientos y parte de ellos." (Koolhaas cit. Olunkwa, 2023).

Según su propio testimonio, dentro del *S,M,L,XL* (1995, p. 965), en el texto "What Ever Happened to Urbanism?", dirá que el eslogan *Sous le pavé, la plage* (bajo el pavimento, la playa)[244] representaba un nuevo comienzo prometedor, y que el empeño de los urbanistas se ha bifurcado entre documentar el asombro de lo existente, desarrollando ideas de preservación y reconstrucción a la 'manera Rotterdam, o la actitud cínica que ridiculiza el urbanismo demostrando los errores de la planificación de algo que no puede ser planificable.

> "*Sous le pavé, la plage* (bajo el pavimento, la playa): inicialmente, el Mayo del 68 [francés] lanzó la idea de un nuevo comienzo para la ciudad. Desde entonces, nos hemos encomendado a dos operaciones paralelas: documentar nuestro sobrecogedor asombro ante la ciudad existente desarrollando filosofías, proyectos, prototipos para una ciudad preservada y reconstituida y, a la vez, satirizando la existencia del campo profesional del urbanismo, desmantelándolo en nuestro desprecio por quienes planificaron (y cometieron enormes errores de planificación) aeropuertos, ciudades nuevas, ciudades satélite, rascacielos, infraestructuras y todas las demás secuelas de la modernización...".

244 Se debe matizar que incluso Koolhaas lo atribuye erróneamente a Mayo del 68, puesto que este eslógan existía varios meses antes. Pero sí habría que decir que fue Mayo del 68 el evento que lo puso en órbita planetaria.

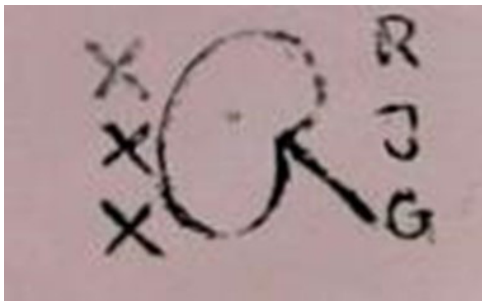
El eslogan *Sous le pavé, la plage*, supuestamente acuñado[245] por el activista Bernard Cousin y el estudioso de las relaciones públicas, Bernard Fritsch —de sentido bretoniano puesto que en esos años todos leían a Bretón—, tenía doble sentido: por un lado, los estudiantes, al arrancar el pavimiento y descubrir la cama de arena, dijeron que debajo de la ciudad estaba la libertad simbolizada por la playa que los políticos habían sepultado. Pero una metáfora más profunda hablaba de una nueva sociedad que se reflejaría en la ciudad. Una de las cosas que más llamaba la atención de Koolhaas en Londres de finales de los 60 era la tendencia anglosajona de conjugar extremos (Koolhaas en Basar, 2011, párr.9). Aquí Koolhaas, el periodista, había participado accidentalmente en los acontecimientos de París y observado lo que pasó en Praga cuando llegaron los soviéticos, era consciente de los bandos y pugnas por el control del relato. En la A.A. pasaba algo similar, de hecho había dos bandos, muy presentes, de estudiantes y profesores: el ultraconservador y el ultraliberal, que no se enfrentaban sino que convivían. Eso sí, el discurso *mainstream* de la academia lo trazaba Cook y lo archigramesco.

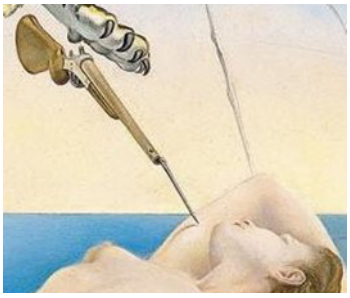
Fig.2.78. Pancarta subversiva y provocadora, que contenían cierto primitivismo e influencia surrealista como el detalle del cuadro de Dalí sobre la 'avispa' que pica.

Koolhaas vive este ambiente de la escuela y de la propia ciudad. La gran congregación hippie del festival americano Woodstock del 69 había llegado al conocimiento de la A.A. Woodstock se presentaba como un acontecimiento que, a nivel global, afirmaba al artista como creador de eventos. Gianni Vattimo reflexionaba sobre el acontecimiento desde una idea nietzscheana que sentenciaba la obra de arte:

> ""Se acabó la época de las obras de arte". Los artistas ya no producen objetos. Los objetos artísticos están ahora en los bancos porque son demasiado preciosos para exhibirlos, todo ha devenido un juego financiero. No sé si a consecuencia de esto los artistas tienden a construir acontecimientos, espacios, lugares, cosas que no se pueden ni comprar ni vender" (Fogué y Vattimo, 2014, p.56).

Koolhaas no encontraba aquel clima "puro" del todo. Le parecía que la libertad de expresión y la provocación eran meramente formales. Como decía en una entrevista con Gary Wolf para *Wired*, la ética en la A.A. se basaba en "convertir la bondad en amabilidad", algo directamente importado desde las políticas de 'buenas intenciones' derivadas de movimientos pacifistas contra Vietnam. Koolhaas se sentía incómodo; venía de inspeccionar movimientos como el holandés de los *Provo* y el *CoBrA*, que eran una contracultura que atacaba las estructuras establecidas, pero que a diferencia de los hippies, no sólo se limitaban a atacar las estructuras políticas de forma impulsiva, sino también de forma





245 Es imposible determinarlo, también lo han reivindicado personas como el panfletista Jean-Edern Hallier (1936-1997).

consciente y racional. Los *Provo*, con un sentido de la ética, se propusieron, al menos, despertar a la sociedad con preguntas y sentido del humor (fig.2.78), convencidos de que los actos revolucionarios no podrían tener éxito por culpa del conservadurismo y la rigidez del pensamiento político.

En una entrevista para el *Haagse Post* al escritor neerlandés Harry Mulisch, éste dijo, acerca de los *Provo* que salía a relucir su genial forma de provocación al sistema mediante una combinación de humor absurdo y agresividad "no-violenta" de inspiración gandhista e influencias de los dadaístas, el anarquismo y el pensamiento de Herbert Marcuse. Koolhaas diría a García González,

> "En los 60 —Koolhaas dibuja sobre un papel una línea horizontal que nombra como "60" y escribe nombres que agrupa bien en la parte superior del papel o en la parte inferior, según sean Modernos o Hippy— había una línea que separaba el movimiento Hippy del Moderno. En este último grupo está Antonioni, Yves Klein, Fluxus, Yayoi Kusama y en el otro está Constant. Básicamente, cuando yo trabajaba para el periódico esos nombres eran nuestros grandes héroes y yo conocía a casi todos ellos, que hicieron cosas relevantes para mí. En el otro lado estaban los hippies, pero no entendamos que no les tomaba en serio; mi entrevista con Constant la tomé muy en serio y ahora con el tiempo, creo que su trabajo es increíblemente interesante (…) quiero decir que en los 60 yo estaba más orientado hacia la parte Moderna del espectro que hacia la otra parte" (García González, 2014, p.261).

Estos referentes de Koolhaas permiten entender por él la provocación, por un lado, como el 'picar de un avispón' de los *Provos*, y, por otro, la provocación ante algo totalmente nuevo, que genera un gran desconcierto como el filme de *L'aventura* de Antonioni. Pero la provocación en la A.A. era, en materia de comunicación, como recoge Kipnis (2001, pp.12-13) en el catálogo de la exposición del MOMA de la Memoria del proyecto *Exodus or the voluntary prisoners of architecture* de 1972:

> "La *Architectural Association* londinense de 1970-72: una escuela inundada en sexo drogas y rock and roll; David Bowie colgando en el bar; un arrebato para alguien que experimente histeria, acelerado por los proyectos visionarios de Archigram, la respuesta arquitectónica a los Beatles; impulsada, de alguna manera, por la acción política Europea de Mayo de 1968; intoxicada por el amor hacia el urbanismo espontáneo americano de Woodstock y su sombra, la violencia erótica de Altmont; levantada sobre la verborrea de los rumores del pensamiento de los intelectuales franceses, arrastrados al diseño y al antidiseño, a la fanfarronería de las ciudades infinitas de Yona Friedman, Superstudio y Archizoom… Todo vale, para proyectos, escribe un libro si quieres. Baila o méate en los pantalones, si quieres. Incluso dibuja y haz maquetas, si quieres, mientras que esté en su onda ¿Estructuras, normativas o Instalaciones?"

Le parecía que todo era provocación, cualquier cosa es posible en la A.A.: algunos escriben libros, otros bailan y se orinan en los pantalones como parte de una y *performance* otros dibujan y hacen maquetas "todo valía mientras se estuviera convencido de ello". La 'espuma de los rumores', términos que utilizó Koolhaas en *Exodus*, y que deriva, sin duda, de *La espuma de los días*, el libro de Boris Vian (1947), que alude a la atmósfera cenagosa de su novela de fantasía científica, cómica, romántica, trágica y surrealista, que presenta un universo ab-

surdo y extraño, de personajes banales e indefinidos, lo que también parecería superficial. Koolhaas veía en los festivales de rock de Woodstock y Altamont de 1969, en EE. UU., los eventos que sellarían la generación de la contracultura, unas plataformas publicitarias ideológicamente vacías. Si Woodstock (fig.2.79) empezó con mensajes antibelicistas, acabó consolidando a muchas bandas, que con su participación incrementaron su leyenda y sus ventas. Altamont, concierto 'espontáneo' organizado por los *Rolling Stones*, ha encumbrado la banda aunque sería recordado por sus graves hechos de violencia que se saldaron con un homicidio y tres muertes accidentales. Koolhaas vería en estos actos radicales 'espontáneos' de finales de los 60 una provocación que era mero cartel.

Koolhaas, con el grupo de cine *1,2,3 Enz*, habían practicado un tipo de 'provocación poética', de la forma que en los 80, cuando el posmodernismo deconstruía la sintaxis moderna, reivindicaría de nuevo. En los 2000 se referiría a la 'contención' con formas puras como esferas y cubos; y en la Bienal de Venecia de 2014, bajo el lema *Fundamentals*, retoma los "Fundamentos" de las innovaciones de la modernidad, atendiendo a los elementos morfológicos de la arquitectura en la exposición central de la bienal, *Elements* , que permite comprender cómo estos elementos, estables en su núcleo, evolucionan en el tiempo. La adopción por la modernidad de un lenguaje universal y un único repertorio de tipologías modernas, sin embargo, se demostraría que entraba en tensión con las culturas, las invenciones, las técnicas y las poéticas personales siendo el proceso de las formas, un proceso mucho más complejo de lo que generalmente se reconoce, ya que involucra relaciones importantes que cada arquitecto, en cualquier tiempo y cualquier lugar dan lugar a pisos, paredes, techos, tejados, puertas, ventanas, fachadas, balcones, pasillos, servicios de chimeneas, escaleras, escaleras mecánicas, ascensores y rampas.

En la A.A. y seguramente en otras escuelas, como señalaba en el libro *Conversaciones con Hans Ullirch Obrist* (Koolhaas, 2006, p.7), "una de las principales estupideces de la arquitectura [que se enseña] es que su repertorio tiene un único mensaje —cambiar las cosas—, de modo que (…) resiste por completo a la investigación, la exploración o la valoración objetiva". Estas palabras indican una cierta frustración desde su tiempo de formación, que pervive y que posiblemente echaría en falta la investigación en las escuelas de arquitectura de no ser por su formación periodística. La importancia de la investigación sería un argumento para la creación de AMO tres décadas más tarde. Más adelante, diría "aprendí más en Manhattan que en clase".

Fig.2.79. Pancarta de Mayo del 68 y fotografía de Woodstock del 69.

En su conocido texto *Bigness* de 1995 (pp. 494-517) subrayaría los préstamos de otras disciplinas a la arquitectura, aprendizajes a los que siempre ha estado atento para absorber.

> "La generación de mayo de 1968, mi generación —extraordinariamente inteligente, informada, oportunamente traumatizada por cataclismos selectos, explicita en la recurrencia a préstamos de otras disciplinas— fue marcada por el fracaso de estos y otros similares modelos de densidad e integración, por su sistemática insensibilidad a lo particular, que terminó por proponer dos principales estrategias defensivas: el desmantelamiento y la desaparición" (Koolhaas, 1995).

La Generación del 68, que se caracterizó por su inteligencia y su multidisciplinariedad y que eran sensibles a su contexto, presentaban una gran insensibilidad hacia la escala individual. Se refería así a los modelos urbanos modernos que se han aplicado, en su generalidad, con falta de sensibilidad a lo particular y lo preexistente, sin demasiado reparo a su eliminación así como falta de visión integradora y global.

> "El mundo se descompone en fractales incompatibles con la unidad, cada uno de los cuales, a su vez, es un pretexto para una ulterior desintegración del todo: un paroxismo de la fragmentación que transforma lo particular en sistema." (Koolhaas, 1995).

Con el pretexto de la forma, 'la vieja doctrina' académica doblegaba el contenido del proyecto en la abstracción de los intelectualismos vacuos. Destaca dos operaciones urbanas genéricas y aplicadas a todo: el desmantelamiento y la desaparición. El desmantelamiento, o deconstrucción, se utiliza como pretexto para desintegrarlo todo. Esto puede interpretarse como una venganza inconsciente a la doctrina de "form follows the function", donde lo intelectual se convierte en un medio para 'ordenar el caos' mediante diagramas, generando una ilusión de falso desorden que es impostada y por ello desilusionante.

> "Detrás de este derrumbe del programa acorde con las más pequeñas partículas funcionales, asoma la venganza perversamente inconsciente de la vieja doctrina de "la forma sigue a la función" que arrastra inexorablemente el contenido del proyecto (detrás de los fuegos artificiales de la sofisticación intelectual y formal) hacia el anticlímax del diagrama, doblemente desilusionante desde el momento en que su estética sugiere una rica orquestación del caos" (Koolhaas, 1995).

Pero la metáfora del Bigness permite liberar la arquitectura de todas las pretensiones. Koolhaas alude a términos tanto arquitectónicos como literarios —encabalgamiento— para explicar que el bigness es un lienzo que permite cualquier libertad.

> "En este paisaje de desmembramiento y de falso desorden, cada actividad es colocada en su lugar. Hibridaciones, proximidades, encabalgamientos[246] superposiciones programáticas que son posibles

246 El *enjambement*, en francés "pasar por encima," en la poesía se utiliza para la continuación de una frase o expresión de una línea a la siguiente. La técnica literaria del *cut-up* muestra un tipo de encabalgamiento más sofisticado. En arquitectura, se podría llamar encabalgamiento al marco donde estilos, teorías o conceptos se inscriben como un estilo dominante. Koolhaas utiliza este tipo de operantes, cercanos al posmodernismo, pero por la jerarquía de uno de los estilos o teorías, no llega a serlo (Orazi, 2021, p.15). Si el significado sintáctico de una frase, una idea o un estilo se prolonga en la siguiente, se llama *rejet*; si se anticipa el significado de la siguiente frase en la precedente, se llama *Contre-reject*. (Beristáin, H., 1995).

> en la gran dimensión. (…) A partir de los años 60, un remiendo de argumentos recogidos de entre sociólogos, ideólogos, filósofos americanos, intelectuales, cibermísticos franceses, etcétera, sostiene que la arquitectura será el primer "sólido que se desvanezca en el aire", por el efecto combinado de tendencias demográficas, la electrónica, los medios de comunicación, la velocidad, la economía, el tiempo libre, la muerte de Dios, el libro, el teléfono, el fax, el bienestar, la democracia, el fin de la Gran Historia" (Koolhaas, 1995).

Koolhaas ve estas técnicas programáticas como 'el aparato de montaje' inventado en el siglo XX por los vanguardistas primigenios; frente a esto, los 'nuevos vanguardistas' tienden a ser cartesianos rígidos en su enfoque. En este comienzo del texto, Koolhaas opone su "máquina de criticismo" a las arquitecturas radicales, cuya 'grandeza' pretendía superar la obra del Barón Haussmann (1809-1891) y poner bajo su control la sociedad, lo que no deja de ser una provocación en la que Koolhaas entreveía cierta moral, que pretendía confinar la existencia en la megaestructura técnica como si careciese la vida de significados, de memoria y cultura, nihilismo al final ante propósito o valor personal de cada uno de los miembros de la supuesta sociedad.

Novum

Lo cierto es que en la A.A., con la mirada puesta en el futuro y la tecnociencia, se buscaba el *novum*, que exhibía imágenes más próximas al futurismo y la ciencia ficción. Los Smithson anunciaban la arquitectura del mañana bajo la inspección de los elementos tecnológicos del presente. En los diferentes campos de la creación artística, tanto en el literario como el pictórico o el cinematográfico, el subgénero de la Ciencia Ficción[247], muchas veces confundido con el género fantástico, surgía como reflejo de la auténtica ciencia que acontecía en la realidad y que extendía sus límites de lo posible (VV.AA., 2004, p.85) para especular sobre el futuro. La figura del 'planificador' y la ciencia ficción están unidos en Koolhaas y es una característica que busca en la identidad de su oficina[248] y de él mismo, afín a los primeros modernos. Según Darko Suvin (1930-), el *novum* alimentaba toda especulación sobre "objetos nuevos" y usos para el futuro, validados por la lógica de lo observado en la actualidad. Posibilidades de aplicaciones en el futuro de tecnologías desarrolladas en el presente. La ciencia ficción, un producto muy significativo de la cultura contemporánea, explota lo que la ciencia está haciendo real, lo que antes era improbable o incluso imposible. En 1969 Neil Amstrong llegó a la luna y una explosión de la visión tecnológica del mundo inspiraba las arquitecturas radicales. Escritores como Pierre Francastel en Francia reflexionaban sobre la sociedad neopositivista en su *Art et technique aux XIXe et XXe siècles* (1956), y Gilbert Simondon en su *Du mode d'existence des objets techniques* (1958). La tecnología como medio para lo nuevo y la innovación de las sociedades adherida al ser humano de todos los tiempos, se había acelerado como nunca. El mundo se concebía como el conjunto de 'redes interconectadas', donde el ser humano ya no era el centro (Busbea, 2007).

247 Véase capítulo I.
248 Véase capítulo III.

Fig.2.80. Exposición del MoMA "Visionary Architecture", con utopistas franceses, constructivistas, metabolistas o Wright entre los expuestos, todos ellos participaban del *novum* cienciofiiccional que contiene la figura del 'planificador'.

Para Arthur Drexler (1960, p.1), comisario de la exposición del MoMA de 1960 "Visionary Architecture" (fig.2.80), "prácticamente nada de lo que un arquitecto puede pensar es técnicamente imposible de realizar," siendo el uso social el que "disuade de minar lo que es visionario y lo que no". La exposición llegaba demasiado pronto para cubrir la explosión del género en los 50 y no solo miraba atrás en las vanguardias y hacía un relato del optimismo contagioso traducido en que "un arquitecto piensa que virtualmente nada es técnicamente imposible de realizar". El espíritu que impregnaba la muestra, reflejaba el advenimiento de una nueva sociedad. La clasificación que hizo Drexler de los proyectos presentados constataba en primer lugar el registro esencial de la geometría. Un primer tipo tomaba lo mineral como referencia mientras que un segundo tipo incluía, "… edificios de alguna manera relacionados con la carretera. Más que celebrar el fin de un viaje, este tipo de edificios celebraban la idea de viaje en sí mismo" (MoMA, 1960), apareciendo muchos de los proyectos visionarios de los años 20 que se acercaban conceptualmente "a la idea de megaestructuras, edificios que fuerzan la geometría debido a la gran escala del proyecto en consonancia con la idea de edificio-infraestructura". La tercera categoría, "comprendía aquellos edificios que parecen confinar e intensificar una experiencia emocional. Estas formas geométricas susceptibles de ser construidas con la tecnología moderna y futura, muy abundantes, no dejan fuera el ámbito de inspiración que se encuentra en la naturaleza.

> "Estaban presentes Theo van Doesburg con el grupo de rascacielos proyectado en 1929; Clive Entwistle con la catedral metropolitana de Cristo Rey para Liverpool de 1960 y el Cristal Palace y centro cívico -sin fecha ni lugar-; el edificio ideal de Herman Finsterlin de 1920; el edificio puente de James Fitzgibbon y SIDES de 1960; la famosa cubierta para una parte de Manhattan de Buckminster Fuller de 1960; el proyecto para el centro de la ciudad de Filadelfia de Louis Kahn de 1957, así como una torre de 1955; William Katavolos y su proyecto de arquitectura química de 1960; la ciudad en el espacio de Frederick Kiesler de 1925, así como la casa sin fin de 1949 a 1960; la ciudad marina de Kiyonori Kikutake de 1959; el plató para la película *Things to come* de Vincent Korda de 1936; la ciudad agricultura de Noriaki Kurokawa de 1959; los edificios autopista para Rio de Janeiro y Argelia de Le Corbusier de 1929 y 1930 respectivamente; *der Wolkenbügel* de 1924 de El Lissitzky; la ciudad metro-linear de Reginald Malcolmson, sin fecha; la ciudad ideal de Jean Claude Mazetde 1957-58; la casa suspendida de Paul Nelson de 1938; el Festival Hall de Salzburgo de 1920 y la casa Friendship de 1916 de Hans Poelzig; el puente *long-span concrete bridge* de 1948 y el centro teológico para la ciudad biotécnica de 1959 de Paolo Soleri; la arquitectura alpina de Bruno Taut de 1917; el edificio de oficinas de 1959 de Michael Webb; y finalmente la torre de una milla de 1956 y el centro cívico de Pittsburgh de 1947 de Frank Lloyd Wright" (Drexler, 1960, p.1).

El *novum* tomaba posición también con la exposición donde los Smithson presentaron la *House of the future* (fig.2.81) y donde adquiría dimensión física el mobiliario, los acabados y las líneas que definían geometrías de empalmes suaves que forman columnas y hexágonos en los suelos. *This is Tomorrow* había suscitado una estética con imágenes que "podríamos situar al inicio de las referencias arquitectónicas que Koolhaas y sus compañeros de clase manejaban en estos años" (García González, 2014, p.125).

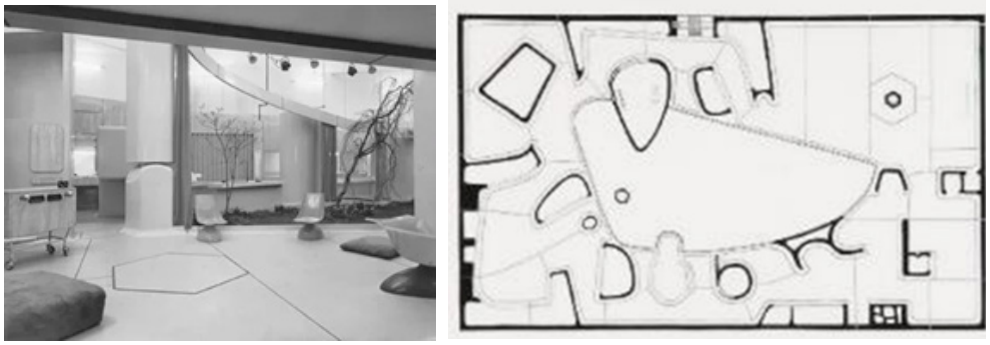


Fig.2.81. La *House of the future* de los Smithson.

Por otro lado, la literatura fantástica de Aldous Huxley (1894-1963) y de H.G. Wells (1866-1946), también generaban imágenes de un futuro distópico en los antípodas del optimismo tecnológico de los Smithson y las arquitecturas radicales, donde se fomenta el criticismo Koolhaasino, manifiesto en *Exodus*. El *novum,* la modernización y la visión de futuro estimulaban la producción y el consumo de la diversidad de nuevos objetos y usos, así como nuevos usos de objetos del pasado que podían alterar su percepción.

Baudelaire[249], uno de los poetas malditos y uno de los precursores de la modernidad detectaba sus signos y el cambio de la percepción que generaban los objetos y las mercancías en su ensayo *El Salón de 1846* —en concreto, en el capítulo "Sobre el heroísmo de la vida moderna"— y en *El pintor de la vida moderna* señalaba lo efímero como característica que enfrentaba lo presente efímero con lo eterno e inmutable de la belleza. La tensión entre los opuestos como creación y destrucción en el arte, y el perpetuo cambio como su esencia, encarnaba una consciencia nueva de lo moderno, que dinamitaba las concepciones románticas del pasado[250]. Baudelaire entendía, por modernidad, lo nuevo como aquella contienda entre lo que está en permanente fuga y lo inamovible, que el ser moderno busca:

> "De este modo va, corre, busca. ¿Qué busca? Sin duda, este hombre, tal como lo he pintado, este solitario dotado de una imaginación activa, viajando siempre a través del gran desierto de hombres, tiene un fin más elevado que el de un simple paseante, un fin más general, otro que el placer fugitivo de la circunstancia. Busca algo que se nos permitirá llamar la modernidad; pues no surge mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él, de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio" (Baudelaire, 1964, p. 10).

'Profes' y discursos

Koolhaas comentaba a Obrist (2012) que mientras la 'vieja escuela' dormía frente a la chimenea, la A.A., estaba sacando una hornada de arquitectos de inmensa proyección internacional que cambiaban el sistema. Los Smithson (fig.2.67) transmitían una estética 'futurista' confrontada con el *as found* en su unidad docente desde 1956, la dirección que habían tomado desde *Patio and Pavillion*, la obra con la que intervinieron en *This is Tomorrow* en el Grupo 6 junto con los artistas Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson. La obra estaba compuesta por

249 Véase capítulo I.

250 En el Renacimiento era reconectar con el mundo antiguo y platónico, y en el s. XVIII la concepción de ruptura tenía que ver con idealizar la Edad Media. (Strydom, P., 2021).

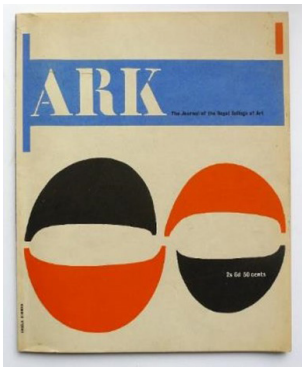


Fig.2.82. Publicación *Ark* donde apareció el artículo de los Smithson "But today we collected ads"

una estructura de tres paredes con un techo de plástico corrugado y un patio de arena, donde se habían colocado varios objetos conformando una instalación *as found*. "En un país que todavía se recuperaba de la guerra, la arquitectura sobria ofrecía una exploración de la presencia fracturada, pero duradera, de la vida cotidiana durante el conflicto" (Highmore 2006, pp. 269-290).

Por otro lado, como se constata en el artículo aparecido en el número 18 de la revista *Ark* (1956) (fig.2.82) "But today we collected ads"[251] hacían un canto a la publicidad que producía una "revolución en el campo del arte popular. La publicidad se ha vuelto respetable por derecho propio y está superando a las bellas artes en su propio juego desfasado" (Smitson, A&P, 1956). Los *mass media* y la publicidad invadían todas las dimensiones de la vida y ponían en peligro el contenido en favor del continente y la imagen.

> "La publicidad de la producción en masa está determinando todo nuestro modelo de vida: principios, moral, objetivos, aspiraciones y nivel de vida. Debemos, de algún modo, medir el alcance de esta intervención si queremos equiparar sus poderosos y excitantes impulsos con los nuestros" (Smitson, A&P, 1956).

Los Smithson no olvidan el contenido en favor del continente publicitario, hibridando ambos términos, conscientes del peligro discursivo de radicalizar uno de ellos. El incremento de la publicidad como factor decisivo de la economía de consumo y la cultura de masas llegaba de EE. UU., donde se gestó y se perfeccionó al albur de la Escuela de Chicago. Harold D. Lasswell (1902-1978)[252], pionero de la ciencia política y de las teorías de las comunicación, con su libro titulado *Propaganda Techniques in the World War* (1927)[253], inauguró la "primera pieza del dispositivo conceptual de la corriente de la *Mass Communication Research*" (Matterlart, 1997, p.28), cuyo objetivo era el análisis funcional de la comunicación, desviándola hacia la metodología cuantitativa, cosa que suscitó grandes críticas, puesto que respondía a la solicitación que emanaba de gestores de los medios de comunicación tales como políticos o empresarios (1997, p.23). Tanto fue así, que las ideas de comunicación y de publicidad llegaron a producir un modelo de país-pancarta, un modelo que se encuentra en los EE. UU. y sus nuevas ciudades..

En el texto "But today we collected ads", dirían los Smithsons (1956) que contiene partes a la manera de un poema, en consonancia con lo que diría Koolhaas de la 'cultura de la congestión'.-

> "Gropius escribió un libro sobre silos de grano/ Le Corbusier uno sobre aviones/ y Charlotte Periand traía un nuevo objeto a la oficina cada mañana/ pero hoy coleccionamos anuncios".
>
> "En lo referente a la arquitectura, la influencia de la publicidad sobre los estándares y las aspiraciones de las masas es hoy infinitamente más fuerte que la de los arquitectos de vanguardia y está asumiendo las funciones de los reformadores sociales y políticos. Las industrias de producción en masa ya han revolucionado la mitad de la casa (cocina, baño, lavadero y garaje) sin la intervención del arquitecto, y el muro cortina y el edificio prefabricado modular nos están obligando a revisar nuestra actitud respecto de la relación entre el arquitecto y la producción industrial".

251 Uno de los primeros textos, sino el primero, en el que aparece la expresión "Pop art". (Warholstars.org https://warholstars.org/articles/But%20Today%20We%20Collect%20Ads.html).
252 Véase capítulo I.
253 Véase capítulo I.

Koolhaas también inventarió un concepto como el "lo sin nada" (*nothingness*) por medio de modelos.

> "Pompeya, una ciudad construida con el máximo de muros y cubiertas/La retícula de Manhattan, "allí" (…)/Central Park, vacío que provocara acantilados/Broadacre City, el Guggenheim Museum (…)/(…) Hilberseimer (…) llanuras de arquitectura cero/El Muro de Berlín" (Koolhaas, 1995, p. 202).

Cedric Price, por otro lado, introdujo en la A.A., por un lado el humor y la ironía "no era el personaje bromista por el que se le recuerda (eso pasa cuando tu proyecto más famoso es el Fun Palace), ni tampoco el cruzado cibernético que auguraba un futuro de arquitectura inmaterial y nebulosa." (Medina, s.f.), y por otro el pensamiento sistémico —ayudado por el programador Gordon Park, que le asistía para desarrollar su grafismo diagramático— y ciertas ideas que influirían el discurso de Rem Koolhaas. Price postulaba la arquitectura efímera, en sintonía con Constant y *Content* (2004) de Koolhaas.

> "Price asume la lentitud como la condición intrínseca a la arquitectura como disciplina —los edificios requieren mucho tiempo para construirse—, por tanto el arquitecto debe ser capaz, no de proponer un diseño basado en la predicción, que sería un inútil intento de prever todas las contingencias posibles, sino de desarrollar una capacidad de anticipación que asuma la inevitabilidad del cambio, las posibles variaciones, la incertidumbre, intentando no inhibir el cambio sino maximizando lo posible, el dibujo de la anticipación" (Jerez, 2011, p.246).

En "Goodbye to Hollywood" Koolhaas diría lo mismo que Price dijo a finales de los 50 y que Victor Hugo en el s. XIX, acerca de la lentitud de la arquitectura, uno frente a la imprenta y el otro frente a la velocidad de los cambios empresariales devenidos de las crisis de los 80 en EE. UU., que se saldaron con la globalización y la velocidad de los procesos en el tiempo de incertidumbre.

En una especie de editorial en *Content*, proclamaba que la arquitectura es demasiado lenta. No es más que "la amalgama imprecisa de conocimientos antiguos y prácticas contemporáneas, una forma incómoda de mirar el mundo, inadecuada para actuar sobre él"

> "Presentado siete años después como la continuación del monumental *S,M,L,XL*, y también como su contrario, *Content* quiere ser la encarnación de un momento concreto, partículas del tiempo en un mundo incierto, el reflejo de una actividad intelectual que no concierne sólo a la arquitectura, sino que implica una crítica política del mundo. El libro ofrece una abrumadora masa de datos estadísticos triturados, una contra-geografía de la globalización con diagramas, un atlas universal de los suicidios, un cuadro sinóptico de la tumultuosa historia en los catorce últimos años, de sus monumentos y de sus catástrofes, de sus fantasmas y de la sucesión de sus dirigentes políticos, en relación con la evolución del índice Dow Jones, todo ello bajo el dominio de la santísima trinidad yen-euro-dólar, cuyos signos forman un implacable ¥€$.
>
> Se trata para Koolhaas de volver a poner la arquitectura, que se soñaba perenne, en el flujo de vidas y muertes, de bienes y capitales, de guerras y movimientos de población. Se trata de encontrarle un papel en esa inestabilidad y en ese universo de *marketing* que, medio siglo más tarde, señala una nueva era, al parecer menos optimista, de realismo, de cultura popular y de mercado" (Chaslin, 2003).

Otro de los profesores, Reyner Banham (1922-1988) (fig.2.83), crítico de la arquitectura y agitador de la escena londinense desde mediados de los años cincuenta, a partir su libro *Theory and Design in the First Machine Age* publicado en 1960, abogaba por "una actualización radical del diseño moderno bajo las nuevas condiciones de una 'Segunda Era de las Máquinas' en la cual la 'representatividad' de la máquina deviniera el criterio primordial" (Foster, 2013, p.13). Banham buscaba el imperativo expresionista de la imaginería del Pop. En su artículo "A home is not a house" (1965) resonaba la arquitectura radical de Yona Friedman.

> "Cuando tu casa contiene tantas tuberías, chimeneas, conducciones, cables, enchufes, luces, rejillas de entrada y salida, hornos, fregaderos, trituradores de basura, frigoríficos, calentadores, sistemas de sonido, antenas – cuando tiene tantas instalaciones que los equipos podrían sostenerse por sí mismos sin ayuda de la casa, ¿para qué tener una casa para sostenerlos? Cuando el coste de toda esta parafernalia es más de la mitad del coste del conjunto (o más, como ocurre en ocasiones), ¿para qué sirve la casa si no es para ocultar sus «partes pudendas mecánicas» de las miradas de la gente en la calle? Cuando Groff Conklyn escribió (en La casa adaptada al clima) que «una casa es fundamentalmente un caparazón vacío … un caparazón es todo lo que una casa o una estructura en la que viven los humanos realmente es. Y la mayoría de los caparazones en la naturaleza son barreras para el calor o el frío extraordinariamente ineficientes…, estaba expresando una visión extremadamente estadounidense, respaldada por una larga tradición popular" (Banham, 2022, párr. 13).

Banham sentía fascinación por los EE. UU, quizá más por la costa Oeste. Ahí están sus libros "Los Ángeles: The Architecture of Four Ecologies (1971), *Scenes in America Deserta* y *A Concrete Atlantis: US Industrial Building and European Modern Architecture* (1982). El discurso de Banham y la imagenería que evocaba con las conducciones, instalaciones y caparazones tenía carácter utopista porque Banham no construía. Era un escritor y crítico con quien Rem Koolhaas siente afinidad. Su figura atrajo a los jóvenes arquitectos del grupo Archigram. Formado en 1961[254], introdujo en la academia el lenguaje de lo fungible que solo pretendía ser representación. La *Plug-in City* (1964), proyecto que estaba, según Foster (1993, p.16), influido por la practicidad funcional de Fuller, pero concebido desde la perspectiva del "negocio de la imagen" se dirigía, según parece a "un mundo hambriento de imágenes" y produciendo "una nueva visión de la ciudad del futuro, una ciudad de componentes (…) conectados en redes y cuadrículas" (Banham, R., 1965, p.30).

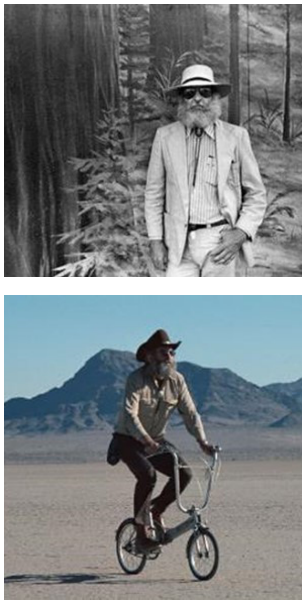


Fig.2.83. Reyner Banham 'de paseo' por la costa oeste norteamericana.

Las representaciones del colectivo inglés, a base de colorido, collages, grafismo tipo comic, con las palabras enroscándose y envolviendo maquetas y dibujos, eran muy novedosas para la arquitectura. Su estética psicótica[255] de efec-

254 Nombre que surge de unir "Architecture" y "Telegram". Nació con la publicación *amateur* producida por Peter Cook, David Greene y Michael Webb a los que se unirían el resto en 1962, con la publicación de su segundo número. (Gardinetti, M. (2016).

255 La psicosis (del griego ψὐχωσις, *psychosis*, a su vez derivada de *ψυχή*, 'alma, mente') es la terminología utilizada en psiquiatría psicoanalítica para definir un estado mental que es una escisión del contacto con la realidad. La psicosis presenta delirios, que según el psicoanálisis es resultado de la forclusión (término de Jacques Lacan, al que los surrealistas leyeron) que es la certeza que tiene un sujeto; independientemente de que esa certeza se corresponda o no con un hecho de la realidad. Por lo tanto, un delirio es un significante suelto, es decir, que no se enlaza con ningún otro significante. A esto se le conoce como "significante con-

Fig.2.84. Primera, segunda y tercera línea, dibujos psicodélicos y de comic de Archigram. Cuarta línea, Byzantium, de Rem Koolhaas, con estética cómica, en el *S,M,L,XL*.

tos de "LSD" (fig.2.84) era, como diría Koolhaas, "era la respuesta arquitectónica a los Beatles"[256], todo eso tan delirante, resultaba un lenguaje muy novedoso en la representación de la arquitectura. La estética de comic y este lenguaje de Archigram como referencia explícita de Koolhaas, se vería ilustrando su texto para el edificio residencial en Amsterdam "Byzantium" (1995, pp.354-361) (fig.2.84). Las ilustraciones son de Thomas Koolhaas, pintor que es hermano de Rem, y de Louis Price.

Archigram se fijaba en la construcción de submarinos[257] (fig.2.84), para sus Walking City y la Plug-in City, ya que, como dijo William Chalk, "todos vivimos en un submarino amarillo" (Camus, 2019). Archigram creaba fantasías alejadas de la 'experiencia directa', de la realidad que interesaba a Koolhaas, pero discurrían coincidiendo con él sobre temas fortuitos y triviales[258]. A Koolhaas le atraería más lo que promulga el discurso de la arquitectura radical italiana[259] o a la propuesta que hará Yves Klein con Parent. Las arquitecturas radicales son proyectos visionarios que proyectan sus imágenes en el mundo real de la experiencia, para luego enfrentarse a la frustración de la realidad y el gasto, verdaderos obstáculos para el progreso que ofrecen estas ideas de Ciencia Ficción., "si pudiéramos aprender lo que tienen que enseñar, podríamos intercambiar racionalizaciones irrelevantes por estándares críticos más útiles. La visión y la realidad podrían entonces coincidir" (Drexler, 1960, p.1),

Temas como "Ciudad Aire-Acondicionado", que alude a programas residenciales y de trabajo, confinados en grandes espacios acondicionados; o las versiones de ciudad climatizada que Fuller esbozó en su gran cúpula para Manhattan, o la "Non Stop City" de Archizoom, la ciudad sin arquitectura donde la forma arquitectónica desaparece precisamente a causa de la extensión ilimitada de la propia arquitectura. Koolhaas (Olunkwa, 2023, párr.47) vería en esta 'ingeniería ambiental' como otra revolución de la modernización

> "¿Qué se hace con el aire? ¿Qué es el aire acondicionado? ¿Es una inevitabilidad o es una forma derrochadora de garantizar un clima en una situación en la que existen posibilidades mucho más naturales? (…) independientemente de cómo respondamos al calentamiento global, será necesario algún tipo de aparato técnico a gran escala".

Todas esas representaciones gráficas ofrecían visiones arrolladoras de una era futura de tecnología y máquinas que, sin embargo, no reparaban en temas sociales y políticos. "Plug-in-City" de Peter Cook (1964) era una mega-es-

---

gelado o monolítico". El psicoanálisis considera el delirio como la curación que el sujeto psicótico alcanza.

256 Así lo dice en la memoria de *Exodus*. Fuente: Kipnis J., ed. Perfect Acts of Architecture. Catálogo de la exposición en el Museum of Modern Art, New York, Wexner Center for the Arts, Columbus, Nueva York, H.N. Abrams, 2001. p. 14.

Esa aseveración tiene interés más allá de una actitud cínica.

257 Archigram estuvo obsesionada con las construcciones submarinas, mucho menos mediáticas que sus Walking City y la Plug-in City, pero no se puede negar la obsesión del mundo subacuático (Fuente: Christophe Camus (10 de diciembre de 2019). Archigram en un "Submarino Amarillo". *Vivir y construir bajo el mar | HCSM* . Consultado el 11 de septiembre de 2024 en https://doi.org/10.58079/pghw)

258 "Rem Koolhaas sigue mostrando interés por situaciones que comienzan con trivialidades y que se han convertido en textos referenciales como "Bigness", "The Harvard Design School Guide to Shopping", "Junk space", "Generic city". (Zenghelis, E., Schaik, M., & Mácel, O.,2004, p. 262).

259 Véase el epígrafe "Arquitecturas radicales 4. Zenghelis, Superstudio y la Global Tool en este capítulo.

tructura, tan sólo un armazón donde se podían acoplar cápsulas habitacionales industrializadas y estandarizadas. La máquina funcionaría procesando el material humano que, en teoría, debía disfrutar la experiencia. La gran estructura facilitaría el acceso a todos los suministros, los transportes y las comunicaciones. El programa y el relato de "The Walking City" de Ron Herron (1964) era todavía más atrevido al fantasear con unas grandes estructuras robóticas movibles, que podían deambular por el mundo, teniendo inteligencia propia. Funcionarían como fábricas donde fuesen necesarias y se podrían conectar entre ellas mismas para formar "Walking Metropolies". "The Instant City" (1969) gestada por Jhoana Mayer ya en el año 1950 consistía en una idea de infraestructuras itinerantes para animar actividades culturales en áreas periféricas, también apoyándose en medios tecnológicos para desarrollar múltiples eventos lúdicos con la cooperación activa de los usuarios.

No había ninguna voluntad de verosimilitud o posibilidad de realización de estas propuestas de Archigram, o de trascendencia o de metáfora, sino de ser imágenes donde la especulación argumental tendía a lo genérico y lo programático como relato, que también son leitmotiv en el discurso de Koolhaas así como esa idea de distorsionar la percepción inmovilizada y acomodada del entorno con imágenes que intensifican la información y la comunicación en torno a temáticas descentradas, triviales o residuales. La provocación, el humor y la ironía instrumentales, a través de las imágenes, tan solo pretendían estimular la visión espacial y encontrar un nicho en el mercado editorial con el apoyo de la institución académica de la arquitectura.

Efecto Archigram

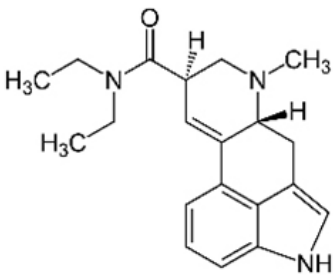


Fig.2.85. Estructura de química orgánica, lámina de Haeckel y dibujo de Archigram.

El lenguaje pop de Archigram exhibía una antelación al "'hight tech organicista'

que mostraba "la inagotable nómina de edificios con forma de virus, peces abisales o armadillos que (…) habitan (…) la arquitectura contemporánea.", cuya fuente de inspiración se podría buscar a finales del s. XIX, en el contexto de una cultura de masas incipiente, donde la mimética biológica marcaba una pauta para la comunicación[260] gracias a la divulgación de los descubrimientos de la zoología de Ernst Haeckel (fig.2.85) que "los diseñadores de ornamentos, cansados tanto de los motivos vegetales de la tradición de John Ruskin (1819-1900) o de los geométricos Inigo Jones (1573-1652), optaron por inspirarse literalmente en esta cantera formal" (Prieto González, 2014, p.92).

Archigram al completo formado de Peter Cook, Ron Herron, Mi-

Fig.2.86. Archigram: William Chalk, Ron Herron, con Peter Cook, David Greene, Michael Webb y Denis Crompton.

chael Webb, Warren Chalk y David Greene (fig.2.86), con sus propios temas de trabajos pretéritos como *The Sin Centre* (1961) o *Living City* (1963), pretendían estimular a los alumnos en sus proyectos y ejercicios partiendo por cuestionarlo todo, desde la vida de los objetos a los significados. Semióticamente, "un paquete de guisantes y un edificio eran lo mismo" en cuanto que, interactuando con el ser humano, todo era arquitectura, cosa que Koolhaas recelaba ya que buscaba en la escuela una formación extensa sobre la materia 'arquitectura' y la modernidad. Pero no rechazaba del todo del grupo británico. En *Exodus* se verán afinidades con el programa, que incluirá el concepto del *Sin Center* desarrollado por Webb, y con cierta idea formal radical, por ser una gran actuación macroescalar que supone romper Londres mediante dos muros. Sendos muros son una construcción de escala desorbitada, una 'megaestructura'. Respondía así a la idea del Pop de Archigram, que en los 70, tras la época de las metaformas, mutó a las 'megaestructuras' con su futurismo, con arquitecturas experimentales y ordenes exagerados (Foster, 2013, p.262). Las ideas de Archigram tendrían un efecto retardado en su discurso en lo referido a la gestión de las imágenes y las publicaciones. A este efecto, *Content* (2004) (fig.2.87), de Koolhaas, parece encontrar cierta referencia.

260 Véase capítulo I.

Fig.2.87. Detalle de la portada de *Content*.

Content, la publicación sobre la exposición del mismo título del 2002 en la Neue Nationalgalerie de Berlín es un libro extraño. Decía François Chaslin (2003)[261] en el artículo "El mundo bajo el prisma de Koolhaas":

> "544 páginas, flexible, 930 gramos, formato cuadrado, un papel de revista, fino y brillante, una marea de imágenes a todo color, logos, títulos y eslóganes; fotografías manipuladas o pixelizadas y videogramas borrosos; juegos de niños y extrañas figuritas amenazadoras inspiradas en la silueta de los proyectos arquitectónicos de Koolhaas; el consabido ingrediente porno; personajes o decorados de mangas japoneses o de Game Boy; y pictogramas con connotaciones políticas. Por todas partes los soles amarillos y las estrellas de los productos de limpieza, esa trivialidad deliberada de los envases.
>
> La obra resulta económica (9,99 euros), y su coste ha sido parcialmente financiado por la publicidad; publicidad de marcas como Gucci y Prada (un africano vende sus imitaciones sobre la acera), de oficinas de turismo (de los Países Bajos —la alegría de los campesinos con sus zuecos—, mezclada con la de Nigeria); anuncios de Volkswagen o Boffi, y de revistas y editoriales. Tiene su propio ritmo, que es sincopado, entrelazado. Ciertos textos han sido prácticamente desmenuzados en tiras, escalonados en las páginas como un trabajo de marquetería. Por otra parte, es informal, lascivo, chorreante, explosivo y lleno de logos, brillantemente articulado en su conjunto por el grupo de grafistas &&&. Junto con cuentas hacia atrás, desorden, multitud de *collages*, planos, esquemas, cartas y documentos proclamatorios, encontramos conversaciones —Robert Venturi y Denise Scott Brown, Martha Stewart, la papisa del buen gusto americano—, colaboraciones críticas y páginas de carácter doctrinal. Así el texto *Junk Space* y, de la pluma de Somol, *Doce razones para volver a la forma* (porque es ilícita, plena, arbitraria, fácil, etcétera, etcétera); o bien, firmado por Bill Millard, un anti-glosario, una lista de palabras en lo sucesivo proscritas porque nos habrían decepcionado, se habrían convertido en zombies, apestarían y deberían arrojarse a los basureros de la historia del discurso arquitectónico (radical, comunidad, sociedad, brutal, caos, programa, zona e incluso *content*, contenido, ya que es preciso circular mucho más rápido que los epígonos y quemar instantáneamente aquello que se ha fingido celebrar; la vanguardia, en esta época en la que todo el mundo aspira a participar de ella, debe correr más deprisa, ya que rechaza la idea misma de tener seguidores)".

261 Chaslin, F., (31 de diciembre de 2003). "El mundo bajo el prisma de Koolhaas". *AV*. [Web]. Consultado en https://arquitecturaviva.com/articulos/el-mundo-bajo-el-prisma-de-koolhaas.

Peter Cook y famosos

Peter Cook (fig.2.88) desde la fundación de Archigram a principios de los 60, había desarrollado una arquitectura radical, visionaria y optimista materializada sobre todo a través de dibujos. Su interés exclusivamente por el dibujo creaba un espacio incierto que podía corresponder a la arquitectura, pero también a otros campos del diseño gráfico en que se producen las relaciones entre las personas, el medio y los instrumentos que transforman el medio. Cook y sus colegas de Archigram se establecieron, por tanto, en la periferia disciplinar de la arquitectura, porque para replantearla radicalmente parecía lo más natural instalarse en sus límites, es decir, parcialmente fuera de ella. La herramienta fundamental para ello, el dibujo, aunque parezca paradójico desde los tratadistas clásicos— se consideró desde el Renacimiento el sustrato común, adecuado y punto de encuentro de las distintas artes, el lugar donde estas decantaban su aura conceptual. En este imaginario moderno de los últimos 60, se anticipaban algunos de los temas y estrategias recurrentes de la revolución del Mayo del 68 desde la disolución de la disciplina en un complejo multidisciplinar, hasta su trasformación tipológica y formal mediante los nuevos materiales y las nuevas tecnologías o los nuevos métodos de articular la ciudad en la era del consumo y las nuevas tecnologías.

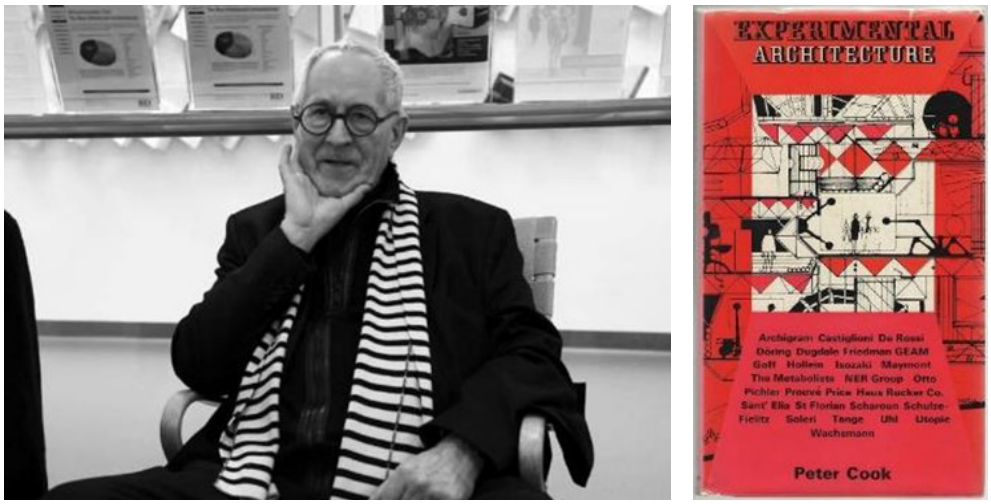


Fig.2.88. Peter Cook y su *Experimental Architecture.*

Peter Cook, según Koolhaas, ejercía, cual Robespierre, un *flower-power-terror* (Goulet y Kuhnert, 1986, p.34) con sus espías en el primer año, cuyo informe hecho sobre él[262] decía que no reunía las condiciones necesarias para ser arquitecto. Esto hizo que Koolhaas, afectado, fuera a buscar a Zenghelis[263], un joven profesor griego que no era afín a las ideas de Cook, para enseñarle el informe. Este hecho marcaría la trayectoria de Koolhaas. Zenghelis sería su socio en OMA, y además, y no menos importante, le pondría en contacto con Natalini y,

262 En concreto, Anthony Dugdale que impartía el primer curso en la A.A. es quien escribe el informe, según Zenghelis (2009, 00:05:19-00:05:26) en su ponencia "The 1970s and the origin of OMA" que comenta como, en su primer año, Koolhaas volvía a casa llorando cada día.

263 Elia Zenghelis, (1937-) es un arquitecto y profesor griego. Zenghelis estudió arquitectura en la A.A y desde 1963 impartió clases en la A.A. Tomó notoriedad en la escuela por introducir el vanguardismo radical de Superstudio. Desde 1971 hasta 1975 Zenghelis colaboró con diversos arquitectos en Londres, París y Nueva York: Georges Candilis, Michael Carapetian, Arístides Romanos, O.M. Ungers y Peter Eisenman. Será socio del primer OMA hasta 1987.

sobre todo, con Ungers[264], por quien Zenghelis sentía admiración. Cook publicó *Experimental Architecture* en 1971 (fig.x), un libro que recoge los trabajos de arquitectos cuyo compromiso era principalmente con la experimentación como en los últimos años habían hecho los Smithson, Banham, Price; y también Hollein, Otto, Isozaki o Fuller. Pero la experimentación para el británico parecía ir en un único sentido finalista: el formalista. A pesar de la animadversión de Koolhaas hacia Cook, este volumen sería para él un referente.

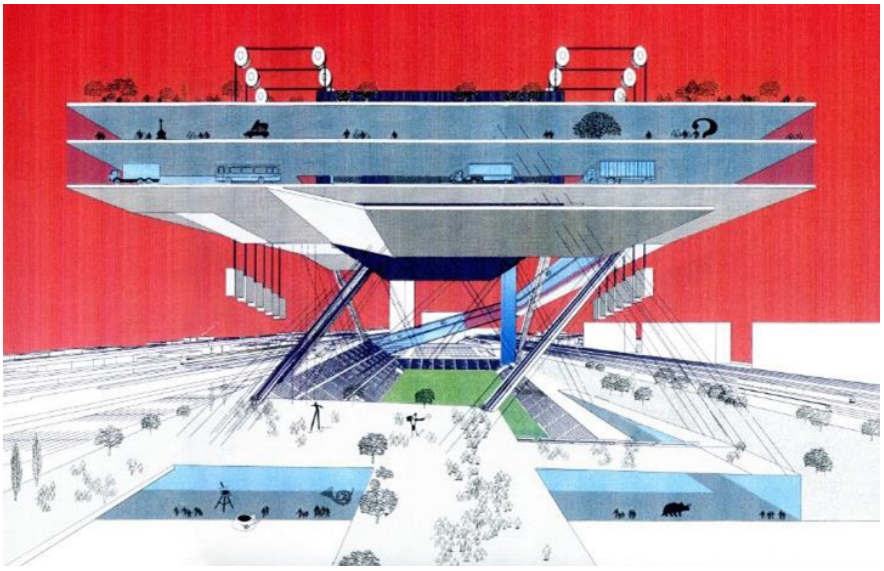
Koolhaas describiría esa 'espuma' de la A.A., en Londres de los primeros setenta en "Field Trip. A(A) Memoir (First and Last…)" de 1993 publicado en *S,M,L,XL* (1995, p.215) con tintes llamativos.

> "Estudiantes "famosos" presentan megaestructuras hechas de terrones de azúcar ante la aprobación universal de profesores sonrientes y arquigramescos.
>
> Peter Smithson entra –lleva una camisa floreada– hace una mueca de dolor y se da la vuelta.
>
> Cedric Price pontifica sobre la modestia arquitectónica a partir de tarjetas intercambiables –un discurso aleatorio temprano.
>
> Se ve a Jencks, un dandi, ensamblando –según un manual de terrorismo amateur– los primeros elementos de una explosión semiótica.
>
> Un Boyarsky sulfuroso expone el lado oscuro de la infraestructura de Chicago.
>
> La escuela está convulsionada por un complot místico de toma de posesión. Teoría: hay sólo una cantidad limitada de conocimiento que, por lo tanto, no debería difundirse de manera homogénea o democrática –se volvería demasiado escaso. El conocimiento debería comunicarse sólo a unos pocos elegidos.
>
> Elia Zenghelis amenaza prematuramente con alejarse de todo…
>
> Una aparición monstruosamente idealista de Louis Kahn. Nunca más…
>
> Tschumi, frecuentemente en la periferia de mi visión, ya una forma perfecta de tipología, un maestro.
>
> *Superestudio* apareciendo en el horizonte…
>
> Mezcla incomparable, en otras palabras, de barbarie celta (¿o es simplemente anglosajona?) y efervescencia intelectual.
>
> Si hay una trama, en cualquier escuela, es la eterna –simple imperativo darwiniano tal vez– de cada generación tratando de incapacitar a la siguiente bajo la apariencia de proceso educativo, es notorio y costoso".

Él mismo no negaría la influencia de todo ello. Sobre el *hyperbuilding* de OMA, por ejemplo —proyecto de 1996 para Bangkok, Tailandia—, escribiría que "la provisión de una enorme masa crítica controlable podría ser una ventaja demostrable" (OMA, 1996), o entrando ya no sólo en el apartado discursivo y conceptual, sino también y en lo gráfico, el *Saitama Arena* (1994)[265] (fig.2.88) para Tokio, que si su espíritu es metabolista, tiene mucho de lo expresivo y cromático de Archigram, pero también de lo maquinista del colectivo británico.

264 Ver epígrafe "Unger sí, Rowe… también" en este capítulo.

265 Partiendo de un estadio, el Saitama es una gran caja que alberga muchos eventos mediante manipulaciones.



"(…) Hemos interpretado el Saitama Arena como un edificio que define una comunidad, como antaño la Acrópolis definía Atenas.

En lugar de un único estadio que, mediante diferentes manipulaciones, puede albergar diversos eventos, proponemos una caja de eventos que flota sobre Saitama, sobre el campo deportivo.

Visible desde lejos, la gran caja es una "casa" para Saitama.

Un segundo elemento se mueve verticalmente entre la planta baja y la cima, girando en diferentes direcciones para crear una cantidad inaudita de posibilidades programáticas y convertir cada nivel del edificio en un espacio para eventos.

Entre la planta baja y la cima, una espiral de instalaciones comunitarias y de entretenimiento envuelve la estructura hasta la azotea, convirtiendo el ascenso a la cima en una experiencia emocionante que ofrece a todos los visitantes una vista panorámica de Saitama. La espiral incorpora instalaciones de transporte y alojamiento para acceder y escapar. A medida que la espiral se integra con los objetos más grandes, se convierte en un elemento de servicio que alberga vestíbulos y espacios técnicos. La azotea de la espiral es un parque que envuelve todo el edificio en verde" (Web de OMA).

La "utopía" de Archigram ya se había hecho realidad en Japón. "Ya son posibles cosas que en el resto del mundo parecen utópicas" (OMA, 1994). Para Koolhaas se ha conseguido, y de mejor manera, gracias a los Metabolistas, como sostendría en *Project Japan: Metabolism Talks* (2011). En ese libro, Koolhaas distingue la dos grandes familias de los metabolistas: los que estaban centrados en la Forma y los interesados en la No-forma. En el universo de las utopías, esto parece una constante, y también es constante la manera que Koolhaas pretende, en palabras de Hal Foster, 'surfear' estas dos caras. Y de nuevo, la idea de Fitzgerald de que es auténticamente inteligente quien es capaz de tener en mente dos ideas opuestas al mismo tiempo, y mantener sin embargo su capacidad de funcionamiento. Gargiani (2011, p.302) ha observado estas dos caras en la obra arquitectónica del holandés: su *infrastructural concept* y su *formalism cocept.* La cuestión es si ¿trata en sus textos de argumentar estas dos ideas? ¿hay posibilidad de encontrar un concepto de funcionamiento, o casi diagrama formal, en los textos? La respuesta se encuentra buscando en los textos sus referentes.

Fig.2.89. Dibujo del Saitama Arena de OMA.

Zenghelis. La respuesta The Surface

Quizá porque realmente quiere aprender, se siente decepcionado ante una escuela que se había desviado de la tradición de la disciplina arquitectónica, que él había empezado a conocer cerca de su abuelo y anhelaba aprender más. Es por lo que, al año siguiente, en 1969, iría a buscar una unidad docente de manifiesto interés por la arquitectura, la de Elia Zenghelis, la única, parece, en la que se hacía arquitectura. La arquitectura, según el ideario que trascendía de la revolución del Mayo del 68 se veía como una profesión fascista, y Zenghelis (2019, 00:08:52 -00:09:21) se pronunciaba diciendo que, si eso era así, él lo sería para seguir haciendo arquitectura. En "Texto y arquitectura: arquitectura como texto", Zenghelis describía sus vaivenes vitales —una guerra civil en Grecia, un viaje a Johannesburgo a través de un paisaje mutable y casi onírico bajo su percepción— y cómo deseó convertirse en un dictador que creara ciudades.

En su ponencia sobre el primer OMA, Zenghelis (2009) explicaba cómo Koolhaas se acercó a él con un proyecto-manifiesto —el primer manifiesto de arquitectura de Koolhaas— que realizó para entrar en su unidad. El texto que le presentó, en realidad era una respuesta a su experiencia en el primer año en la A.A., una especulación en torno al urbanismo que más tarde tendría secuelas directas en varios proyectos, incluyendo *La Ciudad del globo cautivo*. *The Surface*, fundamentalmente fue un texto con una serie de dibujos rudimentarios, que demostraba su disconformidad con lo que fue el ejercicio del primer curso propuesto por Dugdale, que podría caracterizarse como un simulacro para 'arreglar' el mundo. Koolhaas hacía una lectura del discurso *mainstream* en la escuela, el especulativo-utópico, que a su vez demostraba su reacción adversa al ejercicio que enunció su profesor, Dugdale, quien propuso entender la A.A., con sus integrantes unidades docentes y estructura, como un diferencial que permitía enfocar problemas mayores como una ciudad. Esto no podía ser más contradictorio, pues si la A.A. abogaba por la disolución de la figura del arquitecto, el enunciado proclamaba que eran el grupo de "elegidos" que podía solucionar los cambios que el mundo demandaba. Además, el ejercicio culminaba con una *performance*, un evento festivo destinado a personas ajenas a la arquitectura, todo lo más alejado de lo que esperaba al entrar en aquella escuela y de lo que hacía su abuelo cuando de adolescente trabajó con él. Y, por supuesto, alejado de lo que había estudiado por su cuenta sobre figuras como Kahn y Mies o incluso los que investigó antes de interesarse por la arquitectura: Wijdeveld y Le Corbusier. Como le dirá a Zaera en su entrevista:

> "Yo empecé a interesarme por la arquitectura alrededor de 1964-65, aunque comencé mis estudios en el 68, y los libros que se leían y que yo compraba antes de mi época de estudiante eran precisamente los de Kahn, Mies y los de los Smithsons… Volviendo la vista atrás, creo que ahora estamos tratando de nuevo los mismos temas, después de la *pesadilla semántica* de los últimos años" (Zaera Polo, p.14).

La frase (fig.2.90) que termina la introducción que le manda a Zenghelis, según él, encapsula su frustración en la postdata que parece más una respuesta al enunciado: "Está claro que no hay 'problemas'".

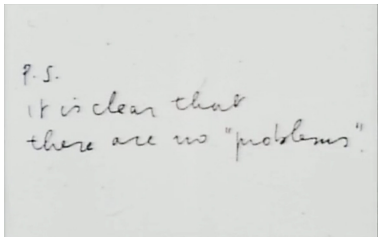


Fig.2.90. La frase con la que concluye la introducción al texto mandado a Zenghelis con el proyecto-manifiesto *The Surface*.

La palabra 'problema' aparece entrecomillada. Koolhaas, que había sido escritor para el semanario *Haage Post* y había enfocado ciertos movimientos como el hippy o temas sociales como el sexo con mayor profundidad que la visual, le costó encontrar en su primer año en la A.A. 'problemas' a los que dedicar su investigación. Esto es algo que siempre hace un periodista; y que en OMA, su oficina, que funciona como una redacción, lo más frecuente es que se dirija a sus empleados con frases como: "oye necesitamos esto para mañana mismo, tengo que presentarlo mañana" o "necesitamos un artículo sobre este asunto, porque no existe ninguno, ¿por qué no te has hecho esa pregunta, porque no has investigado?"" (Tesch & Heidingsfelder, 2008. 00:28:40-00:30:02).

The Surface sintetiza una reacción y una declaración de principios que funciona a varios niveles. Para Koolhaas el sentido consta de muchas capas como las de índole "semántica, antropológica y cultural" (Koolhaas, 2015, p.251). Solucionar los problemas actuales y encontrar sentido a las cosas que se hacían en su entorno, parece, que le acercaron a Zenghelis. La 'reacción al entorno, como actitud' del grupo de cine el *1,2,3 Enz*, por un lado, ante la política autoral de a la *Nouvelle Vague*[266], y también la actitud del *Haagse Post* como reacción al periodismo de opinión[267] forjarían el carácter 'reactivo' de Koolhaas, aunque aparentemente desapasionado, le conduciría en la A.A. en el sentido que tomaría su carrera como arquitecto junto con Zenghelis (fig.2.90).

2.3.5. Arquitectura y relato

El texto ya contenía una idea persistente: la arquitectura como un medio de comunicación y no como fin, algo que él declararía precisamente, en 2015, en la entrevista acerca de Constant y el movimiento Situacionista[268], y que mejor expresaría en su siguiente proyecto "El muro de Berlín como arquitectura"[269] y más adelante en "Exodus". En este proyecto, tanto en lo gráfico como en lo discursivo, la referencias a *New Babylon* así como a *Superstudio y Archigram* quedaban bastante evidentes. Constant, a su vez, exhibía ciertas recurrencias graficas al Constructivismo soviético con el que Koolhaas ya se había topado.-

The Surface[270] sería el primer relato de Koolhaas, un proyecto-manifiesto que abordaba el 'problema' según las ambiciones globales de Constant y el Situacionismo. En sus primeros párrafos, se hace preguntas en relación con la ciudad, cómo hacer ciudad y cómo mantenerla activa. La metáfora biológica de ente vivo y en continua evolución otorgaba significado a su estrategia. En aquellos momentos para el joven Koolhaas, que entendía los procesos socioculturales como un medidor metabólico del sistema urbano, algo que había aprendido de las arquitecturas radicales que se difundían en la A.A. por un lado, y por otro los medios de comunicación que conocía y cómo estos fijaban los contenidos y tenían reminiscencias del s. XIX cuando ya la arquitectura se fijaba en los medios

266 Véase el epígrafe "*1,2,3 Enz Groep*, entre lo reactivo y la conexión buñueliana" en este capítulo.
267 Véase el epígrafe "Periodismo y cine" de este capítulo.
268 "Veo la arquitectura como una forma de comunicación, como un medio (…) idea presente también en el situacionismo" (Koolhaas, 2015, p.251).
269 Ver el epígrafe "Viajes y epifanías. Berlín y Rusia" en este capítulo.
270 El texto de *The Surface*, proviene de la tesis doctoral de Carlos García González "Atlas de *Exodus*" (2014). El texto estaba inédito e incluso Rem Koolhaas no tenía una copia del mismo.

de comunicación y estos utilizaban metáforas biológicas[271]. La idea de la ciudad como organismo venía de atrás. En 1910, en la Conferencia de Urbanismo *Rue Future* (fig.2.91), del Instituto Real de Arquitectos Británicos de Londres, Eugène Hénard presentó la idea innovadora de la transformación de la calle tradicional mediante la integración de las calles futuras de la ciudad y los edificios existentes, separando los sistemas de circulación a diferentes niveles. Una propuesta de hibridación funcional de ciudad, que en su sección prometía una unión tan perfecta como un cuerpo con todos sus órganos integrados. Esta idea, sin duda, remitía a Boyarsky y su *Chicago à la Carte. The city as an energy system*.

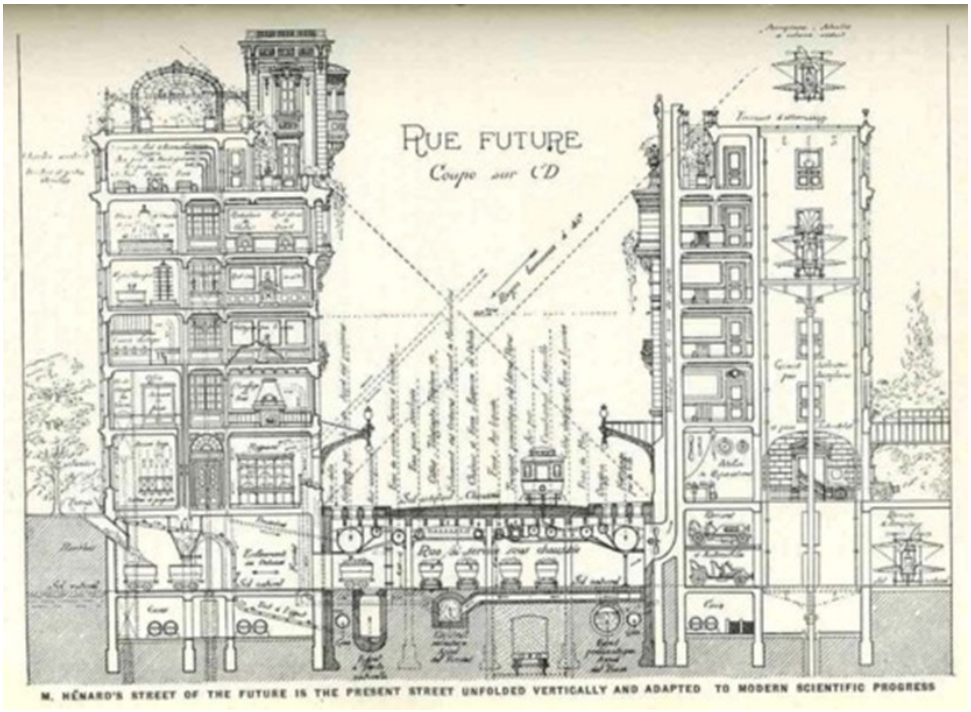


Fig.2.91. La *rue Future*, un sistema que, en su hibridación funcional y formal, guarda cierto parentesco con un sistema biológico.

En *The Surface*, Koolhaas, más allá de una solución formal, la 'superestructura' constituía una respuesta insólita, como dijo Zenghelis (2009, 00:07:19-00:07:23): a la manera de OMA, dándole la vuelta y dejando las cosas del revés. El proyecto guardaba ideas de ciencia-ficción y de macroestructuras de Archigram, pero en vez de ciudades que andan por medio de las maravillas de la hidráulica, o que vuelan suspendidas de globos aerostáticos psicodélicos, proponía un sistema como una abstracción biológica de ciertos elementos —esos puntos calientes— que eran catalizadores abstractos y conformaban un sistema que atraía hacia sí actividades, construcciones y programas. Estos puntos se distribuían mediante patrones irregulares.

Esa vuelta de tuerca también se verá reflejada en el estilo en que presenta el proyecto. Como es bien sabido, Koolhaas empezó desde este momento a cultivar un estilo discursivo literario de la arquitectura por sistema (Mastrigli, 2013). Para el holandés, cuya formación en dibujo no alcanzaría el nivel de sus compañeros, la fusión de la teoría y la narrativa, como las dos caras de la misma moneda, sería el medio en que siempre se sentiría cómodo para comunicar de

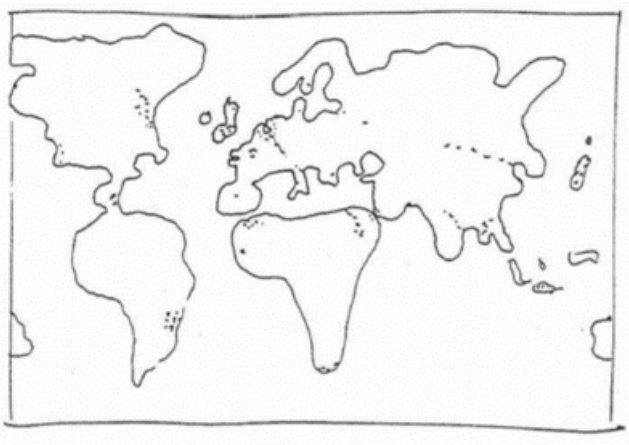
271 La teoría de la comunicación comenzó a explicarse como elementos biológicos o sistemas de ferrocarriles (Mattelart, A y M., [1995],1997, pp.13-19. Véase capítulo I de esta tesis.

manera más efectiva. En 2015 Koolhaas le dijo a Pascal Gielen que su móvil era el escribir una historia para cada contexto —antes se había referido a China, Doha, Moscú y Milán— "para mí ya no se trata de construir o acondicionar una plaza, si no de narrar historias" (2015, pp.251-252). Y precisamente es la historia, más que el grafismo, pobre pero certero, lo que hace que la estrategia del proyecto *The Surface* para colonizar el mundo sea su manera sistémica. El concepto de 'estrategia' es tomado de Cedric Price, y la formulación por medio de viñetas recuerdan a las tiras de Archigram (fig.2.92) mientras que los dibujos son más próximos al comic de la *Ville Spatiale* (1958) de Friedman (fig.2.92), donde imagen, secuencia y texto generan la cohesión discursiva de un *storyboard*.

Fig.2.92. Las primeras viñetas-storyboard de *The Surface* se parecen a las viñetas-storyboard de Yona Friedman y de Archigram.

El parámetro textual de la cohesión[272] se puede ver mediante estos diagramas, totalmente descuidados, pero llenos de intención semiótica, al cargar de significado aquellos puntos en sus posicionamientos. Décadas más tarde, dotaría de significación los distintos gráficos de tipos de campos que existen en el globo terráqueo en *Countryside* (2020) (fig.2.93). Cada signo del mapamundi corresponde a un territorio y a una forma de campo y, aunque más sofisticada, la estrategia —la primera es un proyecto de 30 hojas realizado en poco tiempo, mientras que la segunda es un estudio de más de dos años en colaboración con expertos y academias—, la idea es similar: signos que significan programas y movimientos. Los "puntos rojos calientes", de *The Surface* tienen una significación que el texto explica, y que es diferente que la de los extraños signos rojos del mapa para *Countryside*. La comparación de esos dos ejercicios, con cinco décadas de diferencia, evidencia su intertextualidad y cohesión discursiva. Esta idea de estrategia macroescalar es una vuelta de tuerca a las ideas de Archigram, incluyendo dos preguntas como motor narrativo de su trabajo: ¿cómo originar nuevos puntos rojos calientes en la ciudad? / ¿Cómo mantener los existentes intactos?

Las respuestas que dio Koolhaas fueron: pensando en ello, esperando que se desarrollen nuevos lugares, no dejándolos morir y adaptándolos a las necesidades contemporáneas, reencarnándolos en el caso de ser necesario (Koolhaas, 1969), es decir, si hay necesidad de 'actualizarlos' en contexto. Desde estos momentos iniciales de su carrera, subyace en el fondo la idea de reencarnación (vista en *Elements*, 2014).



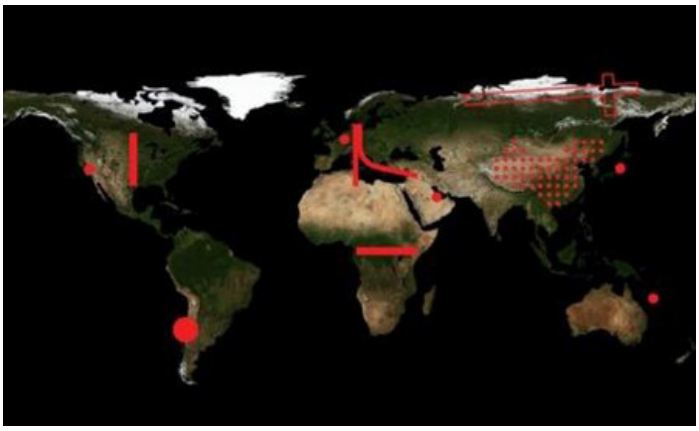
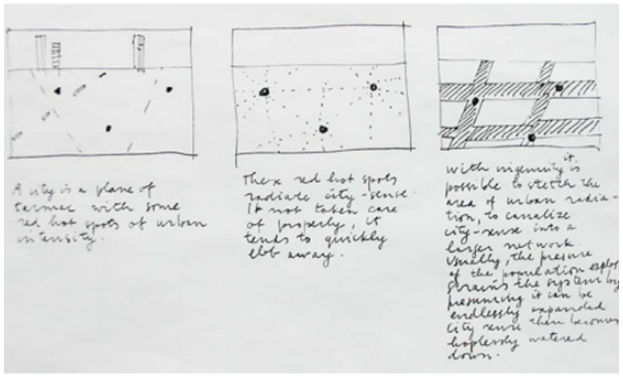


Fig.2.93. *The Surface* (izquierda) contiene estrategias semióticas que depura en *Countryside* (derecha).

272 Véase capítulo I.



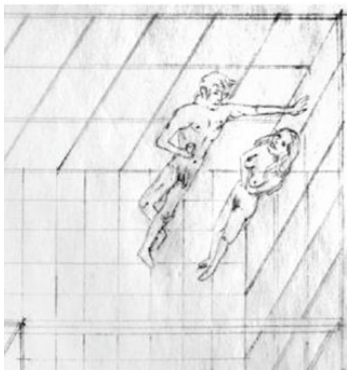


Fig.2.95.

Fig.2.94. *The Surface* contiene estrategias semióticas que depura en *Countryside*.

Fig.2.95. Fragmentos de "The Surface" (1969), el proyecto con el que accedió al taller de Elia Zenghelis. (Derecha.), una de las primeras colaboraciones con Madelon Vriesendorp. "Casa de baños en Trafalgar square" (1970-71).

La estrategia para abordar *Countryside* (2020), se puede decir que estaba ya en este proyecto temprano. Una forma de ver el discurso de Koolhaas es como 'un viaje' desde los preceptos de Campbell (1990) del 'Camino del héroe'[273] que retorna. En *The Surface* escribía en una de las viñetas (fig.2.95) "el campo puede ser visto bajo el mismo prisma [que la ciudad]. Una línea roja caliente de intensa naturaleza que posee un potencial de intensidad urbana en su recorrido (…)". Su grafismo, alejado del virtuosismo, es efectivo. De modo que discurre entre las palabras y las imágenes. Koolhaas concibe las actuaciones como lugares cargados de significados. Recordando a Vilches (1983, p.14) en *La lectura de la imagen,* "una imagen de por sí no significa nada". Cuando se interroga a la imagen que está secuestrada por la norma, la ley o el estereotipo la imagen tiene significación porque hay quienes se preguntan por su significado, es cuando los significados implican la textualidad.

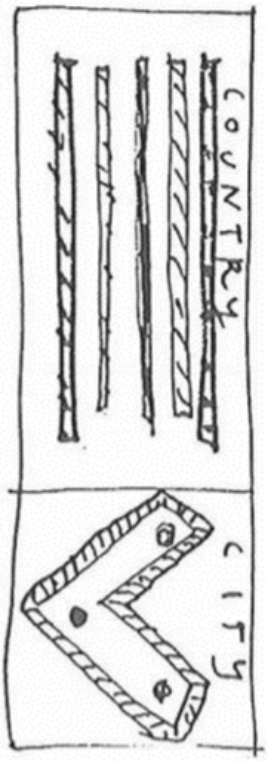


Fig.2.94.

Los puntos rojos calientes —en un manuscrito en blanco y negro— son esos focos que catalizarían la actividad y el sentido de la ciudad. Para Koolhaas, estos puntos tienen "radiación urbana omnidireccional". En esos puntos se construye alrededor, sobre ellos y bajo ellos, pero las formas de esas construcciones no se determinan, y el proyecto se mantiene a un nivel de lo conceptual. Al contrario que en su relato sobre Brasilia (2011), por ejemplo, que describe una ciudad que ha crecido perimetralmente alrededor de la ultra-protegida Brasilia, de modo que no sacrificase su unidad estética, un punto caliente irradia influencia. El Muro de Berlín sí que sería un punto caliente. Para Koolhaas la 'red' y el 'sistema' serán recurrentes, no como ideas genéricas, sino como partes de una restricción, pues estas redes han de establecer las conexiones entre los puntos calientes y la vivienda, y además hacerlo de manera clara; puesto que "si el sistema que enlaza la vivienda y estos puntos es demasiado sucio, arbitrario, azaroso, irritante, no tiene sentido, o consume demasiado tiempo (…), la vivienda deja de ser parte de la ciudad" (Koolhaas, 1969).

> "Construir sobre puntos rojos calientes es una forma de sacarles el máximo provecho mientras se mantiene e intensifica el sentido de la ciudad al mismo tiempo.
>
> Construir alrededor de ellos sin ocuparlos, permite que sean disfrutados por todo el mundo. Construir estructuras en los puntos rojos calientes es otra forma. (…) La vivienda en la ciudad debe formar parte de una red que tenga conexión con los puntos rojos calientes" (Koolhaas, 1969).

273 Véase capítulo I desde su estrategia narrativa y capítulo III desde su estrategia comunicativa.

Este trabajo temprano contiene una reflexión bastante madura sobre "teoría urbana" al introducir conceptos como la "eficiencia" como "una forma de sacarles el máximo provecho" a esos puntos calientes "mientras se mantiene e intensifica el sentido de la ciudad". El entendimiento de la ciudad como la actividad de la vida urbana, o cuando habla del disfrute alrededor de estos puntos calientes, es otra forma de detectar cómo la ciudad ya no es concebida como los edificios aislados. La típica imagen moderna de la ciudad —las referentes a Le Corbusier o a Hilberseimer y sus imágenes de ciudad— ya no tiene una imagen fija. Es lo urbano que concibe Lefevbre, son las redes infraestructurales y el tejido residencial como partes integradas de la ciudad.

> "La conexión entre la vivienda y un punto rojo caliente debe ser lógica y eficiente (…). Si no es así debe ser por alguna innegable razón. Si el sistema que enlaza la vivienda y estos puntos es demasiado sucio, arbitrario, azaroso, irritante, no tiene sentido o consume demasiado tiempo (…) la vivienda deja de ser parte de la ciudad.
>
> La vivienda además de ser parte de la ciudad, debe ser parte de otra entidad en la que debe estar contenida. Para funcionar óptimamente necesita la presencia de otras unidades. Juntas forman la ciudad.
>
> Se puede construir debajo de los puntos rojos calientes para aprovechar óptimamente su radiación urbana omnidireccional" (Koolhaas, 1969).

Si es verdad que en el texto se muestra una desconexión con la idea de la ciudad moderna y subyacen en él ideas de van Eyck sobre la relación ciudad-vivienda que, como también decía Alberti[274] , "la ciudad es una especie de casa enorme o (…) la casa es una especie de ciudad en pequeño"; O el Manifiesto de Doorn (1954) del Team X encabezado por los Smithson. En este manifiesto la casa se considera como parte de una comunidad y, por tanto, central de la intervención arquitectónica que ahora consiste en construir comunidades. Y lo que encontraría a Koolhaas de acuerdo sería la proclamación de la necesidad de acción más que el estudio antropológico, lo que implicaría innovar las formas de habitar, es decir la invención de nuevas soluciones. Según el Manifiesto de Doorn (1954):

> 1. Es **inútil considerar la casa excepto como parte de una comunidad** debido a la **interacción de éstas entre sí.**
>
> **2. No debemos perder el tiempo codificando los elementos de la casa hasta que no haya cristalizado la otra relación.**
>
> 3. "Hábitat" se refiere a la casa particular en el tipo particular de comunidad.
>
> 4. Las comunidades son las mismas en todas partes: (1) Casa-finca aislada. (2) Aldea. (3) Ciudades de diversos tipos (industriales/administrativas/especiales). (4) Ciudades (multifuncionales).
>
> 5. **Pueden mostrarse en relación con su entorno** (hábitat) en la "valley section" de Geddes[275].
>
> **6. En cualquier comunidad debe ser internamente conveniente te-**

274 "Y si, conforme al parecer de los filósofos, ¿por qué no decir que los componentes de las ciudades son una especie de viviendas en pequeño? (Alberti, L. B., 1991, pp. 80-81).

275 La "Valley Section" (fig.2.81), incluida en el manifiesto, es un diagrama de la evolución del hábitat que hizo Patrick Geddes en 1909 y 1917.

ner facilidad de circulación; en consecuencia, sea cual sea el tipo de transporte disponible, **la densidad debe aumentar a medida que aumenta la población, es decir**, (1) es la menos densa, (4) es la más densa.

7. Por lo tanto, **debemos estudiar la vivienda y las agrupaciones que son necesarias** para producir comunidades convenientes **en varios puntos de la sección** del valle.

9. La **conveniencia de cualquier solución debe residir en el campo de la invención arquitectónica más que en el de la antropología social**.

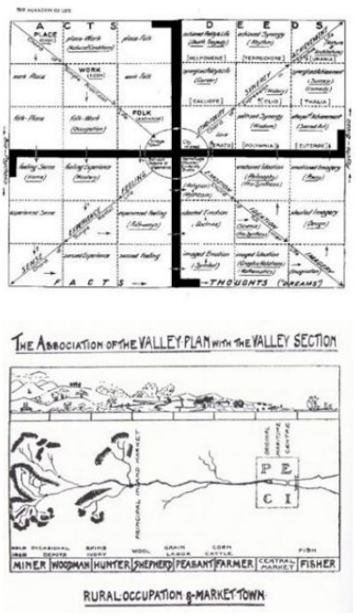


Fig.2.96. La 'Valley Section' y las organizaciones de Geddes.

De los puntos se deduce que la interacción entre casa y comunidad es esencial, produciéndose un proceso de adaptación antes de que se establezca la relación. Las características de la comunidad son reflejadas por el hábitat y, a nivel global, presenta diferentes tipologías, aunque llenas de similitudes. Las ciudades modernas son espacios multifuncionales y sus circulaciones deben ajustarse a la densidad de población para un correcto funcionamiento. La innovación arquitectónica sería el aparato que mejora los espacios urbanos mediante fuentes periféricas. Gracias a esto se responde a las necesidades de la comunidad.

Otro referente importante del proyecto es el manifiesto situacionista. El 'punto rojo' es, semióticamente, un foco generador de actividad urbana, de 'situaciones'. La metáfora biológica (fig.2.96) de las arquitecturas radicales también tiene que ver con los trabajos de Patirck Geddes (1854-1932), biólogo y divulgador que pretende explicar el proceso de la evolución urbana de manera gráfica con la conocida sección del valle con clara vocación comunicativa[276]. La relación vivienda-comunidad, una preocupación de Team X y la influencia de Geddes, es decir, la relación de vivienda y urbanismo y su evolución a la par es una cuestión que preocupa a Koolhaas. El octavo punto del manifiesto sería un mantra koolhaasiano: la invención como la primera opción para encontrar las soluciones. Para la invención valen también metáforas, surrealismo o ciencia ficción. Koolhaas, como le dirá a Davidson en 1993, siempre busca un 'terreno' para hacer arquitectura.

A pesar de que este primer manifiesto de Koolhaas parecía salirse del discurso del urbanismo europeo lecorbuseriano o wijdeveldiano[277], se encuentra en él reminiscencias de la ciudad tradicional, con sus centros en los puntos calientes, alrededor de los cuales estarían las instituciones principales que potenciarán, como en una relación causal, la vida urbana. En realidad estaríamos ante otro desplazamiento del concepto de centro y jerarquía similar al que se tiene en el eje de Brasilia o el núcleo cívico de la *Ville Radieuse* (fig.2.97).

> "alrededor de los puntos rojos calientes se sitúan las instituciones más importantes, aumentando así el potencial de la radiación urbana. (…) un hogar necesita: agua, drenaje, electricidad y una unidad visual de naturaleza (que es la naturaleza intrínseca de la

276 Véase capítulo I.

277 Si hacemos caso a lo que le dijo en la entrevista del *Haagse Post*, Le Corbusier se apropió de la idea de Wijdeveld. "[Wijdeveld] Diseñó un plan de expansión para Ámsterdam para evitar el predecible caos del futuro. Una incontable cantidad de rascacielos que formaban un círculo alrededor del casco histórico de la ciudad. Envió sus diseños a Le Corbusier, que cuatro años después presentó su plan de *Ville Radieuse*. Wijdeveld no descarta la posibilidad de que fuera plagio: Es que no puede ser una coincidencia, ¿no?" (Koolhaas, 8 de abril 1967, p. 25).

> ciudad: el paisaje urbano). La televisión, radio y otras ondas son omnipresentes. El problema sería ¿Cómo originar nuevos puntos rojos calientes de intensidad? ¿cómo dejar los existentes intactos?" (Koolhaas, 1969).

En una de las memorias de OMA para *UNO – Maison des Droits de L'homme*, de 1996, se mostraba la entonces reciente, en Europa, atención arquitectónica más seria dirigida al centro histórico más que en la condición puramente contemporánea y ciudad del siglo XX. Se problematizaba el crear lo *novum* o preservar. La preservación implicaba no solo la forma, sino a la 'situación generadora' de actividades y de narrativas urbanas. Son los soportes y no el finalismo formal que generan discurso. En los 90, Europa dueña de sí misma, con una bonanza económica, el Muro de Berlín derribado y las ciudades reconstruidas, se volvía a mirar atrás cuando Koolhaas, en esta época, estaba más interesado en la renovación urbana acorde a los tiempos que en la preservación de las imágenes urbanas del pasado.

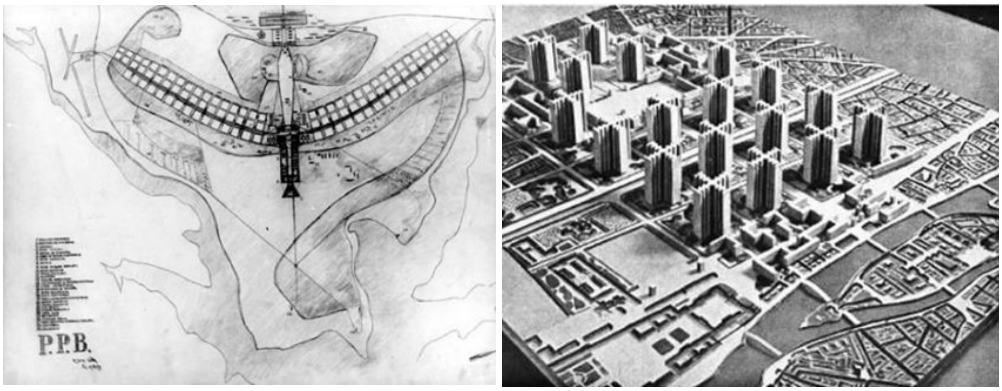


Fig.2.97. Brasilia y Ville Radieuse.

Dos preocupaciones que se veían 26 años antes, en *The Surface*, cómo 'innovar' y cómo 'preservar'[278] se planteaban en los 90 cuando la preservación de los centros en Europa se volvía una cuestión central de la disciplina arquitectónica donde Koolhaas veía "un conjunto de objetos arquitectónicos organizados de forma poco precisa, ubicados con más o menos éxito en una condición de parque sobre una topografía espectacular". A pesar tener cierta coherencia funcional y conexiones con infraestructuras, se preguntaba "¿cómo consolidar -planificar- esta condición para que se convierta en "ciudad" sin imponer un modelo irrelevante?" Al proyecto en cuestión se refería en términos abstracto, de casi un diagrama.

> "El área del *Grand Périmètre* es una de esas condiciones [donde Europa ha dirigido su atención a la preservación y el centro histórico]: un conjunto de objetos arquitectónicos organizados de forma poco precisa, ubicados con más o menos éxito en una condición de parque sobre una topografía espectacular. Los objetos están conectados por carreteras e infraestructuras, tienen una coherencia funcional, pero ¿cómo consolidar -planificar- esta condición para que se convierta en "ciudad" sin imponer un modelo irrelevante?
>
> En nuestro proyecto, paisaje y edificio ocupan un lugar central, como en esta 'nueva' Ginebra. Hemos interpretado la 'figura' del terreno como un gráfico matemático: un paraboloide descrito por dos ejes. La *rue de la Paix* es el paraboloide, la *route* de Ferney/

278 Véase capítulo I.

avenue de France, el eje X, el Palacio de las Naciones, el Y. La zona crítica del concurso es la *Place des Nations*, donde X, Y y el paraboloide se unen, y donde la arquitectura alcanzará una masa crítica. El gráfico divide la zona en ámbitos diferenciados, cada uno con su propio carácter y potencial urbanístico" (Web de OMA).

Fig.2.98. Gráficamente y formalmente, OMA debe mucho a Superstudio y a Wallace K. Harrison.

Fig.2.99. Esquemas de conexiones-forjado en Jussieu y 'tapiz programático' de Yokohama.

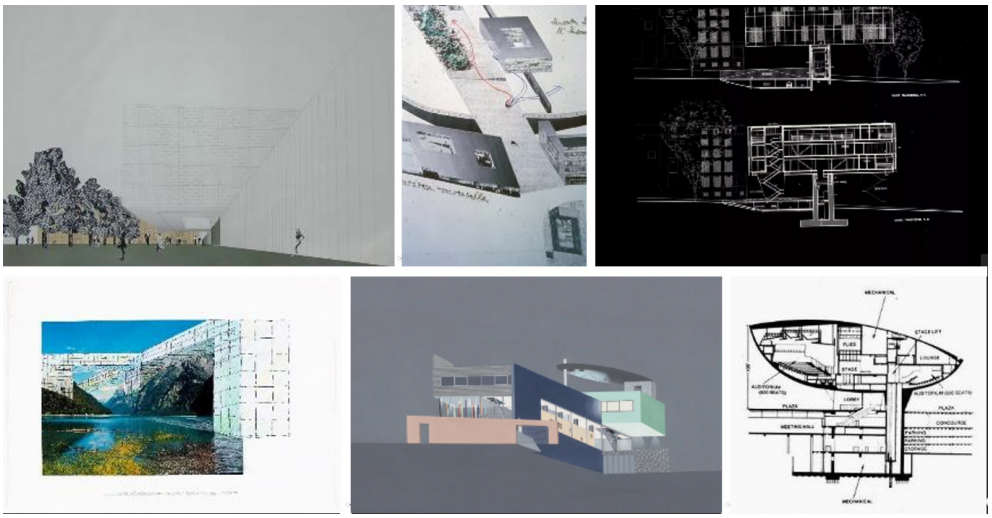


Fig.2.98.

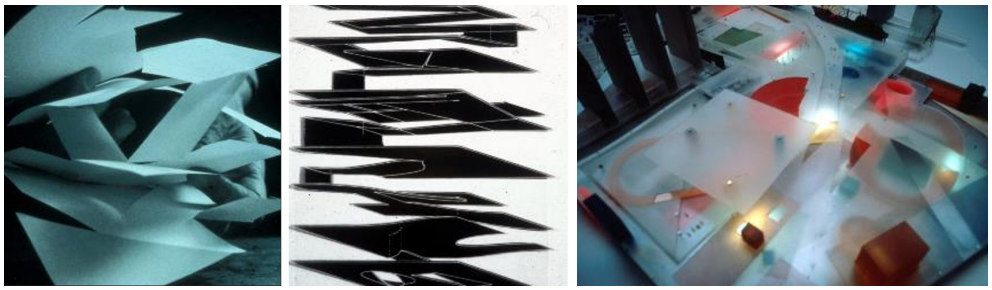


Fig.2.99.

Koolhaas ve el modelo como un conjunto de objetos de organización imprecisa, donde lo importante es la conexión por los sistemas de comunicación. Comunicación y sistema, metáfora biológica derivada de las corrientes teóricas acerca de la comunicación que otorgan una coherencia funcional. Pero Koolhaas busca más que la mera conexión, una topografía espectacular, parecida a la que materializa en el Palacio de congresos de Agadir o en las Bibliotecas de Jussieu (fig.2.99), o en el Plan de Yokohama (fig.2.99). Donde el paisaje es el edificio y el terreno un gráfico preparado para las futuras variables. En *The Surface* Koolhaas ya habla de 'tensiones' de 'masa crítica', allá donde confluyen el eje de las vías urbanas con los puntos calientes, generando 'islas' de densidades diferentes, recordando a las islas de Ungers porque cada zona tiene un potencial urbanístico propio y un carácter propio.

Superstudio. Crítica a lo moderno

A pesar de su disconformidad con Peter Cook y su deseo de mantener su discurso arquitectónico, Zenghelis en absoluto era un conservador, y disfrutaba de muchas ideas radicales como las de sus amigos italianos de Archizoom y Superstudio. Precisamente, la revista de Archigram había llegado a Florencia (Smyth, 2019).Primero, por la novia de Adolfo Natalini que adquirió un ejemplar en Londres y como dijo Peter Cook (1982), "un día nos dimos cuenta de que se

habían vendido 50 copias de nuestra divertida revista en la tienda Centro D de Florencia. El *Monumento Continuo* de Superstudio (1969) advertía de un lenguaje fresco como el collage pop y un género como la ciencia ficción, pero con un mayor interés crítico que su referente británico. Tenía una clara influencia de la *Plug-in City* (1964), una ciudad lineal alojada en un sistema de retícula elevada. La megaestructura arrancaría que en las postrimerías de Londres, creciendo hacia Liverpool por el norte y hacia el canal de la Mancha, hacia el sur, hasta llegar a París y luego atravesar Europa (Smyth, 2019). Nada de ello escapó a Koolhaas y seguramente esta idea influiría en una de sus posteriores fijaciones en la "grandeza" (*bigness*).

Koolhaas estableció contacto con estos arquitectos italianos. Enviado por Zenghelis, quien deseaba establecer relaciones internacionales, invitó a Natalini a dar unas charlas en la A.A. Lo que ocurría en la universidad florentina suscitaba ya interés en muchas otras escuelas fuera de Italia. El discurso de estos arquitectos radicales calaría en Koolhaas. Esta relación se saldaría en un futuro no muy lejano con una correspondencia entre Koolhaas y Natalini, desde Nueva York a Florencia. Con este hermanamiento, Koolhaas se procuró un nuevo un ataque subtextual a Cook. La arquitectura radical de *Superstudio* podría ser un arma "en contra de la cultura dominante, la cultura de Peter Cook" y, también en la misma "podría ser positivo, [diría Koolhaas] para armarme contra esta estructura. Por eso yo organicé la invitación de Adolfo Natalini a la AA. Natalini y otros también" (Goulet, 1985) [279].

Adolfo Natalini y Toraldo di Francia fundaron Superstudio en 1966, y Adrea Branzi Archizoom como escisión del primero en la Facultad de Arquitectura de Florencia con un discurso que sostiene la arquitectura como medio .

> "En la Facultad de Arquitectura de Florencia nos habían enseñado a Benevolo, Quaroni, Ricci y Savioli. Pero, sobre todo, leíamos *Architectural Design* (con Stirling y Archigram), L. C. (en aquel momento significaba "Le Corbu"), y teníamos la sensación de que la arquitectura era un medio, no un fin." (Natalini, 1977, párr. 5).

La referencia a Archigram —sobre todo Archizoom, que incluso debe su nombre al colectivo británico— por supuesto marcaba diferencias. Como muestran en su manifiesto, dado a conocer en la exposición "Superachittectura"[280] de 1966 (fig.2.100), celebrada en la sala Jolly2, donde se representaba la síntesis del llamado "diseño radical" (Didero, M., 2017, p.32),¬para nada utilizaban la ironía y el humor de los británicos. "La superarquitectura es la arquitectura de la superproducción, del superconsumo, de la superinducción al superconsumo, del supermercado; de Superman y de la gasolina súper". Lo que pretendían demostrar era cómo el diseño puede ir más allá de la interacción del ser humano con el objeto y llegar a funcionar como acción política y cultural.

> "La superarquitectura es la arquitectura de la superproducción, del superconsumo, de la superinducción al superconsumo, del supermercado; de superman y de la gasolina súper" (Natalini, 1966, párr. 1).

279 Goulet, ob. cit.

280 El 4 de diciembre en Pistoia. La exposición fue organizada por Superstudio y Archizoom. Fue uno de los momentos fundacionales del *Radical Design* italiano, que unió el Pop Art con la dinámica de la producción en masa desde un cariz de parodia que se sintetiza en su manifiesto: "Superarchitecture is the architecture of superproduction, of superconsumption, of superinduction to consumer, of superman, of supergasoline", cuyo manifiesto está en este punto.

Fig.2.100. Carteles y manifiesto de Superarchittetura.

Lo 'súper' tendrá varios subtextos que enlazan con Koolhaas. Entre otros, tendrá que ver con textos tan esenciales de Koolhaas como "*Bigness*", "*Globalization*" o "*The terrifying beauty of the XX Century*". El manifiesto prosigue hablando de la idea de producción, imagen y comunicación ¿hasta qué punto estas ideas que vienen a continuación marcan el *Shopping* del *Harvard Project on the City* de Koolhaas (2001)? En su Manifiesto, Superachittectura,

> "Los mitos de la sociedad toman forma en las imágenes que la sociedad produce. Los nuevos objetos son a la vez cosas e imágenes de las cosas: el coche soñado es un coche y la proyección del coche, el nuevo monumento es la imagen del monumento. La acumulación de datos que sirven para ver condiciona la escena urbana nueva mediante su capacidad de impacto hacía el consumidor. El ser persuasivo que permanece oculto es el brujo novicio: ¿Qué sabéis del duplicador de imágenes? (...) Mas allá de una arquitectura de los monumentos, inventamos mecanismos capaces de producir imágenes, inventamos prototipos, organizamos la producción, el consumo y la inducción al consumo. Construimos para nosotros mismos un consumidor" (Natalini, 1966, párr. 2).

La idea de 'duplicador de imágenes' habla de la doble vida de los edificios, de la arquitectura como medio que, además, induce al consumo. Caracterizados sus proyectos por un uso rompedor del collage que conformaba mundos extravagantes y metafísicos, su espíritu trasgresor marcó el nuevo diseño italiano, "escapista", pero no para el divertimento, sino para abolir doxas socioculturales relacionadas con la producción. Los grupos italianos desarrollan tanto proyectos urbanos teóricos como objetos de diseño. Sus proyectos *No-Stop City* (Archizoom Associati, 1969) y *Monumento Continuo* (Superstudio, 1969) fueron los más mediáticos. En su discurso se establece "una relación horizontal con la historia, donde los monumentos nacionales y los proyectos contemporáneos se yuxtaponen totalmente, y donde no se excluye cualquiera de los otros" (Lamas, 2016, parr.3). La forma de relacionar conceptos tales como la historia o la cotidianeidad de forma orgánica es mediante la retícula que, bajo su apariencia rígida, su abstracción, lejos de cualquier realidad formal, es capaz de absorber todas las actividades. Esta idea hará ver a Koolhaas, al fin, la retícula de su obsesión casi daliniana dibujada como una realidad y argumentada más tarde en *Delirious New York*. Más que la táctica holandesa de racionalización del territorio, o una crítica surrealista a la mera realidad cartesiana, Koolhaas veía en el Monumento Continuo una invención en los límites de las posibilidades de la arquitectura

como aparato crítico de la realidad. La representación como dispositivo que revolucionaba los axiomas propios de la arquitectura planteaba una crítica a la modernidad, y sus formas, sin ataduras a las categorías y las definiciones, se dirigen hacia una apertura y una nueva mirada. La percepción del entorno de incesantes transformaciones, la inestabilidad y la indeterminación de los lugares y las formas genéricas, planteaban cuestiones más que soluciones; una exhibición de las problemáticas de disciplina arquitectónica con voluntad de provocar y poner en discusión problemas de la realidad tangible e intangible.

La 'acción poética' de las imágenes de Natalini sería siempre un referente gráfico para Koolhaas. Adolfo Natalini, antes que arquitecto, fue pintor y por eso de sus render-collage emergía esa fuerza pictórica que incluía juegos de perspectiva y situaciones surrealistas que se asemejaban a cuadros de Dalí. Existen paralelismos, más allá de OMA, en la obra de Madelon Vriesendorp, que también parece, inspirada por el estudio florentino. Sólo hay que ver en la primera colaboración entre Koolhaas y Vriesendorp, que fue el proyecto de *Los baños de Trafalgar*[281] (fig.2.101): la persistente retícula en sus dibujos delata esta influencia. El dibujo de Vriesendorp absorbe la retícula abstracta que soporta la pornografía lúdica y orgánica del baño, y por tanto la idea de contraposición entre lo orgánico de la actividad humana y la retícula abstracta que lo soporta. Esta idea, en forma de proyecto-manifiesto, no sólo estará presente en *Exodus*, sino también en el pabellón de la Trienal de Venecia, cuando curven la retícula por antonomasia para Koolhaas del Pabellón de Barcelona de Mies[282]. En todo caso, la retícula, ya sea doblada o dispuesta como 'alfombra', está presente como paradigma de flexibilidad y reproducibilidad de la forma que puede contener cualquier actividad de los seres humanos.

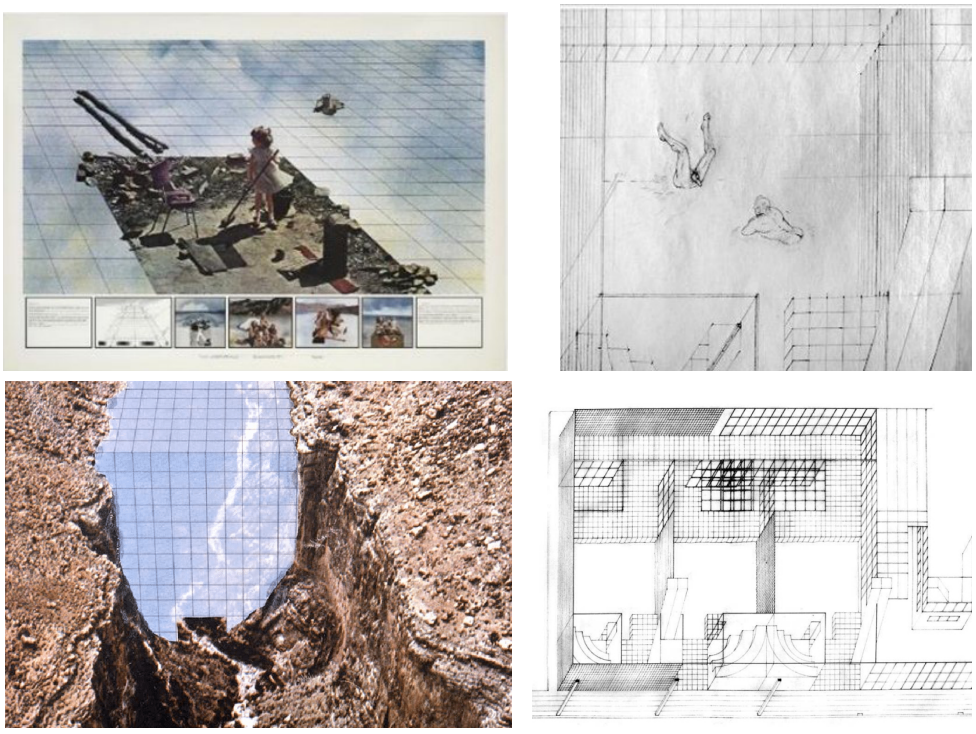


Fig.2.101. Retículas por doquier. Imágenes de El monumento continuo de *Superstudio* y Proyecto de los Baños de Trafalgar, de Rem Koolhaas, con la participación de Vriesendorp.

281 Es un proyecto para la A.A. (1971).

282 La referencia a la 'flexión' es intrínseco al Método Paranoico Crítico. Además, el concepto de flexión es intrínseco a su discurso. Véase capítulo III.

NECESIDADES	CONCRECIÓN	HERRAMIENTA	POÉTICA Archigram/Arquitectura Radical	POÉTICA Koolhaas
Programa	Humano (necesidades) Artificial Replicable Economía	Retícula	La arquitectura es un medio La ciudad ha de ser replanteada. Utopía de ciudad-red total	La arquitectura es un medio Método Paranoico Crítico: Flexibilidad apoyada en el cartesianiso
Escala	Variable Imprevisible			
Forma	Abstracta			
Objetivo	Absorción			

Tabla 2.6. Sobre la retícula y sus dimensiones.

Radicalidad en primera persona

Una de las razones por las que Koolhaas puede sentirse más próximo a este tipo de arquitecturas radicales frente a las de Archigram, es por ver a Natalini involucrado de una manera similar al periodismo del *Haagse Post*, donde lo que se apreciaba era el 'estar allí', el ver las cosas por uno mismo para poder analizarlas. Para Natalini, el discurso de la nueva arquitectura se debe hacer en primera persona "tanto a través de nuestras actividades como de nuestra enseñanza —educación a todos los niveles—", como recuerdan las palabras de Hollein "*Alles ist Architektur*" [todo es arquitectura], a lo que ellos reinterpretan "Yo soy —tú eres, él es, nosotros somos, ellos son— arquitectura viviente". "Lo único que hay que planear es nuestra vida. Y eso es todo…"

Entender la vida como arquitectura conecta con la idea koolhaasiana de ver la arquitectura como la actividad que guioniza la vida. Narrativamente es importante el concepto de 'detonante'. Son formas típicas de empezar las naciones tales como los *McGuffins*[283], *in medias res*[284], *ab ovo*[285], *in extremis*[286], enigmas iniciales, frases explosivas, preguntas provocadoras, titulares… todo lo que llame la atención y vincule al receptor con lo que el emisor comunica. Koolhaas suele utilizar la observación de algo aparentemente trivial que observa. A veces se da cuenta de que puede ser un fenómeno que merece la pena ser estudiado, como el *shopping*, el residuo espacial entre obras de arquitectura o la construcción genérica, que han dado lugar a los textos *Guide to shopping*, *Junkspace*, *The Generic city*. Baste tomar los inicios de estos textos para evidenciarlo.

INICIO DE TEXTOS DE KOOLHAAS QUE DEMUESTRAN LOS 'ENGANCHES' PARA EL LECTOR:

-"The generic City" (*S,M,L,XL,* 1995). El tipo de inicio es una pregunta impactante al lector, tipo titular.

> "¿Es la ciudad contemporánea como el aeropuerto contemporáneo, «exactamente igual»? ¿Es posible teorizar sobre esa convergencia?"

283 "Término concebido por Alfred Hitchcock, con el que designaba un ardid de la trama que hace que la acción se mueva y por el que los personajes pueden estar muy preocupados, mientras que los espectadores no lo están en absoluto. En realidad, es la excusa para crear una gran cantidad de acción y efectos dramáticos. Al propio Hitchcock le gustaba dar como ejemplo de Macguffin planos secretos o documentos robados" (Koningsberg *et al.*, 2004, p.301).

284 Locución latina que significa "en mitad de las cosas", donde la narración comienza a mitad de la historia y que permite a la audiencia entrar en la trama sin haber tenido que someterse a una exposición lineal de acontecimientos, quizá superfluos para la narración.

285 En narratología, expresión latina que significa "desde el huevo", refiriéndose a que la historia arranca desde el principio.

286 En narratología, expresión latina que significa "desde el extremo" y quiere decir que la narración comienza desde el desenlace —serie de acontecimientos que siguen al clímax—, muchas veces representado por las consecuencias.

-"Singapore Songlines" (*S,M,L,XL,* 1995) comienza con un con recuerdo, *ab ovo*, evocador de su infancia, para en el siguiente párrafo hacer un *in media* res, transmitiendo el impacto del cambio ante el que se encuentra, y que da lugar a su intriga.

> "Cumplí ocho años en el puerto de Singapur. No bajamos a tierra, pero recuerdo el olor -dulce y putrefacto, ambos abrumadores
>
> El año pasado volví a ir. El olor se había ido. De hecho, Singapur se había ido raspado reconstruido, Había una ciudad completamente nueva allí.
>
> Casi todo Singapur tiene menos de 30 años; la ciudad representa la producción ideológica de las últimas tres décadas en su forma pura, no contaminada por la supervivencia gestionada por un régimen que ha excluido el accidente y los restos contextuales aleatorios. Es ness: incluso su naturaleza está totalmente rehecha. Es pura intención: si hay caos, es caos de autor: si es feo, es fealdad diseñada; si es absurdo, es absurdo querido…Singapur representa una ecología única del mundo contemporáneo".

-"Re-learning form Las Vegas" (*Guide to shopping,* 2001) comienza en *In medias res*, con una aseveración provocativa. El referente es el libro y sus connotados son opuestos: portunidad y amenaza.

> "Era estudiante de Cornell cuando 'descubrí' "Learning from Las Vegas" en 1972. Para mí, el libro era una inspiración y una amenaza al mismo tiempo".

-"*Junkspace*" (*Guide to shopping*, 2001). Frase enigmática —Mcguffin— situación surrealista en un aeropuerto que mezcla con frases polémicas e inquietantes sin aparente conexión. Es una narración descriptiva 'impresionista' de referentes, que contempla en una estancia en el aeropuerto, muy acorde con el *Haagse Post.*

> "El conejo es la nueva ternera... Debido a que aborrecemos lo utilitario, nos hemos condenado a una inmersión de por vida en lo arbitrario... LAX [aeropuerto de Los Ángeles]: orquídeas de bienvenida —posiblemente carnívoras— en el mostrador de facturación... La "identidad" es la nueva comida basura de los desposeídos, el pienso de la globalización para los privados de derechos... Si la basura espacial son los desechos humanos que ensucian el universo, el "espacio basura" es el residuo que la humanidad deja sobre el planeta. El producto construido (volveremos sobre esto más adelante) de la modernización no es la arquitectura moderna, sino el "espacio basura".

-"The ignored realm" (*Countryside: A Report*, 2020) tiene un comienzo *Ad ovo*, donde expone un problema actual, aunque rápidamente lleva hacia la escena retrospectiva con referentes claros. A diferencia de la *Ciudad genérica,* aquí demanda la falta de dialéctica poque el imaginario colectivo lo ha separado; pero, en el fondo, hace la misma pregunta: ¿puede existir dialéctica entre el referente campo y el referente ciudad? ¿Ha afectado la modernidad al campo como a la ciudad? Por ello ¿son iguales bajo el fenómeno de modernidad?

> "Si bien hoy en día el campo está, en gran medida, fuera de (nuestro) radar, como un "reino ignorado", considerar su estado y su futuro era una prioridad ya en el siglo pasado (la Unión Soviética, el New Deal, la Alemania nazi, Mao y la UE experimentaron con grandes esfuerzos para mejorar su accesibilidad y eficacia, y para dar forma a su política). La dialéctica entre la ciudad y el campo definió fundamentalmente el significado de cada una de ellas. Hoy no tenemos ni dialéctica -una verdadera relación mutua- ni definición".

Estos textos de inicio obedecen a estrategias narrativas para 'llamar la atención', pero también se demuestran que muchas veces subrayan la idea de que el texto, la disertación, la reflexión o el problema a abordar, comienza con lo observado.

El guion de los florentinos contiene ideas de varias fuentes ya conocidas por Koolhaas: la idea de Constant del "usuario-habitante, activo y creativo de su *New Babylon*" (Capdevila, 2013, p. 425), las retículas de Archigram y Friedman, las estructuras interminables de Fuller y la imaginería Pop. Koolhaas no dejaría de ser una *mixing chamber* de elementos de la cultura de masas de Archigram y Superstudio que Friedman y Constant rechazarían. Yona Friedman (1923-2020) y Fuller (1895-1983) difundían ciudades móviles y megaestructuras antes que Archigram[287], cuya vitalidad mediática, por medio de su revista y su particular grafismo, superaba su discurso provocador. Fuller, cuyo *ethos* resulta de carácter científico y propiamente americano, es mencionado por Koolhaas por su eficiencia para resolver problemas sociales y planeamientos globales (fig.2.87), como hizo en la charla para Harvard "Sostenibilidad: avance versus apocalipsis" (Koolhaas, 2009). De Friedman resulta una de las ideas aplicables al análisis Manhattan, que es la mutabilidad continua de los programas de la edificación, esta flexibilidad y libertad tolerable del uso del espacio vital y una trasmutación del concepto de flexibilidad de la arquitectura móvil, que se refiere a la libertad de elección del individuo como principal actante y responsable para tener el control y dar sentido a su entorno. La tesis principal es que no es el arquitecto, sino el usuario-habitante; que no es el "hombre promedio", una entidad imaginaria de los estadistas, sino una persona física, un individuo que es diferente a todos los otros" (Friedman, 2011, p.16).

> "Además, hoy, él es diferente de aquel que fue ayer y del que será mañana. Por lo tanto, tiene su propia percepción del espacio del que dispone para habitar: debe poder organizarlo en un momento dado y poder reorganizarlo de otra forma mañana." (2011, p.16).

Koolhaas atiende a la retícula de Manhattan igual a una macroestructra receptora de contenedores icónicos, con programas en perpetua mutación, que transmiten la idea de Natalini de que un edificio es una 'forma de comunicación'. En su discurso no asiente con ninguna teoría, sino que toma de todas. *Delirious New York* es una teoría retrospectiva de la génesis de Manhattan, cuya estructura e imagen puede incluso parodiarse con La ciudad del Globo cautivo, en la que no deja de aludir un sistema macro, es decir, hacer de los hechos una prospección un futurible. Cómo de Friedman y de Constant, alude a los edificios y a la trama como un sistema. Idea apoyada también por el Manifiesto de Doorn, del que subrayaría, convencido, "cuando era un niño en edad escolar, descubrí que una casa sola no existe por sí misma, que no terminaba en los límites exteriores de la planta baja, pero que continuaba hacia las calles, al jardín, y luego, a la casa de enfrente. La casa de enfrente continuaba a la que estaba en frente de esta, y así continuaba" (Yona Friedman, 2009, p.9). Koolhaas la ciudad de Nueva York, ya que, para Koolhaas, el edificio es una ciudad, y esta es un continuo mutable.

287 La patente de la Cúpula Geodésica de Fuller data de 1954.

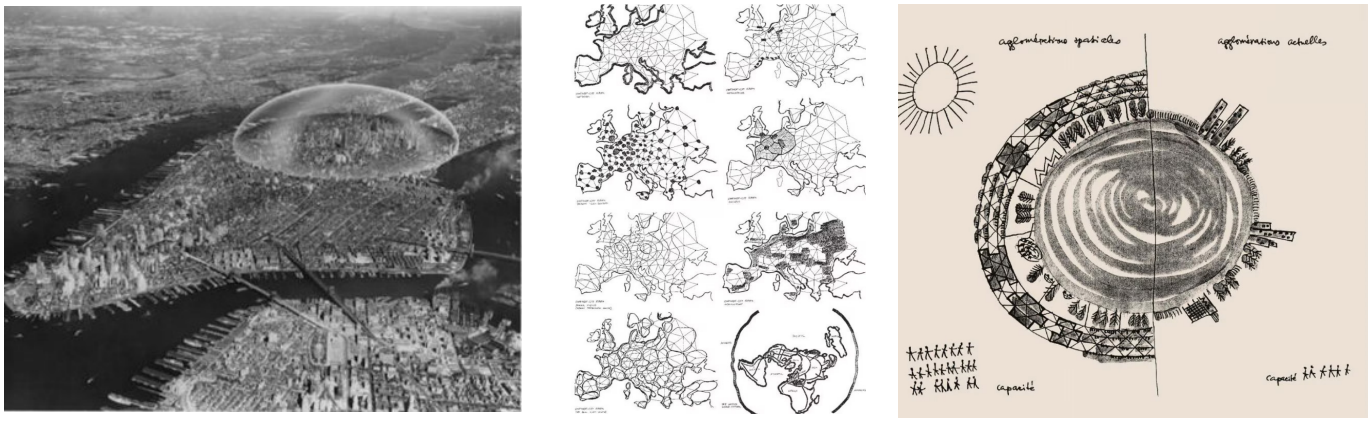


Fig.2.102

Fig.2.102. Fuller y Friedman en escalas *bigness*.

Fig.2.103. Constant y su *New Babylon* extendiéndose por varas tramas urbanas.

El concepto Koolhaasiano del *Bigness* se ve en Friedman (fig.2.102) y en Constant. Para Constant es una imposición incluso en tejidos urbanos consolidados como Sevilla, Barcelona y Amsterdam (fig.2.103) entre otras ciudades. A veces alude a redes de abarcan ciudades y territorios. Koolhaas observa el bigness en estas radicalidades escalares. En *Exodus*, una macroestructura que se impone en la trama de Londres con alusiones directas a las arquitecturas radicales y con optimismo irónico y punto de vista crítico como Superestudio. Décadas más tarde, en la intervención para Córdoba, con libérrimo descaro, cambiaría de solar para trasladar su propuesta a otra localización, como si 'tuviera patas' y se hubiera movido con clara intención de polemizar y llamar la atención sobre la esencia del proyecto que se produce libre de ataduras y que prima la voluntad de transmitir un mensaje que ganar un concurso para construir un edificio.

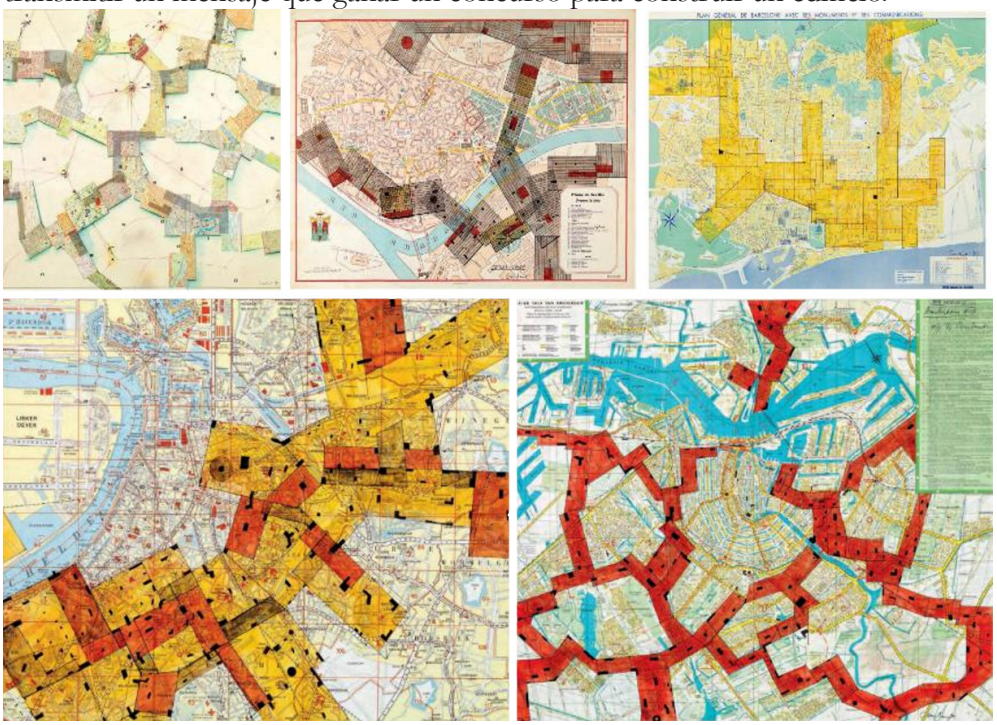


Fig.2.103

Investigación y el 'profesional reflexivo'

La poética de Koolhaas encontraba el *Bigness* como 'nuevo sublime', una obsesión por la gran escala que ha dado lugar a los proyectos de los concursos de los 90 con gran despliegue especulativo que recordaba a Natalini, y los florentinos

en 1973, muy activos en la academia, que tomaban consciencia de la necesidad de afrontar la gran escala desde la investigación y desde diferentes perspectivas. La velocidad de los cambios de la producción implicaba la rápida evolución de la actividad. Por eso se creó *Global Tool*; un laboratorio de experimentación sobre la base de transdisciplinariedad e interculturalidad. Koolhaas encontraría un referente indiscutible para la creación de su oficina metropolitana de una clara vocación de situarse en el ámbito de la globalización mediante la organización para la investigación y la difusión. Al igual que STICUSA[288], sería otro referente que le hizo primero fundar Grosztadt y luego AMO. Su artículo "Goodbye to Hollywood" (Koolhaas, 2004) [289] funcionó como presentación y justificó la creación del gabinete multidisciplinar AMO fundado en 1996[290] y vinculado a OMA, es el encargado de la investigación y la comunicación. Independientemente de la sección productiva de OMA, su cometido sería especulativo y la información en torno a las temáticas candentes que afectan en mundo. AMO sería el laboratorio de ideas de OMA.

El concepto de 'laboratorio', que aparece en Koolhaas a partir de 1989, como sostiene Holger Schrk (2022) a raíz de las crisis económicas que no permitían construir y que permitieron a Koolhaas investigar con este concepto de laboratorio y el proyecto sin forma, era como una actualización del GEAM de Friedman y *Global Tool*, que instauró una red en Florencia, Milán y Nápoles, y que según Natalini (1977, parr.19) tenía como finalidad la experimentación para estimular la creatividad y fomentar el pensamiento con repercusión en la enseñanza de la arquitectura. El 'laboratorio' se adecua al espíritu del neopositivismo de la época y establece la idea de 'red' como una idea avanzada de institución global y medio de difusión, con la exposición[291] como principal formato.

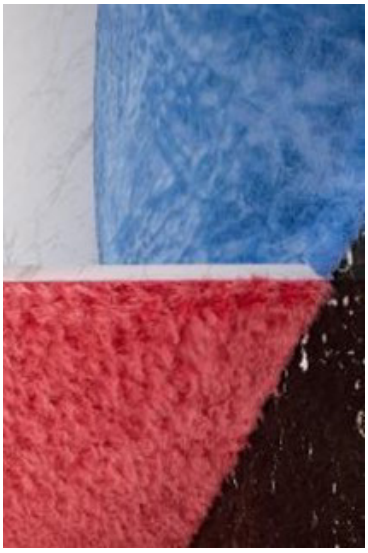
Global Tool, al igual que AMO, utilizaba los *mass media* como canal principal para la difusión con el propósito siempre puesto en el servicio de la enseñanza y el aprendizaje. Entre otros temas, "el empleo de materiales naturales y artificiales, el desarrollo de actividades creativas, individuales y en grupo (…) o estrategias de supervivencia", una gran diversidad de focos que no se han desdibujado con el paso del tiempo y recuerdan a Koolhaas y sus propio intereses múltiples, tanto en la industria, como los materiales artificiales y naturales, los medios de comunicación, la moda y más. La organización del Desfile de Prada para mujer y hombre Otoño/Invierno 2021, demuestra una de las múltiples facetas que desarrolla OMA y AMO a base de investigación e información, en este caso de Prada, con referente a Buckmister Fuller, quien hizo una torre

288 Véase el epígrafe "" de este capítulo.

289 Véasde capítulo III

290 Su puesta de largo es en *Content*, con el artículo mencionado. AMO es el laboratorio de ideas de OMA. "Aplicando el pensamiento arquitectónico a dominios más allá de la construcción, AMO ha trabajado con Prada, la Unión Europea, Universal Studios, el aeropuerto Schiphol de Amsterdam, Condé Nast, la Universidad de Harvard y el Hermitage. Ha producido exposiciones, incluyendo Expansion and Neglect (2005) y When Attitudes Become Form: Bern 1969 / Venice 2013 (2013) en la Bienal de Venecia; The Gulf (2006), Cronocaos (2010), Public Works (2012) y Elements of Architecture (2014) en la Bienal de Arquitectura de Venecia; y Serial Classics y Portable Classics (ambos 2015) en Fondazione Prada, Milán y Venecia, respectivamente." (Metalocus).

291 En la década de los 70, este gabinete participaría en exposiciones muy mediáticas en su época, entre las que destacan la de Arquitectura de Contemporánea en Roma y Postulat /am BeispielItalien en el Internationalen Design Zentrum Berlin.



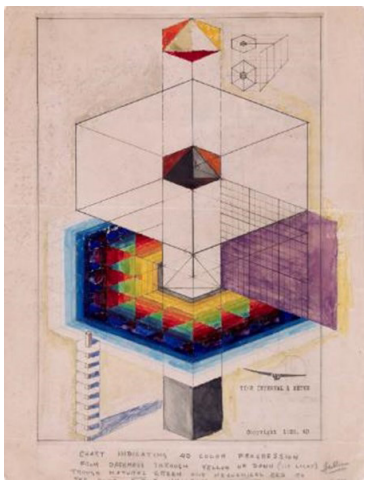


Fig.2.104. Desfile de PRADA organizado por OMA y 'Torre en 4D' de Buckminster Fuller.

"4D" (fig.2.104) cuyos colores y sensación de non finito se recobran por Koolhaas para su idea de desfile. Como se desprende de la Memoria del desfile de PRADA FW21 (2021), la investigación aborda no solo aspectos teóricos, sino también ámbitos de incursión desde el diseño, el espectáculo y la retransmisión telemática, que abarcan diversas cuestiones técnicas y cuestiones específicas de la comunicación.

> "Memoria desfile **PRADA FW21** (2021)
>
> Para el desfile Prada FW21 –el primer desfile masculino y el segundo femenino que presenta la **colaboración** entre **Miuccia Prada y Raf Simons**–, AMO ha creado un montaje para ser retransmitido y no para ser experimentado por una audiencia en directo."

El espacio evoca tres espacio-tiempos diferentes según las horas del día. Alude de nuevo a la 'secuencia' y a la 'ruta sin fin —el *loop*, que tanto le interesa, que se ve en el CCTV o en textos como el del Kunsthal del *S,M,L,XL*—.

> "El diseño se inspira en la idea del paso del tiempo. Una secuencia de espacios evoca diferentes momentos íntimos vividos a lo largo del día: una noche voluptuosa, una mañana tranquila o una tarde de ocio. La moda expuesta dialoga con los espacios, mientras la modelo se mueve con fluidez de una habitación a otra, a través de lo que parece ser una ruta sin fin."

Habla del espacio fluido. Y también, incluso ahora, en 2021, habla de lo blando y lo duro, que irremediablemente recuerda, sobre todo en ciertos materiales usados, al Método Paranoico Crítico.

> "Cada habitación tiene una forma distinta que permite a los espectadores ver el espacio desde una multitud de ángulos. Las paredes y los suelos están revestidos con una combinación de materiales blandos y duros, como piel y mármol. Las texturas añaden un toque sensorial a un espacio que, de otro modo, los espectadores solo podrían experimentar digitalmente."

Aunar teoría y práctica y aprender haciendo y reflexionando sobre lo hecho como método del 'profesional reflexivo', tiene en estos grupos un firme antecedente para salvar "la brecha alienante que ha surgido entre el trabajo manual y el intelectual". Según Branzi[292] "más allá de los golpes de corta duración escenificados en las revistas", la investigación y la experimentación "no tiene por

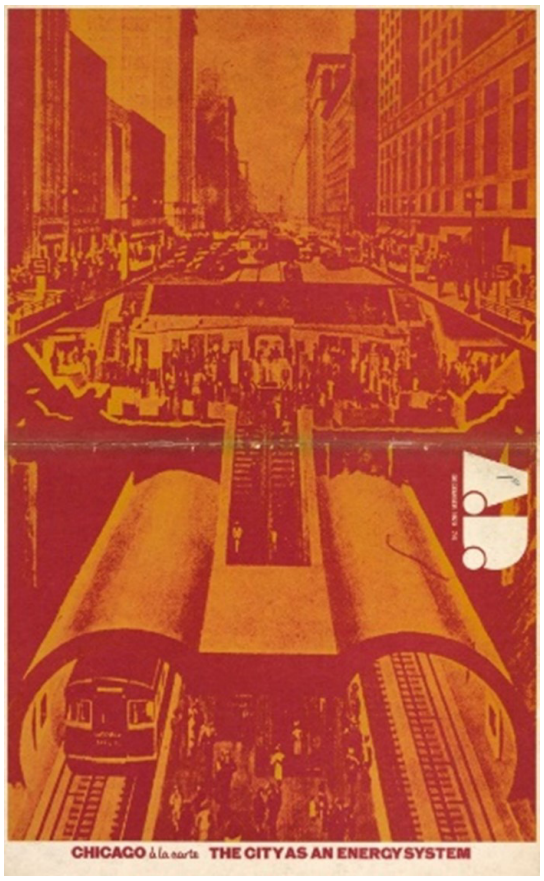
292 Refiriéndose a las estrategias a largo plazo. (Natalini, 1977, párr. 20).

objeto crear un sistema novedoso de modelos y principios, sino simplemente lograr un nuevo y más avanzado equilibrio psicosomático y, por lo tanto, un nuevo nivel de libertad y auto valimiento" (cit. Natalini, 1977).

Boyarsky. Las postales, la otra mirada de la ciudad

En 1971, Koolhaas ya asentado en la unidad de Zenghelis y con Boyarsky en la dirección de la A.A. que cambió el sistema académico dejando mucha libertad a las unidades docentes y a los profesor para captar alumnos (N. Carrasco, 2017, p.83), demostraba una política que mantenía la pluralidad de discursos. Tanto Zenghelis, contrario a las explosiones de anti-arquitectura en la escuela, como Koolhaas, estaban centrados en la investigación y la experimentación pero sin dejar de lado el estudio y de explorar el pasado de la arquitectura.

Boyarsky instaba a los alumnos de la A.A. a trabajar con los diversos medios de expresión en búsqueda de poéticas alternativas dado que "los sistemas de representación y su poder figurativo son dimensiones esenciales de la disciplina arquitectónica" (Muntañola en Coll, J., 2019, p.2) más allá de la planimetría,



buscando la originalidad, y la trasgresión de los cánones de la representación. La escuela del Boyarsky, 'surfista' entre sus contrastes personales, le mostraban como un agente 'entre dos fuegos': su descontento por la situación de Vietnam, con los movimientos pacifistas por un lado, y su figura de arquitecto y profesor universitario, claramente dirigida hacia la burguesía por otro, le hacían sentir

Fig.2.105. Portada del AD, con el Chicago *à la Carte: The City as a Energy System.*

incomodidad[293] por ser representante de la élite arquitectónica por un lado y el compromiso político de pacifista y a favor de los derechos humanos[294]. Aquella actitud estaría luego reflejada en el documento *Chicago à la Carte*, publicado en el *Architectural Design* en 1968 (fig.2.105).

Boyarsky, había sido decano de la Universidad de Illinois desde 1965[295] y había escrito en 1968 *Chicago à la Carte: The City as a Energy System,* un documento que ha inspirado a Koolhaas, ya que contiene mucho de los referentes del holandés en *Delirious New* York. Se trata de una 'narración' desde la 'experiencia directa' de la ciudad y la fascinación por sus contrastes entre el *Loop* y los anillos suburbiales.

Buscando una poética propia de su mensaje, el texto de Boyarsky utiliza entre otros documentos —fotografías, planos y recortes de prensa— la 'postal' por su función poética en el medio narrativo. No es casualidad que Koolhaas emularía esta estrategia en *Delirious New York*. Las postales americanas exhiben un halo popular que fortalece la comunicación y la propaganda de los Estados Unidos para mostrar al mundo sus aportes a la modernización y su modelo de ciudad de rascacielos, que durante principios de siglo fue el ejemplo del más novedoso de los fenómenos urbanos, y sin duda la postal fue un primer *mass media* que ha mostrarlo América al mundo.

La postal, "una cartulina rígida y ligera de color beige claro, que en la esquina superior derecha lleva impreso un timbre de 2 kreuzar y al frente se reserva un espacio en blanco para escribir la dirección" (Fernández, 1994, p. 20) cuyo origen es la *Correspondenz-Karte* austriaca llegó a Estados Unidos en 1873 (López Hurtado, 2013, p.35). Desde el principio, tiene un significado propagandístico. Las postales solían mostrar desde cuadros de arte hasta las proezas de la arquitectura y la ingeniería que acontecían en las ciudades. No es de extrañar cierto paralelismo con el desarrollo del arte de la fotografía y con el modelo de representación del cine americano de Hollywood. Con la mejora de las técnicas fotográficas, tanto en velocidad como accesibilidad, se pudieron editar postales ilustradas cada vez con mejor calidad (…) en Alemania, Francia y Estados Unidos, que contaban con una gran ventaja tecnológica respecto al resto de países" (López Hurtado, 2013, p.26). La postal, de resonancias benjaminianas, ha contribuido en la democratización de las imágenes al permitir ver aquello que tan sólo podían experimentar los que pagaban un costoso y largo viaje[296]. Sin duda alguna, junto con el cine, es el arte popular por excelencia.

293 "Participó en sentadas por Camboya y en movimientos políticos y de derechos civiles y fue representante de la élite arquitectónica de la ciudad. Entre estos dos polos, se sintió insatisfecho y aislado." (Lucarelli, F., 2017, párr. 3).

294 "La presencia de estos lugares conflictivos le despertó tal interés que en su primer curso de proyectos como profesor en la UIC —en la primavera de 1966— se centró en los alrededores de Garfield Park; una zona alejada del Chicago de los rascacielos que había sido recientemente ocupada por la comunidad afroamericana." (Cano-Ciborro, ob. cit. par.8).

295 "Aterriza en Chicago en el otoño de 1965 gracias a la propuesta recibida para ser tanto profesor asistente como *associate dean* del College of Architecture and Arts de la University of Illinois at Chicago (UIC)" (Cano-Ciborro, ob. cit. párr.7).

296 "La gran aportación que tiene la tarjeta postal a partir de ese momento, es acercar las imágenes a millones de personas y convertir "en producto masivo de consumo aquello que había permanecido como objeto de culto para la burguesía funcionaria y la élite intelectual de los países modernos." (Osorio, 2009, p.25).

Este recurso gráfico, ganado para la arquitectura por Boyarsky (fig.2.106), surte en Koolhaas un gran impacto debido a que cumple los requisitos de ser algo que estructuralmente guarda su identidad y que sin embargo cambia con los tiempos y su tecnificación; y tiene que ser así, estar permanentemente actualizado, pues es un producto para la sociedad. Por esto, el objeto 'postal' es un agente de la modernización, y la evolución de su función poética así lo demuestra.

Esta tecnificación de la postal está presente en *Delirious New York* ([1978],2006, p.98). Como uno de los principales modelos de ilustración, no obstante, como Cano Cimborro (2023) sostiene, en el manifiesto de Boyarsky se ha menospreciado restándole mediatismo. Lo cierto es que el Chicago de Boyarsky aporta junto con otros manifiestos de la época como *Learning from Las Vegas* (1972) y el propio *Delirious New York* (1974) otras dimensiones en el análisis de la ciudad, las más mutables, que dependen de la cultura y **el tiempo corriente.**

Con esa colección de postales —como la que años más tarde Koolhaas y Vriesendorp harían en Nueva York—, y la técnica de montaje[297] se buscaba otra vía narrativa. Ya se sabe por Aby Warburg (1866-1929) que, juntando dos imágenes, la mente humana tiende a relacionarlas y crear una historia. Si Archigram recurría al formato del comic, Boyarsky sigue una máxima de la estrategia de Warhol, que se sirve de la iconografía existente para armar su discurso. La función poética de las imágenes se hace así compleja, ya que los connotados tienen sus resonancias y discrepancias con el texto, lo que establece una dialéctica, donde es el receptor quien termina por concluir el discurso.

La mirada de Boyarsky, como luego pasará con la de Koolhaas, encuentra en la postal un aliado discursivo para 'narrar la historia urbana de Chicago. Lo que ocurre entre postal y postal, es que se observan en ellas los cambios, no solo del 'estilo de postal' —dibujada, pintada, fotografiada; de día, de noche…—, sino de forma en que la ciudad es percibida, y de la que se muestran saltos significativos de la imagen urbana, de las fases de modernización, que se pueden apreciar tanto en *Delirious New York* como en *Chicago à la carte*, donde

> "Apoyándose en su colección de postales populares sobre la historia, la industrialización y la arquitectura de Estados Unidos, Boyarsky intentó transmitir una mirada diferente a la ciudad, construyendo una historia visual y textual que se opusiese a la imaginería arquitectónica oficial de la fotografía de alto arte y, al mismo tiempo, reviviese los ideales sociales relacionados con la fase heroica del Movimiento Moderno".

Koolhaas abrazaría esta técnica narrativa mediante la postal estableciendo un juego entre lo vivido y su arsenal de referentes porque "en Manhattan, las postales funcionaban como un semáforo populista con respecto a la arquitectura, un medio que alimentaba esa visión de Ferris de que el pueblo apreciaba y aplaudía calurosamente a los arquitectos de la 'nueva Atenas'" (Koolhaas, 2004, p.201). Este punto de vista populista, de cómo el neoyorquino aplaudía aquel logro urbano, no estaba exclusivamente en el *Chicago* de Boyarsky ni tampoco en el delirio paranoico, sino en las postales, de las que Dalí, en *Le Mythe tragique*

Fig.2.106. Boyarsky en Chicago y en su despacho de la A.A., en Londres. Su despacho estaba decorado con los dibujos de alumnos.

297 Véase epígrafe "montaje" en el capítulo I.

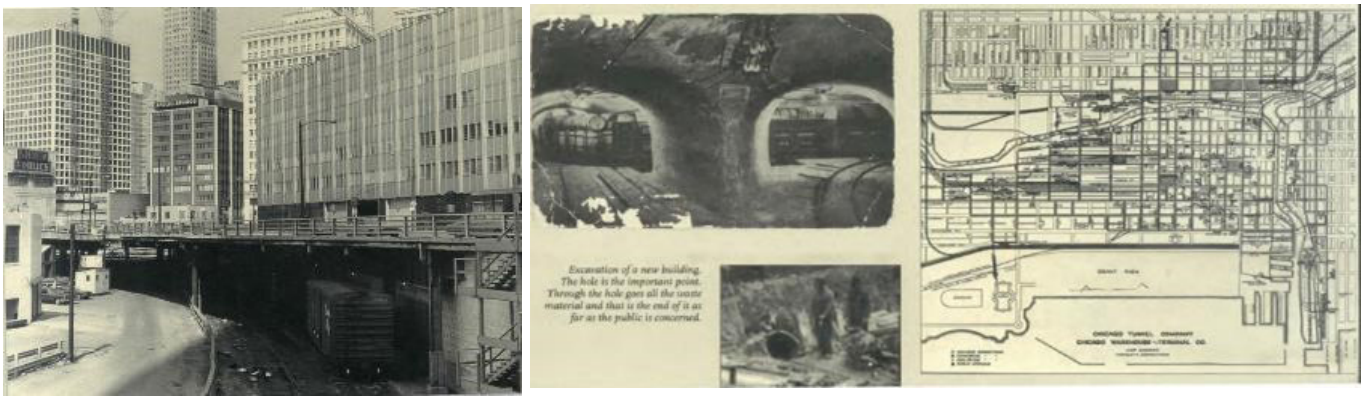
Fig.2.107. Postales, fotografías y planos de las entrañas de Chicago bajo sus hermosas torres.

de l'Angelus de Millet (1963) dijo que las postales eran documentos excepcionales para el estudio del pensamiento. La postal, que conecta con el imaginario popular y con el subconsciente es porque revela verdades ocultas[298]. La tarea de Koolhaas de recopilación compulsiva de información de materiales como las postales obedecía a ese inconsciente popular o intuición que siempre ha tenido para extender su imaginación a cómo percibe la sociedad el mundo que habita.

Mediante las postales, se desprendía una narrativa, en la que los referentes de la metrópolis americana eran rascacielos espectaculares y los encuadres escenográficos permitían ver las entrañas de Chicago, las capas de transportes e instalaciones sobre la que esas hermosas torres se erguían. El montaje de postales se ceñía a un experimentalismo lúdico, que Boyarsky entendía como parte del proceso creativo, un juego con lo encontrado. Como sostenía Sócrates, para aprender hay que mantener la conexión con lo ya conocido, a veces, casi un recuerdo de algo que ya se sabe pero sin saber que se sabe.

El libro de Koolhaas, años después, es una especulación sobre la génesis de Manhattan que relataba cómo esa ciudad se convirtió mediante la tecnología, la 'retícula' y como un antecedente de Chicago en su esplendor urbanístico, reflejado en fotografías, postales y recortes de prensa que mostraban puentes, autopistas y edificios —sus infraestructuras y sus 'entrañas' (fig.2.107)— que interesaban a Boyarsky (1970, p. 28): "una obra maestra de la cultura basura, su inesperado brillo, fracturas, desalineaciones y fascinantes detalles dan lugar a una estética invertida", que recuerdan a la Ciudad Collage de Rowe[299]. A Boyarsky le interesa del Chicago sus infraestructuras, sus 'entrañas', aquellas que hacen que las ciudades funcionen. No es difícil establecer las conexiones entre Nueva York, que como escribe Koolhaas (2004, p.282), es "viva y palpitante, con su red de arterias, venas de hierro y cobre bajo la superficie, que suministran calor y energías vitales; una urbe con nervios electrificados para controlar sus movimientos y transmitir sus pensamientos" y la concepción de la ciudad de Boyarsky como un 'sistema energético'.

El discurso de Koolhaas recupera las ambiciones de Boyarsky acerca de la mirada de una ciudad como si de un *object trouvé* se tratara. El texto funciona en doble sentido para demostrar cómo la realidad urbana tiene otros puntos de vista y otras dimensiones que son narrativas. Ante las ficciones de las megaes-



298 Ver epígrafe surrealismo en este capítulo.
299 No obstante, Rowe fue profesor de Boyarsky.

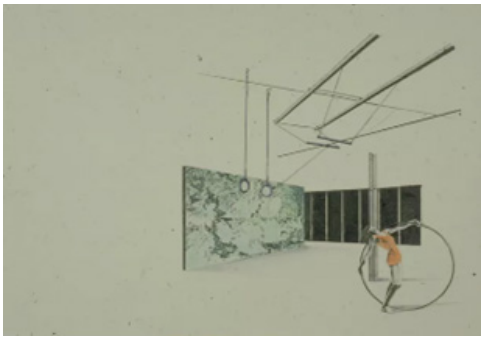
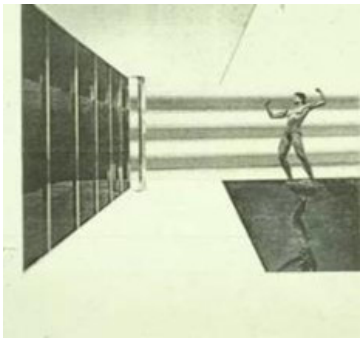



Fig.2.108. Casa Palestra. El paradigma de la arquitectura moderna y su condición 'atlética' descubierta por Koolhaas y OMA.

tructuras, Boyarsky sugiere la otra 'mirada', surrealista y situacionista, es decir, lo que hay 'detrás de la realidad', lo que se puede hacer con la 'realidad encontrada': las energías y las redes que producen los programas y las singularidades de una ciudad en perpetuo movimiento y transformación ¿acaso no es la síntesis de Koolhaas para Nueva York?

Por último, el texto de Boyarsky quiere enfatizar que el discurso de la arquitectura ha de focalizarse al 'cuerpo'. Bajo la trama de Chicago y sus construcciones, quizá el mayor desafío de la universidad era hacer consciente al alumnado que las formulaciones urbanas generaban tensiones sociales de desequilibrio y jerarquías predeterminadas. Boyarsky, reflexivo y comprometido con el clima sociocultural americano, un auténtico hervidero y autoconsciente de su proyección mundial, señala mediante recortes de prensa los disturbios y reivindicaciones en EE. UU., por una arquitectura para los seres humanos. De nuevo, la idea poética de flexibilizar la retícula e incluso la fantasía surrealista de doblar la retícula en favor de la 'cultura cárnica', se verá en el pabellón de la trienal de OMA, años más tarde crearía una metáfora poética de la arquitectura humana donde, ya se ha dicho, dobla la retícula euclidiana en favor de las expresiones corporales, más mundanas, representadas por gimnastas en el proyecto de Casa Palestra (1985-1986) de OMA (fig.2.108). El texto al completo[300], habla del pabellón como un cuerpo que recibe heridas, descomposiciones y sufre operaciones en su vida.

> "**Texto de Casa Palestra** (1985)
>
> A principios de los años 80 la arquitectura moderna siempre se presentó como algo sin vida, puritano, vacío y deshabitado. Sin embargo, siempre hemos tenido la intuición de que la arquitectura moderna es en sí misma un movimiento hedonista, que su severidad, abstracción y rigor son en realidad conspiraciones para crear los entornos más provocadores para el experimento que es la vida moderna.
>
> Nuestra presentación debía ilustrar este punto doblando el Pabellón de Barcelona y desarrollando sistemáticamente un proyecto de ocupación totalmente humana relacionado con la cultura física en el sentido más amplio posible de la palabra. La casa será profanada e inaugurada a la vez, y mostrará su perfecta adecuación incluso a los aspectos más sugerentes de la cultura contemporánea. La acción sugerida por proyecciones y efectos de luz y una banda sonora abstracta de la voz humana –en algún lugar en la zona ambigua entre el ejercicio y el placer sexual– completarán este espectáculo, cuyo objetivo es sacudir a la gente para que tome conciencia de las posibles dimensiones "ocultas" de la arquitectura moderna.

300 Se presentó un parcialismo de este en el capítulo I, para explicar la secuencia del storyboard.