

El descubrimiento del Pabellón de Barcelona

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.

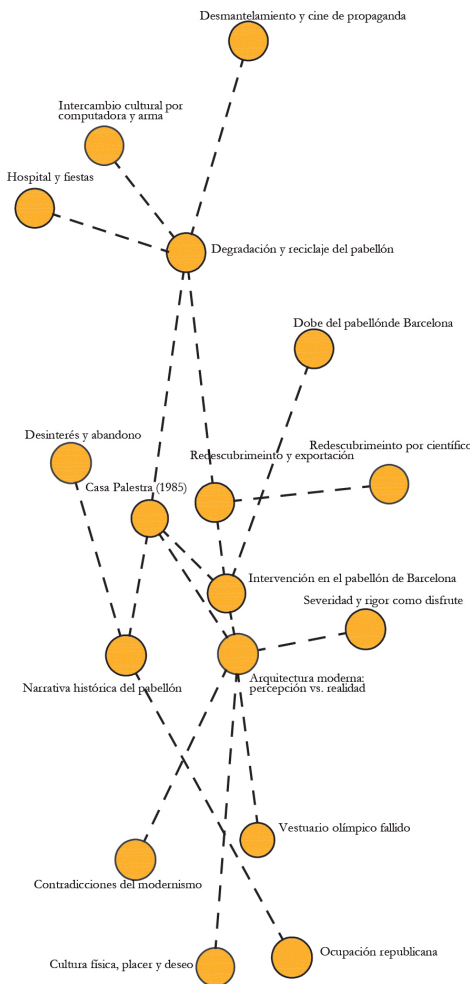


Diagrama 2.1 Conceptos esenciales de Casa Palestra

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, 1995).

2.3.6. 1971. Viajes y epifanías

El Muro de Berlín como arquitectura

Koolhaas, en uno de los proyectos más importantes de su carrera sobre Berlín y el muro, empezó a hacer historia como arquitecto y, paradójicamente, lo conforman un texto, unos pies de página y unas fotografías.

"**Field Trip** (viaje de estudios). **El Muro de Berlín como arquitectura. 1993.** A(A) MEMOIR (Nombre y apellidos...)(...).

(Yo escribía guiones de cine para cubrir los gastos).

En esta asamblea anárquica, una de las escasas obligaciones formales que quedan para obtener un diploma es el llamado Estudio de Verano [Summer Season]: la documentación (dibujos medidos, fotografías, estudios analíticos) de un elemento arquitectónico existente, normalmente en un buen clima - villas palladianas; pueblos de montaña griegos de complicadas geometrías aún por descifrar; pirámides.

La intuición, el descontento con la inocencia acumulada de finales de los sesenta y el simple interés periodístico me llevan a Berlín (en avión, tren, coche, a pie... En mi memoria, de repente estoy allí [elipsis narrativa]) para documentar El Muro de Berlín como arquitectura.

Diagrama 2.2 Conceptos esenciales del viaje de estudio para ver El Muro de Berlín. Elaboración propia.



Ese año, el Muro celebra su décimo aniversario. Mi primera impresión en el caluroso agosto: la ciudad parece casi completamente abandonada, tan vacía como siempre imaginé que estaría el otro lado. Otra impresión: no es Berlín Este el que está encarcelado, sino el Oeste, la "sociedad abierta". En mi imaginación, estúpidamente, el muro era una simple y majestuosa división norte-sur; una demarcación limpia y filosófica; un pulcro y moderno Muro de las Lamentaciones. Ahora me doy cuenta de que rodea la ciudad, paradójicamente haciéndola "libre". Tiene 165 kilómetros de largo y se enfrenta a todas las condiciones de Berlín: lagos, bosques, periferia; algunas partes son intensamente metropolitanas, otras suburbanas.

Además, el muro es inestable; y no es una entidad única, como yo pensaba. Es más bien una situación, una evolución permanente y a cámara lenta, en parte abrupta y claramente planificada, en parte improvisada.

Como si el tiempo fuera un acordeón -una arqueología Disney¹¹-, todas sus manifestaciones físicas sucesivas parecen presentes simultáneamente en esta ciudad desierta (¿vacaciones? ¿exilio? ¿amenaza atómica?). En su fase «primitiva», el muro es decisión, aplicada con absoluto minimalismo arquitectónico: bloques de hormigón, ventanas y puertas tapiadas, a veces con árboles - inverosíblemente verdes- todavía delante.

La escala de esta fase es heroica, es decir, urbana, de hasta 40 metros de altura.

En la siguiente permutación, se proyecta un segundo muro -esta vez de toscas losas de hormigón apiladas apresuradamente unas sobre otras (¿mediante trabajos forzados?)- justo detrás del primero. Sólo cuando este muro está terminado se derriba el primero (las casas antiguas). A veces, para colmo de males, el nivel de la calle -un pórtico, escaparates siempre vacíos, los postes rayados de barberos inexistentes- se deja como una especie de pre-muro decorativo. Este segundo muro también es inestable. Se «perfectiona» continuamente mediante técnicas de construcción -cada vez más prefabricadas- que finalmente le dan forma definitiva: el muro liso, mecánico y diseñado que se derriba 20 años después. Rematado por una hilera interminable de cilindros huecos de hormigón, es imposible de asir para quien quiera escapar.

Justo detrás del segundo muro: arena, tratada como un jardín japonés. Debajo de la arena: minas invisibles. Sobre la arena: cruces antitanque - intersecciones de hormigón de la cruz axial tridimensional - una línea interminable de estructuras de Sol LeWitt¹². Más allá de esta zona: un camino de asfalto, apenas lo bastante ancho para un jeep. (¿Se evitan unos a otros en la zona minada?) Después: una franja residual [junkspace] donde los pastores alemanes van y vienen, patrullando el «parque», aullando a los no-eventos. Más allá, una alambrada similar a la de Gehry¹³.

Estos son los elementos lineales. Las farolas *natrium* [vapor de sodio], con su resplandor anaranjado orientado hacia el oeste, están muy próximas unas de otras; luego, más separadas: la arquitectura de las casetas estandarizadas. Aún más separadas: las torres de vigilancia, que emanan una visible presencia militar incluso cuando aparentemente no están tripuladas; los cañones asomando por estrechas rendijas. Por último, inevitablemente a intervalos irregulares: las secciones a través de todo el sistema representadas por los pasos fronterizos.

Este era el perfil esquemático. Pero en actos de evidente realismo, no se impuso a la ciudad como fórmula coherente. La muralla se hinchaba [edificio que toma propiedad biológica] para asumir su máxima identidad siempre que era posible, pero a lo largo de más de la mitad de su longitud, su regularidad se veía comprometida en una serie de adaptaciones sistemáticas que acomodaban los incidentes urbanos existentes o los conflictos dimensionales. A veces, las capas paralelas de la muralla se separaban, engullendo [edificios], por ejemplo, una iglesia. A veces el vallado rodeaba, como la jaula de un tigre en un circo, un desamparado satélite del Oeste para que un niño de nueve años pudiera ir en bicicleta al colegio cada mañana [concesiones programáticas modifican la forma del vallado].

Eso no era todo; había un muro «alto» -como en la «alta» cultura- y un muro «bajo». El primero se manifestaba en los lugares más «urbanos» (sobre todo en la línea que dividía el antiguo centro en dos). Allí era más conflictivo, más conscientemente simbólico en su descarada imposición -en un enclave occidental erizado de pseudo-hipervitalidad- de una ruina lineal infinitamente más impresionante que cualquier signo artificial de vida. A lo largo de otros tramos olvidados (¿olvidadizos?), el muro asumía un carácter casual y banal (¿sombras de Hannah Arendt?)¹⁴. Su arquitectura se relajaba. No había visto una demostración de dialéctica tan de libro de texto desde que presencié el ejercicio de los guardias antela tumba de Lenin en la Plaza Roja: un paso de ganso fantásticamente intimidatorio -piernas levantadas más alto que las de las coristas- que desintegraba metros delante de la puerta del Kremlin en un grupo variopinto de Petrushkas de miembros sueltos.¹⁵

A cada lado, la muralla había generado su propia parafernalia; en el lado occidental, una serie regular de miradores (¿los primeros modelos de las mascaradas de Hejduk¹⁶?) acercaban al público lo más posible a la muralla. A veces, estas desvencijadas estructuras de madera eran todo lo que quedaba de una antigua apoteosis urbanística como *Alexanderplatz*; otras veces, su colocación parecía totalmente aleatoria, disociada de cualquier punto reconocible de la ciudad.

Por otro lado, el muro parecía la primera línea de una lenta y gangrenosa erosión de la parte buena (oriental) de la ciudad.

Pero en este año desordenado -1971- el muro se normalizó, su aparente permanencia apagó parte de su antiguo *glamour* turístico; las plataformas -posturas *voyeuristas* de regodeo ideológico- estaban en su mayoría vacías.

La mayor sorpresa: el muro era desgarradoramente bello. Quizá después de las ruinas de Pompeya, Herculano y el Foro Romano, era el vestigio más puramente bello de una condición urbana, sobrecogedor en su persistente doblez. El fenómeno del juego ofrecía, a lo largo de 165 kilómetros, significados, espectáculos, interpretaciones, realidades radicalmente diferentes. Era imposible imaginar otro artefacto reciente con la potencia significativa del juego.

Y había más: a pesar de su aparente ausencia de programa, el muro -en su relativamente corta vida- había provocado y sostenido un increíble número de acontecimientos, comportamientos y efectos.

Aparte de las rutinas diarias de inspección -militar en Oriente y turística en Occidente-, un vasto sistema de rituales en sí mismo, el muro era un guión, que desdibujaba sin esfuerzo las divisiones entre tragedia, comedia y melodrama.

En el nivel más grave de «acontecimiento», el muro era mortal. Innumerables personas -en su mayoría hombres jóvenes- habían muerto en intentos de fuga más o menos desorganizados: muertos a tiros más allá del alambre de espino, la arena, las minas; atrapados teatralmente en lo alto del muro.

Una crueldad particular en la transformación permanente del muro lineal a 'zona' era que la distancia que había que cruzar se hacía cada vez más larga, aumentando exponencialmente el riesgo, provocando intentos de fuga cada vez más prematuros.

En un plano más premeditado, se habían producido intentos más fantásticos [de fuga] que se basaban o bien en esconderse en vehículos que cruzaban el muro por los tristemente famosos puestos de control (extrañamente, parecía que los cruces metropolitanos más famosos, como el Checkpoint Charlie, ejercían la mayor atracción para quienes tenían menos interés en ser descubiertos) o bien en circunnavegar el propio muro -ya fuera por el aire o, en un vocabulario más tradicional de la evasión carcelaria, bajo tierra- utilizando alcantarillas, excavando túneles, partiendo de salas de estar que parecían no haber cambiado desde el Tercer Reich.

(¿Qué arquitecto -por muy Bataille que sea¹⁷ - podría presumir de su rendimiento transgresor, del puro radicalismo de su existencia?)

El muro fue la transgresión que puso fin a todas las transgresiones.

Epifanías inversas

Fue una excursión que estropeó los encantos del campo; un turismo que dejó una especie de tierra quemada. Fue como si me hubiera encontrado cara a cara con la verdadera naturaleza de la arquitectura.

1. A principios de los setenta, era imposible no sentir una enorme reserva de resentimiento contra la arquitectura, con nuevas pruebas de sus insuficiencias - de su cruel y agotada actuación - acumulándose diariamente; mirando al muro como arquitectura, era inevitable transponer la desesperación, el odio, la frustración que inspiraba a la ficción de la arquitectura. Y era inevitable darse cuenta de que todas estas expresiones -el fanatismo de los excavadores de túneles; la resignación de los que quedaban atrás; los intentos desesperados de celebrar ocasiones convencionales, como el matrimonio, al otro lado de la línea divisoria- eran finalmente demasiado aplicables a la propia arquitectura. El Muro de Berlín mirando al muro como arquitectura, era inevitable transponer la desesperación, el odio, la frustración que inspiraba a la ficción de la arquitectura.

¿No eran la división, el encierro y la exclusión -que definían el funcionamiento del muro y explicaban su eficacia- las estratagemas esenciales de cualquier arquitectura?

En comparación, Aparte de las rutinas diarias de inspección -militar en Oriente y turística en Occidente-, un vasto sistema de rituales en sí mismo, el muro era un guion, que desdibujaba sin esfuerzo las divisiones entre tragedia, comedia y melodrama.

2. El muro sugería que la belleza de la arquitectura era directamente proporcional a su horror.

Había una espantosa belleza «en serie» en la transformación sistemática del muro: de una línea invisible en un mapa a una sólida línea de soldados (que lo hacía manifiesto), a alambre de espino lanzado sobre la línea, a la primera cementación de bloques: una fatalidad de «desarrollo» que perversamente se hacía eco, por ejemplo, de la sofisticación de las variaciones temáticas de Schinkel¹⁸ sobre temas arquitectónicos al estilo *Schloss Glienicke* [castillo de Glienicke].

3. En el mismo nivel de revelación negativa, el muro también se burlaba totalmente, a mis ojos, de cualquiera de los intentos emergentes de vincular la forma al significado en una relación regresiva entre la cadena y la bola [del prisionero].

Se trataba claramente de comunicación, semántica quizá, pero su significado cambiaba casi a diario, a veces por horas. Le afectaban más los acontecimientos y decisiones a miles de kilómetros de distancia que su manifestación física. Su significado como «muro» -como objeto- era marginal; su impacto era totalmente independiente de su apariencia. Aparentemente, el más ligero de los objetos podía acoplarse al azar con el más pesado de los significados mediante la fuerza bruta, la fuerza de voluntad.

No tenía sentido construir la gramática de este nuevo tipo de acontecimientos. Sí, uno podía mirar las primeras secciones del muro definitivo, leer en ellas un estilo o un lenguaje -una especie de estética Olivetti¹⁹-, conectarlas con el modernismo, declararlas aburridas, imaginar frenéticas capas de dispositivos miméticos como compensación. Pero en vísperas del posmodernismo, he aquí la prueba inolvidable (por no decir definitiva) de la doctrina del «menos es más»...

Nunca más volvería a creer en la forma como recipiente primario del significado

4. A mis ojos, el muro también rompió para siempre la conexión entre importancia y masa.

Como objeto, el muro era poco impresionante, evolucionaba hacia una casi desmaterialización; pero eso no mermaba su poder.

De hecho, en términos estrictamente arquitectónicos, el muro no era un objeto, sino un borrado, una ausencia recién creada. Para mí, fue una primera demostración de la capacidad del vacío -de la nada- para «funcionar» con más eficacia, sutileza y flexibilidad que cualquier objeto que pudiera imaginarse en su lugar [antecedente *imagining nothingness* y lo que resulta el *junkspace*]. Fue una advertencia de que -en arquitectura- la ausencia siempre ganaría en una contienda con la presencia.

5. El muro había generado un catálogo de posibles mutaciones; unas veces el nuevo objeto/zona acuchillaba sin piedad las partes más (antes) impresionantes de la ciudad; otras cedía a presiones aparentemente superiores que no siempre eran identificables.

Su abanico de lo absoluto, lo regular y lo deforme era una manifestación inesperada de un «moderno» sin forma, alternativamente fuerte y débil, imposición y residuo, cartesiano y caótico, todos sus estados aparentemente diferentes no eran más que fases de un mismo proyecto esencial.

No sabía qué esperar de este viaje. Esperaba «hacer» el muro en un día y luego explorar el resto de la(s) ciudad(es) [antecedente: del Berlín de Ungers]. Era tan interminable, diría yo, que no se podía medir. Pero su atracción era hipnótica. Me convirtió en un estudiante serio.

Tres meses más tarde: mi primera presentación en público. Estaban todos: 2, 3, 4, 5, 6 y 7, en un ambiente de expectación semifestiva, semicínica (esta escuela no era nada si no era divertida). Las imágenes que aparecían en la pantalla -antiguas condiciones, conceptos, funcionamiento, evolución, «tramas»- asumían sus posiciones en una secuencia apasionante que casi escapaba a mi control; las palabras sobraban.

Hubo un largo silencio. Entonces Boyarsky preguntó siniestramente: «¿Y ahora adónde vas?» (1993).

La otra “mirada” de la ciudad que sugería Boyarsky y la intuición propia de un periodista en un pequeño *Grand Tour* que emprendió en Berlín en un programa de verano, revelaría un intrigante elemento arquitectónico, y a la vez semiótico, que ‘separaba’ la ciudad en dos. Mientras que sus compañeros de escuela preferían ir a tomar el sol en alguna zona del mediterráneo³⁰¹ y analizar ciudades y ruinas de la Antigüedad, él fija su atención escénica³⁰² en la más atroz cicatriz de la historia europea: el Muro de Berlín, dramático escenario de acciones con ‘dos caras’ bien distintas: la cara conocida y turística del lado occidental y la cara imaginada del lado oriental. El muro supeditaba situaciones, lo que precisamente interesaba a Koolhaas, cuya mirada subvertía el horror; mirando el monumento como nunca se había visto.

En propias palabras de Koolhaas, ‘contemplar’ el Muro de Berlín como arquitectura fue “la primera revelación espectacular en arquitectura en la que la ausencia puede ser más fuerte que la presencia” (Obrist, 2003, p.514). El texto “El Muro de Berlín como arquitectura” para la A.A., que recoge en *S,M,L,XL* (1995, pp.212-232) es una de sus aproximaciones a lo “grande”. 160 kilómetros de muro, es morfológicamente simple y adaptable a cada situación. Su propósito y su historia se combinan con una tectónica y una dimensión semiótica totalmente imprevisible por sus constructores. En el Muro de Berlín estarían para él ocultas las recurrentes imágenes de la retícula de Nueva York, y su Radio City Music Hall, las islas de Berlín, la Tabula Rasa de Singapur y sus ‘songlines’ —líneas cantadas que aluden mundos ‘ocultos’—, su *infrastructural concept* y su *formalism concept*. Es el primer *Element* analizado por Koolhaas, que recogerá la estrategia para su comisariado de Venecia de 2014.

Advirtiendo sus referentes pasados, asociados con artistas Nul —o ZERO—, sus investigaciones para el semanario acerca de Constant, así como su contacto con la vanguardia surrealista en el grupo de cine, su mirada de arquitecto hace un análisis del muro que no deja de confirmar sus especiales dotes para la transgresión y la provocación, para mirar de una manera no convencional. El Muro, mirado como objeto vanguardista, era receptáculo de posibilidades interpretativas aún no exploradas’. Cual *flâneur* y agente de la modernidad, atrapa en cada momento potencialidades obviadas. La utilidad industrial, el *form follows the function*, no es falso, pero tampoco es lo único. Igual que una tuerca puede ser un llavero y una piedra un pisapapeles o un asiento. Como el Aleph borgiano, esconde un microcosmos infinito dentro de sí. Un mundo onírico, la realidad total de su ser, y su relación con la realidad exterior.

Como Benjamin (1968, p. 170) dice de Baudelaire y sus *Tableaux parisiens*, “no describe ni a los parisinos ni a su ciudad. Renunciar a tales descripciones le permite invocar a los unos en la forma de los otros (...) en su París superpoblado, la presencia secreta de una multitud es demostrable en casi todas partes”, Koolhaas no describe ni a los berlineses ni a Berlín, sino que, desde la descrip-

301 “Normalmente en un buen clima - villas palladianas; pueblos de montaña griegos de complicadas geometrías aún por descifrar; pirámides.” (Koolhaas, 1995, p.216).

302 La atención escénica es, en planificación cinematográfica, la toma de consciencia de la relación existente entre escenario y las acciones. La “acotación escénica” a veces se reduce a meras indicaciones, pero es de buena praxis que el escenario refuerce la temática de la obra, el diálogo y las emociones de los personajes. Un ejemplo burdo pero efectivo es simbolizar la tristeza mediante un escenario dominado por la lluvia.

ción del muro, invoca los múltiples acontecimientos sostenidos: “un increíble número de acontecimientos, comportamientos y efectos” que lo definen, aunque es imposible abarcar sus significados o “imaginar otro artefacto reciente con la potencia significante” de este.

Él mismo, como no podría ser de otra manera, le prestó una mirada casi cinematográfica y buscaba hacer el guion de su perturbadora existencia. ¿Cómo abordarlo? ¿En qué género cinematográfico tendría mejor cabida? “Aparte de las rutinas diarias de inspección —militar en Oriente y turística en Occidente—, un vasto sistema de rituales en sí mismo, el muro era un guion, que desdibujaba sin esfuerzo las divisiones entre tragedia, comedia y melodrama”. Con su habitual recurso a los contrarios y voluntad polemista, se fijaba a la belleza que desprendían su magnitud y agresiva potencia: “el muro sugería que la belleza de la arquitectura era directamente proporcional a su horror”. Y no es solo la ‘presencia’, sino la ‘inmanencia’ el poder de la arquitectura, de acuerdo con Umberto Eco y la semiótica del objeto muro, que separa, pero que sus dimensiones sintácticas, semánticas y pragmáticas trascienden el objeto. Un chasis para significados flexibles, que pueden soportar otra forma de interacción más allá de la primera y más pragmática. El muro no solo separa, es, como la escalera de Odessa —inmortalizada por Eisenstein en *El acorazado Potemkin* (1925) (fig.2.109)—, símbolo y escenario de la arquitectura como poder. La arquitectura que se impone, que oprime y restringe las libertades, “mirando al muro como arquitectura, era inevitable transponer la desesperación, el odio, la frustración que inspiraba la ficción de la arquitectura”.

Fig.2.109. La escalera de Odesa en *El Acorazado Potemkin* y una imagen del muro en el texto “The Berlin Wall as Architecture” demuestran que, además de su uso primario, semióticamente son símbolos y escenarios.



El estudiante Koolhaas parece consciente de las ficciones de la arquitectura. ¿Cómo podría ser de otra manera, cuando lo que se cultivaba en la A.A., sobrepasaba con creces los límites de cualquier realidad? Para él, el muro y su ‘rendimiento transgresor’, no se podía desmarcar del ‘puro radicalismo de su existencia’. El muro estaba visto como otra arquitectura radical, y en él ya latía un escepticismo que le hacía enfrentarse “cara a cara con la verdadera naturaleza de la arquitectura”. Era más, “un resentimiento contra la arquitectura, con nuevas pruebas de sus insuficiencias, de su cruel y agotada actuación”, que parecería ya marcar su ruta tempranamente. En este texto el formato de manifiesto también está presente, y algunas de sus futuras y más importantes manifestaciones estarían prácticamente anunciadas, como ‘la nada’ y ‘el borrado’³⁰³,

303 Véase capítulo I.

“en términos estrictamente arquitectónicos, el muro no era un objeto, sino un borrado, una ausencia recién creada. Para mí, fue una primera demostración de la capacidad del vacío -de la nada- para «funcionar» con más eficacia, sutileza y flexibilidad que cualquier objeto que pudiera imaginarse en su lugar”.

Están también esbozados los conceptos recurrentes, casi obsesivos, de *bigness* y lo ‘genérico’, así como el ‘espacio basura’: El muro era “una manifestación inesperada de un ‘moderno’ sin forma, alternativamente fuerte y débil, imposición y residuo, cartesiano y caótico”.

Además, el texto es acompañado de sugerentes fotografías históricas (fig.2.109), que refuerzan más la idea de reportaje de *National Geographic*³⁰⁴. El Muro de Berlín trata el significado de la arquitectura. La concepción de la arquitectura de Koolhaas es situacionista, le interesan más sus efectos que los propios objetos y, en su caso, el Muro representaba la más pura versión de arquitectura situacionista: “su significado cambiaba casi a diario, a veces por horas. Le afectaban más los acontecimientos y decisiones, a miles de kilómetros de distancia, que su manifestación física”.

Por otra parte, el uso del ‘paratexto’ de las notas al pie, se resuelve en uno de los elementos que más permiten ver la formación del arquitecto en ciernes que era Koolhaas. Referentes como la estética Olivetti a Schinkel, o unos cuadernos de estudios encontrados en ese viaje, según el propio Koolhaas, de Hedjuk y Gehry, así como la figura mística de Louis Kahn. En sus notas aparecen lo que trasciende más tarde de escritos y conversaciones.

“Notas al pie de Berlin wall as architecture

1. Architectural Association School of Architecture (fundada en 1848): la escuela de arquitectura ‘más antigua y grande’ del Reino Unido; notoriamente independiente; alumnado: 450 (76% de más de 50 países extranjeros); personal: 125.
2. Archigram (fundada en 1961, Londres): grupo de arquitectos ingleses de vanguardia (Peter Cook, Ron Herron, Dennis Crompton, Michael Webb, Warren Chalk, David Greene).
3. Smithson, Peter (n.1923) y Alison (1928-93): antiguos profesores de AA; fundadores del Team X; acababan de publicar *Action and Plan* (Londres: Studio Vista).
4. Price, Cedric (n.1934): arquitecto de Potteries Thinkbelt, que insinuaba una nueva universidad en una zona abandonada de infraestructuras victorianas redundantes; también de ‘No Plan’.
5. Jencks, Charles (n.1939): Doctor por la Universidad de Londres; trabajó con Georges Baird en *Meaning in Architecture*, una temprana exploración de la arquitectura y la semiótica, memorable por su formato, en el que cada colaborador podía comentar al margen las especulaciones de los demás.
6. Boyarsky, Alvin (1928-90): tras una ‘revolución’ fue presidente de la A.A. desde 1971 hasta su muerte y fue el máximo responsable de la prominencia de la escuela.
7. Zenghelis, Elia (n. 1937): Profesor de la A.A.; más tarde socio de la OMA (hasta 1986).
8. Kahn, Louis I. (n. 1901, isla báltica de Sarema; 1905, emigró a

304 Véase epígrafe “” en este capítulo.

Filadelfia; m. 1974, Penn Station, Nueva York): Arquitecto y profesor estadounidense; profesor en Yale y más tarde en la Universidad de Pensilvania; acababa de terminar la biblioteca de la Phillips Exeter Academy y el Kimbell Art Museum.

9. Tschumi, Bernard (n.1944): Arquitecto suizo-francés del Parque de la Villette, París; decano de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Columbia.

10. Superstudio (fundado en 1966): Vanguardia italiana: arquitectos (me había impresionado mucho su *Continuous Monument* y había organizado conferencias para Adolfo Natalini en la AA).

11. Disney, Walter Elias (1901-66): Genio del siglo XX; creador de Mickey Mouse, el Pato Donald, etc.; planificador de Disneyland, Anaheim, California (inaugurado en 1955), y Walt Disney World, Orlando, Florida (inaugurado en 1971).

12. LeWitt, Sol (n.1929): Artista conceptual estadounidense conocido por sus dibujos murales y estructuras; en su día trabajó como dibujante para I. M. Pei.

13. Gehry, Frank O. (n. 1929, Toronto, Ontario): Arquitecto californiano que se hizo mundialmente famoso cuando valló su casa de Los Ángeles y la desmanteló tras el nuevo recinto ficticio.

14. Arendt, Hannah (1906-75): Politóloga y filósofa estadounidense nacida en Alemania conocida por *Orígenes del totalitarismo* (1951), que relacionaba el desarrollo del totalitarismo con el antisemitismo y el imperialismo del siglo XIX, y por *Eichmann en Jerusalén* (1963), que destacaba lo que ella consideraba el papel cooperativo de los líderes de la comunidad judía para facilitar el exterminio nazi de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial.

15. Petrushka: Marioneta rusa que en el ballet de Stravinsky (1911) lleva su propia vida, independiente del maestro de marionetas.

16. Hejduk, John Q. (n. 1929): Arquitecto de los *New York's five* que se interesó cada vez más por las alegorías; director de Cooper Union, la 'otra' escuela de arquitectura.

17. Bataille, Georges (1897-1962): Filósofo, novelista, poeta y crítico francés influido por los surrealistas, los aztecas y Nietzsche; desarrolló teorías sobre el mundo humano 'profano' del orden frente al mundo animal 'sagrado' basado en el desorden, la crueldad y el exceso.

18. Schinkel, Karl Friedrich (1781-1841): Arquitecto alemán que dotó al eclecticismo de rigor intelectual, una capacidad que resurgiría más tarde en el arquitecto O. M. Ungers.

19. Olivetti (fundada en 1908): Fábrica italiana de máquinas de escribir y ordenadores conocida en los años 60 por sus irresistibles diseños." (Koolhaas, 1995)

Koolhaas se refiere a la A.A. como la escuela más grande del mundo, independiente y globalizada, pero una escuela lobotomizada por la vanguardia imperante de Archigram. Este se vuelve 'agente lobotomizador'. Archigram tan sólo representa un modelo de cómo llegar a ser famoso y una 'nueva ortodoxia'. De los Smithson alaba la pertinencia que aún tienen su libro *Action and Plan*. Koolhaas aprecia el hecho de que se retiraron a tiempo de la escuela, que tomaba en esos tiempos la mala dirección al mando de lo 'archigramesco' —todo había de parecerse a lo que este grupo hacía—. De Price alude el concepto del 'No

plan' y su intervención en Potteries Thinkbelt³⁰⁵, cuyos diagramas 'de acción' recuerdan a imágenes del *S,M,L,XL* y a proyectos de Koolhaas. De Jencks alude su colaboración con George Baird y como estilete del mundo semiótico en torno a la arquitectura con su libro *Meaning in Architecture* (1970) una especie de *cadavre exquis* interpretativo en el que "cada colaborador podía comentar al margen las especulaciones de los demás, del cual observa cierto carácter lúdico en sus posibilidades semióticas. Boyarsky es visto como un revolucionario que salvará la escuela. Zenghelis, como su socio y profesor, que ante la dictadura de Archigram amenazaba con irse continuamente. De *Superstudio* y la vanguardia italiana no oculta su influencia y cómo les vio como un rayo de esperanza "aparecida por el horizonte", a la vez que se preciaba de ser el que los introdujo en la A.A. De Tchumi es interesante su concepción de estar siempre en su visión periférica, y lo toma como un maestro. De Gehry observa su fama internacional y el 'recinto ficticio' desde el que desmanteló la clásica tipología de casa. El uso de alegorías de Hedjuk y los *New York Five*. De Schinkel el eclecticismo y el rigor intelectual que contiene. Además, ve a Ungers, su futuro maestro, como heredero de esta actitud.

Por otro lado, están referentes culturales y artísticos del interés de Koolhaas, que irán jalonando su discurso una vez inserto en la escena arquitectónica. De Le Witt está interesado en el binomio colaborativo artista-arquitecto que trabajó con I. M. Pei haciendo estructuras y murales, similar a su concepción de 'arquitecto nul'; de Walt Disney, que lo califica de 'genio', ya mostró fascinación desde su primer escrito, *Johan in Disneyland* y posteriores textos como en "The Futures' Past" (Koolhaas, 1979). Utiliza para definirlo el concepto de 'creador de iconos' y planificador de heterotopías', esto es, le interesará como fue planificador de mundos imaginarios y creador de iconos, algo que sin duda intenta Koolhaas con su obra. Dentro de los referentes culturales, menciona la Petrushka, marioneta rusa, que alude a sus ideas dentro de ideas. Del balé de Stravinsky hace una reflexión acerca de la obra y el creador, sosteniendo que la marioneta "lleva su propia vida, independiente del maestro de marionetas". Que conecta con su idea de que los edificios tienen, por un lado, la vida para la que se planificaron, y por otro, la que hacen los usuarios con la misma.

Por otro lado, mostrará interés por ciertos argumentos filosóficos de la autora de *Orígenes del totalitarismo* (1951) que acuñó el concepto de "la banalización del mal", que le harían ver el Muro como algo sobrecogedor y bello, lanzando un contraargumento al connotado negativo del muro. Un mensaje subvertido de Arendt, en el que 'el muro es prodigioso' y no es culpable del uso que se le dio. Por último, Koolhaas comparte con Bataille referentes de las teorías opuestas que mueven al mundo "el humano 'profano' del orden, frente al mundo animal 'sagrado' basado en el desorden, la crueldad y el exceso" que conectan con las historias de animales de su padre y con el Nietzsche de *Más allá del bien y del mal*. El discurso sobre el Muro de Berlín, frente al discurso *mainstream*, que ve un tabú en este elemento de vileza, parte de la pregunta que en una ocasión Koolhaas re-

305 *Potteries Thinkbelt* es un proyecto paradigmático porque aborda muchos temas candentes, tanto para Price como para la sociedad de la época, como la "incertidumbre, prefabricación, reciclaje y, sobre todo, el paisajismo como una disciplina global que alberga tanto el territorio como los procesos temporales que cubren fenómenos naturales como aquellos creados por el hombre." (*Hidden Architecture*).

cibe de Jonathan Glancey, Shehani y Ochagavia (2011) “¿Lo feo en su definición es fundamentalmente diferente de lo abyecto en Bataille?” Su respuesta fue “La clave es entender lo que para la sociedad es abyecto”. De Bataille extrae, para su discurso, pasajes interesantes que ya están en actitudes, agendas y objetivos surrealistas, como el erotismo, la experiencia interior, la muerte —del rascacielos y de la arquitectura moderna—, el sacrificio, la prohibición, la trasgresión, la belleza o el binomio mística y sensualidad, que desarrollará en su futura carrera de arquitecto. Bataille esgrimió en su *El erotismo*, refiriéndose al miembro viril, que Koolhaas aludirá gráficamente en dos ocasiones del *S,M,L,XL* (1995, p.104 y p.602), tapándolo o borrándolo; cosa de lo que hablará con Sarah Whiting (1999): es abyecto por la clasificación que la sociedad le ha dado, como pasa, según Koolhaas, con el Muro.

Exodus

Casabella -Concurso internacional

Ciudad-significante

-Zoe Zenghelis + Elia Zenghelis + Vriesendorp + Koolhaas

-Ciudad amurallada en el desierto - Relato fantástico – liberación - TIME

-Doctor Caligari for Metropolitan Architecture – EXODUS

+++

Síntesis de referentes- creación de referentes- inicio de un MRO - Modelo de Representación Omaniano

El Muro de Berlín fue el primer eslabón en el trayecto vital de Koolhaas arquitecto, tal como él mismo le comenta a Colomina: “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*” (Colomina, 2007, p.358).

En 1972, Koolhaas tenía que entregar su proyecto de graduación que planteó desde el estudio previo del Muro de Berlín. Con un carácter ciencia-ficcional, *Exodus* es una historia distópica a la manera de Aldous Huxley (1894-1963), filósofo y escritor de ciencia ficción autor de *Un mundo feliz* (1932) —una novela distópica sobre un mundo regido por un sistema de castas, cuya influencia se encontraba en sus viajes a la India—, cuyo objetivo era una subversión de los temas archigramescos, llenos de futuro optimista. Además de la Ciencia Ficción de Huxley, tomó como referencia el proyecto de una ciudad fortificada en el desierto de Zenghelis quien, cansado también de dogmatismos, accedió a que presentaran juntos el proyecto a un concurso de *Casabella*. Así nació el grupo *Doctor Caligari Cabinet for Metropolitan Architecture*, formado con sus parejas, Madelon Vriesendorp de Rem Koolhaas y Zoe de Elia Zenghelis, ambas pintoras.

El nombre del grupo fue la unión de dos películas expresionistas alemanas³⁰⁶. *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920) de Robert Wise y *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, que eran películas revolucionarias por la arquitectura de sus decorados y por los guiones. En la primera, el guion de Hans Janowitz y Carl Mayer, conformaba una fábula crítica del abuso de autoridad. El segundo, de Thea von Harbou, alude al ‘sentido humano’, que concilia cerebro y mano, es decir, los ‘creadores’ de la revolución industrial y los obreros, contrastando con el mundo mecanizado y el discurso del progreso³⁰⁷. Rara vez se menciona, en los estudios sobre OMA y Koolhaas, el sentido del nombre que adoptan.

Casabella había lanzado un concurso internacional con una temática dentro de su espíritu editorial, “La ciudad como contexto significativo”. Zenghelis, que vio el potencial del proyecto de Koolhaas, original, provocador y de una mitología temporal propia y atemporal de elementos culturales, aprovechó la oportunidad de medirse con sus colegas de la A.A. que también iban a participar.

Casabella, creada en 1928 por Guido Marangoni, con sede en Milán, es una de las revistas más importantes de arquitectura a nivel global. Los italianos, en los 70, habían empezado a fijarse en la teoría estructuralista aplicada en otros campos, pero no a la arquitectura. Aldo Rossi, fue uno de los teóricos con cuyas teorías Koolhaas se ‘topará’ en Norteamérica. Los italianos, entre los 60 y 70, fueron de esas voces preocupadas, como el Team X, Sert, Légerd entre otros, por los efectos del Movimiento Moderno en las sociedades mediante un urbanismo alienante y por la introducción de otros campos de conocimiento en la disciplina³⁰⁸. *La Tendenza* italiana, como el estilete crítico del Movimiento Moderno, de vuelta a la tipología o la identidad urbana y el habitar, se vinculaba al análisis estructuralista³⁰⁹ y semiológico por medio de Nathan Rogers³¹⁰.

306 Ver capítulo I.

307 La frase-*leitmotiv* de la película es “*Mittler zwischen Hirn und Hand muss das Herz sein*” (“El mediador entre el cerebro y la mano ha de ser el corazón”).

308 “Resulta sorprendente, por ejemplo, ver hasta qué punto la obra de Aldo Rossi, resumida en *La arquitectura de la ciudad*, se inscribe en la tradición francesa de la ‘geografía urbana’, cuya influencia se extendió [luego a la academia arquitectónica francesa] al Instituto de Urbanismo de la Universidad de París (...)” (Cohen, J. L., 1984, párr. 10).

309 Pero la *Tendenza*, originada en uno de los países de mayor tradición clásica, opinaba que había que retornar el sustrato cultural de la arquitectura clásica. Aldo Rossi y otros intelectuales inspirados en el marxismo de los 70. Aplicaron la disciplina histórica al urbanismo, considerándola la disciplina central porque la ciudad es un *fatto* —hecho— en la historia. Como metodología tomaron el estructuralismo, que aplicado a la arquitectura, encontró el ‘tipo’ como elemento irreductible —que permanece inalterado en la historia— conformador de la arquitectura y la ciudad.

El estructuralismo, nacido a principios del siglo XX, es una corriente cultural iniciada por Saussure y su *Curso de Lingüística General* (1916), así como el trabajo de varios psicólogos alemanes de la Gestalt. Habría que añadir que Marx había desarrollado ya la noción de ‘estructura’ para la economía y Spencer para la sociología. El estructuralismo concibe el mundo como una estructura y, por ello, cada objeto de estudio como un todo. Todas las partes del objeto, a la manera de la estética griega, se relacionan entre sí y con el todo. La modificación de una parte o de un objeto, causa modificaciones en el resto. El objetivo del estructuralismo no es otro que el describir el ‘sistema estructural latente’ del mundo. Para ello, rechaza por igual el análisis que conlleva la ‘descomposición’ o ‘deconstrucción’ y la síntesis, prefiriendo centrarse en un análisis textual. Véase Capítulo I.

310 Director y editor de *Casabella* (1953-1965) y previamente de *Domus* (1946-1947), mezcla el interés por la fenomenología husserliana y el pragmatismo americano descubierto desde John Dewey. Este último, sin duda, enlazado por la semiótica de Peirce, la postura americana ante la europea de la semiología.

Exodus, según apunta el propio Zenghelis, tiene como detonante, como pasara con su novela *Johann in Disneyland*, un artículo de la revista *Time* (Cauter, L.& Heynen, H., 2005, p. 264), en el cual se relata cómo los presos de una cárcel americana prefieren la pautada vida de la prisión al caos de la vida real³¹¹. El proyecto alude desde imágenes de películas expresionistas hasta *La Nueva Atlántida* (1626) de Francis Bacon, la utopía de una sociedad hedonista que valora el cuidado del cuerpo como parte de la naturaleza, con la se vive en armonía gracias al conocimiento y el desarrollo científico. También parece llevar a la histeria una lectura de la máxima que Dostoievski esgrimía en *El idiota* (1868), de que, para mantener a un prisionero alejado de la fuga, lo mejor es hacerle creer que no está en una prisión. Así mismo, la idea cavernaria platónica se vislumbra con sutiles alusiones a la falsa libertad que se promulgaba en la A.A. La sombra del poder de la arquitectura, haría cautivos a los entusiastas de esta atractiva prisión, un lugar que obstruiría el juicio mediante la seducción. Por medio de la arquitectura más esquemática, de dos muros, como un paréntesis de la vida, en el centro de Londres, que quedaba como ‘hueco cargado de programas’ para el disfrute del urbanita.

La memoria, del proyecto, que se puede consultar tanto en *Perfects Acts of Architecture*³¹² (2001) del MoMA, es muy elocuente. Primero vuelve a hacer un repaso al contexto cultural de la escuela donde el proyecto surge.

“LA ESCENA

La Architectural Association de Londres 1970-72: una escuela inundada de sexo, drogas y rock and roll, David Bowie colgado en el bar; una persona con histeria experimental acelerada por los proyectos visionarios de Archigram, la respuesta de la arquitectura a los Beatles; galvanizada, más o menos, por la política de acción europea de Mayo de 1968; embriagado por el amor-urbanismo espontáneo americano de Woodstock y su sombra, la violencia erótica de Altamont; edificado por la espuma de los rumores del pensamiento intelectual francés; atraído por el diseño, por lo mod y Carnaby Street, y por el antidiseño, por la fanfarronería de las ciudades infinitas de Yona Friedman y los italianos Superstudio y Archizoom. Todo vale. Para el estudio, escribe un libro si quieres. Baila o méate en los pantalones si quieres. Incluso dibuja y haz maquetas si quieres, siempre que estén ‘con ello’. ¿Estructura o códigos o HVAC? Vete a Suiza.

Los códigos HVAC o el desarrollo técnico de la arquitectura se estudiaba en otras academias de países menos influidos por el Pop y la psicodelia, como Suiza. A continuación, en su forma de escribir de guionista —lo cual tiene mucho de estructuralista—, hace una relación de personajes y de antecedentes al proyecto. Resulta gracioso ver las ‘aspiraciones de Koolhaas’, que no finge ser otra cosa sino lo que es: “aspirante a famoso”.

311 Un artículo anónimo del 28 de octubre de 2024 de The telegraph, “After years of searching for an NHS dentist, I finally found one in prison. I love it here” así lo demuestra. (*The Telegraph* [Página web]. Consultado el 31 de octubre de 2024 en <https://www.telegraph.co.uk/news/2024/10/28/the-secret-prisoner-why-i-like-jail/>).

312 Fuente: <https://bravedrawnworlddotnet.wordpress.com/2015/09/18/projects-exodus-or-the-voluntary-prisoners-of-architecture-by-koolhaas-and-zenghelis/>

LOS PERSONAJES

Cuatro estudiantes: aspirante a guionista, aspirante a periodista, aspirante a famoso, el joven estudiante holandés Rem Koolhaas; su novia artista Madelon Vriesendorp; un mentor brillante y ardiente convertido en colega, el arquitecto griego Elia Zenghelis; su esposa artista, Zoe Zenghelis. Se llaman a sí mismos *Gabinete del Dr. Caligari de Arquitectura Metropolitana*. Al hablar de antecedente, quiere decir 'el referente'.

ANTECEDENTE

Koolhaas visita el Muro de Berlín y declara: "Ni los que están en el Oeste ni los que están en el Este son libres, sólo los que están atrapados en el muro son libres", un primer ejemplo del recurso periodístico que más tarde perfeccionaría, el *mal mot*³¹³ (por ejemplo, "el paisaje brutalmente sereno").

A continuación, habla de lo que en narrativa se llama el 'detonante'. En este caso, de nuevo, es algo que tiene que ver con su vivencia personal y es un elemento fortuito que precipita las cosas. Tras esto, Koolhaas ve en el argumento —la trama—, como si fuese un 'agente doble', una conjura que va a orquestar con sus socios mediante la subversión del urbanismo.

EL CATALIZADOR

Concurso de nuevas visiones de la ciudad organizado por la revista italiana *Casabella*.

EL ARGUMENTO

Reanimar la arquitectura como instrumento de invención social y política explorando su papel subversivo en la metrópolis y sus capacidades para albergar actividades marginales y escenificar acontecimientos inesperados. Rechazar el hábito visceral de la arquitectura experimental de explorar nuevas formas"

En su lugar, el equipo propone:

"explorar las posibilidades generativas de nuevos programas expresados como guiones de clasificación R y X. Contar la historia de unos pocos elegidos que abandonan la anestesia embrutecedora de la banalidad urbana por una Vida de sensualidad hedonista y disciplina, escenificada en exageraciones históricas de la arquitectura y el urbanismo modernos *con enormes edificios de bloques y cuadrículas adormecedoras*.

Como buen guionista, termina con un clímax y un anticlímax —que bautiza como 'el después'. La subversión no sólo es de contenido, sino de forma. Su poética se obtiene mediante un dibujo 'burdo' —a pesar de ello, fantástico—, alejado de los virtuosismos de sus compañeros; un storyboard como recurso narrativo que, a su vez, se entrecruza con el guion que orquesta toda la obra.

"EL CLÍMAX

Una obra en tres registros iguales: un conjunto disperso de parodias escuálidas y anémicas del dibujo arquitectónico tradicional; un *storyboard* de collages coloristas; y un texto/guion. Una cierta incompetencia gráfica se convierte en talento".

313 Algo dicho de lo que uno se arrepiente inmediatamente pero que no se puede retractar.

Tal es el impacto, que estos tres recursos son su primer aporte a la comunidad arquitectónica, destacando su función poética, que es la unión del mensaje y la forma estética de contarlo.

“El collage, el diagrama y el guion gráfico se convierten en prácticas gráficas habituales. Ascendido a la categoría de gráfico de pleno derecho, el texto se une a la refriega. La arquitectura aprende a apreciar la diferencia entre eventos y programas.

En el anticlímax existe la consciencia de la importancia de este proyecto. Como último acto subversivo, Koolhaas utiliza este proyecto para despedirse de la A.A. de Peter Cook, a cuyo discurso *mainstream* ha ganado con una alternativa de radicalismo que se aleja de la de Archigram.

EL DESPUÉS

Exodus gana un premio, pero también se lleva todos los demás. ¿Qué tiempos aquellos! Koolhaas utiliza la obra como proyecto de tesis en la Architectural Association” (Koolhaas,2015).

Exodus, que está inserto en el *S,M,L,XL* (1995, pp. 2-21), a pesar de no tener el documento original, existe una versión de la que se adjuntan imágenes, del borrador original, escrito a máquina y encuadernado (fig.2.110).

“EXODUS OR THE VOLUNTARY PRISONERS OF ARCHITECTURE (1972) .

Una vez, una ciudad se dividió en dos partes. Una parte se convirtió en la Mitad Buena y la otra en la Mitad Mala.

Los habitantes de la Mitad Mala empezaron a acudir en masa a la parte buena de la ciudad dividida, produciéndose rápidamente un éxodo urbano.

Si se hubiera permitido que esta situación continuara para siempre, la población de la Mitad Buena se habría duplicado, mientras que la Mitad Mala se habría convertido en una ciudad fantasma. Tras fracasar todos los intentos de interrumpir esta indeseable migración, las autoridades de la parte mala hicieron un uso desesperado y salvaje de la arquitectura: construyeron unos muros alrededor de la parte buena de la ciudad, haciéndola completamente inaccesible para sus súbditos.

El Muro era una obra maestra.

Originalmente no era más que unos patéticos hilos de alambre de espino lanzados abruptamente sobre la línea imaginaria de la frontera, pero sus efectos psicológicos y simbólicos eran infinitamente más poderosos que su apariencia física.

La Mitad Buena, que ahora sólo se vislumbraba por encima del obstáculo desde una distancia agonizante, se hizo aún más irresistible.

Los atrapados, rezagados en la sombría Mitad Mala, se obsesionaban con vanos planes de fuga. La desesperanza reinaba en el lado equivocado del Muro. Como tantas otras veces en la historia de la humanidad, la arquitectura fue el instrumento culpable de la desesperación.

Arquitectura

Es posible imaginar una imagen especular de esta arquitectura aterradora, una fuerza igual de intensa y devastadora pero utilizada en cambio al servicio de intenciones positivas.

División, aislamiento, desigualdad, agresión, destrucción, todos los aspectos negativos del Muro, podrían ser los ingredientes de un nuevo fenómeno: la guerra arquitectónica contra las condiciones indeseables, en este caso Londres. Se trataría de una arquitectura impúdica comprometida no con tímidas mejoras, sino con la provisión de alternativas totalmente deseables.

Los habitantes de esta arquitectura, aquellos lo suficientemente fuertes como para amarla, se convertirían en sus Prisioneros Voluntarios, extasiados en la libertad de sus confines arquitectónicos. Al contrario que la arquitectura moderna y sus desesperadas secuelas, esta nueva arquitectura no es autoritaria ni histórica: es la ciencia hedonista del diseño de instalaciones colectivas que se adaptan plenamente a los deseos individuales.

Desde el exterior, esta arquitectura es una secuencia de monumentos serenos; la vida interior produce un estado continuo de frenesí ornamental y delirio decorativo, una sobredosis de símbolos. Será una arquitectura que genere sus propios sucesores, curando milagrosamente a los arquitectos de su masoquismo y odio a sí mismos.

Los prisioneros voluntarios

Este estudio describe los pasos que habrá que dar para establecer un oasis arquitectónico en el sumidero conductual de Londres.

De repente, una franja de intensa deseabilidad metropolitana atraviesa el centro de Londres.

Esta franja es como una pista de aterrizaje para la nueva arquitectura de monumentos colectivos.

Dos muros encierran y protegen esta zona para conservar su integridad y evitar cualquier contaminación de su superficie por el organismo canceroso que amenaza con engullirla. Pronto, los primeros reclusos piden admisión. Su número aumenta rápidamente hasta convertirse en un flujo imparable.

Asistimos al éxodo de Londres. La estructura física del casco antiguo no podrá soportar la continua competencia de esta nueva presencia arquitectónica. Londres, tal y como la conocemos, se convertirá en un conjunto de ruinas.

Área de recepción

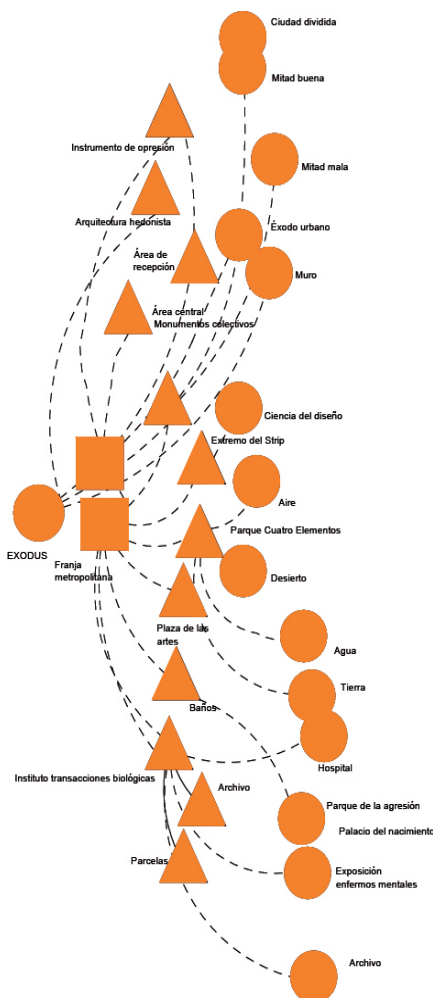
Tras cruzar el Muro, los fugitivos exhaustos son recibidos por atentos guardias en un vestíbulo situado entre el Área de Recepción y el Muro. El ambiente consolador de esta sala de espera es un suspiro de alivio arquitectónico. Se realiza el primer paso del programa de adoctrinamiento del otro lado del Muro: los recién llegados entran en el Área de Recepción.

A su llegada, todos reciben una espectacular bienvenida. Las actividades dentro del Área de Recepción requieren un entrenamiento mínimo para los recién llegados, que sólo se consigue abrumando los sentidos previamente desnutridos. El entrenamiento se realiza en las condiciones más hedonistas: lujo y bienestar. El Área de Recepción está permanentemente abarrotada de aficionados que con sus tratos ejercen un inspirado estado de inventiva política, del que se hace eco la arquitectura.

Los sentidos se ven desbordados por el pensamiento.

Las únicas preocupaciones de los participantes son el presente y el futuro de la Franja: proponen refinamientos arquitectónicos, ampliaciones, estrategias. Grupos entusiasmados elaboran propuestas en salas especiales, mientras otros modifican continuamente el modelo. Los programas más contradictorios se funden sin compromiso.

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



Área Central

La cubierta del Área de Recepción, accesible desde el interior, es una meseta a gran altura desde la que se puede contemplar tanto la decadencia del casco antiguo como el esplendor físico del *Strip*.

Desde aquí, una gigantesca escalera mecánica desciende a un fragmento conservado del 'viejo' Londres.

Estos antiguos edificios sirven de alojamiento temporal a los recién llegados durante su periodo de formación: la zona es una esclusa medioambiental.

Plaza Ceremonial

El otro lado (oeste) de la cubierta está completamente vacío, salvo por la torre de la Jamming Station, que protegerá a los habitantes de la Franja de la exposición electrónica al resto del mundo. Esta plaza negra albergará una mezcla de ejercicios físicos y mentales, unas Olimpiadas conceptuales.

Extremo del Strip_

Esta es la primera línea de la guerra arquitectónica librada contra el viejo Londres. Aquí, el progreso despiadado del *Strip* obra un milagro cotidiano; la furia correctora de la arquitectura alcanza su máxima intensidad. En un enfrentamiento continuo con la ciudad antigua, las estructuras existentes son destruidas por la nueva arquitectura, y estallan triviales peleas entre los reclusos del viejo Londres y los Prisioneros Voluntarios de la Franja. Algunos monumentos de la antigua civilización se incorporan a la zona tras una rehabilitación de sus cuestionables fines y programas.

Una maqueta del *Strip*, continuamente modificada gracias a la información que llega del Área de Recepción, transmite estrategias, planes e instrucciones. La vida en los barracones de construcción de la Punta de la Franja puede ser dura, pero la creación continua de este objeto deja a sus constructores exhaustos de satisfacción.

El Parque de los Cuatro Elementos

Dividido en cuatro áreas cuadradas, el Parque de los Cuatro Elementos desaparece en el suelo en cuatro cuadrados gigantescos.

El primer cuadrado, 'Aire', consta de varios pabellones hundidos cubiertos de elaboradas redes de conductos que emiten diversas mezclas de gases para crear experiencias aromáticas y alucinógenas. Mediante sutiles variaciones de dosificación, densidad e incluso color, estas volátiles nubes perfumadas pueden modificarse o sostenerse como instrumentos musicales.

Se pueden evocar de forma invisible estados de ánimo de euforia, depresión, serenidad y receptividad en secuencias y ritmos programados o improvisados. Unos chorros de aire verticales protegen el entorno por encima de los pabellones.

De tamaño idéntico al primer cuadrado, pero hundido bajo el nivel de la superficie, se encuentra 'Desierto', una reconstrucción artificial de un paisaje egipcio que simula sus vertiginosas condiciones: una pirámide, un pequeño oasis y el 'órgano del fuego', un armazón de acero con innumerables salidas para llamas de diferente intensidad, color y calor.

Se toca por la noche. Ofrece un espectáculo pirotécnico visible desde todas partes del *Strip*, un sol nocturno.

Al final de las cuevas lineales del recorrido, máquinas de espejismo proyectan imágenes de ideales deseables. Quienes se adentran en los tubos corren para alcanzar estas imágenes beatíficas. Pero el contacto real nunca puede establecerse: corren sobre una cinta que

se mueve en sentido contrario a una velocidad que aumenta a medida que se reduce la distancia entre el espejismo y el corredor. Las energías y los deseos frustrados tendrán que canalizarse en actividades sublimadas. (El secreto de que la pirámide no contiene una cámara del tesoro se guardará para siempre).

Más profundamente, aún en la tierra, se encuentra 'La plaza Agua', un estanque cuya superficie está permanentemente agitada por el movimiento regular pero variable de una de sus paredes, produciendo a veces olas de proporciones gigantescas. Este lago es el dominio de algunos buscadores de placer, que se han vuelto completamente adictos al desafío de las olas. Día y noche, los sonidos de este mar interior sirven de fondo acústico a las actividades de la Franja.

La cuarta plaza, al fondo del foso, 'Tierra', está ocupada por una montaña vagamente familiar, cuya cima está precisamente al nivel de la superficie del *Strip*. En la cima, un grupo de escultores debate qué busto esculpir en la roca; pero en la atmósfera acelerada de esta prisión, nadie es importante el tiempo suficiente para que lleguen a una conclusión.

Las paredes de la cavidad repiten la historia pasada de este lugar como una cicatriz; parte de una línea de metro, ahora desierta, está suspendida en este vacío. En lo más profundo de las otras paredes, se excavan cuevas y lugares de reunión cavernosos para albergar ciertos misterios primordiales. Tras recorrer en espiral las plazas del recorrido, el paseante es devuelto por una escalera mecánica a la superficie.

Plaza de las Artes

Dedicada a la creación acelerada, la evolución y la exposición de objetos, la Plaza de las Artes es la zona industrial del *Strip*, un espacio abierto urbano pavimentado en un material sintético que ofrece un alto grado de confort a sus usuarios. Dispersos en esta superficie se encuentran los edificios donde la gente acude para satisfacer su amor por los objetos.

Hay tres edificios principales en la plaza. Uno ES antiguo; siempre ha sido un museo. Los otros dos fueron construidos por los Prisioneros Voluntarios. El primero sobresale de la superficie; fue construido con los materiales del segundo, que fue excavado en la Plaza y es, de hecho, el interior del primero. A primera vista es imposible comprender que estos edificios gemelos son uno solo, y que esto no es un secreto. Formando cooperativamente un instrumento para el adoctrinamiento de la cultura existente, muestran el pasado de la única manera posible: ex plantean la memoria permitiendo que sus provocadores vacíos se llenen con las explosivas emociones de los espectadores. Son una escuela. La densidad y la impenetrabilidad del primer edificio intensifican la expectación de los estudiantes que esperan ante sus puertas, mientras que el aparente vacío del segundo provoca un ansioso suspense. Los visitantes, impulsados por una fuerza irresistible, inician un viaje por las escaleras mecánicas que enlazan una serie de enigmáticas galerías en una exploración de los rincones más misteriosos de la historia. En la galería más baja, descubren un interior sin fondo; se están construyendo nuevas galerías que se van llenando, a medida que se completan, de obras desconocidas que emergen en un flujo continuo desde un túnel que parece conectado al antiguo museo. Al volver a la superficie, las huellas de este recorrido quedan retenidas en la retina y se transfieren a ciertas partes del cerebro.

El antiguo edificio contiene imágenes borradas del pasado. La primera impresión del visitante no informado es la de un número casi infinito de marcos vacíos, lienzos en blanco y pedestales desocupados. Sólo aquellos con conocimientos adquiridos en el curso anterior pueden descifrar el espectáculo proyectando sus recuerdos sobre estas provocaciones vacías: una película continua de imágenes, mejoras y versiones aceleradas de la historia del arte producen automáticamente nuevas obras, llenando el espacio de recuerdos, modificaciones e invenciones.

Aparte de estos tres edificios principales, las únicas exposiciones tangibles de la Plaza son pequeños edificios que parecen peones en la cuadrícula de un juego antiguo. Se dejan caer como meteoritos de significado metafísico desconocido, a la espera de ser trasladados a la siguiente intersección del juego; con cada movimiento se descifran aún más.

Baños

La función de los baños es crear y reciclar fantasías privadas y públicas, inventar, probar y posiblemente introducir nuevas formas de comportamiento. El edificio es un condensador social. Saca a la superficie motivaciones, deseos e impulsos ocultos que se afinan para su reconocimiento, provocación y desarrollo.

La planta baja es una zona de acción y exhibición pública, un desfile continuo de personalidades y cuerpos, un escenario para una dialéctica cíclica entre exhibicionismo y espectador. Es una zona para la observación y posible seducción de parejas a las que se invitará a participar activamente en fantasías privadas y en la búsqueda de deseos.

Las dos largas paredes del edificio están formadas por un número infinito de celdas de diversos tamaños a las que pueden retirarse individuos, parejas o grupos. Estas celdas están equipadas para fomentar la indulgencia y facilitar la realización de fantasías e invenciones sociales; invitan a todas las formas de interacción e intercambio.

La secuencia zona pública/células privadas se convierte en una reacción creativa en cadena. Desde las celdas, los artistas de éxito o los que confían en la validez y originalidad de sus acciones y propuestas se filtran a las dos arenas situadas a ambos extremos de los baños. Finalmente, en la arena, actúan. La frescura y sugestión de estas actuaciones activan partes dormidas del cerebro y desencadenan una explosión continua de ideas en el público. Sobrecargados por este espectáculo, los Prisioneros Voluntarios descienden a la planta baja en busca de quienes quieran y puedan fabricar nuevas elaboraciones.

Instituto de Transacciones Biológicas

El Instituto sustenta a los Prisioneros Voluntarios durante las emergencias biológicas y las crisis físicas y mentales; también demuestra la naturaleza inofensiva de la mortalidad. Está dividido en cuatro partes por un edificio cruciforme. La primera parte, el hospital, contiene todo el arsenal de la curación moderna, pero está dedicada a una desescalada radical del proceso médico, a la abolición del furor compulsivo por curar. Aquí no hay latidos forzados, ni invasiones químicas, ni prolongaciones sádicas de la vida. Esta nueva estrategia reduce la esperanza media de vida y, con ella, la senilidad, la decadencia física, las náuseas y el agotamiento. De hecho, aquí los pacientes estarán 'sanos'.

El hospital es una secuencia de pabellones, cada uno dedicado a una enfermedad concreta. Están conectados por un bulevar médico, un cinturón de movimiento lento que muestra a los enfermos en una

procesión continua, con un grupo de enfermeras bailarinas con uniformes transparentes, equipos médicos disfrazados de tótems y ricos perfumes que suprimen el hedor familiar de la curación, en un ambiente casi festivo de melodías operísticas. Los médicos seleccionan a sus pacientes de este cinturón, los invitan a sus pabellones individuales, ponen a prueba su vitalidad y administran casi juguetonamente sus conocimientos (médicos). Si fracasan, devuelven al paciente a la cinta transportadora; quizá otro médico lo pruebe, pero pronto se hace evidente que la cinta lleva más allá de los pabellones, a través del edificio cruciforme, y directamente al cementerio. El ambiente aquí es continuamente festivo. Los mismos olores, la misma danza etérea, se hacen aún más humanos por el contraste entre la despiadada formalidad de las parcelas y la antinaturalidad de los arbustos verde oscuro.

En otra parte de la plaza, los Tres Palacios del Nacimiento, hay un equilibrio estadístico entre nacimientos y muertes. La proximidad física de estos acontecimientos sugiere el consuelo de una relación causal entre ambos, un suave relevo. El descenso de la esperanza media de vida crea una urgencia ambiciosa; no permite los lujos de cerebros infra-explotados, la prolongación artificial del infantilismo o la adolescencia malgastada. Los Tres Palacios de Nacimiento también se ocuparán de los bebés, educándolos y convirtiéndolos en pequeños adultos que -en la fecha más temprana posible- puedan participar activamente en la vida de la Franja. En la cuarta parte, los enfermos mentales estarán expuestos como antaño, no como ellos mismos, sino como parte de una exhibición bien producida de sus delirios, sostenida por el equipo técnico más avanzado: un número infinito de Napoleones, Florence Nightingales, Einsteins, Jesucristos y Juanas de Arco, todos con sus uniformes hechos a medida.

Por último, el edificio cruciforme, que separa los cuatro compartimientos, contiene los archivos: registros de todos los hechos vitales, acontecimientos e incidentes de la vida de los prisioneros pasados y presentes. La burocracia, tantas veces criticada por su pasión por el control, su desprecio por la intimidad y su ceguera moral, garantiza a los Prisioneros un nuevo tipo de inmortalidad: este tesoro estadístico, conectado a los ordenadores más imaginativos, produce no sólo biografías instantáneas de los muertos en cuestión de segundos, sino también biografías prematuras de los vivos -mezclas de hechos y extrapolaciones despiadadas- utilizadas aquí como instrumentos esenciales para trazar un rumbo y planificar el futuro.

Parque de la Agresión

En esta zona recreativa se erigieron estructuras rudimentarias para corregir y canalizar los deseos agresivos en confrontaciones creativas. La dialéctica ego/mundo en desarrollo genera la aparición continua de ideologías en conflicto. Su coexistencia impuesta invoca los sueños infantiles y el deseo de jugar. El Parque es un depósito de tensión sostenida a la espera de ser liberada, un gigantesco patio de dimensiones flexibles para albergar el único deporte de la Franja: la agresión.

Aquí se recrean los conflictos: las batallas escenificadas disuelven la corrosiva histeria de las buenas maneras. A nivel individual, el Parque es un sanatorio donde los pacientes se recuperan de restos de infecciones del Viejo Mundo: hipocresía y genocidio. Los diagnósticos proporcionan formas más ricas de relación. Los edificios más destacados son las dos torres. Una es infinita, una espiral continua; la otra, formada por 42 plataformas, tiene un estilo arquitectónico familiar. Los campos magnéticos entre estas torres crean una tensión que refleja las motivaciones psicológicas de sus

usuarios. La entrada al Parque es gratuita, y las actuaciones son continuas; los visitantes llegan solos, en parejas o en pequeños grupos. La agresiva confianza de los jugadores compensa la electrificante incertidumbre sobre la seguridad de la torre cuadrada. Dentro de la torre hay estanterías que contienen celdas donde los visitantes se retiran para desahogar el odio reprimido, insultándose libremente unos a otros.

Pero estos antagonistas privados son también espectadores: las estanterías sirven como galerías de observación que dan a las plataformas más grandes de la torre, provocando a los visitantes a unirse a grupos implicados en desconocidas transacciones físicas que tienen lugar abajo. A medida que se superan los restos de timidez, los visitantes añaden sus energías privadas a esta forma increíblemente exigente y mutante de comportamiento social. En un sueño agitado, ascienden por la torre; a medida que perforan cada planta, mejora su visión de la actividad de abajo, y en torno a la arquitectura de gran altura experimentan una nueva y estimulante sensación del espectáculo que se despliega.

A medida que su torre se inclina hacia delante, empujan a su antagonista a una caída abismal a través de la espiral implacable de la introspección. Sus movimientos digestivos consumen el exceso de blandura: es la cámara de combustión de la grasa bajo la piel. Los misiles humanos, ayudados por la aceleración centrífuga, escapan por una abertura elegida en las paredes de la espiral. Son objetos de energía aterradora liberados en una trayectoria de tentaciones irresistibles.

Toda la superficie del Parque -el aire por encima y las cavidades por debajo- se convierte en un campo de batalla a gran escala. A medida que las operaciones se prolongan en la noche, adquieren el aspecto de celebraciones alucinantes con el telón de fondo de un mundo abandonado, de exterminio calculado y educada inmovilidad. Al regresar de su aventura nocturna, los visitantes celebran sus victorias colectivas en una gigantesca arena que cruza el Parque en diagonal.

Las parcelas

Para recuperarse en la intimidad de las exigencias del intenso colectivismo, cada Preso Voluntario dispone de un pequeño terreno de cultivo privado. Las casas de estos *Allotments* están construidas con los materiales más exuberantes y caros (mármol, cromo, acero); son pequeños palacios para el pueblo. A un nivel descaradamente subliminal, esta sencilla arquitectura logra su secreta ambición de infundir gratitud y satisfacción" (Koolhaas, 1995).

Narrativa, storyboard y retícula

Exodus or the voluntary prisoners of architecture (1972), en sus 18 láminas, de estética entre el fotoperiodismo y el collage estilo Superstudio, realizada por las manos de las pintoras Vriesendorp y Zenghelis, resulta una secuencia narrativa. El propio Koolhaas, en su prólogo anteriormente visto, habla del *storyboard*, cuyo hilo conductor es el texto que 'secuencializa' en parcelas de contenido. Describe el área central, la plaza ceremonial, el *strip*, el parque de los cuatro elementos, la plaza de las artes, los baños, el Instituto de Transacciones Biológicas y las parcelas. El grafismo, de inspiración de *El monumento continuo* (1969), organiza en modo de 'fotogramas' contenido político y planos abstractos del espacio arquitectónico. La información gráfica procedía de diversas fuentes —artísticas, de revistas populares, de discos, de periódicos; incluso fotogramas de la película *La esclava blanca* se incorporaron al collage—, e incluía connotaciones bélicas, como la alusión a la guerra de Vietnam y en definitiva a la arquitectura como poder.

Fig.2.110. *Exodus*, manuscrito mecanografiado



Fig.2.110.

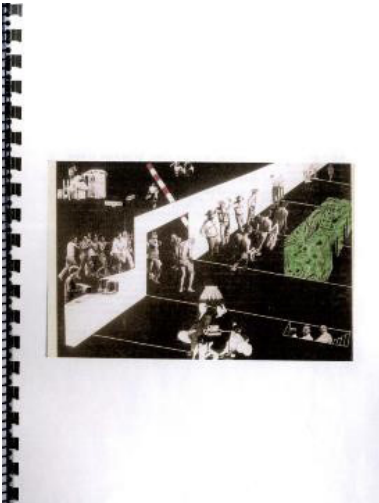


"Exodus habla sobre el poder [de la arquitectura sobre el mundo], algo importante en aquel momento que yo inyecté en la escuela. La A.A. pretendía hacer ver que el poder simplemente estaba ausente o que se había superado de algún modo, y Exodus recuerda que el poder es todavía algo importante. Algunas fotografías las tomé de alguna publicación sobre Vietnam y te puedo decir que incluso con la guerra terminada. En aquel año, que uno pudiera trabajar con este material era muy extraño. Yo utilicé como material de proyecto el contexto político del momento. (...) fotos de una prisión de los Estados Unidos y otras de una organización del Vietcong (Frente Nacional de Liberación de Vietnam). Así que juntas forman un cóctel de una situación política. Ese es el gesto político, el poder está por todas partes" (Koolhaas en Carlos García, 2014, pp.264-265).

El proyecto mostraba percepciones de acontecimientos globales de relevancia en aquella época, connotados de la ciudad que tanto ha impactado a Koolhaas, de arquitectura, arte, música, sexo... incorporados al collage creando un conjunto lleno de información significativa. Todo ello hacía que su propuesta, lejos de ser un exabrupto para llamar la atención, respondiera al título del concurso de *Casabella* "La ciudad como contexto significativo".

El *storyboard*-collage evidenciaba un historial de operaciones aditivas, que resulta el método proyectual de Koolhaas, quien opera como 'editor'. Cierta agresividad en los cambios estéticos de los *frames* del documento, que tienen un poder icónico innegable, comunican esas 'impresiones' que son el anhelo de cualquier cineasta (Rubén Palacios Lázaro, 2015, p.22). Como apunta Sherman (1976, p.164), forman parte de su técnica proyectiva en la que "las cámaras y los registros visuales aproximan a la forma, que será capturada en fragmentos de realidad instantánea, fluyendo (...) para imitar el devenir (...) como un cinematógrafo interior según, Bergson (1973, p.267)". Para Koolhaas, el control sobre la imagen es crucial, así como la captura de imágenes realistas, que justifican los procesos no premeditados y participativos que fomentan la no autoría. La finalidad de esta técnica del *storyboard* desarrollada por el equipo es que se haga una lectura intencional del objeto en el contexto. El *storyboard* como herramienta en la cinematografía, así como los diagramas dibujados a mano, crean la atmósfera psicológica y muestran las impresiones perceptuales de los protagonistas del proyecto. Este se desarrolla como una historia tanto en este como en sucesivos proyectos teóricos que desarrollaría. Por medio de la yuxtaposición de imágenes, que acorde a las reglas del 'montaje', cobran dinamismo, consiguen ofrecer una 'visión cinética' similar a la de los medios de comunicación y el cinematógrafo. El cine produjo un adelanto en la investigación sobre las técnicas para la observación y la diagramación del mundo visible y cinemático.

Alguna de las primeras imágenes de la retícula cartesiana de los norteamericanos Frank y Lillian Gilbreth 'que soporta y mide' los movimientos humanos en el registro cinematográfico (fig.2.111) sirve de inspiración a la idea estética de los fotomontajes de Natalini, y también se asocia al método paranoico daliniano que adopta Koolhaas. Esta era otra forma de ver el fenómeno en donde se relacionan cinemática y retícula. Esta idea esencialista de registrar movimiento era una técnica abrazada por la modernidad más allá del acero y el vidrio a comienzos del s.XIX. Manovich (2017, p.2) señala cómo Étienne-Jules



Marey usó técnicas fotográficas para diagramar el movimiento de los seres vivos o partes de estos. Y Buñuel, en *La Edad de Oro*, incluye escenas documentales de hormigas que un laboratorio había realizado para su estudio. Algo que vanguardias como *De Stijl* tenían en cuenta, la representación de la realidad dinámica basada en la relación entre marco y elementos. Bien mediante un marco fijo y los objetos en movimiento, o bien al revés, o bien ambos en movimiento o quietos.

La secuencialización narrativa de *Exodus* alude también a Leonidov y su proyecto de 1930 para la ciudad de Magnitogorsk (fig.2.111). Si la estética de los dibujos de *Exodus* recuerdan a Natalini, la planimetría se inspira en el proyecto de Leonidov. El proyecto de Koolhaas presentaba una alternativa al urbanismo radical inglés y al mismo tiempo al ‘desurbanismo’ soviético de Mijail Ojiovich y al del americano de Frank Lloyd Wright con su *Broadacre City*, presentada en su libro *The Disappearing City* (1932), y exhibido en la Exposición de Artes Industriales en el Forum del Rockefeller Center a partir del 15 de abril de 1935, donde, sin embargo, coincidía en que lo importante no era la arquitectura sino la organización y los eventos programáticos; y donde los espacios lúdicos y las

Fig.2.111. Experimentos de captación de movimiento sobre una ‘retícula’ de los norteamericanos Frank y Lillian Gilbreth. Abajo, la secuencia de espacios del proyecto Magnitogorsk de Leonidov, que sirve de inspiración para la planta de *Exodus*.

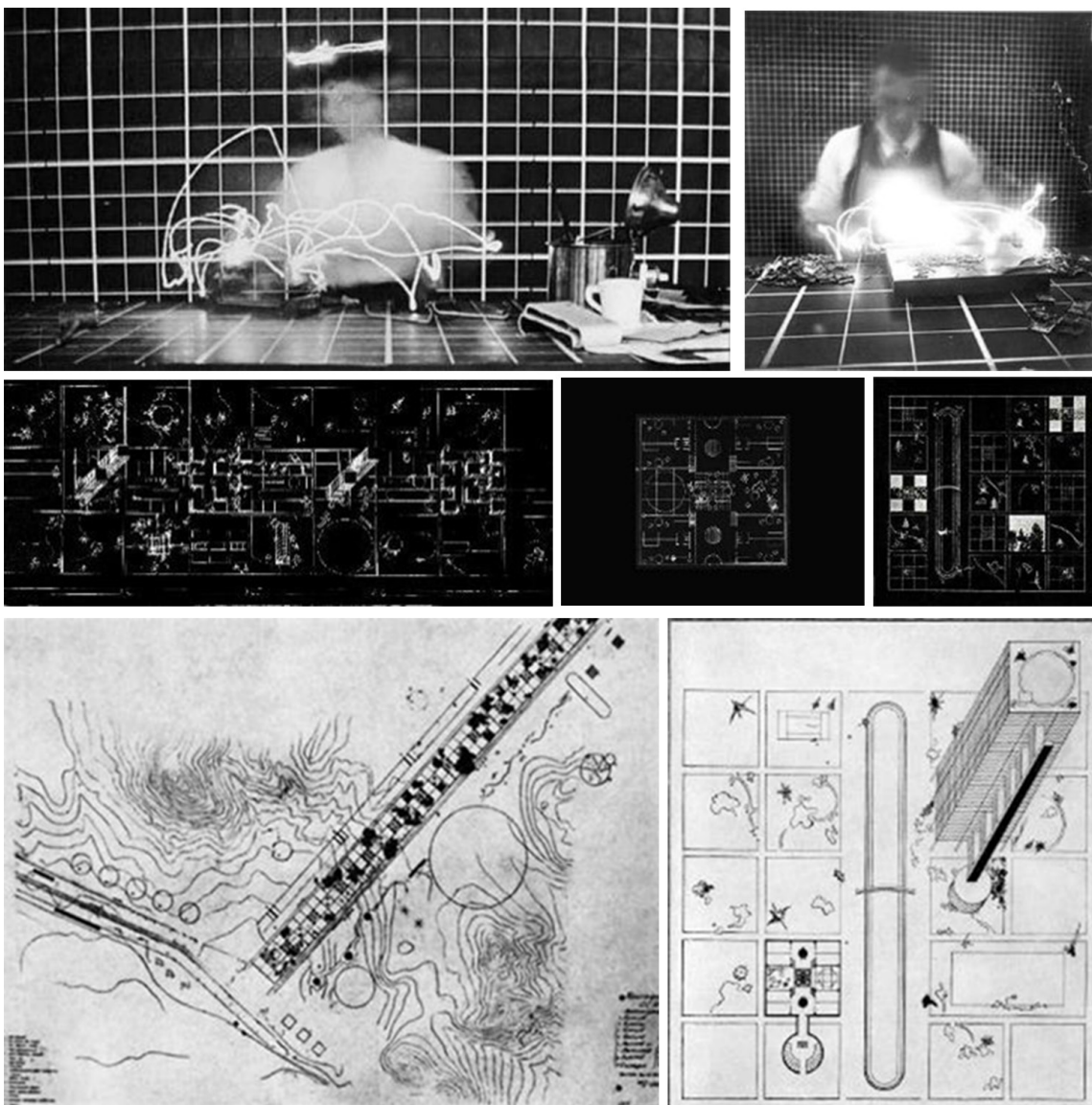
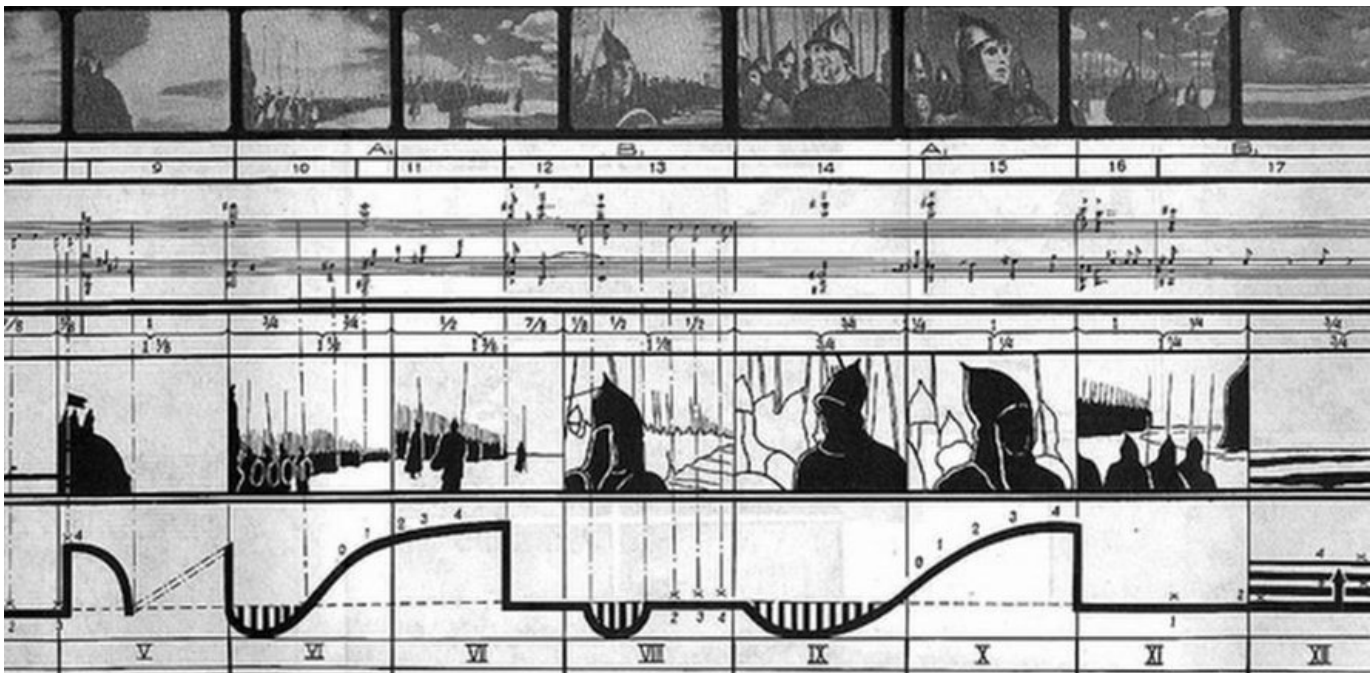


Fig.2.112. Con sus storyboard, Eisenstein quería controlar incluso la intensidad de aquellos elementos invisibles, como la música, que ayudan a dar continuidad a las secuencias, reforzando la idea de montaje, en la que varias imágenes eparadas, al presentarlas de manera consecutiva, generan relaciones en la percepción del espectador.

redes de comunicación fijaban una estructura para las variaciones programáticas según su demanda. Esta forma de estructurar la arquitectura y el urbanismo por medio de ‘secuencias de acciones’ y ‘marcos de eventos’, recuerda la fuerte influencia del cine, al evocar los conceptos de Eisenstein en la Unión Soviética, sobre el montaje de eventos dentro de marcos-escenarios. Estas secuencias, a su vez, evocan a la idea de la retícula como contenedora de movimiento por adición de fotogramas, como los esquemas fínicos de Eisenstein, que incluían en sus transiciones estáticas, incluso los ritmos de la música al colocar bajo las cuadrículas de acciones, el pentagrama (fig.2.112).



El premio de *Casabella* le procura a Koolhaas, ese ‘aspirante a famoso’, su segundo intento de fama que no funcionó la primera vez con la película de *La esclava blanca*. Una beca le llevaría después a Cornell, en el estado de Nueva York. Los miles de kilómetros se habrían convertido en unos pocos cientos de millas de distancia espaciotemporal de la fama internacional.

2.3.7. Punto de giro hacia OMA

A partir de estas eternas preguntas que evocan la diatriba entre imagen e idea, forma y no forma, real e imaginario, tangible e intangible, Koolhaas encuentra el primer ‘punto de giro’ de su transformación en agente de modernización³¹⁴. Koolhaas entiende la modernización cómo la investigación para la innovación: el perpetuo cambio. Los referentes del discurso que desarrollaría desde la *Office for Metropolitan Architecture*, demuestra la voluntad de ser una ‘marca’³¹⁵ que garantiza al cliente la investigación en *pos* de la novedad: de lo nuevo, sorprendente e inesperado. Lo moderno es lo que la marca OMA intenta captar del pulso de la realidad y sobre ella actuar críticamente, como agentes de la modernidad arquitectónica.

314 Véase capítulo I.

315 Véase capítulo III.

Koolhaas siempre busca lo que existe detrás de los objetos, a la manera de los escritores vanguardistas norteamericanos, aquellos que también recurrieron al surrealismo. La poética de éstos chocaba con lo promulgado en la A.A. por un lado, y por otro con la interdiscursividad³¹⁶ de Koolhaas, de la que aún no había encontrado la expresión ajustada. Le interesaban más los fenómenos que los objetos en sí mismos, constantemente ‘borrables’. Pero de estos escritores guarda relación porque sus referentes siempre tienen que ver con la pulsión, con el envés, con lo que no se ve en la superficie. Lo que enlaza con el manifiesto constructivista y con el Situacionismo sin perder de vista lo que los holandeses van Doesburg y van Eesteren, en el V Manifiesto De Stijl de 1923, daban por sentado: que la emoción individual se había abolido, y que el arte y la vida no podían dissociarse; que hacía falta un sistema objetivo, donde las “leyes de la economía, de la matemática, de la técnica, de la higiene (...) condujeran a una unidad plástica nueva” (Conrads, 1973, p.104), en la que “encontrar valores idénticos en objetos distintos”. Eso implicaba el hallazgo de un criterio de medida objetivo. A Nueva York llegó la vanguardia parisina y rápidamente su sociedad se vio abocada a cambios que trufaron la ciudad de manifiestos de poetas y artistas; fiestas y charlas. En *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Berman (1988, p. 301) citaba *Delirious New York* de la siguiente manera,

“la capital del Ego, donde la ciencia, el arte, la poesía y ciertas formas de locura compiten en condiciones ideales por inventar, destruir y restaurar el mundo de la realidad fenomenal (...) La ciudad entera se convirtió en una fábrica de experiencia hecha por el hombre, donde lo real y lo natural dejaron de existir”.

Lo inmaterial en *Delirious New York* se percibe en lo material de muros, bloques, plazas. Lo abstracto de los ‘puntos calientes’, atractores de actividades y edificios en Nueva York se repite en Singapur y en otros lugares a causa del desarrollo industrial y el artístico, siempre que la ideología se deje a un lado. ‘La poética de la modernización’ de Manhattan es acertada porque ninguna otra ciudad en ciernes se dejó contaminar tanto en su vida por la vanguardia y el progreso industrial y económico. Los escritores y los artistas de la Escuela de Nueva York comprendían el ‘vínculo indivisible entre obra y acto de comunicación’, pues son tautología. Y la ‘crónica de su génesis’ fue representada por las obras de escritores como Frank O’Hara (fig.2.113), un *flâneur* neoyorquino, o Wallace Stevens (fig.2.113), un poeta disfrazado de abogado, que vio la realidad como una ‘ficción suprema’. Estos escritores de la Escuela de Nueva York, fueron de los primeros en dar cuenta de ello y han señalado a Koolhaas el camino de su relato. Koolhaas compartía con Wallace Stevens que la ‘imaginación’ no es equivalente a conciencia, pero es la imaginación la que produce la realidad, la que conforma el mundo porque “la verdad podría ser eso que vivimos, conceptos imaginados antes de que la razón los fije” (Stevens, 1951, p.154). La imaginación es el mecanismo, a través del cual, inconscientemente, conceptuamos las estructuras vitales, mientras que la razón es la forma en la que elaboramos conscientemente dichos esquemas. Se podría establecer que las operaciones de Koolhaas, que siempre busca lo intangible desde lo tangible, son ‘operaciones de abstracción lírica’ o ‘correspondencias’ entre conceptos abstractos, realidad y teoría (Sánchez Romania, A., 2003, p.10).

316 Según Gerard Genette este concepto deriva de la intertextualidad de la narratología y como herramienta para la escritura establece una relación semiológica entre el texto literario y otras artes como el cine, la música o la pintura. Esta herramienta permite conocer el ambiente sociocultural de aquel que la usa. En su caso Koolhaas, periodista, escritor, cineasta es muy influido por el mundo del arte y el Stedelijk.

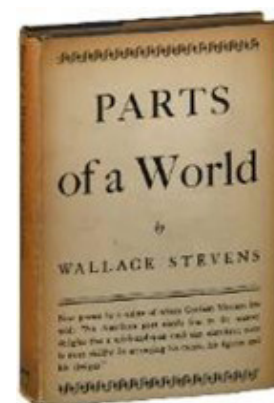
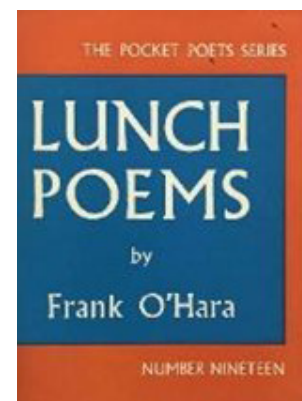


Fig.2.113. Frank O’Hara y Wallace Stevens junto a primeras ediciones de sus poemarios.

2.4. DELIRIO AMERICANO

El periplo vital de Koolhaas y sus criptomnesias aportaron a su formación tardía en Londres, que se ha saldado con un premio internacional y la formación de OMA, mimbres creativos e influencias poderosas. No había terminado sus estudios cuando tuvo la oportunidad de ir a EE. UU., que es ‘el centro del mundo’, pero, además, que está conformado, en mucho, por ‘lo holandés’, y donde la actividad teórica se estaba trasladando desde Europa. Es donde terminaría conformándose en ‘arquitecto mediático’, como Wijdeveld y Le Corbusier. En Norteamérica, y con Eisenman como mentor, afrontaría los retos futuros que le permitirían presentarse al mundo con el *manhattanismo*, concepto equiparable, se podría decir, al *Ornamento y delito*, *Los 5 puntos...*, o *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Durante la estancia de Koolhaas en Norteamérica, se produciría la fusión entre su hacer académico, el surrealismo, el pragmatismo y la crítica. Al colaborar con Ungers, conocer a Eisenman y estar en el IAUS, Koolhaas vería a través de sus miradas el ‘manhattanismo’ como una potencial teoría de la génesis de Manhattan. Como diría Moneo (2006, p. 318), Koolhaas, en una actitud similar a Warhol, cuyo Pop es filial del surrealismo, se sirve de la iconografía existente para crear la novedad. Cuando Koolhaas llega a EE. UU. el Pop sigue en auge y está dando paso al posmodernismo, pero su desacuerdo con el discurso *mainstream* de la arquitectura le llevaría a reaccionar con un discurso alternativo, aunque se interese por ese criticismo legítimo de la arquitectura moderna por “su inmovilidad, su estancamiento, su incapacidad de comunicación y (...) para relacionarse con la historia y el contexto físico preexistente” (Goldhoorn, 2002, párr.8). El capitalismo, que un año después entraría en la crisis del petróleo de EE. UU.³¹⁷, haría pensar en el que le parece “atractivo”, mundo financiero. Koolhaas siente rechazo ante cierto discurso ‘contextualista’ que se estaba dando en EE. UU. El holandés, que ha sentido aversión por la ruptura historicista de los radicalismos británicos, tampoco ve con buenos ojos el respeto formal al conjunto histórico que lleva a realizar un edificio siempre similar al marco en el que está inscrito. No entiende este falso compromiso con las formas y buscaría otras maneras de ‘relacionarse con la historia’. Ya asentado en la ciudad de Nueva York, escribiría un artículo para *Oppositions* sobre el *Dom Narkomtyazhprom* de Leonidov para mostrar su postura (Goldhoorn, 2002, párr.8). A la manera de la época heroica del Movimiento Moderno, haciendo uso del material documental, llegaría a hacer, una narrativa muy inteligente. Él mismo diría:

“mi artículo en *Oppositions* fue un temprano intento de comenzar una polémica (1972) con el postmodernismo. De hecho 1972 fue un momento importante en particular; y puede ser que 2002 de nuevo lo sea en el sentido que, desde 1972 al presente, pareciera que asistimos a un triunfo en profundidad del modernismo. Si en 1972 yo discrepaba del postmodernismo ahora, en el 2002, comienzo a discutir con el modernismo. En 1972 enfatizaba cómo la arquitectura moderna es capaz de relacionarse con la historia, y ahora vuelvo a polemizar y digo que es necesario aún un tipo nuevo de relación con la historia, para hacer la arquitectura moderna menos aburrida.”

317 La crisis del petróleo de 1973 comenzó el 16 de octubre. La OPEP (Organización de Países Exportadores de Petróleo) suspendió sus exportaciones a países que apoyaron a Israel en la guerra de Yom Kipur. Esto provocó un aumento en los precios del petróleo, afectando gravemente las economías dependientes de él. Esto evidenció la vulnerabilidad del sistema energético global, impulsando esfuerzos para reducir esa dependencia, marcando un cambio importante en la historia económica mundial.

2.4.1. Referentes desde Norteamérica. Arquitecto en ciernes

En los EE. UU. de los 70, el impacto del Pop sobre el mercado del arte es más fuerte que en Londres. Koolhaas, como ‘discípulo’ de la escuela *Nul-beweging*, mostraría más afinidad con los Nuevos Realistas³¹⁸ europeos, más teóricos que los festivos artistas Pop con su celebración capitalista que los Nuevos Realistas rechazaban. Lo Pop norteamericano se cruzaba con las ‘estrategias’ publicitarias. En el discurso yanqui, como diría Marchán Fiz (1994, p.14), las obras de arte entran “preferentemente en la dialéctica de la mercancía por su *valor de cambio*, y las posibilidades de éxito de un artista dependen de su cotización. Los juicios artísticos se subordinan a las estimaciones mercantiles y el reconocimiento depende de los intereses del mercado”, Frente a Inglaterra, donde nació el término *pop* y llevaba ya media década de vida, el Pop americano, con la subsecuente absorción de este por la maquinaria publicitaria, era más contundente y agresivo. A los productos industriales que el norteamericano impone una ‘obsolescencia planificada’ el Pop los retoma y saca de su contexto real, trasladándolos a la galería de arte, consagrando así la obsolescencia de la modernidad, directamente proporcional a la depreciación de estos productos.

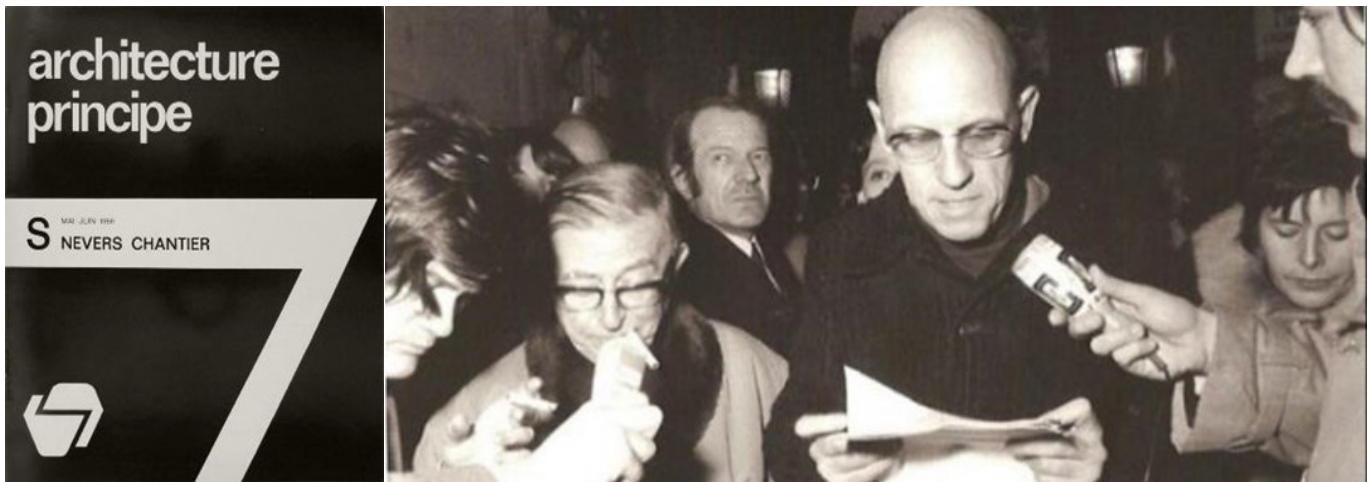
Los norteamericanos, en el ámbito universitario, habían abrazado el estructuralismo de la *French Theory* (fig.2.114), mientras que en el arte los compradores actuaban sobre el mercado francés (Marchán Fiz, 1994, p.14). Al adquirir y vender arte americano, imponiendo el juego de opuestos de la ‘tradición de lo nuevo’ gestada en los Estados Unidos, el arte americano se imponía mediáticamente. Frente al Nuevo Realismo, tendencia nacida en Europa que algunos consideran la ‘trasposición europea’, el Pop americano otorgaba importancia a la innovación en la comunicación. La estrategia comunicativa refuerza, a forma de publicidad, la pauta. Las tendencias originadas en EE. UU. como el expresionismo abstracto, la nueva abstracción, el hiperrealismo, el *Land art*, el *op art* o el minimalismo, conquistaban los mercados del arte sin precedentes. Las innovaciones del arte yanqui guardaban estrecha relación con el colonialismo económico (Marchán Fiz, 1994, p.15) que pretendía colonizar la Europa de posguerra a través del arte y la cultura. No es de extrañar su atractivo, ya artistas como Mendelsohn alabaron la ciudad americana y Wright imponía su criterio en Europa a través de Holanda. En Hollywood ya hacía tres décadas que centroeuropeos y alemanes, huyendo de la guerra, habían hecho carreras notables en el cine, que fueron bienvenidos gracias a su formación expresionista. Éstos, a su vuelta a Europa, ensalzaron los milagros del Nuevo Mundo.

Decía Cusset (2005, p.237) que Hegel inauguró el largo linaje de la obra de arte muerta o cosa del pasado. Pero en EE. UU. sí que se instauró una metamorfosis en sus promiscuidades mercantiles. La esfera del arte se fundía en el concepto decisivo de *art world*, el cual, filósofos como Arthur Danto, y sociólogos como Howard Becker, teorizaron como ‘red’ artística. Resultado de lazos cooperativos, el arte involucraba a todos los que participan en la producción,

318 El Nuevo Realismo se desmarca del arte comercial y se emparenta con el dadaísmo. Muchos estudios sostienen que el dadaísmo o el neo-dadaísmo de los 50 está en el origen de prácticamente todos los movimientos artísticos de las siguientes décadas, como es el *Fluxus* y este Nuevo Realismo; también constituye la base para autores que, después de los 50, se adhirieron al Pop como Jasper Johns, demostrando de nuevo el alcance del surrealismo y el dadaísmo en toda la esfera artística.

el encargo, la presentación, la conservación, la promoción, la crónica, la crítica; la compra y la venta de obras de arte (Cusset, 2005, p.238)³¹⁹. Se reconoce que existen muchos mundos artísticos, definidos ya sea por la ubicación o por definiciones alternativas de bellas artes. Algunos pueden utilizar el término ‘mundo del arte’ para referirse únicamente al nivel de élite de las bellas artes globalizadas. Los mundos del arte cambian continuamente en respuesta tanto a la creatividad de quienes crean arte, como en respuesta al cambio social. Pensadores, como Paul Virilio —cofundador en 1963 del colectivo y la revista *Architecture Principe* (fig.2.114)— reflexionaron sobre la ‘velocidad’ y la ‘estética de la desaparición’. Las obras se volvieron ‘productos’, de modo que la obra de arte entra en la vida y suscita que son la misma vivencia, en un régimen pos-estético —término de Jacques Rancière—, que elimina la frontera entre la obra y el discurso, y abre el debate entre formalistas y contextualistas en los campos tanto de la literatura como de la arquitectura.

Fig.2.114



2.4.2. Pop americano

El Pop americano nació en resistencia a los expresionistas abstractos. En realidad, hubo agentes de transición como Robert Rauschenberg. En los 70, las obras de Pollock y de Rothko tendieron lazos con los posestructuralistas. En la pintura de Pollock (1912-1956), el no-centro, el ritmo y la energía; o las mesetas deleuzianas de Rothko (1903-1970) o más directamente, Jasper Jons y John Cage con sus *happenings* (fig.2.115) y escritos, revalorizaban la obra como ‘pulsión’ de energía humana y ‘obra abierta’.

Fig.2.115

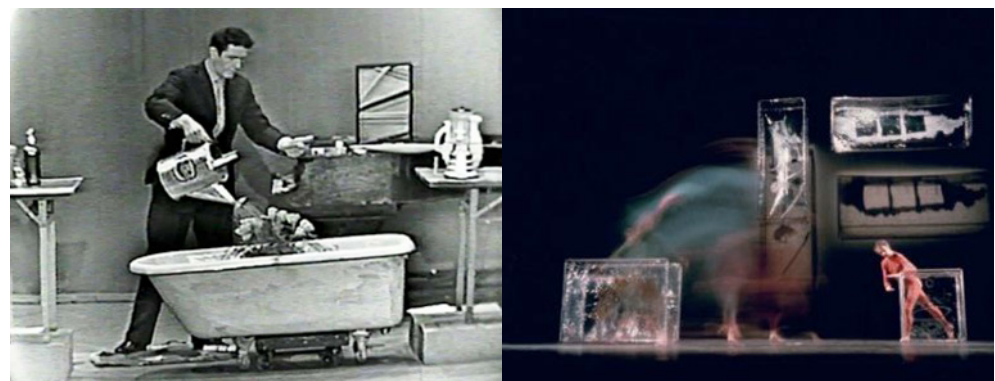


Fig.2.114. Revista *architecture principe* y Foucault en EE. UU., como uno de los representantes de la *French Theory*

Fig.2.115. Performances *Walter Walk*, de John Cage (1960) y *Walkaround Time*, de Jasper Johns (1968)

319 Véase capítulo III.

Koolhaas, europeo, toma de ambos lados del atlántico esos referentes. Conocedor de la historia, se siente cómodo desplazándose por el hilo de cada corriente artística, interesándose tanto por Pollock como Warhol, por la interioridad y la exterioridad, lo culto y lo popular; “lo intangible en lo tangible” de Yves Klein y “lo tangible de lo tangible” de Warhol. Si bien el Nuevo Realismo y el Pop tienen afinidades, el expresionismo abstracto y el pop son contrarios. Pero la trifulca no es en ideas por el arte o por la forma, sino por la expresión, que tiene que ver con las formas de la vida social. En este momento concreto ¿cómo representar la cultura de masas? Por mucho que Warhol diga que él está “en la superficie del lienzo”, la frase es paradójica y contiene cierta contradicción irónica. Warhol dice que no hay más de lo que se ve y, sin embargo, en la superficie del lienzo también se encuentran los ritmos neoplásticos, pulsiones expresionistas y la superficialidad de la publicidad. En los 80, Warhol apadrina a Basquiat, un claro exponente del neoexpresionismo en contacto con la subcultura de la gran ciudad, relacionada con el uso de drogas, las bandas callejeras, el mundo del grafiti y el SoHo neoyorquino. Las galerías de arte, el atractivo del dinero y el glamur hollywoodiense le llevaron al ojo de la crítica, aunque muchos críticos han visto en su superficialidad comercial la captura de lo “esencial del *zeitgeist* y la cultura americana de los años setenta” (Lando, M., 2008).

Koolhaas tomaría en su discurso muchos argumentos del Pop, inherentes ya en otras corrientes europeas. El ‘*object trouvé*’, lo ‘genérico’, la ‘transgresión’, lo ‘barato’, lo ‘deformado’ o ‘lo incoherente’ que aproximan la idea koolhaasiana de ‘liberación’ a Warhol.

“ha tenido la misma influencia liberadora de Duchamp y, que más tarde, Warhol tuvo en la escena artística. Koolhaas comparte la misma obstinación por las invenciones americanas de muchos de los artistas Pop de los sesenta, para quienes la mercantilización de la América dominante —de lo transitorio, impersonal y materialista, a la vez— se vinculaba con nociones más idealistas de supervivencia pragmática y libertad. La arquitectura de Koolhaas, en muchos sentidos, refleja y abraza con precisión esta combinación única de lo efímero y pragmático, aunque sin someterse del todo a su mercantilización. Al mismo tiempo, de su arquitectura, emana una cualidad oportunista, casi apolítica, que para muchos de nosotros ha sido una influencia liberadora de las acusaciones morales de la práctica crítica reciente” (Klingmann, 2005, p.80).

Rem Koolhaas, entre el Nuevo Realismo, el Nul y el Pop, afín al intelectualismo de *Fluxus* y la crítica de algunos neorealistas como Woody van Aamen, o Daan van Golden (fig.2.116), que experimentaron el Pop americano en estancias en este país, y que trajeron en Holanda la socarronería que se oponía a la burguesía neerlandesa, haría un discurso de oposición al *mainstream* en las escuelas y los ‘discursos sacros’ de la modernidad que mantenían la mayoría de los profesionales. La *coincidentia oppositorum* del discurso koolhaasiano con estos artistas, cuyos lenguajes y estilo son recordados en las publicaciones de OMA, se refleja en el tratamiento de retículas —y cierto enfoque daliniano en sus santos claveteados, que recuerdan a las Ledas de Dalí—, lo que se puede considerar la estética de OMA repleta de alusiones a las artes plásticas y al cine de los 60 y 70, a cierto hedonismo y en particular al ambiente artístico y al *art world* norteamericano.

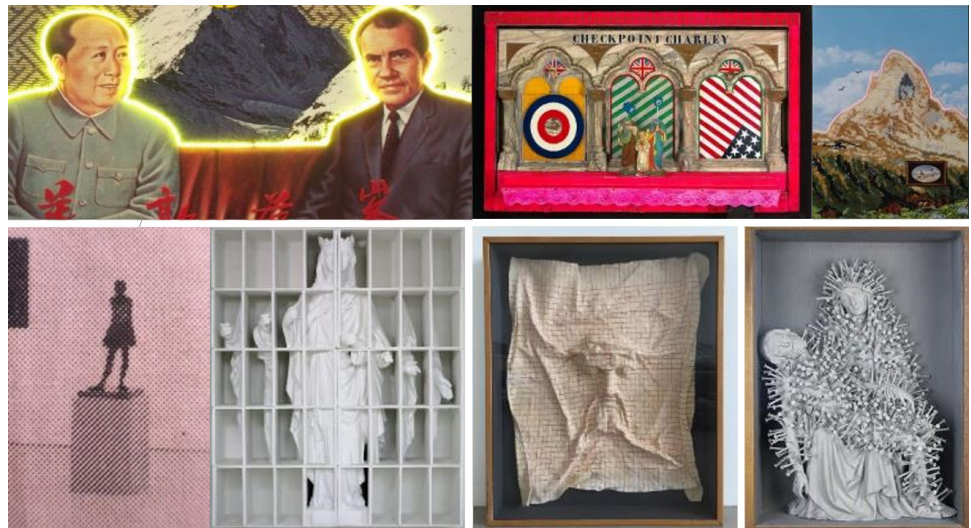


Fig.2.116

Referentes reales, sucios y sublimes

El Nuevo Realismo que influyó en el *Informelle Groep* y en el *Nul-beweging*, guardaban mucha relación con el Mayo del 68, por una apropiación de la realidad —lo cotidiano sin idealización—, en palabras del crítico de arte Pierre Restany, un reciclaje poético de lo urbano, de lo industrial y de la publicidad. Al apropiarse de iconos y objetos de la sociedad de consumo, el grupo europeo reflejaba el lado oscuro del capitalismo. Frente a esto, el Pop americano mostraba el lado más luminoso del capitalismo. Los europeos, más teóricos y los americanos más pragmáticos, intentaban ver el mundo como una imagen unificada, unir la vida al arte que desembocó en los nuevos re-

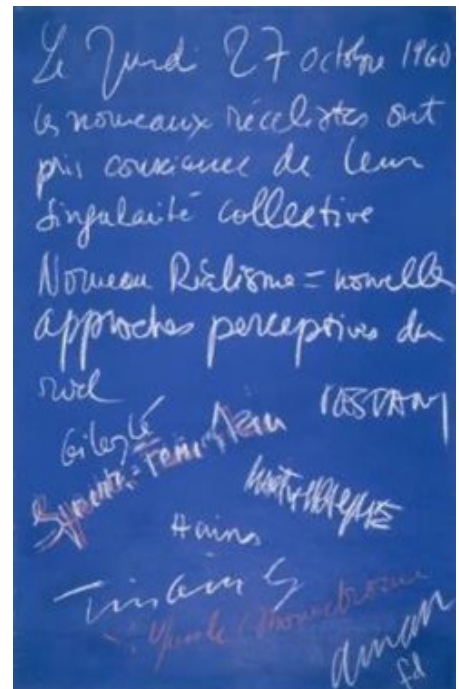


Fig.2.116. Obras de Woody van Aamen, o Daan van Golden. Versiones del Pop holandés.

Fig.2.117. Uno de los monocromos azules de la *Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme*. A la derecha, Yves Klein dando la conferencia “La evolución del arte hacia lo inmaterial”



Fig.2.117

alistas, constructivistas y situacionistas (Calvo Santos, 2015). A las palabras de Warhol de que él estaba en la superficie del lienzo, varios autores confrontaron las palabras del nuevo realista Yves Klein “¡Larga vida a lo inmaterial!”, que se consolidó con un primer manifiesto. La *Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme*, del 27 octubre de 1960, redactada por el crítico Pierre Restany, y firmado por otros ocho artistas³²⁰, que ese día coincidieron en la casa de Yves Klein, en París.

“El jueves 27 de octubre de 1960, los nuevos realistas toman conciencia de su singularidad colectiva. El Nuevo Realismo consiste en nuevos enfoques perceptivos de lo real”.

Klein realizó el soporte del documento que constaba de nueve ejemplares monocromos, siete azules (fig.2.117), uno rosado y otro dorado. Un segundo manifiesto “*40° au-dessus de Dada*” hizo que se saliera del grupo por negar esta influencia, ya que el dadaísmo para él era representación y no la plasmación de la percepción de lo real³²¹. Un año antes, en 1959, había escrito una conferencia “La evolución del arte hacia lo inmaterial” (fig.2.117) que dio en la Sorbona.

Del extenso texto, se puede decir que el discurso de Koolhaas adopta los conceptos en los que gravita el discurso Klein. Estos son la ‘nada’, lo ‘inmaterial’, ‘el autor’, ‘la imaginación’, ‘la técnica’ o la ‘inmortalidad’ o los ‘4 elementos’ a los que dedica una de las plazas de *Exodus* estableciendo una relación directa con el manifiesto de Klein. En resumen según este texto se podría se vivir en una manifestación constante, donde el hombre del futuro alcanza la ensoñación diurna —como los surrealistas proclamaban—, que las ‘arquitecturas del aire’ son lo que ‘no se ve’ como el aire y el gas, que además, protegen de las inclemencias meteorológicas. La inmaterialidad es la aspiración a vivir en lo bello y sutil. ‘Lo inmaterial en la arquitectura’ es el espacio que Bachelard, alude como la ‘nada’, y la ‘sensibilidad azul’ reflexionando sobre el arte *per se* y del artista situacionista. La ‘técnica’, no ha de limitar la expresión artística. La ciencia y el arte, según Klein, deben ser fines del proceso evolutivo. La imaginación, es ‘un espacio auténtico’ de la creación mental.

Algunas de las ideas expresadas por Klein demuestran su determinación por la investigación de llegar a lo inmaterial a través de lo material; a través de la poética de los propios elementos de arquitectura.

-La exhibición en galerías como centro de experimentación y encuentro.

“Creo que es ella [Iris Clert] la directora de escuela que nos agrupa en su galería y que nos estimula en nuestro trabajo y en nuestras búsquedas”.

-La ciencia es, cuando se entiende su esencia, una forma de arte.

“La verdadera ciencia que es, ella sí, arte puro”.

320 Estos artistas eran Arman, Dufréne, Hains, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely y Villeglé. Aún no se había incorporado en el grupo De Saint-Phalle, César, Rotella, Deschamps y Christo.

321 Aunque negara esta influencia, era difícil para Koolhaas discernir sus diferencias. En el epígrafe “Koolhaas. ‘Arquitecto *Null*’” en este capítulo, se señala que en su conferencia del Stedelijk acerca del arte ZERO (Koolhaas, 2014), habló de cómo el grupo fue influenciado por el Grupo Informal y por el Nuevo Realismo y hace el juego de las palabras apolíneo y dionisiaco a las que se debe el término DADA, como un mensaje claro de la influencia que este movimiento tuvo en casi todas las vanguardias europeas.

-La sensibilidad es el medio de comunicación entre la vida y el entorno

“La sensibilidad es la moneda del universo, del espacio, de la gran naturaleza que nos permite alcanzar la vida en su estado de materia primera”.

-La trascendencia de lo material a lo inmaterial.

“La obra debe ser como una estela volumétrica de penetración por impregnación en la sensibilidad, en el espacio inmaterial de la propia vida”.

-Lo inmaterial tiene un impacto más poderoso que la obra física.

“La inmaterialización del cuadro debe actuar sobre los vehículos o cuerpos sensibles de los visitantes con mucha mayor eficacia que los cuadros visibles”.

- Edén, estado ideal de percepción sensible de la naturaleza.

“El hombre en el Edén bíblico se encontraba sin duda en el estado de trance estático como en un sueño”.

-La arquitectura del aire es una arquitectura del futuro, inmaterial y creadora de espacios mediante la manipulación de los elementos.

“La arquitectura del aire será la cara visible de ese centro, inundada de luz”.

En el texto se reflexiona sobre la inmaterialidad en el arte, la evolución personal del autor y su lucha contra la psicología del pasado. Aparte, Werner Ruhnau, destacado arquitecto y colaborador suyo, presentará la inmaterialidad en arquitectura, mientras que el autor compartirá sus experiencias personales en la pintura, destacando que la obra no es solo lo visible, sino lo que provoca en la sensibilidad y la experiencia vivida.

Se enfatiza que la técnica no debe limitar la expresión artística; al contrario, debe ser un medio que permita explorar la sensibilidad pictórica, el color y el proceso creativo. La verdadera obra reside en la conexión emocional y en la capacidad de generar asombro y vínculos con la vida a través de la imaginación creadora. La inmaterialidad y la sensibilidad pictórica buscan liberar la creatividad, creando ambientes y experiencias que trascienden la materialidad opresiva.

El proyecto del “Centro de la Sensibilidad”, de Ruhnau y el propio Klein, busca potenciar la imaginación pura y la responsabilidad personal en un espacio arquitectónico luminoso, destinado a fomentar la creatividad sin exámenes ni jurados. La idea es que la calidad del patrimonio espacial y el valor intrínseco de la materia sean prioritarios en esta nueva era, donde la ética y las aspiraciones morales en las artes sean fundamentales.

Durante una exposición en Amberes, el autor citó a Bachelard: “Primero no hay nada, luego hay una nada profunda, después hay una profundidad azul”, reflejando la importancia del color y la sensibilidad en su obra. La búsqueda personal en el arte, la colaboración con otros artistas y la cooperación auténtica son esenciales para alcanzar una verdadera inmortalidad artística, que trascienda la obra individual y se convierta en un reflejo de la sensibilidad y la vida inmaterial.

Destaca también Klein la importancia de crear ambientes —en su caso, pictóricos— sensibles, que generen una conexión emocional profunda con el público, explorando técnica y color en un espacio que actúe más allá de las obras

visibles. La libertad creativa, la imaginación y la inmaterialización son vistas como caminos para superar el materialismo opresivo y abrir paso a una nueva visión del arte y la ciudad del futuro, donde lo inmaterial, mediante los 4 elementos: tierra, fuego, agua y aire, jugarán un papel central en la arquitectura y en la vida cotidiana. Finalmente, se rinde homenaje a la esperanza de que Europa reconozca el valor de lo sutil y lo bello, promoviendo una vida en armonía con la naturaleza y en constante búsqueda de lo inmaterial y lo sublime. Klein se conoce por el uso del pigmento de color puro y un medio aglutinante, que se denomina Azul Klein Internacional, tono que adoptó como medio para evocar la inmaterialidad y la inmensidad de su particular visión utópica del mundo. Su discurso, coincidente en puntos clave con Koolhaas, gira en torno a la abstracción, a la obra que está “presente en el habla”. La técnica no debe limitar a la expresión artística. No es la obra sino lo que provoca. Es la sensibilidad y la experiencia vivida. El proceso creativo se desenvuelve en la búsqueda de vínculos del arte con la vida que se alcanzan a través de la imaginación. El materialismo cuarta la libertad creativa. La materialidad es opresiva mientras que el arte *per se* es crear una experiencia. En pintura se trata de crear un estado pictórico sensible, un ambiente, una conexión emocional del público durante la contemplación.

En su propia obra, según dice Klein, explorando la técnica del color, subyace la voluntad del asombro del público, de una conmoción colectiva, que argumenta: es la imaginación creadora para poner en marcha una conciencia colectiva y espacial. “La nueva era debe enfocar la calidad del patrimonio espacial, y el valor intrínseco de la materia”; un sistema en que son imperativas aspiraciones intelectuales y morales.

En el texto saca como referente la figura del ‘arquitecto artista’, que era su colaborador el arquitecto Walter Ruhnau, quien escribió para la revista de la Universidad Tecnológica de Delft, *Elite*, en clara alineación a lo sostenido por Klein y el referente ‘realista’. El objeto con el que se trabaja sea-el ‘real’ es contrario al Romanticismo o a los sentimientos, sino que ha de encontrar un sentido de la realidad que puede residir en los detalles conmovedores de la descripción de la realidad o conceptos intangibles cuya narratividad—como en las novelas de Flaubert requieren *le mot juste* —‘la palabra exacta’—, y como Koolhaas defiende, lo real perceptible en sus definiciones precisas y sus frases certeras en su búsqueda de lo inmaterial, en lo material. Este juego entre lo material y lo inmaterial del Nuevo Realismo encaja con el discurso que desde la percepción de lo tangible describe lo intangible, buscando un sentido de la realidad que puede residir en la verosimilitud, en los detalles conmovedores o conceptos narrativos de contenido histórico y social que de manera ‘desinhibida’ manejan el Pop y Koolhaas como estrategia comunicativa y cierta provocación.

En el devenir de lo real, los americanos afrontan el simulacro de lo real mediante una literatura de autores como Carver desde los 60, Bukowski o el aún en activo Richard Ford, que se inscriben en la tendencia del ‘realismo sucio’³²². Para Baudrillard, el simulacro es lo platónicamente falso (Cusset. 2005, p.244). El simulacro es un concepto aplicable en la literatura como pasa en la historia de

322 William Buford acuña el término más tarde, en los 80 en un artículo de la revista británica *Granta* (*Subversión*).

los cartógrafos de Borges, que Baudrillard “articula en la teoría de la seducción y en la crítica del objeto simbólico” (Cusset, 2005, p.245). La ‘suciedad’ en el realismo sucio, denota la apelación a un sentimiento a igual nivel que la descripción realista de referentes más específicos y más amplios de lo real que habitan el subconsciente colectivo, y que derivan de la marcha de Norteamérica alcanzando lo que Baudrillard concibe como hiperrealidad. En este sentido, la ‘suciedad’ se convierte en signo de un valor para la literatura americana, que pasa al cine, donde la hiperrealidad del anuncio del McDonald’s en *Un día de furia* (*Falling Down*, Schumacher, 1993), en que Michael Douglas enseña una raquítica hamburguesa (fig.2.118), indica una queja colectiva contra el sistema. La conjunción de realismo y sucio señala entonces un humor inconsciente, como el que capta Venturi, Scott Brown e Izenour en *Learning from Las Vegas*. Estos fenómenos y estos simulacros, incorporados en el gusto popular, se encarnan así la cultura y en las agendas universitarias. La ‘falsedad auténtica’ que trata la semiótica de Umberto Eco y cuestiones fenomenológicas, donde la realidad y la fantasía no se distinguen, apuntan hacia atmósferas de intensidades urbanas como La Gran Manzana.



Fig.2.118. La hamburguesa ‘real’ y, detrás, los carteles con las hamburguesas ‘reclamo’.

El ‘realismo sucio’, consciente de la realidad social como el Pop emerge así en la literatura. **Su minimalismo expresivo busca lo ‘sublime’ de la realidad. En los objetos y los contextos, con un lenguaje sobrio y sin adornos, de modo que desvelen el significado del lado más oscuro de la vida contemporánea, pero siempre con un distanciamiento inquietante y compasivo. Un trozo del final del relato “Catedral” de Carver deja entender este tipo de discurso que salvando la distancia de la literatura podemos encontrar en textos de Koolhaas que describen ciudades y situaciones.**

“Y continuamos. Sus dedos apretaban los míos mientras mi mano recorría el papel. No se parecía a nada que hubiese hecho en la vida hasta aquel momento. Luego dijo: —Creo que ya está. Me parece que lo has conseguido. Echa una mirada. ¿Qué te parece? Pero yo tenía los ojos cerrados. Pensé mantenerlos así un poco más. Creí que era algo que debía hacer. —¿Y bien? —preguntó—. ¿Estás mirándolo? Yo seguía con los ojos cerrados. Estaba en mi casa. Lo sabía. Pero yo no tenía la impresión de estar dentro de nada. —Es verdaderamente extraordinario —dije” (Carver, 1983, p.22).

La negación teórica de la metáfora es discutible en la expresión minimalista, pues en la elección de palabras todo es ‘metaforización’ según Jakobson³²³, que ha visto la influencia del Pop y del Nuevo Realismo europeo en esta literatura, y cuyas descripciones asépticas conectan con el *New Journalism*, y con el manual de buenas prácticas de Armando para el *Haagse Post*. En los subtextos que se conforman buscando lo inmaterial y lo sublime desde la realidad, lo sucio, como pasaba con el cartesianismo de las realidades positivistas, se apega a lo tangible. En *S,M,L,XL* (1995, pp.570-577) Koolhaas insertó su texto *Dirty realism* e incluyó en el diccionario del mismo volumen (1995, p.290) la definición de Bill Buford en *Dirty Realism: New Writing* que es una de las entradas que acompañan el texto “Final Push”.

“El realismo sucio es... una ficción de diferente alcance, dedicada a los detalles locales y los matices, las pequeñas perturbaciones en el lenguaje y el gesto... Pero se trata de historias extrañas: tragedias sin adornos, sin muebles, de baja estofa, sobre personas que ven la televisión diurna, leen romances baratos o escuchan música country y western. Son camareras de cafés de carretera, cajeras de supermercado, obreros de la construcción, secretarías y vaqueros en paro. Juegan al bingo, comen hamburguesas con queso y se alojan en hoteles baratos, beben mucho y suelen meterse en líos por robar un coche o romper una ventana, robar una cartera. Son de Kentucky, Alabama u Oregón. Sobre todo, podrían ser de cualquier parte: vagabundos en un mundo atestado de comida basura y detalles opresivos del consumismo moderno”.

Fernández Galiano, en el número de *Arquitectura Viva* (nº3), dedicada al llamado “Realismo Sucio” brindaría a Koolhaas parte del mismo. Literatura americana y arquitectura europea recogen los lugares desolados de Carver y Koolhaas. Los referentes reales *per se*, se evidencian en el discurso de Koolhaas, cuya mirada busca siempre un nuevo punto de vista desde donde mirar. En el realismo sucio no está la contraofensiva disciplinar a las tradiciones. Es algo genuino, algo directamente vinculado a las emociones, que emanan a diario en lo cotidiano, de lo que está embarrado de la realidad mutable. El referente ‘sucio’ funciona como algo artificial y contrario a lo real como exponente de la verdad. El *zeitgeist* de la sociedad de los 70, redescubría la realidad cambiante, donde la dimensión semántica se había de enfrentar a la dimensión pragmática de las operaciones del capitalismo sin intentar ninguna profundización o moralismo. El capitalismo es clave para la comprensión de la ‘suciedad’, y ofrece a los autores del realismo sucio la oportunidad de encontrar lo sublime que se esconde tras de él.

2.4.3. Venturi y el *New Criticism*

Los *happenings*, que dos décadas antes emergieron como provocación, se prolongó con el videoarte. Esto, junto con la fotografía y el cine, produjeron una revolución que, relacionada con los *mass media* y con temas como la ciudad norteamericana, o con el desencanto del *America Way of Life*. Un aparato mediático estaba generando voces disonantes en las universidades americanas que a Koolhaas no

323 Véase Capítulo I.

le pillaron desprevenido después de sus estudios en Londres. Venturi había introducido la *deep lecture* del *New Criticism*, incluyendo así la ‘literatura comparada’ en los estudios de la arquitectura; concibiendo ‘la arquitectura comparada’, vital en la trayectoria de Koolhaas y su perfil investigador. El *New Criticism*, nacido en los años 20 y en auge en los 40, había decaído por su incapacidad de adaptarse a los nuevos tiempos literarios contraculturales. Pero Venturi (1925-2018) acopló lo establecido en la literatura en su teoría arquitectónica siendo pionero en introducir, de manera transdisciplinar, la poesía en el análisis de la arquitectura desde postulados del poeta T.S. Elliot (1888-1965) y el método de la literatura comparada, una suerte de hibridación analítica que no ha de ser vista como trivial, pues **narración y expresión gráfica, texto e imagen** compartirían una intención común desde la reflexividad. La *Deep Lecture*, o *Close Reading* significaba centrar el análisis de la obra en sí sin apelar al contexto del autor —de la persona y su *ethos*— y considerar la forma de la obra, aunque no se desdeña la intertextualidad de las obras, máxime cuando representan un todo. Existe pues una conexión con la manera de hacer del periodista del *Haagse Post*. En palabras de Armando, es la capacidad de ser un marciano explorando un mundo nuevo, atendiendo a todo detalle, que es muy propia de Koolhaas, en sintonía con la obra de Venturi. Koolhaas, al llegar a EE. UU en los 70, recibió el impacto de *Learning from Las Vegas*, aunque el influjo de *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) ya había llegado durante su etapa universitaria a Londres.

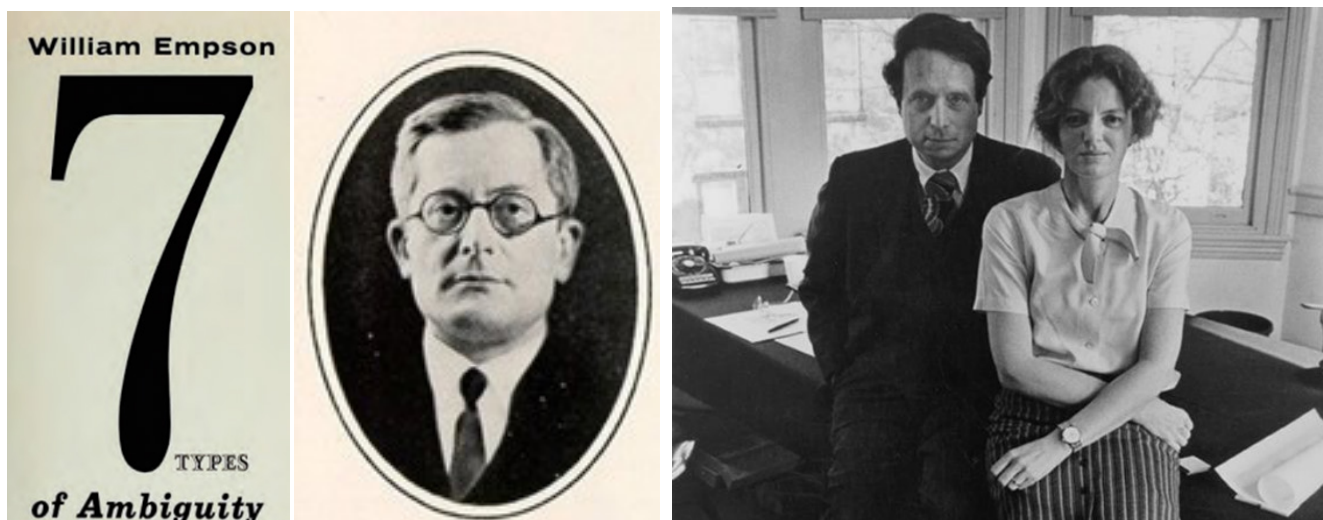
A partir de la década de los 60, y a lo largo de los 70, la influencia de Venturi y la semántica de la arquitectura mediante el análisis morfológico, no como crítico, sino como “arquitecto que utiliza la crítica” (Venturi, p.18) en su proceso proyectual, fue crucial. En el prólogo de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, quedaba patente su metodología basada en el Formalismo americano y la influencia de Eliot, poeta y crítico, que utilizaba en su análisis y crítica literaria la comparación como instrumento. “Estos métodos de crítica son válidos para la arquitectura también: la arquitectura está abierta al análisis como cualquier otro aspecto de la experiencia, y se hace más viva por medio de comparaciones” (Venturi, p.18). Además, su estructura se asemeja al texto. Ejemplo de ello es el libro sobre poesía de William Empson (1930), *Siete clases de ambigüedad* (fig.2.119). La influencia de la literatura en la obra de Venturi se debe probablemente a su madre, aficionada a la lectura de muchos de estos autores. Aunque también es probable que fuera gracias a sus estudios en Princeton, donde convivió con Phillip Finkelpearl (1925-2014), (*Wellesley Magazine*, 2015, párr. 7), estudiante de literatura inglesa y luego experto en la literatura ‘manierista’, término significativo en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Delbeke, 2008, np). De hecho, el propio título *Complejidad y contradicción...* fue sugerido por Finkelpearl (Rodríguez, 2016, p.516) que señala dos pasajes de *The Well Wrought Urn* (Cleanth Brooks, 1947) como origen de tan importante libro. Por otro lado,

“las referencias constantes a críticos literarios como William Empson en *Complexity and Contradiction in Architecture*, probablemente el manifiesto arquitectónico más importante de la segunda mitad del s. XX, se deben a la estrecha amistad que le unía a Phil Finkelpearl, autor además de significativas reseñas de la obra de Venturi en el *Journal of the Society of Architectural Historians* (1979)” (Vernon Shetley, 2015).

Rene Daalder haría lo mismo con Rem Koolhaas en un documental llamado *Citizen Koolhaas*, que nunca se estrenó, y también con el documental *Leaning Towers* (2004), de muy difícil acceso. Las comparaciones que Koolhaas hace se complejizan llegando a expresar el ánimo del autor, pero lo que indica las afinidades con Venturi en las comparaciones es el estilo, ya sea irónico o no, nunca es una mera comparación, sino que introduce su postura crítica como ha hecho en el *S,M,L,XL* con los textos de *Exodus* y en *El Muro de Berlín como arquitectura*.

El referente y su función referencial se relaciona con la función expresiva del enunciado de forma tácita en los escritos y en la asociación de los referentes y sus connotados. Koolhaas practica esta relación desde su tiempo en el *Haagse Post*, donde generaba subtextos acerca de sus particulares posturas frente a las cuestiones que trataba. Venturi pone en valor la polisemia y la ambigüedad de la arquitectura mediante su método comparativo, haciendo resaltar la función poética del mensaje, descubierta también por Koolhaas en el análisis del Muro Berlín. Tanto Venturi, con los significados icónicos y espaciales de la arquitectura, como Koolhaas con los programas y los eventos, postulan la ‘simultaneidad’, ‘tanto lo uno como lo otro’ no ‘o lo uno o lo otro’ y en casos ‘los contrarios’.

Fig.2.119. Portada de *Siete clases de ambigüedad*. William Epton y Venturi y Scott Brown.



Este “Suave manifiesto...” para muchos, el texto seminal de la contemporaneidad (Lacasta, 2016, párr.4) daría cuenta de ciertas invariantes de Venturi, que son también referentes de Koolhaas, como la ‘escala’, en la que hace hincapié el *S,M,L,XL*, lo estratégico que tiene el enfrentarse a la complejidad de los ‘hechos arquitectónicos’ y el discurso que aborda las ‘paradojas’. En el manifiesto de Venturi se conectan aspectos de la percepción de la arquitectura con la estructura básica de la disciplina, de aquello que ‘permanece inmutable’ y define dicha ‘estructura’. El manifiesto de Venturi se aproxima al análisis estructuralista. Koolhaas hace un discurso desde un punto de vista contemporáneo y pragmático, vinculado a lo literario y lo arquitectónico al mismo tiempo. Venturi opera con analogías vitruvianas buscando principios identitarios estables que Koolhaas, a su vez, lo ha hecho con los ‘elementos’ arquitectónicos, desde el Muro de Berlín, la Piscina o el ascensor en *Delirious New York* (1978), y ahora acumulados en *Elements* (2014). Ambos se adscriben al ‘puritanismo del lenguaje de la archi-

itectura moderna', en ese *less is more*, que se convierte en *more is not less* y *less is bore*, por lo que la complejidad, el simbolismo y lo intangible de lo tangible, cobran mayor relevancia y dotan la arquitectura de discurso y criticismo.

"SUAVE MANIFIESTO POR LA ARQUITECTURA EQUÍVOCA (1966)

Me gusta la complejidad y la contradicción en arquitectura. Pero me desagrada la incoherencia y la arbitrariedad de la arquitectura incompetente y las complicaciones rebuscadas del pintoresquismo o el expresionismo. En su lugar, hablo de una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y la ambigüedad de la experiencia moderna, incluyendo la experiencia intrínseca al arte. En todas partes, excepto en la arquitectura, la complejidad y la contradicción se han reconocido; desde la demostración de Godel de la incompatibilidad final de las matemáticas al análisis de la poesía 'difícil' de Tomas Stearns Eliot y a la definición de las características paradójicas de la pintura de Joseph Albers.

Pero la arquitectura es necesariamente compleja y contradictoria por el hecho de incluir los tradicionales elementos vitruvianos de comodidad, solidez y belleza. Y hoy las necesidades de programa, estructura, equipo mecánico y expresión, incluso en edificios aislados en contextos simples, son diferentes y conflictivas de una manera antes inimaginable. La dimensión y escala creciente de la arquitectura en los planteamientos urbanos y regionales aumentan las dificultades. Doy la bienvenida a los problemas y exploto las incertidumbres. Al aceptar la contradicción y la complejidad, defiendo tanto la vitalidad como la validez.

Los arquitectos no pueden permitir que sean intimidados por el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna. Prefiero los elementos híbridos a los 'puros', los comprometidos a los 'limpios', los distorsionados a los 'rectos', los ambiguos a los 'articulados', los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son 'interesantes', los convencionales a los 'diseñados', los integradores a los 'excluyentes', los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad.

Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero 'esto y lo otro' a 'o eso o lo otro', el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez.

Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos" (Venturi, 1966).

Venturi organiza el manifiesto de manera sencilla: 'me gusta' lo complejo y lo contradictorio y 'no me gusta' la incoherencia y la arbitrariedad demostrando que no son la misma cosa. Algunas de sus ideas de la arquitectura compleja y contradictoria, discursivamente rica, son la ambigüedad como en la inextricable

experiencia del arte, o sus referentes como Eliott y su poesía difícil o la pintura de Alberts. Venturi, aboga por una arquitectura de muchos ‘niveles de significados’ y Koolhaas, ya desde sus proyectos de estudiante en la A.A., proponía múltiples puntos de observación y la contradicción para él era un acto deliberado en la creación. De los estudios literarios resultaba que el análisis de la arquitectura era el análisis de la complejidad de su medio. Los problemas estructurales de su planteamiento, en términos del lenguaje arquitectónico, generaban la propia paradoja de la arquitectura en los años 70): “una mezcla peligrosa de omnipotencia e impotencia” (Koolhaas, 1995, p.XIX) en cuanto a los efectos sobre el receptor y usuario; eso es resultado de lo imaginado frente a lo hecho y lo que espera el usuario. Venturi aludía al tridente vitruviano para cumplir las necesidades del programa moderno, las actualizaciones técnicas —equipos mecánicos— y la expresión de la época. Al contrario Koolhaas había presenciado en la A.A. la formación en arquitectura para no hacer arquitectura y, en sus términos, para no someter a la sociedad al fascismo de la arquitectura, había intentado acrisolar en *Delirious New York* las exigencias modernas, tanto tecnológicas, como programáticas y expresivas como en el manifiesto de Venturi.

Interdisciplinariedad e interdiscursividad

La interdiscursividad en la formación que Koolhaas, y la interdisciplinariedad que la arquitectura había demandado para sí desde su hermanamiento con la ingeniería en la época heroica de la modernidad, ahora, en la era Venturi, se hacían extensivas a otros campos del conocimiento y a la comparación de estructuras de los lenguajes de comunicación. El proceso creativo de la arquitectura y su hermenéutica, los hechos y su interpretación de la mano, permitían manejar discursos venidos de otras disciplinas como hacía Venturi con el análisis literario, o como Boyarsky inducía a un método proyectivo reflexivo. De la ‘arquitectura comparada’, que derivaba de la ‘literatura comparada’, Koolhaas retomaba experiencias desde el periodo de Haagse Post en los 60, y que de manera subtextual conectaban diferentes discursos y mensajes subliminales. Los postulados del *New Criticism* y otros referentes desde la academia americana ejercieron sobre él una ‘doble función’. Su formación intelectual europea y su formación de profesional pragmático estadounidense. Para Koolhaas, la arquitectura tendría, al menos, dos vidas: “la imaginada por su creador y la vida que vive después. Y nunca son iguales.” (Fraiooli, P., 2012, p.113). Este es el *leitmotiv* de *Post-occupancy* (2006). Koolhaas aprendería de Ungers que entre las intenciones puestas en el texto y un lenguaje figurado de la arquitectura, se incardinan los significados. Y como apuntaba Rykwert (1967, p.23) el interés mayúsculo de Venturi era manejar las coherencias y las incongruencias entre lo textual, lo teórico-crítico y el ‘registro espacial’ del hecho arquitectónico. Esto abría una nueva perspectiva en el proyecto, donde cabía también manejar la ironía, la paradoja y la ambivalencia. De igual manera para Koolhaas, la arquitectura tiene vida en el texto, y un vocabulario en el que se incardinan los significados.

Koolhaas, entre escribir y proyectar, se vuelve más transcultural. Como le dice a periodistas como Davidson (1993, p. 26), sus textos, hasta finales de los 90, son deliberadamente individuales, marcan la pauta a seguir por el estudio, cuyo trabajo, sin embargo, resulta un cruce de miradas interdisciplinares e inter-

culturales. Es por ello por lo que la actividad de Koolhaas de escritor, con cuyos escritos gobierna OMA, da lugar a la ambigüedad de cómo OMA se gobierna y se conduce en sus múltiples actividades, entre el proyecto, la obra, la producción teórica y académica; así como en los distintos formatos de la comunicación: publicaciones, exposiciones, entrevistas de Koolhaas, charlas y conferencias. Esto convierte a Koolhaas, junto a Rossi, Eisenman y Venturi, en uno de los arquitectos, que diría Moneo (2006, p. 311) han abordado la complejidad de la arquitectura mostrando al mismo tiempo una inquietud teórica de intelectual y una estrategia proyectual. Y como le diría a Colomina (2007, p.358), “resulta liberador interesarse por cosas que no tienen nada que ver con uno y entregarse a la investigación. La escritura puede ser la expresión máxima y mínima del ego”.

Se podría decir que Rem Koolhaas es uno de los arquitectos que establecieron los principales cauces a través de los cuales la arquitectura desarrolló una dialéctica con el lenguaje; una nueva semántica de la arquitectura, que previamente Venturi había desarrollado mientras que Peter Eisenman hizo lo propio con la sintaxis, Rem Koolhaas con la pragmática (Ruiz Allen, 2012, p.9) y Rossi con la ciudad.

“aquellos arquitectos cuya labor partió de un manifiesto interés por explorar y desarrollar el potencial que ofrece la utilización de la contradicción en la arquitectura. De este modo, se podría decir que Robert Venturi, Peter Eisenman y Rem Koolhaas fueron quienes establecieron los principales cauces a través de los cuales la arquitectura desarrolló la dialéctica de la ambigüedad como proyecto teórico en cada uno de los componentes del lenguaje arquitectónico. Robert Venturi elaboró una nueva interpretación semántica de la arquitectura, Peter Eisenman hizo lo propio con la sintaxis y Rem Koolhaas con la pragmática” (Ruiz Allen, 2012, p.9).

Los significados de la arquitectura, en el sentido que abordan los textos de Koolhaas como herramientas dialécticas y argumentativas, que permiten manejar recursos extrínsecos e intrínsecos de la disciplina, se encuentran en diferentes dimensiones de la realidad, además de en las dimensiones semántica y sintáctica del lenguaje.

Venturi, influido por el pop, hace en su discurso ciertos *détournements* o alteraciones del lenguaje, donde las palabras, como hace Eliot en *La Tierra Baldía*³²⁴, forman un palimpsesto. Koolhaas, como Venturi, aproxima el lenguaje arquitectónico a la interpretación literaria abriendo un mundo de posibilidades, de “literariedad”³²⁵, arquitectónica, donde cabe la ficcionalidad y la verosimilitud, que se importan al proyecto. Las connotaciones, que pueden alejarse de conceptos académicos, pueden, sin embargo, acercarse a imágenes y situaciones cotidianas, como en los poemas de Robert Frost o de Wordsworth, “acontecimientos y situaciones de la vida corriente” de modo incluso “que las cosas ordinarias se nos presenten con un aspecto poco habitual”. No es de extrañar, puesto que en EE. UU. desde los años 40, ‘lo cotidiano’ en la comunicación³²⁶, en los medios y la publicidad que en los 60 contribuyeron en la teoría de la comunicación se haya profundizado.

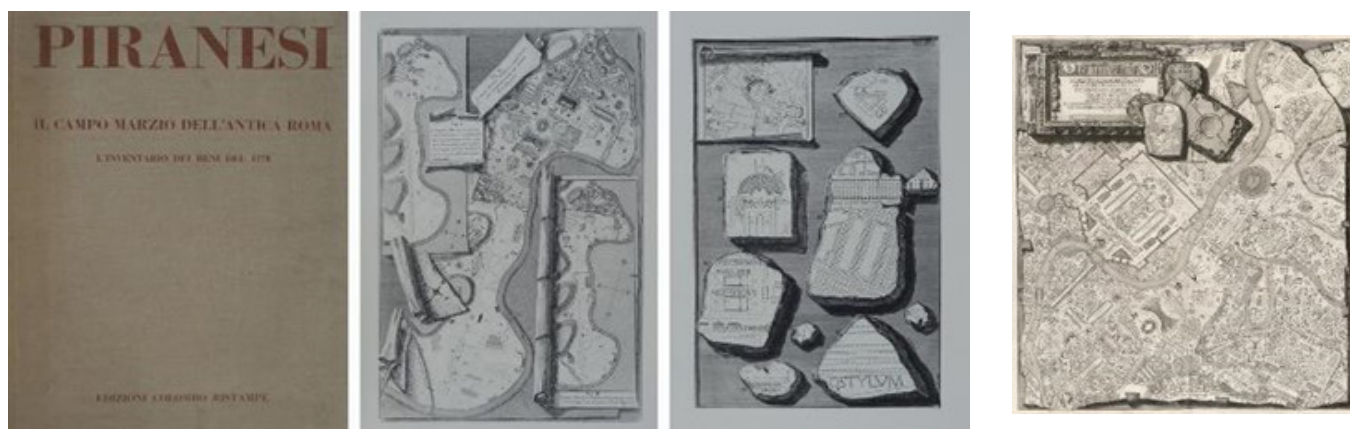
324 Escrito por T.S. Eliot en 1922. Es un poema-palimpsesto que compuso con la ayuda de Ezra Pound.

325 Véase el capítulo I de esta tesis.

326 Véase el capítulo I de esta tesis.

La literatura comparada encarna conceptos de montaje, palimpsesto y collage que resuenan en el vocabulario de Koolhaas frente a ‘purezas’ y reduccionismos. Cuando es preguntado por su idea de *Bigness*, Koolhaas contempla el binomio collage-complejidad de Rowe, pero sostiene que su idea es más afín a la idea de complejidad de Venturi. “El collage es una simulación de complejidad: en lugar de una composición de losas al estilo de Mondrian, imaginas una composición de fragmentos al estilo de Piranesi.” (Rajchman, 1994, párr.10) (fig. 2.120). En Rowe, los fragmentos tienen identidad³²⁷. Koolhaas sostiene que la complejidad reside en la materia temporal, pues el tiempo no es entendido como realidad absoluta, sino de forma relacional entre estratos reales e imaginarios, que difuminan los límites entre recuerdo, percepción directa e imaginación futura. Piranesi y su plano de Roma se encuentran en los antípodas de una representación de la Roma atemporal e idealizada por los clásicos, como también de una reconstrucción exhaustiva bajo las premisas de una determinada conciencia histórica. Pero como en este plano de Piranesi, en el imaginario de Koolhaas se dan cita construcciones con diferentes sustratos de significado que representan diferentes épocas, ideas originales, reconstrucciones, ruinas y ficciones en la ciudad.

Bigness (1995), como un nuevo ‘sublime’, genera nuevos programas y reacciones, como nuevos eventos, en relación con la congestión y el ‘delirio’ metropolitano y la necesidad de atender a las nuevas escalas urbanas y territoriales. Para Venturi, un “todo difícil”, no un “todo imposible” (Rajchman, 1994, párr.10) que Koolhaas lee como ‘lo grande’, como teoría nueva, venía a hablar de un ‘nuevo todo’, lo incontrolable y el multiperspectivismo. Venturi, en los años 60, fue uno de los primeros en percibir que “el todo problemático basado en negaciones y represiones. En *Complejidad y contradicción en la arquitectura* desencadena esas represiones” (Rajchman, 1994, p.10). “El todo *después de* la crisis del todo, es un todo basado ya no en la exclusión o la homogeneidad sino en el cultivo de no pretender controlar sin ir más allá del alcance de una única perspectiva” (Ibid., 1994, p.10).



327 Rowe trae a colación las lecciones de Roma e *Il Campo Marzio dell'Antica Roma* de Piranesi, que en su *Explicación de la tabla de los acueductos* en las *Antigüedades romanas*, publicó “un gran plano iconográfico de la antigua Roma” en 1757, que fue coetáneo a la publicación de *las Antigüedades romanas*, según cartas enviadas por Robert Adam —arquitecto escocés que apoyó las campañas de excavación en Campo Marzio entre 1755 y 1757— y a su familia (Wilton -Ely, 1978, p. 73)”. (Mariani, G. s.f., párr. 18).

Fig.2.120. *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*

2.4.4. Cornell y la *French Theory*

En 1972, Koolhaas ganó una beca Harkness para hacer una estancia en la norteamericana Cornell University, en el campus de Ithaca. Tras un periodo difícil en Inglaterra, que incluyó un accidente de coche y una dolorosa recuperación (Carrasco, 2017, p.83), y el choque continuo con Peter Cook en la A.A., en los Estados Unidos el holandés se encuentra con el discurso arquitectónico gobernado por la *French Theory* y la *contracultura*. Koolhaas, que venía de hacer entrevistas a Provos —cuyos *happenings*³²⁸ eran similares a los que John Cage hacía en EE. UU.—, y relacionado con el arte *Fluxus*; vuelve a encontrarse con la tendencia teórica y de influjo europeo, que transformó la universidad americana. En la universidad, asiste a los debates entre Ungers y Rowe en la Cornell University, donde Koolhaas daría un salto cualitativo hacia ideas que darían lugar a *Delirious New York*, lo que le situaría en el mapa y en la historia de la arquitectura. Estando en Cornell, en el campus de Ithaca, en el estado de Nueva York, muchos piensan que es ahí donde empieza a escribir *Delirious New York*, pero no es así. Aunque está en el Estado de Nueva York, Cornell³²⁹ está muy lejos de la Gran Manzana, y exceptuando un capítulo, el neerlandés escribió *Delirious New York* en Londres, dedicando su estancia neoyorquina a recopilar datos y fundamentalmente a su relación con Oswald Mathias Ungers —cuya referencia venía de Zenghelis—, que le propiciaría interés para estudiar Berlín a fondo y le empujaría a iniciar su carrera en la docencia, paradójicamente, en la A.A.

De la *French Theory*, gracias a textos como el de François Cusset (2005) se conoce su vital influencia en EE. UU. Pensadores franceses como Foucault, Deleuze, Derrida, Barthes y otros que, “en las tres últimas décadas del s.XX (...) adquirieron un aura reservada hasta entonces a los héroes de la mitología estadounidense o a las estrellas del *show business*” (Cusset, 2005). Su influencia casi en paralelo a la toma de consciencia en Francia de la necesidad de desarrollo de fundamentos teóricos para la arquitectura y la fundación de CORDA (*Comité pour la Recherche et le Développement en Architecture*), institución estatal para tal cometido, para el fomento de la Investigación y para establecer lazos entre arquitectura pensamiento y otras disciplinas, cuyos estudios aportasen a la arquitectura una mayor carga investigadora. Los vecinos italianos manejaban, en arquitectura, un discurso teórico que incluía pensadores franceses que las academias galas habían pasado por alto. De hecho, la cultura arquitectónica italiana llegaba a un público más amplio gracias a revistas como *L'Architecture d'aujourd'hui* y *Architecture Mouvement Continuité*, estableciendo el eje Francia-Italia. Empezaron a haber “múltiples canales de enseñanza, investigación, revistas, visitas organizadas, conferencias, traducciones de libros y artículos, una verdadera red de intercambios entre los dos países.

El motivo de la inusitada popularidad en EE. UU. de los teóricos franceses sin duda fue la revista *semiotext(e)* (fig.2.121) fundada en 1973 por el filósofo

328 A pesar de entender el origen en EE. UU. con la *Theater Piece N°1* (1952), se origina de manera simultánea en Europa, en Suiza en el *Cabaret Voltaire*, en Japón con el grupo Gutai, Alemania o París; también Holanda con las acciones de los Provos, que guardan referencias a montajes de los vanguardistas de las primeras décadas del s. XX. Así que su origen, aunque establecido teóricamente, es difuso y puede remontarse décadas atrás de 1958.

329 Es una ciudad situada a orillas del lago Cayuga que pertenece al estado de Nueva York. Está a 400 Km de Manhattan.

francés Sylvère Lotringer (1938-2021), profesor de la Universidad de Columbia que además trató de integrar la contracultura a la universidad como había pasado con la *French Theory*. La revista publicó y dio a conocer a Virilio, Baudrillard, Deleuze, Guattari y Foucault desde el prisma de la posmodernidad³³⁰. Foucault (fig.2.120) fue uno de los que visitaron en EE. UU, en 1970, sobre todo las Universidades de Berkley y la de Búfalo y coincidió en Cornell en época en que Koolhaas realizaba su estancia.

En EE. UU, el poder de los medios y del espectáculo para transformar la realidad formaba parte de vitalismo y de la intensidad que adquirían los discursos y cualquier movimiento artístico o intelectual. Frente a esto, Europa, el continente del pensamiento, podría haber presentado un conflicto al exportar su pensamiento al país norteamericano. Pero en realidad ocurrió algo estimulante; una ‘relectura’ de los textos europeos en EE.UU. simbolizados por los siete teóricos —Foucault, Derrida, Barthes, Baudrillard, Deleuze y Guattari y Lyotard— que han quedado como reinterpretaciones adaptadas para para Cusset (2005, p.280) y como ‘esquizofrenia’ para Bateson (1969, p.192), donde individuos inmersos en patrones conductuales y comunicativos diferentes, sufren desvíos provechosos y creativos. Ajustes teóricos a otra realidad diferente a la europea que a Koolhaas le iban a proporcionar herramientas para realizar una relectura del modernismo americano desde su posición europea.



Fig.2.121. (Página anterior). Portadas de revistas de filosofía y de arquitectura. Aquí, Foucault en el desierto de Mojave.

330 Aunque el término se consolidó con *La condición posmoderna* de Lyotard (1979), venía de lejos. Hay que advertir que no es lo mismo el posmodernismo, una corriente estética, que la filosofía posmoderna o posmodernismo, que es lo que introduce en EE. UU. la *French Theory*. Los inicios se encuentran en 1960, en Francia —de ahí que se llame *French Theory*— y agrupa el pensamiento crítico con las ideas del racionalismo propias de lo que se llamó modernidad en occidente y que se origina en el Renacimiento. La metodología de la filosofía posmoderna propone una nueva interpretación de los textos y de la historia, sobre la base del estructuralismo saussureiano, la lingüística, las teorías formalistas soviéticas, las del círculo de Praga y las del círculo de Bajtín, de gran influencia en Francia de mediados del s. XX, décadas después de sus formulaciones. Influencias inmediatas hay que buscar también en el marxismo, en Kierkegaard, en el discurso nietzscheano, en la fenomenología de Husserl y Heidegger, en el existencialismo de Sartre y en Camus, así como en el psicoanálisis freudiano y lacaniano, que ya habían hecho brecha en las interpretaciones de las teorías filosóficas y artísticas gracias al poder mediático de la literatura y, sobre todo, el cine.

Rem Koolhaas explicaba³³¹ a John Rajchman (1994, párr.11), que no estaba conforme con la *French Theory*, y que las teorías funcionaban como coartadas para no abordar el tema que en arquitectura es ‘hacer’. A pesar de lo que pueda parecer, Rem Koolhaas prefiere enfrentarse constantemente al núcleo inalterable de la disciplina y ‘escaparse’ de las teorías de Baudrillard, Derrida y Virilio prometían: “arquitectos, no dejen rastros, sean *Luftmenschen*³³²” tan en boga en la Europa de los 60 que no le convencían. Prefiere enfrentarse a la “formatividad” que entiende como “la bola de plomo encadenada a la pierna del prisionero”. Para él “es más emocionante trabajar con y sobre la bola de plomo, pacientemente, como un prisionero que planea su escape: raspar el plomo con una cucharilla” (Rajchman, 1994, párr. 12). Sobre ello Daniel Zalewski (2006) sostiene que es a la vez “constructor y una bola de demolición”.

Según Rajchman desliza, Koolhaas elude muchas veces sus influencias más descarnadas. Rajchman dice esto al encontrar en sus discursos términos que provienen de Deleuze, como ‘abierto’, ‘complicado’, ‘envolturas’ y que el *Bigness* tiene algo de ‘rizomático’, en tanto que discurso que conecta con los textos de Deleuze por medio de las conversaciones con Hubert Damisch³³³. Según comentaba a Rajchman, (1994, párr.14), no quería volverse deleuziano, pero “tal vez ya era demasiado tarde (...) los he leído en pequeñas dosis. Es la ansiedad de la influencia.” Que lea *Rizoma* de Deleuze y que en la entrevista con Colomina (2007, p.355) diga que “en Cornell Foucault estaba enseñando allí, igual que Hubert Damisch. Nos hicimos amigos de Hubert y Teri. Y un día fuimos de picnic con ellos y con Foucault” (Koolhaas en Colomina, 2007, p.355). Que en 2007 hable de su relación con la *French Theory* —en concreto con Foucault— y con Damisch en 1972 parece relevante. Extraño sería pensar que no hubiera entrado en contacto con *Capitalismo y esquizofrenia*, de ese mismo año.—Koolhaas atento a las inquietudes intelectuales que alentaban la A.A. y el Mayo del 68, incluyendo, entre otros, la retórica situacionista y la actitud de transgresión y la anti-arquitectura de Georges Bataille, así como las ideas de Hannah Arendt y su la crítica al poder, que Foucault reformularía, se acercaba también a la crítica socio-antropológica de Lefebvre. Cornell, donde Foucault estaba dando clases, supuso un punto importante en el desarrollo de su futuro discurso. Ya antes, con *The Surface*, jugaría con la semiótica. Como le diría a Whiting (1999, p.46),

“la semiótica triunfa hoy más que nunca —como se evidencia, por ejemplo, en el mundo corporativo o en el *branding*— y la crítica semántica puede ser más útil que nunca: cuantas más artificialidades, más constructos; cuantos más constructos, más signos; cuantos más signos, más semiótica”.

331 John Rajchman, filósofo de corte posestructuralista, afín a la teoría francesa y además de editor de *Artforum*, fue uno de los autores que escribían en la revista *semiotext(e)*, principal difusora de la teoría francesa.

332 Término del Yiddish que significa “soñador”, “fantasioso” y, en otro orden semántico, “visionario”. Aquí Koolhaas lo emplea en las dos primeras acepciones. (Tureng [diccionario online]).

333 Historiador del arte, filósofo y profesor en Francia de historia del arte y estética. Junto a Jean Louise Cohen y Jaques Lucan escribieron los artículos introductorios de *OMA- Rem Koolhaas: Pour une culture de la congestion* (1990). Véase capítulo III.

El referente en Koolhaas toma significación tanto dentro de la función expresiva —mediante el trato que da al referente— como en la función poética por enmarcar un mensaje dialéctico con el referente. Alejado de Venturi, con un uso del significante más icónico como su ‘pato’ y su ‘I’m a Monument!’ (fig.2.122) demuestran, Koolhaas sostiene que la semiótica, desde los treinta gloriosos de Europa y la French Theory americana, impera en el mundo globalizado como se constata en la importancia de este campo en el mundo corporativo o en las marcas. Él mismo demuestra esta idea llegando a generar para Europa mapas donde las marcas, los connotados culturales y los personajes importantes definen la forma de Europa (fig.2.223) “esto *es* Europa” y no un “en Europa *hay* esto”. Y es por esto por lo que Koolhaas cree que la crítica semántica es más necesaria que nunca. Él mismo se refería a su formación semiótica.

“Como estudiante, me empapé del lenguaje de la semiótica. Poco después, Deleuze acabó con todo eso. La semiótica difícilmente es mencionada en el discurso arquitectónico, pero, para mí, en este momento resulta crucial, y, como fuerza ausente, cada vez más importante” (Koolhaas en Cunningham and Jon Goodbun, 2008, p.39).

Delirious New York, como le dice a Sarah Whiting (1999, p.46), no se hubiera escrito sin las *Mythologies* de Roland Barthes. Más tarde, cuando en 2014 organizó *Elements* para la bienal de Venecia, estableció un paralelismo con *el Grado Cero de la escritura* de Barthes, algo que también hizo con *La Ciudad Genérica* y *Typical Plan* estableciendo códigos narrativos —de acción, hermenéutico, semántico, cultural y simbólico, desarrollados por Barthes en su libro *S/Z*—, por medio de los cuales, el texto deja de ser meramente la voz del autor y en su progresión semántica captura la participación de la sociedad y se convierte en constructo social. Escribir, como le dice a Cinthya Davidson (1993, p.42), es para él “construir un terreno” —una *khora* donde poder trabajar como arquitecto.

“Intentaba restar importancia a la parte artística de ser arquitecto y describir un papel mucho más relacionado con cuestiones intelectuales, en el que eran posibles otras intervenciones y, por tanto, por definición, no podía hacerse a través del dibujo [referencia a Boyarsky y sus métodos en la A.A.]. Ha preguntado 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, 1993).

De hecho, la idea de una arquitectura diagramática que va contra la forma y la semántica, a pesar de su interés por los métodos de Cedric Price y el diagrama de bloques de información frente a la representación arquitectónica³³⁴, a Koolhaas le encuentra opuesto. Se demuestra partidario de no olvidarse de la esencia de la arquitectura y de su semántica.

“El debate de Rotterdam representó un momento interesante. Sanford [Kwintter] lanzó el principio de un manifiesto que luego continuaron Alejandro Zaera,



Fig.2.122 I'm a monument

334 Véase el epígrafe “” de este capítulo.

Ben van Berkel y Greg Lynn. Cada orador posterior amplificó una faceta de este. Fue un momento vulnerable para mí. Acababa de publicar S,M,L,XL y supongo que estaba “acabado” a los ojos de muchos, y empezaba a elaborar estrategias para la siguiente fase. Tenían ambiciones y posturas nuevas y frescas — anti-semánticas, puramente operativas [darían la idea de “Estrategia” aparecida en Content, paradójicamente un libro con mucha semiótica]— representadas en virtuosa (in)animación por ordenador. Me fascina el trabajo de ellos, pero en cierto modo soy incapaz de creer en sus ambiciones totalizadoras. Era un desafío legítimo de lo que estaba haciendo, así que fue un momento importante para mí. Era más genuino que el tipo de movimientos políticos en los que una generación intenta burlar a otra. Recuerdo que critiqué su afirmación de que habían ido más allá de la forma para convertirla en pura performance, y también su afirmación de que habían ido más allá de lo semántico para convertirla en algo puramente instrumental y estrictamente operativo. Lo que (todavía) encuentro desconcertante es su hostilidad hacia la semántica” (Koolhaas en Whiting, 1999, p.46).

Cuando en el panorama, ya globalizado, se crea AMO, Koolhaas concibe un trasvase metodológico entre el lenguaje y el pensamiento arquitectónico.

“(…) en ese sentido AMO se enmarcaba en un concepto sencillo: si otras disciplinas utilizan nuestras palabras, también podrían utilizar nuestro pensamiento. En este contexto, la naturaleza problemática del lenguaje de la arquitectura como disciplina, que en los años 80 me parecía a menudo sólo un obstáculo, significaba que en realidad podía proporcionar un nuevo espacio para una forma de pensamiento que luego podría aplicarse de forma productiva en otros ámbitos” (Koolhaas cit. Cunningham and Jon Goodbun, 2008, p.38).

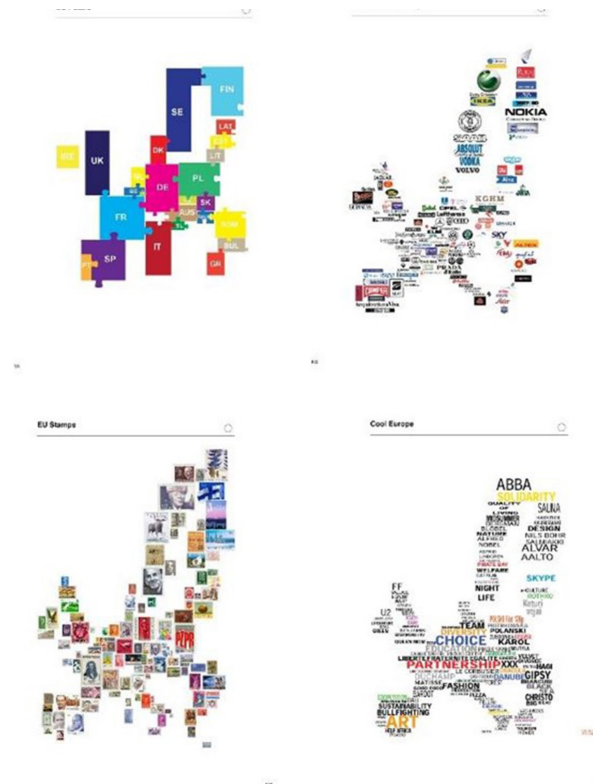


Fig.2.123. Mapas de Europa simbolizados por sus ‘identidades’ culturales y comerciales.

Contracultura y French Theory

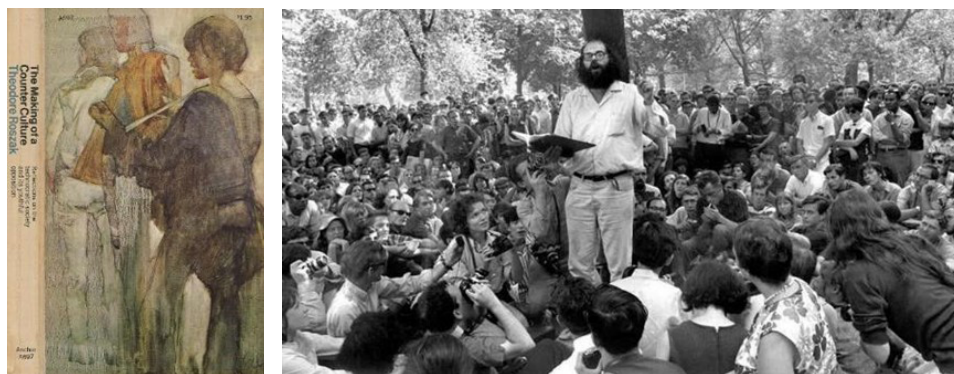


Fig.2.124.Primer edición de *The Making of a Counter Culture*. De-
recha, Allen Ginsberg leyendo
en el Washington Square Park,
en Nueva York.

Por sus constantes oposiciones a las ideas normalizadas, Koolhaas se podría entender como un agente contracultural, conocedor en profundidad de las ideas que rechaza. En la contracultura nada es anticultural; para ser contracultural, hay que entender a lo que uno se opone. La contracultura es un término problemático. Acuñado por Theodore Roszak en *El nacimiento de la contracultura* (1968) (fig.2.124), describe un movimiento reactivo a las normas sociales por parte de grupos marginales, que resultan muy atractivos e influyentes por sus ideas y por su estética. El movimiento enlaza, siendo laxo en la categorización, con el romanticismo y la bohemia del s. XIX en Europa y se consolida con la *beat generation* de hippies y punkis en los EE. UU. y, de vuelta a Europa, con los Provos entre otros grupos. Pero, por opuesta que parezca, la contracultura americana, se complejiza más aún por la dualidad rechazo-atractivo que presenta. El interés cultural general yanqui encubre el interés por parte de la industria cultural americana que, al integrar esos elementos marginales, potencia la idea discursiva americana del igualitarismo, sobre todo para su literatura, que al día de hoy sigue teniendo un gran poder mediático.

La literatura para EE. UU. y sus universidades son el gran motor cultural y para la definición de su cultura. La literatura, es su rasgo distintivo, a diferencia de la filosofía que lo es para Alemania y la historia para Francia. La reflexión sobre la identidad cultural en EE. UU. fue confiada por el estado a la disciplina literaria. La influencia de la cultura americana en Koolhaas y OMA, se puede decir que es literaria, como dijo Readings (1996, pp.70-71) en *The University in Ruins*: “la cultura se hizo literatura”. De Koolhaas podría decirse que la arquitectura se hace literatura. Sus constantes huidas de los discursos internos-disciplinares de la arquitectura lo acercan más a los autores literarios *underground*, quienes estudiaron las vanguardias europeas y el modernismo literario, sabiendo que terminarían siendo élite cultural comercial. “*Delirious New York*, que no era teoría, ahora lo es”, diría Koolhaas. Según dice Moneo (2006, p.310) es “un intelectual que finge no serlo”. Esta postura estratégica simula ser subversivo como a mediados de los 50 lo fueron Kerouac, Ginsberg y Burroughs y que ya, en los 70, pertenecían a la élite cultural. Lo mismo pasó con autores semíticos como Norman Mailer del *New Journalism*, o con autores de raza negra como Richard Wright, que han modificado el paisaje literario norteamericano dentro de su propio orden, como hizo también el jazz y el cine *underground* gestado en Nueva York. El cine

de John Cassavettes, Jonas Mekas, Andy Warhol o Chantal Akerman acabó entre las filas internacionales. Así que la otrora vanguardia innovadora de la industria cultural³³⁵, derivada de la cultura de masas según vaticinaron Adorno y Horkheimer con tintes críticos y pesimistas, fue exportada desde EE. UU. A la manera del discurso jeffersoniano, eminentemente agrario, pasaba a ser en los 60 una cultura que bebe de la ciudad, de seres marginales que practican el jazz más desafortado —que a Koolhaas le gusta mucho— y la poesía urbana como fuente de inspiración para Koolhaas; cuya propia poética es atenta a los flujos urbanos y está rendida a “la cultura de las masas y de la congestión”.

Si en los años 60 las innovaciones contraculturales se establecían mediante el *rock'n roll* y la *beat generation*, en los años 70 Koolhaas ha llegado en el momento que se intentaba censurar esta cultura que pasaba a clandestinidad. Pero lo cierto es que la cultura *underground* seguía explotándose. Lejos de los prejuicios de la ‘buena sociedad’, los autores *underground* eran intelectuales o, al menos, consumían fuentes intelectuales, literatura y filosofía llegadas de Europa y, sobre todo, de Francia. Sus filas estaban alimentadas por autores que incluso habían viajado a la Europa bohemia, como los escritores *beat* en 1958. Y he aquí la paradoja, y cierto conflicto, entre la cultura *mainstream* y la *underground*. El hecho de que el *New Criticism* decayera en el campo de los estudios culturales a partir de los 60 con el ascenso de la deconstrucción y la ironía posmoderna, fue debido a que, en su canon literario, lo modernista llegaba a Virginia Woolf, James Joyce y Marcel Proust, y no había cabida para la vanguardia de la *beat generation*, traída en mucho de Francia, o el nuevo formalismo que conquistaron la cultura estadounidense y entraron en el elenco de los ‘modernistas’ junto a los *New York Intellectuals*, formados muchos de ellos en el *City College* de Nueva York y *Columbia University*, donde intentaron introducir la teoría marxistas y la teoría literaria.

La cultura de los 70, que según Cusset (2005, p.61), no pretendía tampoco hacer suyo el antiacademicismo de los 60, o la ‘erótica del arte’, o la teoría

335 Según la UNESCO “aquellas industrias que combinan la creación, la producción y la comercialización de contenidos creativos, los cuales son intangibles y de naturaleza cultural. Los contenidos se encuentran protegidos por derechos de autor y pueden tomar la forma de bienes o servicios. Dentro de las industrias culturales por lo general se incluyen industrias como la imprenta, la editorial y la multimedia, la audiovisual, la fonográfica, la [cinematográfica], así como la artesanía y el diseño. (...) Las Industrias Creativas, por su parte, abarcan un conjunto más amplio de actividades las cuales contienen las actividades propias de las industrias culturales más todas las producciones de carácter cultural o artístico. (...) En las industrias creativas, los productos o servicios contienen un elemento sustancial de valor artístico o de esfuerzo creativo, e incluyen actividades tales como la arquitectura y la publicidad” (Fuente: UNESCO, 2006 p. 3).

El concepto Industria Cultural fue teorizado por Adorno y Horkheimer (1947) dentro de *Dialéctica de la ilustración* e independientemente en el ensayo “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”. Hoy se extiende en la crítica sobre la función de las TICs en la construcción de la sociedad. Los pensadores de la Escuela de Frankfurt, emigrados a EE. UU., y después, de muchas tentativas por parte de sus colegas americanos por mostrar las virtudes comunicativas que Norteamérica estaba desarrollando desde principios de siglo, observaban cómo la ‘maquinaria de propaganda alemana’ y la ‘maquinaria de propaganda capitalista estadounidense’ funcionaban de igual manera dentro de la obediencia a los intereses ideológicos y mercantiles. La cultura en el capitalismo es vista por ellos como un producto a vender —especialmente como una industria del entretenimiento o *amusement*—. El desarrollo tecnológico de las TICs favorecería desde la industria cultural una hegemonía cultural —con EE. UU. como principal creador y exportador mundial— y por ello, para estos autores, el arte producido bajo este amparo, que tenía fines de lucro, carecía de valor estético. Por otro lado, más ‘integrados’ que ‘apocalípticos’, autores como Umberto Eco vieron las mejoras por parte de las TICs como parte de la democratización del arte. El cine, por su característica de reproductibilidad, es un ejemplo luminoso de arte popular, y es paladín de la industria, como sostenía el grupo del *Free Cinema*.

de Susan Sotang en contra de la interpretación excesiva, aquella que relegaba la forma a ‘complemento del contenido’, fue la que seduciría a Koolhaas. La universidad, en los años 70 quería recuperar su esencia práctica, pero paradójicamente, el sistema universitario estadounidense se movía desde sus orígenes entre un posicionamiento universalista y generalista y otro pragmático, profesional y técnico (Cusset, 2005, p.51) —‘humanismo’ y ‘vocacionalismo’, según el léxico pedagógico autóctono—, que Koolhaas encuentra como la horma de su zapato. Desde sus principios, con el nacimiento de Harvard en 1636, todas las instituciones universitarias copian el modelo británico. La confluencia de distintas religiones cristianas y su carácter de pioneros ha generado una tolerancia y una apertura de mente a la diversidad religiosa y de transmisión. En plena guerra de la independencia, las alianzas francesas hacían que autores como el fisiócrata Quesnay influyeran en las enseñanzas con cierto afrancesamiento teórico de las universidades. En el s. XIX, la universidad se caracterizaba por el intento de no hacer enseñanzas específicas, sino enseñar lo que es común a todas las profesiones. El periodo de reconstrucción llevó a las facultades al modelo moderno, la élite cultural y el modelo de universidad alemana con su ‘libertad de instrucción’ (*lernfreiheit*) y la importancia de la investigación que llega hasta hoy. La revolución industrial y científica ha revolucionado el discurso universitario que el pragmático Peirce sostenía que había de ser bastión de un saber *relevant*, obtenido mediante la conjunción de la ‘escuela de la experiencia’ —pragmatismo— y los preceptos de Andrew Carnegie. El industrial estadounidense amante de Shakespeare, quien veía significativa la formación humanística y la comunicación para mejorar la cultura general de la sociedad.

“Dejemos a un lado los negocios para siempre, excepto para los demás. Vayamos a Oxford para obtener (...) el conocimiento de un hombre de letras. (...) Prestar especial atención al hablar en público (...) ir a Londres y podría comprar todas las acciones de un periódico o rotativo y hacer que tratara temas de interés público, especialmente los relacionados con la educación y la mejora de las clases pobres. (...) Al enfrentarme a un problema suelo esforzarme demasiado, por lo que debo tener cuidado de elegir el estilo de vida que sea más elevado en ese sentido. Si sigo preocupándome tanto por mis negocios y pasando la mayor parte del tiempo pensando única y exclusivamente en cómo encontrar la manera de hacer dinero, me degradaré (...). ¡Dejaré los negocios a los treinta y cinco años, pero durante los años siguientes deseo pasar las tardes recibiendo clases y leyendo concienzudamente!”.

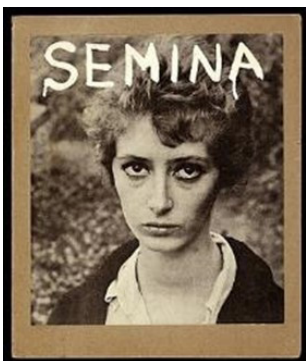
En la cultura del s. XX convergen los modelos comunicativos de los dirigentes eruditos y las influencias comunicacionales de la industria cultural con los estudios de propaganda y política desde, por ejemplo, la Escuela de Chicago³³⁶. Entre los 50 y los 70, con un desarrollo tecnológico sin precedentes a causa de la carrera espacial con la URSS, la universidad americana se globalizaba y se centraba en la formación de profesionales, alejándose de los impulsos dionisiacos de los 60, que han provocado reacciones sociales, algunas saldadas con muertes, como la de la actriz Sharon Tate a manos de sectarios religiosos la familia de Manson el 9 de agosto de 1969, o la Masacre de la Guardia Nacional en la Universidad Estatal de Kent en 1970, que retrató un clima de violencia y represión contra cualquier insurgencia en la universidad. Koolhaas coincidía en esta época,

336 Ver capítulo I.

Fig.2.125. Portadas de las revistas alternativas como la de *The Black Mountain Review*, editada por la prestigiosa escuela.

Fig.2.126. Cartel de *Schizo Culture*, organizado por la revista *Semiotext(e)*, y cartel de *La Nova Convention*

Fig.2.125.



que además las universidades estaban por la ‘captación de capital’ y captación de talento, por el espectáculo del saber y, a la vez, por el aporte trascendente a la sociedad por parte de grupos de investigación universitarios. Fundaciones filantrópicas y atracción del estrellato de intelectuales y de iconos profesionales a las filas convertían la universidad americana en un modelo ultra-competitivo donde Koolhaas se encontraría con modelos como Foucault, Rowe y Ungers, entre otros.

La otra paradoja estadounidense era que los principales consumidores de la cultura *underground* eran los propios universitarios. Llenaban *squats*, locales ocupados por estudiantes y profesores donde comprendían mejor que nadie la acción artística fuera de los cauces de la pragmática conservadora. Entre las tendencias *underground*, el arte psicodélico estimulaba las experiencias y formaba conciencias alternativas y estados de delirio y ebriedad (Marchán Fiz, 1994 p.53). La *French Theory*, para los consumidores de esta cultura, se difundía en forma de pasquines teóricos, eslóganes y revistas distribuidas en los *squats*. Chocante con la actividad académica, que buscaba la excelencia y los índices de competitividad, se había popularizado la coexistencia en la normalidad académica de los *underground* y la cultura intelectual francesa. A su vez, la vanguardia de la cultura americana llegaba a la academia francesa gracias, sobre todo, a la revista literaria francesa *Tel Quel*, activa entre 1960 y 1982.

El retorno a la tranquilidad tras la tumultuosa ‘década del amor’ en EE. UU., daba lugar a varias revistas de carácter aficionado, realizadas por universitarios como John Rajchman —después, editor de *Semiotext(e)*— como *Partisan Review* o *Telos* donde se difundía la *French Theory* con textos traducidos del francés, y donde se introducían los popes de esta teoría como Lyotard, Baudrillard o Foucault. Estos documentos ejercían mayor influencia que las revistas alternativas de la generación *beat* de los 50 y 60 y de la escuela poética neoyorquina como *Black Mountain*³³⁷, o *Semina* (fig.2.125).

La compatibilidad universitaria entre contracultura y *French Theory*, intentaría fijarse por medio de dos eventos en Norteamérica: la conferencia “Esquizo-Culture” (1975) (fig.2.126), en Columbia University y la Nova Convention (1978) (fig.2.126). De estos, dados en el clima estadounidense, se saldará con la decisión de Koolhaas de actuar como un agente contracultural, que se opone al posmodernismo que gobernaría la arquitectura en los 70 y 80. Mientras, en Europa, el gran foco de la cultura arquitectónica era el CORDA francés, espejo europeo del IAUS estadounidense. Ambos marcarían en mucho el discurso de la arquitectura y de autores de la talla de Eisenman, Scully, Tchumi, Moneo o Rem Koolhaas.

Fig.2.126.



337 A la que Eisenman quiere asemejar su IAUS. Véase capítulo III.

2.4.5. Ungers sí. Rowe... ¿no?

Koolhaas, que mantenía opiniones esquivas sobre la Teoría Francesa, inmerso en los debates universitarios, asistía en seminarios en que las teorías de Colin Rowe sobre la ciudad chocaban con los presupuestos de Oswald Mathias Ungers. Paradójicamente, el mismo Rowe había invitado a Ungers a la universidad³³⁸. Uno de los motivos para inscribirse en el seminario de diseño urbano de Ungers, como señalaba Koolhaas, eran sus escritos, que había leído y la consideración que le tenía a Colin Rowe en el campo urbano.

“El atractivo de ese curso sería la presencia activa del profesor Oswald Mathias Ungers, cuyo trabajo en Urbanismo en la Universidad de Berlín me ha parecido muy interesante, y muy relevante. En segundo lugar, el profesor Colin Rowe estaba muy bien considerado como historiador y teórico de la arquitectura reciente e histórica, con especial énfasis en el diseño urbano” (Schrijver, 2021, p.24).

Según Hans Kolhoff (2017), no se explican las tensiones entre ambos, si se observa el simposio que Ungers organizó en Berlín (1964) y leemos la conferencia de Rowe, no podemos sino observar lo sorprendentemente cercanas que eran sus posturas. Koolhaas piensa que Rowe “desarrollaba sus ideas a través de la historia mientras que a Ungers le interesaban las imágenes” (Kolhoff en Schnoor, 2017, p.632). Ungers sostenía una teoría más afín a Koolhaas, interesado en los subtextos de la forma arquitectónica. “Debido a su bagaje intelectual, Koolhaas difícilmente podría interesarse por el formalismo analítico de Rowe, mientras que la propuesta teórica de Ungers enfocaba la ciudad y, en particular, las identidades subyacentes a la forma urbana, estando más próximo a sus intereses” (Ruiz Allen, p.298). El trabajo de Koolhaas para el acceso al seminario transmitía el interés suscitado por las publicaciones realizadas por Ungers en la Technische Universität de Berlín en 1964³³⁹, donde Ungers fue decano de la Facultad de Arquitectura entre 1965 y 1967 —luego pasó a la Universidad de Cornell, de 1969 a 1975, donde estuvo a cargo del Departamento de Arquitectura y se convirtió, seguramente vía Zenghelis, en mentor de Koolhaas—. Gargiani (2011, p.28) sostiene que tal era la compenetración entre Koolhaas y Ungers, que “solo se tenían que mirar para saber qué estaban pensando.” Zenghelis había hablado a Koolhaas sobre los escritos de Ungers para que los buscara en su viaje a Berlín. Koolhaas observaba la actitud de Ungers, su forma de exposición realmente estimulante y, sobre todo, su forma de pensar.

“Collage City [de Rowe] siempre me pareció interesante como una serie de manipulaciones, pero al mismo tiempo era muy alérgico a la estética que defendía, porque creo que la esencia de Colin Rowe es que le gustaba la estética del accidente histórico, pero no las condiciones que lo causan (...) Ungers era casi un éxtasis, y uno se daba cuenta constantemente de cómo un pequeño comienzo podía ser manipulado a través de una serie interminable de variaciones, transformaciones o nuevas ideas proyectadas sobre él” (Siegel et al, 2009, párr. 20).

Ungers tenía unas intuiciones que admiraba Koolhaas y para él formaba parte de este elenco de referencias que se deducen de sus escritos, como los constructores de Manhattan o los entrevistados Wijdeveld, Mulisch o Fellini.

338 “No hay que olvidar que Rowe había llamado a Ungers a Estados Unidos y a Cornell.” (Kolhoff en Schnoor, C., 2017, p.632).

339 Se recogieron en *Die Stadt als Kunstwerk* en 1964.

Para él, Ungers era un “virtuoso del pensamiento” y un “virtuoso de la intuición”³⁴⁰ (Siegel et al, 2009, párr. 7). En 1960, Ungers, junto a Reinhard Gieselmann, habían hecho un manifiesto “Para una nueva arquitectura” con varios puntos que compartían Zenghelis y Koolhaas.

“Manifiesto para una nueva arquitectura”

El arte creado resulta inconcebible sin un conflicto espiritual con la tradición. El arte creador debe destruir la forma existente para poder hallar la expresión pura de su propia época. La arquitectura, como todas las artes, sirve al genio para dar expresión a su época y mantener en movimiento la vitalidad del desarrollo [la modernidad].

La arquitectura es una creación parcial. Pero todo el proceso creativo es arte. Le corresponde la máxima categoría espiritual. La técnica es una aplicación del conocimiento y de la experiencia. La técnica y la construcción son medios auxiliares de la realización. La técnica no es arte. La forma es expresión de la substancia espiritual.

Si se siguen los métodos de la arquitectura técnico-funcional, el resultado será uniformidad y monotonía. La arquitectura pierde su expresión cuando se emplean métodos técnico-funcionales. La consecuencia es que los bloques de viviendas tienen aspecto de escuelas, las escuelas de edificios comerciales y los edificios comerciales de fábricas. Se envuelve todo como un andamiaje vacío. La forma resulta intercambiable gracias a la aplicación de un esquematismo matemático y por tanto no artístico.

-La arquitectura que aquí se crea es expresión de un orden social materialista, cuyos principios son la primacía de la técnica y la uniformización.

-La relación con el medio ambiente se establece de forma programática y por tanto sin tensión. Esta falta de vitalidad produce un vacío espiritual.

-En vez del vivo conflicto entre el individuo activo y su medio ambiente surge la esclavización espiritual a través de la dictadura del método.

La libertad solo vive en el constante conflicto del individuo con la realidad y en el reconocimiento de la íntima responsabilidad personal con respecto al lugar, al tiempo y al ser humano. Esta libertad solo existe hoy en un orden democrático vivo. Aplicar métodos materialistas dentro de este orden de Libertad es una inconsciencia y es señal de irresponsabilidad o de estupidez. Ambas suponen, en toda época, una seria amenaza y un peligro para el desarrollo personal del ser humano.

La misión consiste en proteger la libertad para el desarrollo del espíritu creador.

Lo que se espera de 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. Su misión creadora consiste en dejar clara la función, organizar lo existente, destacar y valorizar el lugar. Constituye un constante reconocimiento del *genius loci*, del que nace. La arquitectura ya no es una impresión bidimensional, sino que se convierte en experiencia de

340 “En realidad se trataba de estar en presencia de un virtuoso del pensamiento, o incluso de un virtuoso de la intuición; tal vez intuición sea una palabra mejor que pensamiento en su caso”. (Siegel et al, 2009).

lo corpóreo y lo espacial a través de un movimiento de comprensión. En vez de lo rígido aparece el movimiento, en vez de la simetría la asimetría, en vez de la estática la dinámica. En vez de la monotonía del orden la sorpresa.

El punto de vista esencial es desde dentro, no desde fuera. La relación sujeto-objeto está superada.

Arquitectura es envoltura y cobijo, y con ello una realización y una profundización del individuo. Con este manifiesto nos dirigimos a todos aquellos que buscan una renovación de la arquitectura europea sobre esta base". (Ungers y Gieselmann, 1960)

En el texto, ideas como el binomio destrucción-creación, acorde con el *leitmotiv* de OMA y de Koolhaas “construcción, deconstrucción y reconstrucción”³⁴¹, incidían en un conflicto ‘espiritual’ con la tradición. El objetivo de Ungers es afín al de Koolhaas, en mantener ‘la modernidad como movimiento perpetuo’. Ungers entiende la arquitectura, como arte, al igual que Koolhaas y OMA, y la técnica como la herramienta para crear arte. Cómo en los escritos mesianicos³⁴² de los que aprendieron, para ellos la forma arquitectónica sirve a la expresión de ‘contenido’ que comunica. No la forma por la forma. Ni la forma sigue la función. Ambos comparten que una relación meramente programática se queda corta. El mainstream es visto como la dictadura del método al que hay que reaccionar con libertad. La modernidad y la modernización es la liberación del ‘espíritu creador’ que Koolhaas llamará *Delirious* ‘creación pura’ inmaterial. El texto, igualmente, dicta una serie de reacciones: ante lo rígido, el movimiento; ante la simetría, la asimetría; frente a la estática, la dinámica y ante la monotonía, la sorpresa. El objetivo no era otro que ‘renovar la arquitectura europea’ inmersa en doxas que uniformaban el discurso.

En una entrevista realizada por Koolhaas y Obrist (2007) a Ungers, él mantenía un discurso que coincidía, en parte, con el del holandés o que aprendió de él, aunque hay un dardo hacia Koolhaas, que siempre busca lo nuevo, diciendo: “hay un gran malentendido entre los arquitectos. Se creen inventores y siempre tienen que ser vanguardistas. Pero no se puede permanentemente estar en la vanguardia. Eso es imposible” (Ungers en Koolhaas & Obrist, 2007, párr.5). Sin embargo, en lo que sí coinciden es que la arquitectura debe avanzar mediante la dialéctica con lo que existe —una visión realista— e incluso como una provocación con sus creaciones respecto a un momento cultural determinado. Desde un punto de vista morfológico, que no es excluyente, sino inclusivo, y no contrario sino complementario, se puede apreciar que faltan ciertos elementos que se podrían añadir. Unger da un ejemplo banal: “en una determinada zona sólo existen casas de cuatro plantas. Pero sabemos que la gente también vive en casas unifamiliares” (2007, párr.5).

La concepción dialéctica de Ungers “no es la ciudad *collage*” sino “una confrontación con la realidad” (2007, p.87) que produce desvíos y *detournements* situacionistas. Su “ciudad dialéctica no es una yuxtaposición formal como la de Rowe. Años más tarde, Ungers en su libro recopilatorio *Morphologie: city metaphors* (1982)

341 Véase capítulo I.

342 Véase capítulo I.

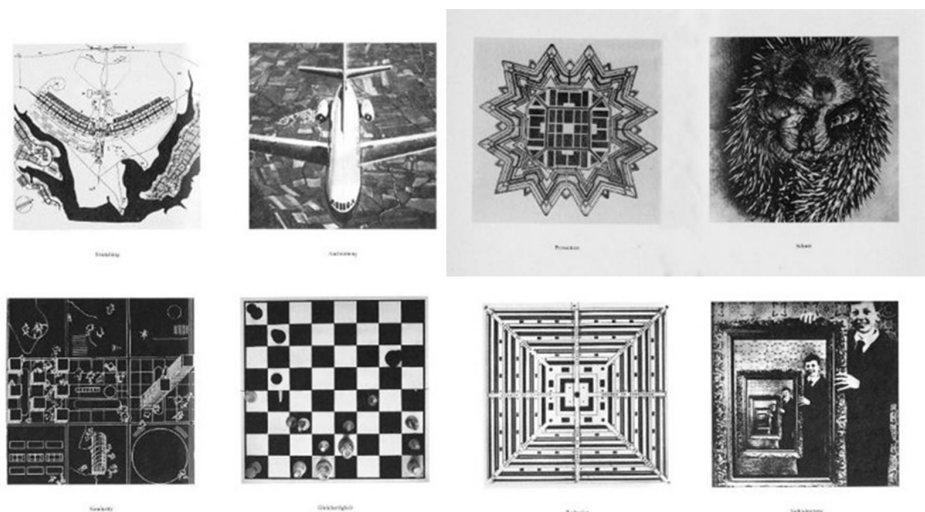
Fig.2.127. Páginas del libro de Ungers, *Morphologie: city metaphors* (1982)

(fig.2.127), demuestra su labor epistemológica basada en el montaje de imágenes que se relacionan en la percepción. Ungers demuestra ser un “genio de la metáfora”³⁴³, al igual que lo resulta Koolhaas.

“Ungers (1926-2007) acompañó su producción arquitectónica y teórica de toda la vida con un trabajo paralelo sobre imágenes (...) que recopiló y clasificó (...) imágenes encontradas, así como fotografías de sus propios viajes (...). En el libro, conceptualizó su procedimiento de diseño como un método guiado por analogías y metáforas y explicó cómo funciona el pensamiento visual” (Fabrizi, 2020, párr. 2).

Gargiani (2011) señala la profunda influencia de Ungers en el trabajo de OMA desde principios discursivos: Primero, la atención al concepto de ‘vacío’ urbano; por otro lado, la experimentación con variaciones y combinaciones tipológicas desarrolladas según principios de diferencia y fragmentación, englobadas en categorías amplias y flexibles como ‘archipiélago’ u homológica del tipo ‘casa dentro de la casa’, ‘ciudad dentro de la ciudad’ También la primacía de las superficies neutras cuadrículadas en los cerramientos de fachada que producen un despojamiento de la cualidad material (Valcárcel, 2021, p.91).

En su libro se expone una breve disertación, que ya se había publicado en 1976, para luego exponer un recopilatorio de imágenes ‘encontradas’ o realizadas en sus viajes, demostrando la metáfora gráfica como procedimiento al servicio de la imaginación arquitectónica. Su método gráfico guardaba relación con el surrealismo, donde las imágenes ‘encontradas’ —*object trouvé* y *as found* como las de los Smithson— toman un significado que alude al inconsciente. Con esto, también el psicoanálisis, puesto que una comparativa entre una imagen abstracta como una planta de arquitectura y una captada desde lo extrínseco como podría ser un avión, genera una gran cantidad de significados, tanto en relación directa como en subtexto. Merece la pena resaltar que en el texto sobre Brasilia, Koolhaas compara la planta de la urbe brasileña con un avión, tal como hace Ungers en este libro, demostrando un homenaje. La interpretación dependerá de quien la mire. Conceptos como la ‘alternancia’ formaban parte de los discursos de ambos. “Comunicación”, “defensa”, “encuentro”, “radiación” o “textura” se



343 Véase epígrafe “” en este capítulo.

encuentran dentro del discurso koolhaasiano como referentes. Algunos, como “radiación” y “defensa”, ya aparecieron en *The Surface*, antes que Koolhaas conociera el trabajo de Ungers, demostrando afinidad discursiva. Otros se incorporarán, desde el magisterio del alemán, a Koolhaas, como la Ciudad Archipiélago. El discurso de Ungers, al igual que ocurre con el de Koolhaas, defiende un modo de pensar. Su pensamiento que se opone al puro empirismo, aunque no desdeña la investigación regular y la metodología científica, sino que compaginan procedimientos imaginativos y científicos en la construcción del conocimiento.

Diálogo versus monólogo

Koolhaas alude en uno de sus escritos cómo el diálogo es mucho más importante para él que el monólogo: “Con Rowe escuchaba un excitante monólogo, con Ungers estuve involucrado desde el principio en un excitante diálogo que volvía a iniciarse cada vez que nos veíamos como si no hubiera habido una interrupción real” (Koolhaas, 2006, p.44). De nuevo, como en *Exodus*, los binomios nominales son fundamentales: excitante monólogo y excitante diálogo implican que ambos eran realmente relevantes, pero prefería la dialéctica que permitía el contraste y la crítica.



Fig.2.128. Ungers y Koolhaas y la carta en defensa de Ungers aparecida en *The Cornell Daily Sun*.

Koolhaas (2006, p.44) en el texto ““But most of all, Ungers”: Berlin stories” expresa sin rodeos, en su primer párrafo, la importancia que tuvo Ungers en su historia. El texto enclava sus obsesiones, entre las que destaca la autolimitación, que reaparecerá en *Our New Sobriety* y otros momentos.

“Nadie puede imaginarse la excitación al descubrir, en Berlín en el verano de 1971 –diez años después de la construcción del Muro– la obra de Oswald Mathias Ungers. En una librería, me encontré tal vez 15 ó 20 cahiers³⁴⁴ –publicaciones muy modestas en blanco y negro, editadas como parte del seminario de Ungers en la Universidad Técnica de Berlín. Lo que Ungers había hecho, era tomar la ciudad –en ese momento un enclave rodeado por el Muro, dentro de Alemania Oriental– y declararla el único y obsesivo tema de estudio, por años, de sus estudiantes: un grado de inspirada estrechez inimaginable hoy”.

344 ‘Cuadernos’. Koolhaas escribe la palabra en francés, porque tiene un connotado histórico asociado a lo intelectual. Un ejemplo de esto son los *cabiers du cinema* franceses. Una revista especializada en cine realizada, entre otros, por cineastas de la *nouvelle vague*.

El magisterio de Ungers se extiende a prácticas y hábitos que impregnan la metodología de OMA, como por ejemplo ocurre con “los cuadernos o *booklets* que capturan las ideas a desarrollar, el análisis racional del contexto de un proyecto, la contraposición dialéctica con las preexistencias.” (Gómez-Valcárcel, 2021, pp. 28-29). El concepto del *cabier* en blanco y negro pudo haber inspirado los libros de proyecto que circulan por OMA y que Colomina (2007, p.376) menciona como ‘Periodo ‘Blanco’ y ‘periodo negro’.

“Periodos de ‘Blanco y Negro’, 1986-1995, producidos sistemáticamente desde 1986, los ‘Libros de Proyecto’ se mantienen en un ámbito privado dentro de la relación oficina-cliente, —explorando la tecnología disponible dentro de la misma oficina— y se convierten en la herramienta decisiva para iniciar la discusión y desarrollo de los proyectos a través de formatos en blanco y negro, como el proporcionado por el Xerox A3 y que da forma a lo que aquí se identifica como periodo ‘Blanco’, aproximadamente entre 1986 y 1991. Este periodo es seguido por el uso de la fotocopidora en color, identificado en lo gráfico como periodo ‘Negro’, aproximadamente entre 1995 y 1998. La publicación de *S,M,L,XL* en 1995 representa una radical ruptura del formato monográfico como *oeuvre complete*. Basado en una serie de precedentes —como el catálogo producido en la oficina *6 Projects* de 1990, o la revista japonesa *Kenchiku Bunka*, *Koolhaas OMA: from A to Z*, de 1995— la estructura enciclopédica de *S,M,L,XL* reorganiza la producción de la oficina de acuerdo con una lógica basada en la escala” (Colomina, 2007, p.376).

Koolhaas se sintió fascinado por las ideas de Ungers sobre cómo trabajar con la ciudad en la enseñanza de la arquitectura. De hecho, es otro de esos autores que utilizan la palabra “laboratorio” para referirse a Berlín. “Berlín es una situación única. Está completamente cercenada y es muy artificial. Este estado de novedad es ideal para convertirla en un verdadero laboratorio arquitectónico” (Ungers en Obrist & Koolhaas, 2009, p.69).

Hay que reinterpretar la ciudad constantemente desde los conflictos y mediante las estrategias más sencillas. El discurso de Ungers es modernista, puesto que a conciencia unifica fenómenos y su interpretación como partes de unas historias que derivan de terceros, de distintas épocas y distintos discursos. Al conceptualizar ‘islas’ como historias propias de Berlín en *Green Archipelago* (1977), mediante un análisis narrativo en que un narrador omnisciente relaciona con epifanías conscientes, su táctica se asimila a las literarias modernistas. En la “unión dialéctica” todos los elementos desordenados, se ordenan bajo una mirada consciente más que una idea predeterminada. Como apuntaba Kolhoff³⁴⁵, en eso radicaba el choque de los discursos de Rowe y Ungers en aquel seminario, un *think tank* del cual tanto el propio Kolhoff como en especial Koolhaas se beneficiarían.

Kolhoff, en 1976, realizó un collage titulado *City of Composite Presence* (...) en colaboración con David Griffin, que se publicó junto a la introducción de *Collage City* (1978) demostrando “un intercambio entre objeto y textura,

³⁴⁵ Kolhoff (1944-) es un arquitecto que se suele obviar cuando se estudia la estancia de Koolhaas en Cornell en medio de las disputas de Rowe y Ungers por la supremacía teórica. Pero Kolhoff, influido por los discursos de Venturi y Rossi, en el simposio de 1974 “El pathos del funcionalismo” organizado en Berlín, resulta puente entre el proyecto humanista de Rowe y el más morfológico de Ungers, encontrando en autores como Schnoor (2017, pp. 629-640) un eco del discurso koolhaasiano.

uniendo el contextualismo de Rowe con el enfoque morfológico de Ungers”. Su objetivo era demostrar “que sondear artísticamente todo el espectro es mucho más interesante que referirse exclusivamente a una sola ideología, ya sea la moderna revolucionaria o el contextualismo” (Schnoor, 2017, p.632). Pero tal era el conflicto, que parece que “Churchill-Rowe” trazó una campaña de desprestigio contra Ungers, muy virulenta, que incluía artículos e informes en el periódico de la universidad, *The Cornell Daily Sun* —*The Sun*, entre los alumnos—, sobre el desastre del seminario. Tal es el acoso, que unos cuantos alumnos, Koolhaas entre ellos, escribieron una carta al editor del *The Cornell Daily Sun*. La carta se publicó el 19 de febrero de 1973 (fig.110) defendiendo a Ungers, el director del seminario. Aunque firma entre otros, se puede discernir su estilo cáustico y reactivo, que transpira su descontento hacia las ideas que Rowe intentaba imprimir en Cornell, de nuevo como ‘lobotomía’, como percibió en la A.A. con Archigram.

El texto comienza con una referencia del profesor Werner Seligmann, a su expresión “cerdos formalistas” (fig.2.128), aunque no explicar la referencia —lo haría dentro del cuerpo del texto—, el título es provocador. Pues, sostiene que la información, manipulada, llevaría a una conclusión errónea, a un supuesto interesado en investigar los hechos. Introduce así en el primer párrafo el concepto de ‘narrador poco fiable’, puesto que a estudiantes y profesores los retratan como francos, que están hartos del derroche e irresponsabilidad de Ungers.

“Cerdos Formalistas

“Al editor:

Cualquier persona ajena con suficiente interés para seguir los informes, editoriales y cartas sobre los últimos acontecimientos en el Departamento de Arquitectura y publicados en *The Sun* se quedaría, en nuestra opinión, con una impresión equivocada y grotescamente injusta de la situación actual. Habría sido testigo de la espantosa escena de tres inocentes formalistas erróneamente sacrificados a los dioses del ayer, la ciencia y la tecnología; habría escuchado a varios profesores francos y a muchos estudiantes, tan hastiados por el asco de tan notorio derroche, como para ser incapaces de proseguir su trabajo; y aun habría comprendido que en este vacío de irresponsabilidad solo un hombre podría tener la culpa. Esta es la materia de la paranoia”.

A esto, Koolhaas y los cofirmantes añaden su propia experiencia. Menos estimulante, pero que alcanza a ser más sincera. No están en contra del sistema burocrático y jerárquico, pero no se pueden quedar impasibles ante un —y esta expresión es ‘marca Koolhaas’— acto de cinismo farisaico, que es la actual campaña contra Ungers.

“Por el contrario, nuestra experiencia es mucho menos estimulante. Aceptamos las decisiones sobre contratos y titularidad como un aspecto legítimo e inevitable de la planificación de políticas. Vemos el vano intento de movilizar la oposición de los estudiantes a las decisiones como un acto de cinismo farisaico. Y la actual campaña para denigrar al director de Arquitectura Oswald M. Ungers mientras amenaza con interrumpir el departamento al completo parecería establecer una bajeza repleta de mal gusto e irresponsabilidad”.

Ahora explica la procedencia del título, alude los poderosos, lo mismo que pasaba con Cook en la A.A., que intentan mantener la esfera de influencia, el discurso *mainstream*.

“De hecho, hay un grupo de “cerdos formalistas” (la frase es del profesor Werner Seligmann³⁴⁶) que luchan desesperadamente por mantener su esfera de influencia dentro del departamento. En su posición, es obvio que cualquier truco mezquino vale la pena, aunque solo sea para contribuir a la confusión general”.

Y, dirá que Ungers, cual estoico, ha seguido realizando su trabajo con gran profesionalidad e integridad.

“Ante las continuas provocaciones y abusos, en nuestra opinión, el director [Ungers] ha continuado ejerciendo sus responsabilidades con gran comedimiento y completa integridad. Nos molesta profundamente la sugerencia de que, debido a su actividad, el departamento está sumido en el caos y todo el trabajo paralizado. Esto no es más que una ilusión por parte de una minoría que parece decidida a pedir un rescate por el departamento como único medio de proteger sus carreras.

FDO. Chad Alexander grad. Peter Allison grad. Gerardo Larry Doll grad. Wearer Groehuijer grad. Pael Hollenbeck grad. Rem Koolhaas grad. Ed Russel grad. Diego Suarez grad. Larry Harman grad.” (Koolhaas et al, 1973)“.

Aunque de nada serviría la carta, ya que Rowe provocó la destitución de Ungers en 1974, como director, pero no como profesor. Ungers aprovecharía y, junto a su mujer, Liselote, viajarían por Norteamérica y escribirían *Kommunen in der Neuen Welt 1740–1972*, que se podría unir a los volúmenes de *Complejidad y Contradicción...*, *Learning from Las Vegas* y *Chicago à la Carte* como claros referentes de *Delirious New York*. En este volumen, desarrollaron argumentos en torno a los asentamientos ‘utópicos’ de EE. UU y de su investigación llegaron a decir que bien podrían ser escritos de Koolhaas.

“Nada de lo que vivimos hoy es sostenible. Por lo tanto, es inminente un profundo cambio de paradigma (de hecho, ya está en marcha). Parafraseando a Marx y Engels, todo lo sólido se ha desvanecido, todo lo que era sagrado ha sido profanado y la humanidad se ve obligada a afrontar con seriedad las condiciones reales de la vida, nuestras relaciones con los demás y con este planeta”.

Quizá un poco trillado, pero en aquella época, el pensamiento utópico era corriente entre las filas y había una conciencia extendida de que las cosas debían cambiar.

Berlín ‘archipiélago’

A partir de 1973 hasta 1978, Ungers formaría un equipo con el que competiría en proyectos europeos y organizaría en Berlín distintos estudios y seminarios

346 Era un grupo de arquitectos que enseñaba en la Escuela de Austin (Texas). Incluía a Colin Rowe, Robert Slutzky, John Hejduk, Bernard Hoesli entre otros. Se hicieron famosos por su plan de estudios que aunaba teoría y práctica desde la teoría de la arquitectura y de las culturas, basado en las formas didácticas que Josef Albers desarrollaba en Yale. Entre 1974 y 1976 fue profesor en Cornell y más adelante en Harvard. Había sido prisionero en un campo de concentración nazi y su historia está llena de misterios. En 1987 fue invitado a participar en el concurso *Topographie des Terrors*, un museo situado en la Niederkirchnerstrasse, antiguo emplazamiento de, entre otros, la Oficina Central de Seguridad del Reich de las SS y la Gestapo. (*Topographie des terrors*).

de verano (Gargiani, 2011, p.24). Koolhaas oficializaría en 1975 el paso de *Doctor Caligari for metropolitan architecture* a *Office for Metropolitan Architecture* (OMA), con oficinas en Nueva York, Londres y Berlín, originariamente asociados con Ungers. En 1976, reclamado por Zenghelis, regresaría junto con Vriesendorp a Londres para formar parte de la Unit9 de la A.A., donde dirigiría la unidad junto a Leon Krier hasta 1980. Esta unidad trabajaría a favor de la “invención” de una arquitectura que permitía la coexistencia de múltiples modos de vida, fuera cual fuera la índole histórica del tejido urbano. En su discurso empieza a apreciarse cómo OMA iba a introducir en la docencia, el ‘manhattanismo’ como una teoría que en la vieja Europa, consolidada y obsesionada con el patrimonio, chocaba con la creación desenfadada y práctica de los EE. UU. El Nuevo Realismo iba a enfrentarse al Pop en su visión luminosa del capitalismo.

Precisamente, Koolhaas estaba escribiendo *Delirious New York*, semana a semana, mientras daba clases, “(...) fue al llegar a Londres. No podía escribir en América. Cuando volví a la AA como profesor daba una conferencia por semana, y así conseguí avanzar con el libro y escribirlo” (Colomina, 2007, p.356). Por otro lado, desarrollaba con OMA diversos proyectos y participaba en los seminarios con Ungers y otros proyectos en los que intentaban desarrollar un nuevo tipo de diseño urbano. Formando parte del equipo de Ungers, participaría en proyectos como el concurso para el Tiergarten (1973) o el de la reconstrucción del Ring (1974). La idea del “Archipiélago Verde”, la fórmula que explicaba Berlín tanto para Ungers como para Koolhaas, se había desarrollado en uno de los seminarios, llamado “Urban Villa” en la universidad de Cornell —en la Summer School Academy de 1974—. Este periodo se saldaría con la exposición *The Sparkling Metropolis*, organizada en el Guggenheim de Nueva York en 1975, donde ya había dado un adelanto del ‘manhattanismo’, *Delirious New York* en 1978 y con el manifiesto de 1977 “The city in the city”, realizado junto al alemán. Koolhaas mecanografió un borrador de “The City in the City” antes del verano. Él mismo y Liselotte Ungers —esposa y colaboradora de Ungers— lo publicaron en septiembre, en un pequeño panfleto en alemán realizado por Liselotte³⁴⁷. *Delirious New York* se publicó al año siguiente, aunque,

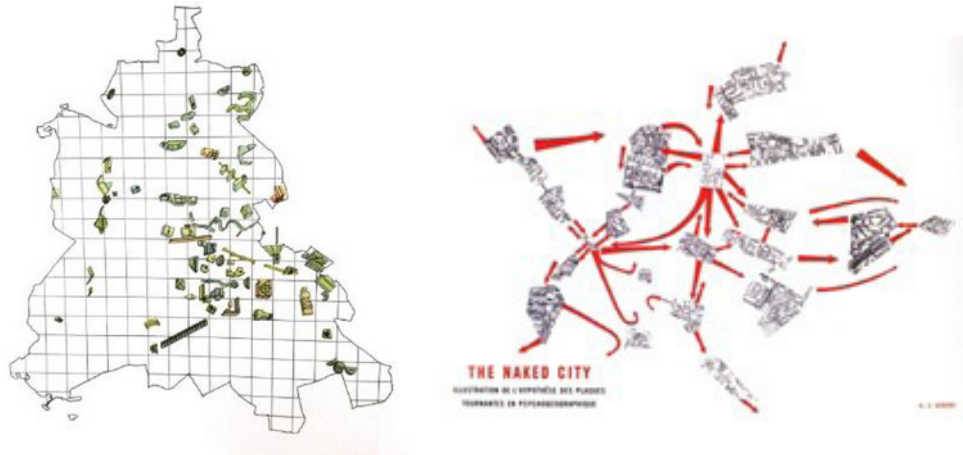
“La idea imprecisa de hacer ‘algo’ sobre Nueva York se remonta a 1972. Es por lo que me fui a América..., pero al mismo tiempo estaba la idea de poner en marcha un estudio con Elia [Zenghelis]; y entonces en algún momento, creo que, en 1975, las dos cosas coincidieron en ‘The Sparkling Metropolis’ (La metrópolis rutilante), una exposición en el Museo Guggenheim, de la que hicimos un cartel. Mostraba la llegada a Manhattan de una piscina flotante” (Koolhaas en Colomina, 2007, p.354).

El manifiesto anunciaba una teoría contra la ciudad entendida como un todo o como un *collage* completo. Una teoría a favor de un collage parcial, con partes ‘borradas’, que conformaban penínsulas o miniciudades (2013, p.42). Una ciudad formada por “la superposición de ideas, conceptos, decisiones, causalidades y que en un arco de siete siglos han dado a la ciudad la forma actual” (2013, p.43) y que abogaba por la permanencia de lo excepcional. En la extrapolación

347 Lotus International lo publicó en inglés e italiano en 1978, año de *Delirious New York* y tres años después de la fundación de OMA, de la que también publicaron su manifiesto.

Fig.2.129. Berlín, el archipiélago verde y la portada *The Naked City*, referente situacionista de Ungers y Koolhaas.

de Koolhaas que va, primero desde la franja —strip— de Leonidov, hasta la retícula —grid— imperante en el mundo occidental, sobre todo en el mundo holandés, llega hasta “la isla”, se produciría una reafirmación de su manifiesto retroactivo que se mostraría sugestivo de *Learning from Las Vegas* y de las “tripas” de *Chicago à la carte*. En dicho seminario, los recursos de Koolhaas salen a relucir el ‘borrado’, la “retícula” o el “diagrama” que recuerda *the naked city* (fig.2.129) del situacionista Guy Debord en su *Essay: Theory of the Dérive*, (Marot, 2013, p.42).



En la teoría de la deriva, Debord reseña como técnica el paso a través de ambientes variados y los efectos psicogeográficos en el comportamiento lúdico-constructivo, lo que conectaba con la forma de investigar las permanencias y los borrados de la ciudad de Berlín en este seminario. También estaba muy emparentado la teoría de Nicolás de Cusa de *Coincidentia Oppositorum*, que describe el poder generativo en la unidad de los opuestos.

Recordando a Borges y su concepto de ‘biblioteca’³⁴⁸, que trataba de demostrar que incluso en la taxonomía, como forma de ordenar el mundo para su comprensión, que puede incluso usarse para conformar los géneros discursivos³⁴⁹, no dejaba de haber algo de aleatoriedad y de conjetura fruto de la imaginación creativa. Ejemplo de ello, y recordando las “islas”, en vez de la clasificación ficticia de animales³⁵⁰, desde la biblioteca borgiana, surge el proyecto de “la ciudad del globo cautivo, lleno de “especímenes” bien identificados de Manhattan (fig.2.130).

Idea surrealista y sugerida posiblemente por Ungers, recurre precisamente a Borges³⁵¹, que considera tarea ingenua y la “posibilidad imposible” de hacer

348 Aparte de esta observación, se puede refrendar la referencia a Borges que viene del ensayo *El idioma analítico de John Wilkins*, donde señala una enciclopedia llamada “Emporio celestial de conocimientos benévulos”, lo que no es ajeno a Koolhaas. Ya que Böck lo menciona en su libro *Six Canonical Projects by Rem Koolhaas*.

349 Véase capítulo I.

350 La clasificación: (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.

351 En el libro *Six Canonical Projects* (2004), del que es coautor, se menciona a Borges varias veces en cuestiones de reescritura de obras notables —como *El Quijote*— y de clasificaciones taxonómicas.

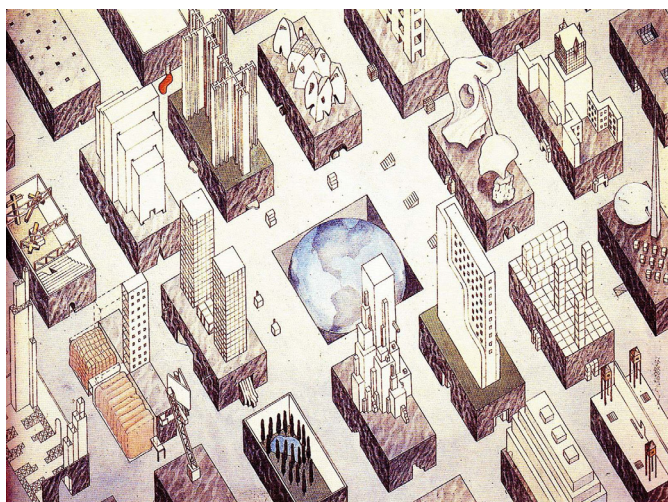


Fig.2.130. OMA. La ciudad del globo cautivo.

clasificaciones y nombrar todo, una proeza científica y erudita que irónicamente representa el proyecto ficcional. Desde la hermenéutica, con este diagrama iba a dilucidar los devenires culturales que las arquitecturas utópicas radicales, que proliferaban en la A.A., haciendo tabula rasa, proclamaban la total innovación y un lenguaje universal de la arquitectura. Como otro Pierre Menard³⁵², el autor ficticio creado por el argentino, Koolhaas no quería escribir otro Quijote, sino que quería hacer algo de la misma gesta. Pero Menard tenía un problema del que Koolhaas huiría con todo su ser, y era que aquel personaje estudió tan meticulosamente el Quijote, que acabó escribiendo fragmentos de El Quijote con idénticos puntos y comas. En su discurso, Koolhaas hace constantemente alusiones eruditas, pero nunca se abstiene de hacer gestos ficcionales de referencias científicas y no escondería nunca ni sus referentes ni sus lecturas, la mayoría de estas, insertadas en las heroicas de la modernidad.

“Pensar, analizar, inventar (...) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas (...) Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardin du Centaure* de madame Henri Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?” (Borges, 1944, p. 55).

El orden de la ciudad interpretado como un archipiélago de islas, unidades-diferenciales urbanas, crea la máxima discursiva de Koolhaas. El ‘manhattanismo’ como teoría de una arquitectura que responde a la idea de “la ciudad dentro de la ciudad”. Partiendo de esta interpretación de la ciudad como resultado de la yuxtaposición de conceptos, decisiones y contingencias, formando una multiplicidad dinámica, el seminario de la Urban Villa se saldó con once tesis que

352 El relato “Pierre Menard, autor de El Quijote” está inserto en *Ficciones* (1944), pero data de 1939, cuando fue publicado por la revista *Sur*.

marcaban estrategias de ‘demolición’ y ‘preservación’, previa identificación de zonas “que merecían ser preservadas”, pero, sin duda, para Koolhaas empieza a gestarse su proyecto de investigación sobre la génesis de Manhattan.

Ghostwriting

La primera versión del manifiesto de Berlín constaba de 6 páginas mecanografiadas y escritas por Koolhaas entre junio y julio de 1977 (Marot, S., 2013, p.11) con 11 tesis que resumidas son:

Tesis 1: Descenso de la población de Berlín

Predice que la población de Berlín disminuirá más del 10% a lo largo de los 80.

Tesis 2: Crítica a las teorías de diseño actuales

La idea de que se pueden preservar los cascos históricos europeos mediante construcciones adicionales es errónea e incurre en ilusión.

Tesis 3: El problema del descenso de la población

En Berlín y Colonia, la población está disminuyendo. El éxodo está ocurriendo desde el centro a zonas suburbanas. Esto provoca empobrecimiento y decadencia urbana.

Tesis 4: La estructura urbana diferenciada

Las grandes ciudades tienen ideas opuestas superpuestas. Lo ideal sería encontrar un orden que combine tales principios diversos y opuestos en un entorno funcional.

Tesis 5: La idea de la ciudad en la ciudad

Una de las tesis más importantes: replanificar Berlín como una federación de “islas urbanas”, islas con identidades propias. Esto conforma una ciudad-archipiélago de estructuras diferentes e identidades legibles.

Tesis 6: Establecimiento de la zona de islas-ciudad

Estas “islas” urbanas requieren tanto de planificación como de diseño, usando conocimientos sobre la tipología y explorando las confrontaciones para integrarlas.

Tesis 7: El archipiélago verde

Las áreas intersticiales, que están vacías, pueden transformarse en zonas naturales y verdes, formando franjas verdes que rodean las islas.

Tesis 8: La villa urbana como forma de edificación residencial

Se detecta que las periferias de las islas pueden tener viviendas unifamiliares, que sustituyen las unidades de apartamentos, cada vez menos populares.

Tesis 9: Transformación de la ciudad en el curso de la historia

Berlín ha evolucionado a una ciudad con barrios diversos y contrastantes, sin seguir una sola idea, sino múltiples ideas divergentes.

Tesis 10: Normas y definición de objetivos para el futuro

Para esta tesis es necesario el debate. Así se ‘planificarán’ metas que mejoren la ciudad, incluyendo preservación de edificios, creaciones nuevas y medio ambiente.

Tesis 11: Plazos previstos para el proyecto

El proyecto se realizará a lo largo de un lustro. Se hará en varias fases, incluyendo descripción y modelos.

2.4.6. IAUS (1973-1977)



Cuando Rem Koolhaas llegó al IAUS (*Institute for Architecture and Urban Studies*) de la mano de Ungers, fue él que le presentó a Eisenman, que ha dirigido el Instituto desde su fundación en 1967 hasta 1982 y a Kenneth Frampton que le propuso ser parte en 1973. El IAUS era un vórtice de vanguardia arquitectónica entre los 60 y los 80. Entre todos los referentes ‘revelados’ de Nueva York, hay dos anécdotas con Eisenman que marcan su discrepancia respecto a la ‘forma’ y el ‘espacio’ en arquitectura. En una conferencia de Meier —uno de los New York Five, al que pertenecía también Eisenman—, Koolhaas criticó las ideas expuestas por Meier y Eisenman, en contrarréplica, criticó a Koolhaas. Según Lucan (1981, p.18) Eisenman, que fue discípulo de Rowe, iba todos los días a su despacho en el IAUS a decirle a Koolhaas que no tenía ‘sentido del espacio’, a lo que Koolhaas le respondía desafiante que aceptaba la crítica, pero que le agradecería que le explicara qué era el ‘espacio’, cosa que jamás hizo. Eisenman tenía otra versión. Según él, la discusión, que había sido iniciada en Columbia University, se zanjó en el IAUS cuando le dijo a Rem que su problema era que no entendía qué era la ‘forma’ (Eisenman, en Steele, cit. Lucan 1989, pp. 7-8)

La confrontación de pareceres no significó enemistad, sino que fue estimulante y sacó a la luz cuestiones principales inherentes a la disciplina. Por otro lado, en el discurso de aceptación del Pritzker, en el 2000, Koolhaas dijo que fue muy bien recibido en el IAUS y que Eisenman merecía más que él el Pritzker³⁵³. Lo que más les aproxima es la relación reflexiva de la escritura con la arquitectura y lo que más les gusta es provocarse.

“PE: (...) si tuviéramos que echar la vista atrás, dentro de 50 años, y comparar a Rem conmigo, la comparación interesante estaría en los libros. (...) *Delirious New York* se comparará con la tesis doctoral que hice en 1963 (...) [*The Formal Basis of Modern Architecture*]. Voy a publicar mi versión de *S,M,L,XL*, un libro en el que estamos trabajando llamado *Eisenmanual*. Creo que si se comparan los libros que él ha hecho con los que yo he hecho se verá una importante relación entre ellos y diferencias fundamentales (...). No veríamos los edificios de Palladio de la misma manera si no hubiera

Fig.2.131. Manhattan.

escrito los *Quattro Libri* o esas casas blancas de Le Corbusier de la misma manera (...) si no hubiera hecho su *Oeuvre Complète*. Rem y yo aprendemos de algunos maestros, y no hay duda de que los libros, si entiendes la historia del mundo, fueron muy importantes para los arquitectos que consideramos importantes. Rem, ¿no sé si estás de acuerdo?

RK: Sí, por supuesto que estoy de acuerdo.

PE: Odia estar de acuerdo.” (Koolhaas, Eisenman 2006, pp. 65-66)

“La imaginación de OMA (...) estaba consumida por dos preocupaciones gemelas: el programa (simple interés en lo que sucede), que parecía el proyecto no realizado de un espectro marginal de la arquitectura moderna; y el fenómeno de Manhattan, que parecía, de muchas maneras, su materialización casual (Koolhaas, 1995, p.937.

Como en otras escuelas e institutos de arquitectura en los 70, conscientes de la pérdida de interés de la sociedad en la arquitectura, vertieron mucha energía intelectual en el estudio de la función metalingüística, lo que para Koolhaas era la ‘pesadilla semántica’. Pero, lo cierto es que en sus trabajo del Muro de Berlín y *Exodus* atienden a la dimensión semántica de los discursos en aquel momento comandados en Nueva York por el IAUS vinculados al estructuralismo y al posestructuralismo, pero también a las influencias autóctonas —del *Learning from Las Vegas*—, o las hibridaciones de Rossi, Boffil o Graves, que establecían “la nueva relación con el espacio y la construcción ‘textual’” (Cusset, 2005, p.249). El IAUS se torna un dispositivo de intercambios de ideas transdisciplinares entre los EE. UU. y el resto del mundo, en especial Europa y la *French Theory*, en la que Eisenman especialmente estaba inmerso en su diálogo con Jacques Derrida (1930-2004), la deconstrucción y el posestructuralismo.

“(...) un caso aparte a causa de su participación en varios mundos, atrapada entre el funcionalismo y la utopía (...) Amalgama de arte y técnica, de estratos funcionales y capas ideológicas, conlleva propuestas históricas y colectivas que desde siempre han hecho de su relación con el discurso teórico (político) un sine qua non, una alianza necesaria, lejos de la complementariedad dialéctica ideada recientemente entre bellas artes y filosofía estética” (Cusset, 2005, p. 248).-

Convertida ya en el polo del arte moderno incontestable —arrebataado a París a partir de los 30—, Norteamérica resulta un auténtico territorio de hibridación disciplinar que se consolida en las academias. La literatura y el cine con el *underground* y la música con el jazz experimentaban la mayor libertad y gozaban de popularidad entre los universitarios, que incorporan las teorías europeas con entusiasmo. Tras lo ocurrido en Europa, se puede hablar de vanguardia y experimentalismo estadounidense. Poetas como O’Hara, Ashberry o Schuyler constituyen una escuela de escritura abierta basada en la afinidad de caracteres, el juego, la sorpresa y la imaginación e inventiva sin cortapisas “después de los paseos de Frank O’Hara por Nueva York, los elusivos paisajes mentales de John Ashbery, la socarronería de Koch, la elegancia quebrada de Barbara Guest y las alucinaciones de Schuyler... la poesía no ha vuelto a ser la misma” (Morellón, 2020, p.21). Sin dogmas ni manifiestos, una escritura libre exigía un profundo conocimiento del medio y se generaban normas automáticas; no por antiguas reglas, sino por un entramado de conocimientos que eran aplicados de manera precisa aunque sus integrantes pudieran negarlo. Un ‘no hay reglas’ es una con-

tradicción, ya que en sí misma esta máxima es ya una regla. Eran “refractarios a la solemnidad y la trascendencia, entregados a la innovación formal, la elegancia y el humor. Porque en palabras de Ashbery: “No quedaba nada por decir, pero teníamos que decirlo de alguna manera”.

Koolhaas, muy pendiente siempre de la literatura, no había parado de recopilar imágenes en formato de postales³⁵⁴ y vivía con Madelon Vriesendorp recibiendo visitas de los Zenghelis y manteniendo correspondencia con Adolfo Natalini. En los años 70, la ciudad de Nueva York había sido un centro de comunicaciones, se había convertido en “un teatro, una producción, una presentación en diversos medios cuyo público era el mundo entero” (Berman, 1982, p.302). Nueva York podría ser vista como pura acción comunicacional y simbólica de lo que los seres humanos modernos podían construir más allá de las necesidades socioeconómicas y políticas.

2.4.7. *Oppositions*

En el Instituto, Koolhaas vio la oportunidad de utilizar las influencias y el mediatismo de aquel para darse a conocer entre la élite intelectual local e internacional³⁵⁵ y además para recopilar información, a la manera que lo hacía el matrimonio Ungers para su estudio acerca del utopismo americano en *Communes in the New World* (1740-1972), y como Boyarsky hizo con las tripas urbanas en *Chicago à la Carte*, para su proyecto del Nueva York delirante. Su actividad investigadora, paralela a la del instituto recibiendo los cheques, pero también participando en diversas actividades, muchas de ellas de inmenso atractivo, incluyendo los contenidos de la revista *Oppositions*, que era “la [revista] más trascendental (...) fundada en 1973, en el momento de transición del estructuralismo al posestructuralismo” (Montaner, 2009, p.87). El Instituto suponía no sólo un trampolín, sino un estímulo intelectual y una ‘*mixing chamber*’³⁵⁶ que explica las actitudes, ya no exclusivamente de Koolhaas, sino de toda aquella ‘caterva intelectual’. El Instituto y la revista *Oppositions*, en aquel tiempo de fractura entre las corrientes de los 60 y 70, son una oportunidad para comprender la paleta temática y los nuevos lenguajes por los que la arquitectura transcurría entre la literatura la filosofía y la lingüística.

La revista estaba dirigida por Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Anthony Vidler y Colin Rowe, y editada por The Institute for Architectural and Urban Studies de Nueva York. Josep María Montaner (2009, p.87) en “La arquitectura radial está hecha de papel” publicado en *AV* daría una imagen panorámica.

“Allí confluyeron textos de miembros de la Tercera Generación —como Alison y Peter Smithson, Jerzy Soltan, Oriol Bohigas—, y de autores que mantenían la confianza en el estructuralismo, o que pertenecían a sistemas de pensamiento anteriores o colaterales —como Adorno, Norberg-Schulz, Rowe, Colquhoun, Scully, Ungers, Vidler, Venturi, Moneo— con autores protagonistas de la apertura hacia interpretaciones posestructuralistas —como Derrida, Eisenman,

354 Un 30% de la información de *Delirious New York* sale de las postales.

355 Véase capítulo III.

356 Véase capítulo III.

Fig.2.132. *Dom Narkomtjuzjprom* de Leonidov.

La construcción discursiva de la arquitectura y el subtexto.

Rem Koolhaas Comunicador

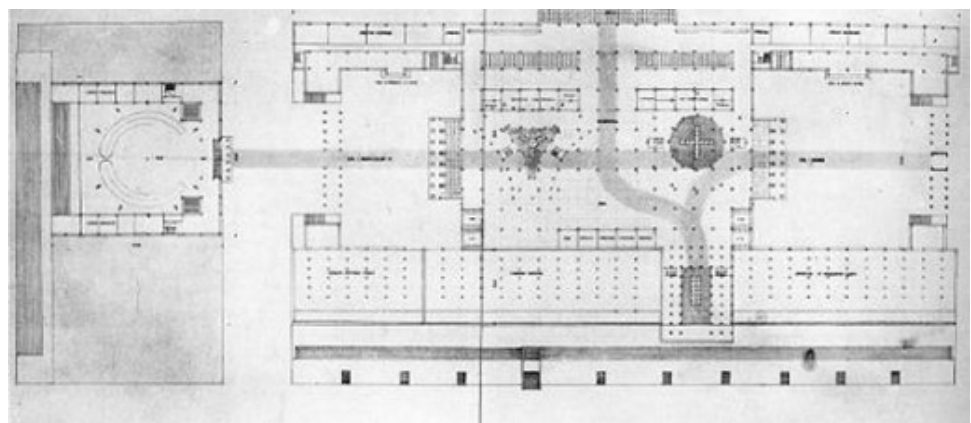
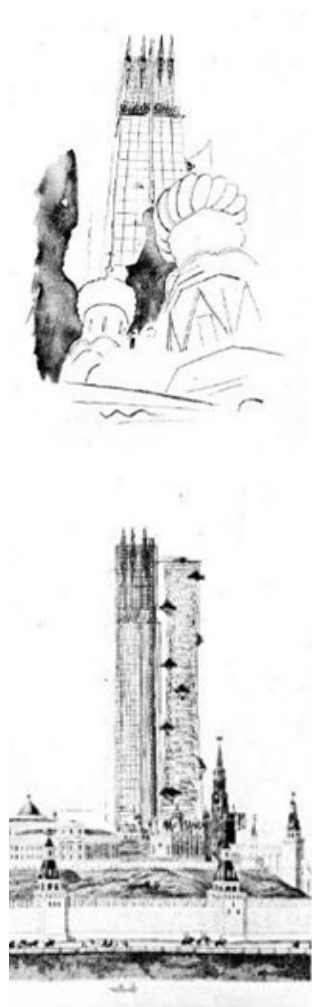
Hejduk, Libeskind, Agrest, Gandelsonas, Tafuri— (...) Aquellas frágiles publicaciones (...), se han convertido hoy en joyas que rememoran el esfuerzo intelectual de una generación entonces joven, hoy aún activa y con el control de la cultura arquitectónica; quizás porque después ya casi nadie —excepto casos como *Assemblage* editada en el MIT entre 1986 y 1990 y dirigida por Michael Hays; o *Block* publicada en Buenos Aires desde 1997 y encabezada por Jorge Francisco Liernur— han mantenido la ambición crítica, artística y conceptual de aquella época”.

Entre las más notables actividades que allí realizó Koolhaas, se encuentran sus dos artículos para *Oppositions* y una exposición sobre Wallace K. Harrison, al que asegura que ‘descubre’, y con quien entablaría amistad, gracias a la cual, conseguiría material inédito de las Naciones Unidas (Colomina, 2007, pp.134-135), del mismo modo que él y Oorthuys accedieron a documentos inéditos de Leonidov mediante la viuda de Rodchenko.

En síntesis, Koolhaas tendría una formación desde la ‘interioridad’ arquitectónica en Cornell, y desde la ‘exterioridad’, en la A.A. con Boyarsky y el IAUS con Eisenman. Esto es, desde “las reglas del objeto arquitectónico” frente a las que “tienen su fundamento en la libertad de elección, en la fuerza de los diversos simbolismos culturales y en el dialogo y la confrontación entre diversas tendencias” (Coll, J., 2019, p.3). La formación koolhaasiana, iniciada por un instante en el centro disciplinar con su abuelo, pronto puenteo los extremos al nutrirse también de sus experiencias previas a la arquitectura. Tras esto, la formación ecléctica que representaron las doctrinas de la A.A., de Cornell y del IAUS, encontraron afortunadas resonancias con las otras disciplinas generando una educación interdiscursiva.

Leonidov. Dom Narkomtjuzjprom

Koolhaas tenía la intención de publicar un libro con Oorthuys sobre Leonidov, y de la investigación realizada hizo un artículo para la revista del IAUS que cumplía una doble función. Por un lado, empezar a convertirse en el difusor de Leonidov en Occidente, y por otro, hacerlo mediante una revista especializada y de prestigio como era *Oppositions*. A parte de la exposición organizada, entre otros por Frampton en la que apenas se les menciona, pero cuya participación fue determinante, Koolhaas exhibe en el texto para *Oppositions* de enero de 1974 los principales atractivos que encuentra en Leonidov y su edificio más mediático



Dom Narkomtjazypprom (fig.1.132). Como anticipaba en *Exodus*, de clara inspiración en el *Plan para Magnitogorsk* (1930), Leonidov se había convertido en un referente para Koolhaas.

Lo que hace elegir este edificio de Leonidov es su significado ‘revolucionario’ y su inspiración en EE. UU, que Leonidov, a través del *Amerika* de Mendelsohn, sintió en una época en la que el constructivismo está a punto de expirar.

“La era Stalin busca hechos, no ideas, y este concurso marcará el final del constructivismo. El proyecto de Leonidov es un complejo visionario, inspirado en las fugas perspectivas de las fotos del arquitecto alemán Erich Mendelsohn recopiladas durante su viaje a Estados Unidos y publicadas en su libro *Amerika*, aumentando el vocabulario formal con el que compone las plantas, complejizando los elementos y reflejando los cambios que vive Rusia, y el mundo, en ese momento que, de haber sido un arquitecto discursivo, hubiese podido fácilmente presentar como un gesto de extrema confianza en el progreso económico y técnico que Rusia bajo la dirección del Partido era capaz de alcanzar” (Skafandra, 2020, párr. 3).

De nuevo, como en la etapa heroica del Movimiento Moderno, y con el fondo de Nueva York, a Koolhaas le interesaba su búsqueda, trágica y dramática a la manera de una novela, ‘la pérdida de lo que se tuvo’ y de aquello que se ha de perseguir continuamente como es la modernización.

El artículo está basado en notas inéditas de Ivan Leonidov y refleja con su detallada descripción el estilo periodístico objetivo y la afición al documento de su autor. Esta publicación y la del mismo año 1974, *Architects ball*, en un medio específico como *Oppositions* marcan también un punto de inflexión en su estilo literario. De la seriedad del documentalista objetivo salta a su conocida forma de expresión socarrona e irónica que denota “no se sabe de qué parte es”, lo que abre las numerosas vías de interpretaciones que de Koolhaas-comunicador se han hecho y por hacer.

“DOM NARKOMTJAZJPROM, Moscú, de Ivan Leonidov. Rem Koolhaas y Gerrit Oorthuys

Ivan Leonidov sigue siendo una de las figuras más enigmáticas del periodo heroico de la arquitectura soviética. Su contribución a la obra de finales de los años veinte es intensa, pero muy elusiva. Se podría afirmar que su sensibilidad genuina era mucho más importante que la disposición específica de sus diseños. Un extraño y etéreo hedonismo impregna tanto sus primeros periodos como los posteriores: es el nexo común que recorre su obra de principio a fin y la sitúa fuera de la corriente principal de la arquitectura moderna. Mientras que las primeras obras proyectan pequeñas unidades de vivienda donde los trabajadores toman su café con leche en luminosos gimnasios cruciformes –jardines de invierno–, las últimas se entregan directamente a parodias simbólicas de la forma histórica. Como señalan Koolhaas y Oorthuys, el giro historicista hacia el realismo social se refleja en la propia obra de Leonidov: su monumentalidad, previamente neoclásica en sus afinidades, pasa de la lucidez trascendental de la Ilustración al gusto y la sensibilidad de la iconografía medieval ortodoxa. En todo esto, Kasimir Malevich siguió siendo el maestro distante pero siempre presente de Leonidov.

Los autores

Rem Koolhaas nació en 1944 en Rotterdam, Holanda. Estudió arquitectura en la Architectural Association de Londres. Entre sus proyectos figuran: "El Muro de Berlín como arquitectura" (1970), y "Éxodo, o los prisioneros voluntarios de la arquitectura", con Elia Zenghelis ([1972]). Desde 1972 vive en Estados Unidos con una beca Harkness, donde trabaja en un libro que se titulará *Delirious New York* (Nueva York delirante).

Gerrit Oorthuys nació en 1986 en Ámsterdam (Holanda) y estudió arquitectura en la Universidad de Delft, donde ahora enseña diseño e historia de la arquitectura moderna. Trabajó en la oficina de Rietveld y ha organizado exposiciones sobre el Constructivismo, Rietveld y Mart Stam, sobre quien también escribió una monografía. Este artículo forma parte del libro *The Architecture of Ivan Leonidov*, que publicará Studio Vista, Londres, a finales de 1974.

Ivan Leonidov (1902-1959) nació en Tversk, hijo de una familia de campesinos. A los doce años se convirtió en aprendiz de pintor de iconos; tras la revolución fue alumno de las nuevas escuelas de arte, primero como pintor; más tarde, con Alexander Wesnin en la Wchutemas de Moscú, como arquitecto.

En 1927, su proyecto de diploma para el Instituto Lenin ("el centro científico colectivo para toda la URSS") le catapultó de inmediato al estrellato nacional e internacional. Los constructivistas más veteranos le reconocieron como un gran talento, capaz de dar al constructivismo el nuevo impulso que tanto necesitaba.

Leonidov dedicó los siguientes cinco años de frenética actividad arquitectónica al diseño de una completa secuencia de instituciones que definirían y establecerían la nueva cultura comunista. Sus clubes de trabajadores, edificios de oficinas, el Palacio Colón de la Cultura y su ciudad lineal, Magnitogorsk, estaban cada uno de ellos relacionados tanto con la invención programática como con la búsqueda formal, de modo que el proyecto típico de Leonidov debe considerarse a partes iguales como un edificio, un manifiesto y una novela rusa.

A partir de 1930 fue objeto de ataques cada vez más violentos por la omnipresente ambición de su obra. Sus enemigos acuñaron entonces un nuevo término, 'leonidovismo malo', para denotar e incluir [connotar] todo lo malo de la arquitectura constructivista y 'formalista': su 'falta de realismo' [principios constructivistas], sus 'influencias occidentales' [*Amerikanizm*], sus 'tendencias idealistas' y su 'desprecio por las condiciones locales'. Con estos ataques, Leonidov perdió su puesto de profesor en la Wchutemas y, como consecuencia directa, su apartamento.

El patrocinio arquitectónico oficial del que gozaban desde hacía tiempo los constructivistas se desvió ahora del modernismo hacia una amalgama politizada de estilos clasicistas y folclóricos, según la doctrina del realismo socialista. En esta situación, el Gobierno soviético organizó, en 1933, un concurso para la *Dom Narkomtjazzprom*, sede del Ministerio de Industria Pesada y, por tanto, centro de toda la actividad planificadora de la Unión Soviética (...).

Iba a construirse en la Plaza Roja en un intento evidente de incorporar la gloria del pasado y el símbolo físico de la sensibilidad rusa en un monumento arquitectónico al poder del Estado soviético.

El proyecto *Dom Narkomtjazzprom*.

El diseño de Leonidov exhibe la tensión de todos estos desarrollos. Está menos preocupado por la fantasía programática y es me-

nos puro formalmente que sus proyectos anteriores. La tentación de interpretar este edificio como una despedida heroica o un testamento trágico es fuerte, pero hacerlo sería ignorar la abrumadora convicción e invención de este proyecto, que es, de hecho, sólo la primera manifestación de una dirección que Leonidov seguiría hasta la Segunda Guerra Mundial, con resultados al menos iguales a los de su obra anterior, más conocida.

Al comentar su propuesta, Leonidov escribió:

"Hasta ahora, el Kremlin y la catedral de San Basilio han sido el centro arquitectónico de Moscú. Obviamente, la erección de un nuevo y colosal complejo en la Plaza Roja afectará al estatus de los monumentos individuales que constituyen este centro. Considero que la arquitectura del Kremlin y de la Catedral de San Basilio debe subordinarse a la Dom Narkomtjazzprom, que el nuevo edificio debe ocupar la posición central en la ciudad

La arquitectura de la Plaza Roja y el Kremlin es música sutil y majestuosa. Introducir nuevos instrumentos de un orden colosal de escala y sonoridad en esta sinfonía sólo es permisible si este instrumento dominará y superará a todos los demás objetos de esta composición en calidad arquitectónica. No la pomposidad, no la falsedad inflada de formas y detalles; sino la simplicidad, la severidad, el dinamismo equilibrado y la masividad deben determinar el diseño para Dom Narkomtjazzprom. En la composición, los elementos históricos deben estar subordinados al objeto dominante mediante el principio del contraste artístico." ¹

En su diseño, Leonidov demolió todas las estructuras existentes en la zona –incluidos los famosos grandes almacenes GUM y la llamada Ciudad China, un notorio *ilot insalubre*– para crear un nuevo *Central Park*. Haciéndose eco de la típica curva del muro este del Kremlin, el parque discurre a lo largo de la llanura formal de la Plaza Roja como una contrapartida "natural" [EXODUS]; Penetrando en el centro de Moscú más allá de la zona del Kremlin, llega hacia el norte hasta la plaza Swerdlfok (frente al Teatro Bolshoi), y desciende hacia el río Moscova por el sur [MEGAESTRUCTURA. Muchas veces la extensión de las arquitecturas radicales usaba canales, ríos o ciudades para hacer notar su escala masiva].

[AHORA VIENE LA DEFINICIÓN SECUENCIAL, como le gusta a Koolhaas] La entrada principal al parque se realiza desde la siempre abarrotada plaza Swerdlfok [la entrada al parque es por una plaza, como pasaba en EXODUS], donde un paseo central distribuye a los visitantes a las instalaciones públicas repartidas por el nuevo verde.

Formalmente, las instalaciones del parque presentan una confrontación de elementos agitados y serenos. Hay caminos violentamente sinuosos (que a veces hacen un bucle, de modo que teóricamente una persona que camina en sentido contrario puede encontrarse dos veces), pequeños anfiteatros para expresiones espontáneas de salud y amor a la vida, una pista de atletismo, bancos en forma de concha, pabellones pentagonales y heptagonales, brillantes refugios icosaédricos, fuentes, monumentos abstractos y figurativos, y también simetrías romanas y ejes *Beaux Arts*: una invasión expresionista de curvas se ha insinuado en los restos de la anterior rectilinealidad de Leonidov.

En este contexto, determinado por el muro este del Kremlin y su exótico horizonte, los acontecimientos arquitectónicos y simbólicos del Mausoleo de Lenin, la Catedral de San Basilio en el sur y el Teatro Bolshoi en el norte, el nuevo Parque Central y la Plaza Roja (que tras las demoliciones propuestas tiene el doble de su anchura original, la parte nueva está a un nivel más alto que la antigua para permitir efectos más espectaculares, desfiles y manifestaciones), Leonidov inserta «una manaja de torres sobre un podio».

Los tres rascacielos, de planta rectangular, triangular y redonda, difieren en altura y textura. El podio se divide en dos estructuras paralelas, entre las que se intercalan las torres. La mitad occidental [EL MURO DE BERLÍN, EXODUS...], que define el nuevo borde de la ahora dividida Plaza Roja, es su extensión tridimensional: una tribuna inclinada de escalones de piedra desde la que ver mítines y desfiles. Con instalaciones públicas –grandes salas de exposiciones y reuniones de masas, guarderías, jardines de infancia, cafeterías, biblioteca y policlínica bajo las tribunas– es un instrumento para potenciar y expandir la energía política generada en «el lugar central de reunión del colectivo proletario»: la Plaza Roja.

(...)

La torre rectangular descansa en parte sobre la parte superior de las tribunas, mientras que su otra mitad se extiende por encima de ellas para crear un mirador cubierto especial. Una escalera ceremonial desciende desde una puerta en la torre triangular sobre las tribunas hacia la entrada del Mausoleo de Lenin, cuyas puertas siempre están ligeramente entreabiertas, incluso de noche, para sugerir una resurrección inminente.

El lado este del podio –un edificio de oficinas de nueve plantas– se incorpora a una columnata a lo largo de la alameda central. En el nivel del tercer piso, dos puentes conectan este bloque con la cubierta de la tribuna, de modo que un circuito proletario incorpora todo el complejo al ámbito público.

Entre las dos mitades del podio, en la base de las torres, hay un vestíbulo de tres plantas iluminado por el techo; su entrada principal es desde el Parque Central, pero hay entradas secundarias al norte y al sur. Por su altura y la idiosincrasia de los planos de las torres, este vestíbulo es un bosque desorientador de columnas curvas e inclinadas y ascensores agitados que se elevan en lugares imprevisibles.

Para implicar aún más a este gigantesco complejo en la actividad y el contexto físico del centro de Moscú, se ha situado un club-auditorio hiperboloide en medio de una línea imaginaria entre el Teatro Bolshoi y la Catedral de San Basilio, creando una secuencia de tres *Gestalts* [figuras, forma o configuraciones] fuertes y equivalentes de extravagancia arquitectónica creciente. La cáscara de esta estructura mediadora, que es exactamente tan alta como la cebolla más alta de San Basilio, está decorada con motivos arquitectónicos abstractos (cipreses, estanques, anfiteatros) en los colores favoritos de Leonidov –dorado, negro, rojo y verde cobrizo–, similares a los de las cebollas de San Basilio.

La torre rectangular es una versión de los prismas de cristal de Leonidov en Magnitogorsk; sus dos tercios inferiores están atrapados en un amplio arnés de piedra a través del cual se ve el cristal. En su cara oeste, el arnés se proyecta más allá de la circunferencia de la torre interior, creando una logia orientada al Kremlin en cada planta. La sección muestra que las plantas que ocupan la superficie total de la planta se alternan con otras más pequeñas en forma de U –sus extremos conectados por las logias exteriores– para crear vacíos centrales de doble altura en cada planta de oficinas, a través de los cuales suben y bajan los ascensores. Tres plantas abiertas separan la parte inferior de la torre de la superior acristalada; aquí el ascensor exterior deposita a los visitantes en la galería mirador, un invernadero-restaurante y un puente hacia la torre redonda. La parte superior de cristal está equipada con ocho estructuras puntiagudas de acero que soportan plataformas para “sky-performances”, que se pueden ver desde la Plaza Roja.

La segunda torre, la triangular, se compone de tres estrechos pilares de piedra que conectan tres paredes cóncavas de cristal [CASA DA MUSICA, PORTO]. En la parte superior, un pesado puente conecta esta torre con el tejado de la torre redonda que, parcialmente oculta tras la primera [CALLE ENTRE LA 22 Y LA 23], se estrecha hacia el centro y vuelve a ensancharse hacia la cima. Su piel de ladrillos de vidrio negro convierte a toda la torre en una antorcha eléctrica por la noche [DE ROTTERDAM]. A intervalos regulares [SECUENCIALIZADOS], a lo largo de este tronco negro y liso, surgen tribunas doradas que, conectadas a salones de doble altura situados en el interior de la torre, ofrecen a los oficinistas un espacio de descanso y observación. [SE PUEDE OBSERVAR (Y VIGILAR) DESDE CUALQUIER LADO, ES UN COMPLEJO QUE SE CONTEMPLA DESDE DENTRO Y DESDE FUERA].

Leonidov predijo un uso cada vez mayor, si no omnipresente, de las curvas de segundo grado [GAUDÍ, DALÍ] como característica esencial de la arquitectura del futuro; el vidrio tiene la misma connotación cuando se confronta con la piedra de forma tan sistemática como en este diseño. La secuencia: -torre rectangular con cristal oculto en la piedra, torre triangular curvada en planta con cristal alternado con piedra, y la torre redonda curvada en planta y en sección y construida enteramente de cristal- corresponde a un despliegue gradual del futuro lejos del pasado, es decir, del Kremlin, dentro de un único diseño. De pie en la Plaza Roja, el espectador sólo se enfrenta directamente a las superficies de piedra; el futuro se vislumbra como un reflejo en la curva de cristal de la segunda torre.

En el plano de Leonidov, el campanario de Iván el Grande es la única estructura acentuada dentro de los muros del Kremlin. Obviamente, este conjunto de tres campanarios rematados con cúpulas doradas fue un modelo conceptual para el gran proyecto, que aunque a un nuevo orden de escala, ocupa su lugar en el horizonte medieval como si se hubiera aplicado un potente fertilizante al suelo sagrado del Kremlin, estimulando una cosecha cultural mutante.

El proyecto Dom Narkomtjazzprom sugiere que Leonidov estaba suficientemente de acuerdo con algunos de los ataques a la arquitectura moderna -especialmente su supuesta incapacidad para relacionarse positivamente con contextos históricos y físicos [SUGERIDOS POR EL TEAM X Y POR LOS 9 PUNTOS SOBRE LA MONUMENTALIDAD]- como para modificar el dogma original e invertir alternativas. Responde a la idiosincrasia del Kremlin dotando a su edificio no de citas literales, sino de una categoría original de «elementos equivalentes» -el arnés de piedra, las agujas de acero inoxidable, las setas doradas, el estridente hiperboloide-, todas ellas formas nuevas y poco familiares, pero claramente hijas de la extravagancia existente. En cualquier otro lugar, este edificio habría sido ridículo; cualquier otro edificio en este lugar habría sido absurdo.

Nota 1. De las notas inéditas de Ivan Leonidov.

Créditos de las figuras Figuras 1-14. Cortesía de los autores”.

Tras este artículo, llegó el otro. “Architects ball. A Vignette”. Según la entrada oficial de la página 91, Koolhaas estaba trabajando en dos libros, uno sobre Leonidov que se llamaría *The architecture of Ivan Leonidov* y *Delirious New York*. Este artículo, precisaba la revista, sería parte del último de ellos, que iba a ser publicado en 1976 por Oxford University Press, aunque sería en 1978 cuando se publicaría finalmente y donde el escrito del artículo sobre ‘el baile de los arquitectos’ ha sufrido leves modificaciones al volumen.

Architects ball. A vignette

Después del primer artículo sobre Leonidov y la modernidad que venía de Rusia, le tocó el turno a la modernidad lúdica y casi inconsciente que profesaban en Nueva York. Los bailes de disfraces fueron una costumbre surrealista, y dentro de estos, el baile de 1931 de los ‘constructores de Manhattan’, los cuales fueron vestidos de sus edificios, fue de los más celebrados. Koolhaas cree que en este tipo de escenografías estaban latentes muchas cosas. El hecho de disfrazarse de la envolvente icónica de los edificios encerraba el alma de la novedad arquitectónica: lo epitelial de su envolvente que metaboliza el programa que evoluciona a pesar de que no lo parezca.

Tabla 2.7. Comparativa entre el artículo de *Oppositions* y el inserto de *Delirious New York*

ARCHITECTS BALL. A VIGNETTE	EPÍGRAFES Insertos en <i>Delirious</i>
<p>Esta breve viñeta se refiere a un momento festivo de la última fase de lo que ahora puede considerarse el periodo ‘El dorado de la arquitectura norteamericana’, que se extiende desde la Tumba Getty de Sullivan de 1890 hasta la obra de Wright en todas sus fases, desde los perfiles precolombinos de su «civilización naciente», que presenciamos por primera vez en las ampliaciones del Estudio Oak Park de 1895, hasta las aspiraciones alucinadas de la Revolución Industrial en su «huida», que se manifiesta en el planetario y el mirador Gordon Strong, diseñado en 1924 como objeto de peregrinación en automóvil en medio del desierto de Arizona.</p>	<p>1931</p> <p>En el escalofrío del crack, Ferriss y los teóricos de Manhattan han negociado con éxito la transición entre la fase preconsciente del ‘manhattanismo’ y una etapa de cuasi-conciencia. En medio de todos los signos de desmitificación, han conservado intactos los misterios esenciales. Ahora, los demás arquitectos de Manhattan tienen que llevar a cabo un rito de «modernización» igualmente delicado, sin sucumbir a la autoconciencia.</p>
<p>El espíritu El dorado de Wright, tan presente en el Museo Guggenheim como en sus bloques de viviendas californianos de los años veinte, comienza ahora a fundirse en un periodo de la cultura moderna que hasta hace poco se consideraba «perdido»: ese periodo de cultura populista antes conocido como «moderne» y que ahora se conoce generalmente con el nombre de Art Déco. Entre el proyecto de la National Life Insurance Co. de Wright de 1924 y el Rockefeller Plaza de Raymond Hood de 1930, no hay más “de un pelo” de distancia, por así decirlo, entre el genio del vidrio y el genio de la albañilería. En cualquier caso, ya se trate de Translux en el lenguaje popular o de Usonian en el más nacionalista de Wright, el vínculo inquebrantable con la Jugendstijl [Modernismo] sigue ahí: el impulso de crear una cultura instantánea, capaz de otorgar una identidad a la desplazada «A Fantasie in Flame and Silver», y de romper de una vez por todas esa perenne dependencia occidental de la base humanista clásica.</p>	

ARCHITECTS BALL. A VIGNETTE	EPÍGRAFES Insertos en <i>Delirious</i>
<p>Rem Koolhaas nació en 1944 en Rotterdam, Holanda. Estudió arquitectura en la Architectural Association de Londres. Entre sus proyectos figuran «El Muro de Berlín como arquitectura» (1970), «Éxodo, o los prisioneros voluntarios de la arquitectura», con Elia Zenghelis (1972) y, más recientemente, «Welfare Palace Hotel». Llegó a Estados Unidos en 1972 con una beca Harkness y ha trabajado en dos libros, «The Architecture of Ivan Leonidov» y «Delirious Neu York». También es Visiting Fellow en The Institute for Architecture and Urban Studies de Nueva York. Este artículo forma parte del libro <i>Delirious New York</i>, que publicará Oxford University Press, Nueva York, en 1976.</p>	
<p>Le congrès ne marche pas, il danse.</p>	
<p>Charles Joseph Prince de Ligne</p>	
<p>Tras once bailes de disfraces de Beaux Arts en Nueva York dedicados a nostálgicos cuadros históricos - «Un desfile de la Francia antigua», «Los jardines de Versalles», «Napoleón» (en 1927, año del primer Congreso del CIAM), «El flujo nostálgico se interrumpe en 1931, cuando los organizadores se dan cuenta de que el presente no puede suprimirse para siempre y deciden utilizar el formato del baile, esta vez para sondear el futuro.</p>	<p>Después de once bailes de disfraces de Bellas Artes dedicados a nostálgicos cuadros históricos («Un desfile de la Francia antigua», «Los jardines de Versalles», «Napoleón», «El norte de África») que sirven para que los licenciados en Bellas Artes de Nueva York reconsideren su idilio con la cultura francesa, el flujo retrógrado se invierte en 1931, cuando los organizadores admiten que el futuro no puede retrasarse eternamente.</p> <p>Deciden utilizar esta vez el formato del baile para sondear el Futuro.</p>
<p>Es una introducción apropiada a 1931, el año en que las reservas de estilos históricos se agotan definitivamente; diversas versiones del modernismo llaman a la puerta con creciente urgencia y el colapso de la estructura financiera provoca una pausa forzosa en la que considerar el futuro.</p>	<p>Es un comienzo apropiado para 1931.</p> <p>La crisis -una pausa forzosa en el frenesí de producción anterior- exige nuevos rumbos. La reserva de estilos históricos se agota por fin. Las versiones vanidosas del Modernismo se anuncian con creciente urgencia.</p>
<p>«Fête Moderne, a Fantasie in Flame and Silver» (Fiesta Moderna, Fantasía en llamas y plata) es el tema del duodécimo baile, que se celebrará el 23 de enero de 1931. El tema es una invitación a los arquitectos y artistas Beaux Arts de Nueva York a explorar lo desconocido y a participar en una búsqueda colectiva del «espíritu de la época». Se trata, en otras palabras, de una investigación desinteresada disfrazada de baile de disfraces.</p>	<p>«Fiesta Moderna: A Fantasie in Flame and Silver» es el tema del 12º baile, que se celebrará el 23 de enero de 1931; una invitación a los arquitectos y artistas del Beaux Arts a participar en una búsqueda colectiva del "Espíritu de la Época".</p> <p>Se trata de una investigación disfrazada de baile de disfraces.</p>
<p>«¿Cuál es el espíritu moderno en el arte? Nadie lo sabe. Es algo hacia lo que mucha gente camina a tientas, y en el curso de ese caminar a tientas deben surgir cosas interesantes y divertidas».1</p>	<p>«¿Cuál es el espíritu moderno en el arte? Nadie lo sabe. Es algo hacia lo que mucha gente camina a tientas y en el curso de este caminar a tientas deben desarrollarse cosas interesantes y divertidas...»</p>

ARCHITECTS BALL. A VIGNETTE	EPÍGRAFES Insertos en <i>Delirious</i>
<p>Temerosos de una interpretación superficial de su tema, los organizadores advierten que:</p> <p>El espíritu moderno en el arte no es una nueva receta para diseñar edificios, esculturas y decoración pintada, sino la búsqueda de algo más característico y más vital como expresión de la actividad y el pensamiento modernos... En la decoración, como en el vestuario, el efecto buscado es una cualidad rítmica y vibrante que exprese la actividad febril que caracteriza nuestro trabajo y nuestro juego, nuestros escaparates y nuestros anuncios, la espuma y el jazz de la vida moderna.²</p>	<p>Para evitar interpretaciones superficiales de su tema, los organizadores advierten que «el espíritu moderno en el arte no es una nueva receta para diseñar edificios, esculturas y decoración pintada, sino la búsqueda de algo más característico y más vital como expresión de la actividad y el pensamiento modernos. ...</p> <p>«En la decoración, como en el vestuario, el efecto buscado es una cualidad rítmica y vibrante que exprese la actividad febril que caracteriza nuestro trabajo y nuestro juego, nuestros escaparates y nuestros anuncios, la espuma y el jazz de la vida moderna...» «24</p>
<p>[FIGURAS: Figura 1. «El horizonte de Nueva York». De izquierda a derecha: A. Stewart Walker como el Fuller Building, Leonard Schultze como el New Waldorf Astoria, Ely J. Kahn como el Squibb Building, William Van Alen como el Chrysler Building, Ralph Walker como One Wall Street, D. E. Waid como la Metropolitan Tower y J. H. Freedlander como el Museum of the City of New York. Figura 2. La Srta. Edna Cowan como la Basin Girl].</p>	<p>[FIGURAS: Los arquitectos de Manhattan interpretan «El horizonte de Nueva York». Desde la izquierda: A. Stewart Walker como el Edificio Fuller. Leonard Schultze como el nuevo Waldorf-Astoria, Ely Jaques Khan como el Squibb Building, William Van Allen como el Chrysler Building. Ralph Walker como One Wall Street, D. E. Ward como la Metropolitan Tower y Joseph H. Freedlander como el Museo de la Ciudad de Nueva York -investigación disfrazada de baile de disfraces.</p> <p>«La nueva era es... feminista”: La Srta. Edna Cowan como la Niña de la Cuenca- aparición directa del subconsciente de los hombres.</p>
<p>Con semanas de antelación, se informa al público en general de este programa a través de un ambicioso comunicado de prensa: «La Fête Moderne será modernista, futurista, cubista, altruista, mística, arquitectista y feminista», y añade desafiante: “La fantasía es la nota, y se premiará la originalidad”.³</p>	<p>Con semanas de antelación, se informa al público de este manifiesto mediante un comunicado de prensa. «La Fête Moderne será modernista, futurista, cubista, altruista, mística, arquitectista y feminista... La fantasía es la nota, se premiará la originalidad...» «25</p>
<p>La noche del baile, 300 invitados se reúnen en el Hotel Astor de Broadway para disfrutar de un «programa de acontecimientos y delicias»⁴. El interior del hotel ha desaparecido y ha sido sustituido por un vacío estelar negro como el carbón que sugiere la infinitud del universo a través del cual los invitados, con sus trajes bicolores plateados y flamígeros, trazan trayectorias similares a las de un cohete. Piezas de decoración ingravidas están suspendidas en el aire. Una de ellas, una «calle principal cubista», parece un fragmento roto de una galaxia modernista,</p>	<p>VACÍO:</p> <p>En la noche del baile. 3.000 invitados acuden al Hotel Astor de Broadway para «un programa de eventos llenos de acontecimientos y deliciosas delicias». El familiar interior del hotel ha desaparecido y es sustituido por un vacío negro como el carbón que sugiere la infinitud del universo, o la del vientre de Ferriss.</p> <p>«Desde la oscuridad, linternas prismáticas apuñalan la penumbra como grandes proyectiles del cielo...».</p>

ARCHITECTS BALL. A VIGNETTE	EPÍGRAFES Insertos en <i>Delirious</i>
<p>una visión de unos Estados Unidos distorsionados, alejados sólo en el tiempo. En este medio universal, las lámparas se convierten en los negativos de los rascacielos: «... desde la oscuridad, las linternas prismáticas apuñalan la penumbra como grandes proyectiles que caen del cielo»⁵.</p>	
<p>Hay «refrescos futuristas» -una bebida que debe ser un metal líquido y «meteoritos en miniatura», escamados pero comestibles (¿malvaviscos tostados?)- servidos por sirvientes silenciosos vestidos de negro y, por tanto, casi invisibles. Abundan las esculturas y pinturas abstractas a la venta a «precios de lanzamiento». De vez en cuando se oyen fragmentos de melodías vagamente familiares, que se enredan con los sonidos de una metrópoli frenética: la «. . . orquesta contará con la ayuda de nueve remachadoras, una tubería de tres pulgadas para vapor vivo, cuatro silbatos ocean liner, tres martillos de trineo y unos cuantos perforadores de rocas. La música, sin embargo, penetrará a través de todo esto gracias a la calidad modernista de las disonancias».⁶</p>	<p>Los invitados, con sus trajes bicolors plateados y flamígeros, trazan trayectorias similares a las de un cohete. Piezas de decoración ingravidas flotan en el aire. Una «calle principal cubista» parece un fragmento de unos futuros Estados Unidos distorsionados por el Modernismo. Los «refrescos futuristas» -una bebida que parece metal líquido- y los «meteoritos en miniatura» -malvaviscos tostados- son servidos por sirvientes silenciosos vestidos de negro y, por tanto, casi invisibles. Melodías familiares chocan con los sonidos de una Metrópolis frenética; «la orquesta contará con la ayuda de nueve remachadoras, una tubería de tres pulgadas para vapor vivo, cuatro silbatos de transatlántico, tres mazos y unos cuantos perforadores de rocas. La música, sin embargo, penetrará a través de todo esto gracias a la calidad modernista de las disonancias».</p>
<p>Ciertos mensajes subliminales pero serios flotan en el ambiente y pueden aislarse de la sobredosis de información sugerente. Recuerdan a los arquitectos neoyorquinos que este baile es en realidad un crip-to-congreso; que esta ceremonia podría ser el equivalente en Manhattan del CIAM al otro lado del Atlántico -un delirante tanteo en busca del «espíritu de la época» y de sus implicaciones para su profesión, cada vez más megalómana.</p>	<p>Ciertos mensajes subliminales pero serios flotan en el ambiente y pueden aislarse de la sobredosis de información sugerente. Recuerdan a los arquitectos neoyorquinos que este baile es en realidad un congreso -que esta ceremonia es el homólogo en Manhattan del Congreso del CIAM al otro lado del Atlántico: un delirante tanteo en pos del Espíritu de la Época y sus implicaciones para su cada vez más megalómana profesión.</p>
<p>Pintada sobre un gran friso drapeado, a la altura del tercer balcón, una vaga procesión de figuras colosales se precipita como a través del espacio con flechas de plata preparadas para el vuelo. Son los guardianes del vacío, los habitantes del aire superior, encargados de poner un límite a la ambición de nuestros constructores, cuyas obras se elevan cada vez más cerca de las estrellas⁷</p>	<p>«Pintado sobre un gran friso drapeado, al nivel del tercer balcón, una vaga procesión de figuras colosales se precipita como a través del espacio con flechas de plata preparadas para el vuelo. Son los guardianes del vacío, los habitantes del aire superior, encargados de poner un límite a la ambición de nuestros constructores, cuyas obras se elevan cada vez más cerca de las estrellas».²⁶</p>
<p>Esta noche, el interior del Hotel Astor se ha convertido en un Manhattan sin gravedad.</p>	<p>BALÉ</p> <p>Ahora, los constructores de Manhattan se reúnen en las alas del pequeño escenario para prepararse para el clímax de la velada: convertidos en sus propios rascacielos, interpretarán un ballet «Skyline of New York».</p>

ARCHITECTS BALL. A VIGNETTE	EPÍGRAFES Insertos en <i>Delirious</i>
<p>¿Saben estos arquitectos, en virtud de un instinto pragmático cuidadosamente conservado, que la escandalosa arquitectura de Manhattan es una sustancia que desafía el análisis racional y explotará en la cara de todo observador pretendidamente objetivo? ¿Que sería un suicidio resolver sus problemas? ¿Que sus soluciones sólo pueden encontrarse en extrapolaciones despiadadas de su extravagante historia? ¿Que sus problemas sólo pueden definirse mediante rituales y encantamientos? Eso parece, ya que estos constructores se reúnen en las alas del pequeño escenario (en silencio para no perturbar un espectáculo modernista en curso de los Albertina Rasch Dancers) para prepararse para el clímax y la razón de ser de esta velada: convertidos en sus propios rascacielos, interpretarán el balé «Skyline of New York». Por unos instantes, serán una ciudad ideal y viva.</p>	
<p>Al igual que sus torres, los hombres van ataviados con trajes similares en sus características esenciales (fig.2.1), mientras que sus rasgos más gratuitos participan en una competición sin tregua. Llevan «vestidos-rascacielos» idénticos, que se estrechan hacia la cabeza en un intento de conformidad con la Ley de Zonificación de 1916; «ser diferente» sólo ocurre en la parte superior. Este acuerdo es injusto para algunos de los participantes, especialmente para el estoico Joseph H. Freedlander, arquitecto del Museo de la Ciudad de Nueva York, que, sin tener una sola torre en su haber, prefiere la vergüenza compartida del «vestido-rascacielos» a la solitaria alternativa del traje de etiqueta, en grotesco conflicto con la tectónica colonial de su creación plana. Leonard Schultze, diseñador del Waldorf Astoria, que pronto abrirá sus puertas, se enfrenta al dilema de representar esa estructura de dos torres en un solo tocado. Se ha decidido por uno. La elegante parte superior del edificio Fuller de A. Stewart Walker tiene tan pocas aberturas que su veracidad condena a su diseñador a una ceguera temporal. El estrecho «ajuste» entre el tocado y el «rascacielos-vestido» de Ely Jacques Kahn refleja la naturaleza de sus edificios: nunca se esfuerzan por conseguir pináculos dramáticos, son montañas armoniosas, que invariablemente llegan a una conclusión en cuclillas. A partir de estas pruebas, se le puede identificar provisionalmente como el autor del «rascacielos-vestido».</p>	<p>Al igual que sus torres, los hombres van vestidos con trajes cuyas características esenciales son similares; sólo sus rasgos más gratuitos entran en feroz competencia. Sus idénticos «vestidos de rascacielos» se estrechan hacia arriba en un intento de conformidad con la Ley de Zonificación de 1916. Sólo hay diferencias en la parte superior.</p> <p>Este acuerdo es injusto para algunos de los participantes. Joseph H. Freedlander, que sólo ha diseñado el Museo de la Ciudad de Nueva York, de cuatro plantas, nunca un rascacielos, prefiere sin embargo la vergüenza del vestido compartido del rascacielos a la alternativa de estar solo pero honrado con su traje de noche. Su tocado representa a todo el edificio. Leonard Schultze, diseñador del Waldorf-Astoria, que pronto abrirá sus puertas, ha tenido que representar esa estructura de torres gemelas en un solo tocado. Se ha decidido por uno.</p> <p>El elegante remate del edificio Fuller de A. Stewart Walker tiene tan pocas aberturas que la fidelidad a su diseño condena ahora a su diseñador a una ceguera temporal.</p> <p>El estrecho ajuste de la cabeza y el vestido de rascacielos de Ely Jacques Kahn refleja la naturaleza de sus edificios: no buscan pináculos espectaculares, son montañas en cuclillas.</p>

ARCHITECTS BALL. A VIGNETTE	EPÍGRAFES Insertos en <i>Delirious</i>
<p>Ralph Walker aparece como One Wall Street, Harvey Wiley Corbett como su Bush Terminal, James O'Connor y John Kilpatrick son inseparables como los apartamentos gemelos Beaux Arts. Thomas Gillespie ha conseguido lo imposible: se ha vestido de vacío para representar una estación de metro sin nombre. Raymond Hood ha venido como su edificio del Daily News. Día y noche se ha estado preparando para la inauguración del Rockefeller Center dentro de seis semanas. Se trata de un proyecto tan complejo e irónicamente tan «moderno» que desafiaría la transformación en un único disfraz.</p>	<p>Ralph Walker aparece como One Wart Street, Harvey Wiley Corbett como su Bush Terminal; James O'Connor y John Kilpatrick. son inseparables como los apartamentos gemelos Beaux-Arts. Thomas Gillespie ha conseguido lo imposible: se ha vestido de vacío para representar una estación de metro sin nombre. Raymond Hood ha venido como su Daily News Building. (Trabaja día y noche en el diseño del Rockefeller Center, un proyecto tan complejo y «moderno» que se resistiría a la traducción en un solo disfraz).</p>
<p>Por encima de todos ellos, como lo ha hecho desde 1929 en el escenario del centro de Manhattan, está el edificio Chrysler y su arquitecto William Van Alen. Ha desdeñado el «rascacielos-vestido». Al igual que su creación, su traje es un paroxismo de detalles: Todo el traje, incluido el sombrero, era de tela metálica plateada ribeteada de charol negro; el fajín y el forro eran de seda color fuego. La capa, los puttees y los puños son de madera flexible, seleccionada de árboles de todo el mundo (India, Australia, Islas Filipinas, Sudamérica, África, Honduras y Norteamérica). Estas maderas eran teca, caoba filipina, nogal americano, prima vera africana, prima vera sudamericana, huya y álamo temblón, arce y ébano, madera de encaje y roble sedoso australiano. El traje fue posible gracias al uso de «Flexwood», un material de pared de una fina chapa con un soporte de tela. El traje se diseñó para representar el edificio Chrysler, y los rasgos característicos de la composición se llevaron a cabo utilizando el facsímil exacto de la parte superior del edificio como tocado; las líneas verticales y horizontales de la torre se llevaron a cabo mediante las bandas de charol que recorrían la parte delantera y alrededor de las mangas. La capa encarnaba el diseño de las puertas del ascensor del primer piso, utilizando las mismas maderas que se emplean en las propias puertas del ascensor, y la parte delantera era una réplica de las puertas del ascensor de los pisos superiores del edificio. Los adornos de los hombros eran las cabezas de águila que aparecían en el retranqueo de la planta 61 del edificio.⁸</p>	<p>PAROXYSM</p> <p>Eclipsando a todos estos, como lo ha hecho desde 1929 en el escenario del centro de Manhattan, es el edificio Chrysler. Su arquitecto, William Van Alen, ha desdeñado el traje-rascacielos: su traje -como su torres un paroxismo de detalles. «Todo el traje, incluido el sombrero, era de tela metálica plateada ribeteada de charol negro; el fajín y el forro eran de seda color fuego. La capa, los puttees y los puños son de madera flexible, seleccionada de árboles de todo el mundo (India, Australia, Islas Filipinas, Sudamérica, África, Honduras y Norteamérica). Estas maderas eran teca, caoba filipina, nogal americano, primavera africana, primavera sudamericana, huya y álamo temblón, arce y ébano, madera de encaje y roble sedoso australiano. El traje fue posible gracias al uso de «Flexwood», un material de pared de una fina chapa de madera con un soporte de tela. El traje se diseñó para representar el edificio Chrysler, y los rasgos característicos de la composición se llevaron a cabo utilizando el facsímil exacto de la parte superior del edificio como tocado; las líneas verticales y horizontales de la torre se llevaron a cabo mediante las bandas de charol que recorrían la parte delantera y alrededor de las mangas. La capa encarnaba el diseño de las puertas del ascensor del primer piso, utilizando las mismas maderas que se empleaban en las propias puertas del ascensor, y la parte delantera era una réplica de las puertas de los ascensores de los pisos superiores del edificio. Los adornos de los hombros eran las cabezas de águila que aparecen en el retranqueo del piso 61. del edificio... «27</p>

ARCHITECTS BALL. A VIGNETTE	EPÍGRAFES Insertos en <i>Delirious</i>
Esta velada es el canto del cisne de Van Alen, un triunfo fabricado. Poco visible en este escenario, pero innegable en Thirty-fourth Street, el Empire State ya domina el horizonte de Manhattan, superando al Chrysler en altura y virilidad. Ya está casi completo, salvo por el brillante mástil de amarre de la aeronave que cada día crece más en su descarada asociación con las nubes y el cielo. Proyecta su sombra, incluso en la oscuridad de este baile. El estatus del Chrysler se revela: esta noche es más fácil imaginarlo bailando con un hombre que con una mujer.	Esta velada es el canto del cisne de Van Alen, un triunfo quebradizo, Discreto en este escenario, pero innegable en la parri-lla de la calle 34, el Empire State Building domina ya el horizonte de Manhattan, aventajando al Chrysler en (1.250-1.046 =) 204 pies. Ya está casi terminado, salvo por el descarado mástil de amarre de la aeronave, que crece en altura cada día.
Entre estos edificios se esconde un gran incógnito. Es Prometeo, domesticado totalmente como «Low Pressure Boiler» -un homenaje casual a «aquel que hizo todo esto posible».	
La arquitectura, especialmente su mutación en Manhattan, ha sido una actividad estrictamente masculina. Para los que apuntan al cielo, lejos de la superficie terrestre y de lo natural, no hay, tradicionalmente, compañía femenina. Sin embargo, entre los cuarenta y cuatro hombres en el escenario, hay una sola mujer para representar la tierra con los pies en la tierra: La señorita Edna Cowan. Con el lavabo como prolongación de su vientre, simboliza las entrañas de la arquitectura, la vergüenza continua de las entrañas humanas, de los procesos biológicos que continúan a pesar de las aspiraciones elevadas y las maravillas tecnológicas: en la carrera del hombre hacia la enésima planta, la fontanería siempre acabará en un cercano segundo lugar, una sombra tubular. Llamam eufemísticamente a la Srta. Cowan «la chica del lavabo», pero el programa es más explícito: «Lavabo suministrado por la empresa J. L. Mott» (fig.2.2).	MUJER La arquitectura, especialmente su mutación en Manhattan, ha sido una actividad estrictamente masculina. Para los que apuntan al cielo, lejos de la superficie terrestre y de lo natural, no ha habido compañía femenina. Sin embargo, entre los 44 hombres en el escenario, hay una sola mujer, la señorita Edna Cowan, la «Basin Girl». Lleva una palangana como una prolongación de su vientre; dos grifos parecen aún más entrelazados con sus entrañas. Es una aparición sacada directamente del subconsciente de los hombres, y está ahí en el escenario para simbolizar las entrañas de la arquitectura, o más exactamente: representa la vergüenza continua causada por las funciones biológicas del cuerpo humano que se han mostrado resistentes a las aspiraciones elevadas y a la sublimación tecnológica. La carrera del hombre hacia la enésima planta es una carrera a la par entre la fontanería y la abstracción. Como una sombra no deseada, la fontanería siempre acabará en segundo lugar.
En retrospectiva, está claro que las leyes de un baile de disfraces han dado forma a la arquitectura de Manhattan, y que éste es el secreto de su continuo suspense metropolitano. Sólo en Nueva York, la arquitectura se había convertido en el diseño de trajes tectónicos, que ni siquiera deseaban reflejar o revelar la verdadera naturaleza de sus repetitivos interiores, sino producir en su lugar imágenes oníricas «ideales» que se deslizaran suavemente	CONCURSO En retrospectiva, está claro que las leyes del baile de disfraces han regido la arquitectura de Manhattan. Sólo en Nueva York la arquitectura se ha convertido en el diseño de trajes que no revelan la verdadera naturaleza de los interiores repetitivos, sino que se deslizan suavemente en el subconsciente para desempeñar su papel de símbolos. El baile de dis-

ARCHITECTS BALL. A VIGNETTE	EPÍGRAFES Insertos en <i>Delirious</i>
<p>en el inconsciente colectivo para desempeñar su papel de símbolos. El baile de disfraces era una convención formal en la que el deseo de individualidad y originalidad extrema no entraba en conflicto con el rendimiento y los logros colectivos; de hecho, era una condición para ello.</p>	<p>fraces es la única convención formal en la que el deseo de individualidad y originalidad extrema no pone en peligro la actuación colectiva, sino que es en realidad una condición para ella.</p>
<p>Junto con el concurso de belleza, es una rara situación en la que la competición se convierte en la imagen especular de la colaboración. Al mismo tiempo expone, como non sequitur, las expresiones de lenguajes demasiado privados: para un disfraz no hay impacto sin cierto «ajá» de reconocimiento. Lo «nuevo» sólo puede registrarse si se injerta en la base de lo familiar, como una modificación que incorpora el rudimentario original. Los arquitectos de Nueva York, al hacer compulsivamente comparables sus rascacielos, convirtieron a toda la población en jurado. En la arquitectura «real», moralista y moderna, los edificios juzgaban a las personas.</p>	<p>Como el concurso de belleza, es un formato poco frecuente en el que el éxito colectivo es directamente proporcional a la ferocidad de la competición individual. Los arquitectos de Nueva York, al hacer que sus rascacielos sean compulsivamente competitivos, han convertido a toda la población en jurado. Ése es el secreto de su continuo suspense arquitectónico.</p>
<p>[Notas: 1. «Fête Moderne», Fête Moderne: A Fantasie in Color (Programa del Baile de Bellas Artes, 1931), p. 27.</p>	
<p>2. Ibid.</p>	
<p>3. Herald Tribune, 18 de enero de 1931.</p>	
<p>4. Programa de la Fiesta Moderna, p. 29.</p>	
<p>5. Ibídem, p. 56.</p>	
<p>6. Herald Tribune, p. 11.</p>	
<p>7. Programa de la Fête Moderne, p. 27.</p>	
<p>8. Pencil Points, febrero de 1931, p. 145.].</p>	

El texto, publicado en el número de mayo de 1974 (pp.91-96) de la revista sin la entrada, que ocupa apenas cuatro páginas incluyendo notas al pie, ciertamente se localiza en *Delirious New York* y constituye junto al capítulo de Dalí y Le Corbusier³⁵⁷, la parte del libro que Koolhaas redactó en EE. UU. Si se comparan los textos, las diferencias que presentan no son estructurales, sino que hace algunas precisiones para mejorar y concentrar el texto como la mención al “crack, Ferriss y los teóricos de Manhattan que han negociado con éxito la transición entre la fase preconscious del ‘manhattanismo’ y una etapa de cuasi-conciencia” o algunas observaciones e interpretaciones como la feminista que añade. Es suya la apreciación “La nueva era es... feminista: “La Srta. Edna Cowan como la Niña de la Cuenca-aparición directa del subconsciente de los hombres”, muy coherente con el emergente, aun temprano, movimiento feminista.

Este artículo es una crónica de algo que sucedió en el año 1931, pero resultaba funcionar como un detonante de la investigación de Koolhaas sobre la génesis de Manhattan, sobre la búsqueda de estos indicios que señalan cómo se aborda, cómo se siente y se expresa la modernización; cómo en Estados Unidos no es un asunto académico de universidades, de intelectuales y de análisis sino de popularidad y cotidianidad.

“Ciertos mensajes subliminales pero serios flotan en el ambiente y pueden aislarse de la sobredosis de información sugerente. Recuerdan a los arquitectos neoyorquinos que este baile es en realidad un cripto-congreso; que esta ceremonia podría ser el equivalente en Manhattan del CIAM al otro lado del Atlántico -un delirante tanteo en busca del «espíritu de la época» y de sus implicaciones para su profesión, cada vez más megalómana”.

¿Sabían estos arquitectos, en virtud de un instinto pragmático cuidadosamente conservado, que la escandalosa arquitectura de Manhattan es una sustancia que desafía el análisis racional y explotará en la cara de todo observador pretendidamente objetivo? ¿Que sería un suicidio resolver sus problemas? ¿Que sus soluciones sólo pueden encontrarse en extrapolaciones despiadadas de su extravagante historia? ¿Que sus problemas sólo pueden definirse mediante rituales y encantamientos?

Este último párrafo que es una parte del texto que se omite en *Delirious...* marca con cierta claridad las intenciones que se ponen en el libro y algunas de sus hipótesis de partida. Hay algunas apreciaciones personales categóricas como que la arquitectura de Manhattan es “escandalosa” para un espíritu puritano como se presupone el suyo y sigue valorando su sustancia “que desafía el análisis racional y explotará en la cara de todo observador pretendidamente objetivo?”. Efectivamente el análisis que iba a proponer no sería el racional- deductivo sino buscando el lado oculto, intrincado de una realidad que se percibe y se experimenta emocionalmente y que le llevaría al método paranoico-crítico. Es muy elocuente y explícito en su versión para *Delirious* ...en su apelación al subconsciente, especialmente al masculino al volver sobre su comentario ‘feminista’ sobre la señorita Edna Cowan, la «Basin Girl», entre los 44 hombres en el escenario, la única mujer:

357 “¡Europeos, cuidado! Dalí y Le Corbusier conquistan Nueva York” (2004, pp.235-282) y, en el caso de Architects Ball, comienza en el epígrafe “1931” (2004, p.125) y termina con el epígrafe “concurso” (2004, p.131) de *Delirious...*

“Lleva una palangana como una prolongación de su vientre; dos grifos parecen aún más entrelazados con sus entrañas. Es una aparición sacada directamente del subconsciente de los hombres, y está ahí en el escenario para simbolizar las entrañas de la arquitectura, o más exactamente: representa la vergüenza continua causada por las funciones biológicas del cuerpo humano que se han mostrado resistentes a las aspiraciones elevadas y a la sublimación tecnológica. La carrera del hombre hacia la enésima planta es una carrera a la par entre la fontanería y la abstracción. Como una sombra no deseada, la fontanería siempre acabará en segundo lugar”.

Es impresionante la descripción más detallada aún, que se añade a la versión publicada en *Delirious* ... del traje del Chrysler tower que aporta, en realidad, detalles de la construcción y los materiales de la propia torre y que le devuelve al estilo de documentalista del artículo sobre Leonidov y demuestra su empeño investigador y pasión por el documento.

Como coda final y alusión directa a lo que iba a venir, a *Delirious*, los últimos párrafos nos ponen en situación “En retrospectiva, está claro que las leyes del baile de disfraces han regido la arquitectura de Manhattan”. Es categórica la definición de una arquitectura que en su libro aplicando un método ficcional científico se proponía a demostrar.

“Sólo en Nueva York la arquitectura se ha convertido en el diseño de trajes que no revelan la verdadera naturaleza de los interiores repetitivos, sino que se deslizan suavemente en el subconsciente para desempeñar su papel de símbolos. El baile de disfraces es la única convención formal en la que el deseo de individualidad y originalidad extrema no pone en peligro la actuación colectiva, sino que es en realidad una condición para ella”.

En su versión original de *Oppositions* termina ya con su estilo, que todos conocemos por textos de las sucesivas publicaciones que parecen dirigirse a un público general y no específico y académico, lo que marca con diferencia su personal estilo de comunicación, siempre una provocación, y probablemente su éxito mediático.

“Para un disfraz no hay impacto sin cierto «ajá» de reconocimiento. Lo «nuevo» sólo puede registrarse si se injerta en la base de lo familiar, como una modificación que incorpora el rudimentario original. Los arquitectos de Nueva York, al hacer compulsivamente comparables sus rascacielos, convirtieron a toda la población en jurado. En la arquitectura «real», moralista y moderna, los edificios juzgaban a las personas”.

Más contundente la versión de *Delirious*... termina el texto anteponiendo los entresijos del laboratorio de los arquitectos, masculinos se sobrentiende, en su ‘feroz competitividad’ y ansia de éxito con el populismo de la arquitectura de Manhattan, lo que también se podría interpretar como una auto-psicoanálisis.

“Como el concurso de belleza, es un formato poco frecuente en el que el éxito colectivo es directamente proporcional a la ferocidad de la competición individual. Los arquitectos de Nueva York, al hacer que sus rascacielos sean compulsivamente competitivos, han convertido a toda la población en jurado. Ése es el secreto de su continuo suspense arquitectónico”.

La síntesis de todo este periplo va más allá de su propia formación ecléctica, en que un periodista educado en el manifiesto de un grupo vanguardista, con una sólida formación artística debida a sus persistentes asistencias al museo Stedelijk, que luego se hizo cineasta, asambleario y surrealista, y terminó reencontrado el tirón por la arquitectura, que ya había experimentado en una tempranísima colaboración con su abuelo materno, esta vez mediante un viaje al corazón de la URSS. También va más allá de la formación de su carácter rebelde y contestatario a los discursos *mainstream* locales de una escuela como la A.A. gobernada con puño ‘archigramesco’ por Peter Cook, o los imperativos posmodernos nacionales que experimenta en la universidad norteamericana, impactada por el influjo de los teóricos franceses, el pop, el underground y las celebraciones y las fiestas. Koolhaas toma cuanto quiere y desecha lo que no le interesa. Ya en esta época, se ha visto interesado por la modernización y no por las ideologías. Para Koolhaas, el canon es algo a desdeñar o, al menos, a cuestionar. Su intención de mostrar ‘el otro lado’, el atlético del Movimiento Moderno heroico europeo, que quedó en el sueño, y la maravilla construida de manera inconsciente por los constructores norteamericanos, serán motivos para iniciar la empresa OMA y empezar a discurrir de manera oficial —*Exodus* y El Muro de Berlín fueron hechos cuando aún no existía OMA—. Se verá en su artículo-manifiesto “Life in the Metrópolis” (1977)³⁵⁸, el ‘trailer’ de *Delirious New York* que saldría al año siguiente. Este manifiesto, será una especie de fresco surrealista que acumularía todas estas experiencias en una estrategia publicitaria, pues son el ‘manhattanismo’ y la ‘cultura de la congestión’ los dos nuevos conceptos que va a lanzar al mundo, para entrar en el competitivo mundo de la arquitectura profesional de los años 80, donde habrán de luchar contra el posmodernismo, que era el discurso *mainstream*, dos arquitectos y dos pintoras (fig.2.133).



Fig.2.133. OMA, the one and the only

358 Véase capítulo III.

2.5. Recapitulación. Holandés herrante

Holandés - errante

Para completar el perfil de Koolhaas más allá de los escritos, habría que indagar en su biografía y entender cómo muchos de los referentes hallados entre líneas se deben a su infancia, su familia y, sobre todo, a su período formativo. Este período se revela como una arquitectura en sí misma, donde múltiples factores son capturados y dispuestos en su paisaje discursivo. Hay profundas conexiones entre la formación de Koolhaas y su entorno, que hacen pensar en la influencia de la cultura holandesa, caracterizada por la interculturalidad, el pionerismo, el mercantilismo y una consciencia de la artificialidad de su territorio, reflejada en su urbanismo. De estas características se desprende su actitud hacia el vanguardismo. Al igual que sus compatriotas, Koolhaas se siente a caballo entre la deuda europea y la curiosidad y fuga de un nómada eterno. Indonesia, Inglaterra y Estados Unidos han sido estaciones de su Grand Tour, donde toma consciencia de las culturas y se involucra en disciplinas cuyo denominador común es la escritura.

Se han podido recabar muchos datos gracias a la nutrida labor periodística ejercida sobre él mediante entrevistas, así como la intencionada, y tal vez diseñada, reincidencia en las respuestas acerca de sus primeros trabajos, aunque las investigaciones indican algunas lagunas y fechas mencionadas que no coinciden con los hechos.

Koolhaas se fija inicialmente en la figura de su padre, escritor, guionista y periodista. Anton Koolhaas demuestra la polivalencia del texto, por encima de las disciplinas, y su sustancia creativa de pensamiento y expresión. Esto se verifica en la obra escrita de Koolhaas hijo, donde efectivamente el texto funciona como detonante de una arquitectura que se adentra en el mundo con múltiples conexiones: alegorías, metáforas, método paranoico-crítico y documentalismo. Todos estos elementos nutren la operatividad del montaje como técnica heurística y productiva, que Koolhaas practicaría con éxito como arquitecto que escribe, y antes como cineasta y periodista. En sus escritos se reproduce con precisión todo el trasfondo investigador que ha dado lugar al texto. Del documentalismo se desprenden las vías de interdisciplinariedad koolhaasiana.

Entre sus primeros textos, una novela no publicada, *Johan in Disneyland*, “El Muro de Berlín” y “Exodus”, extrae para sus reflexiones asuntos encontrados en revistas como *National Geographic* o *TIME*. La gestión de la información que Rem Koolhaas es capaz de hacer gracias a su formación en periodismo representa una ventaja para la arquitectura, ya que la aproxima a la teoría de la comunicación y la dota de contenidos más allá de su información técnica y de los componentes estéticos de su representación, como su dimensión sociológica.

Montaje - expresión - subtexto

Koolhaas representa también el periodismo de la corriente artística *Nul-beweging*, con dedicación a la descripción minuciosa y despersonalizada, seguidora del *New Journalism* americano. Así, los hechos que detonan cuestiones trascendentes, su descripción y el montaje oportuno, caracterizan una capacidad que traslada al espacio de la arquitectura. Aunque autores como Lootsma sostienen que su escritura es desapasionada y fría, carente de opinión, lo cierto es que en sus montajes y en su expresión siempre hay un subtexto de opiniones, afinidades y rechazos.

Dado que la tendencia *mainstream* en la arquitectura actual se centra en el aspecto formal del entorno. Se suscita así la cuestión de si el ejercicio deliberado del texto, la descripción del entorno, la gente, las culturas, los modos de vida, los tipos de ocio y el ordenamiento, puede incidir decisivamente en el *modus operandi*, proporcionando perspectivas. O, dicho de otro modo, si la escritura actúa como lupa para detectar las diferentes dimensiones de la arquitectura a la hora de proyectar, así como para identificar los errores y deficiencias de los hechos construidos.

Estilística - técnicas discursivas

Koolhaas, a través del periodismo, entra en contacto con las vanguardias de los años 60, en especial con las del Grupo Informal y el Nuevo Realismo. Pero también, a través del cine y del grupo asambleario en el que participa, se encuentra con el surrealismo como método que trasciende el racionalismo, proporcionando otras perspectivas para su discurso. Un discurso de base no estética que opera críticamente sobre la realidad y descubre sus pliegues más oscuros. Su estrecha colaboración con la pintora Madelon Vriesendorp y el arquitecto Oswald Mathias Ungers reforzaría su afición a las asociaciones imaginativas, insólitas y delirantes en sus análisis, así como a la provocación y la polémica, siempre estimulantes para mantenerse en la cresta de la ola mediática.

Entre sus técnicas operativas, en los textos y también en las publicaciones en formatos de libros, catálogos y panfletos, se encuentran el *cut-up*, el *cadavre exquis* y las trasposiciones de características 'blandas' a la dureza arquitectónica. Estas técnicas caracterizan un estilo que, desde el texto, se traspa al diseño gráfico de las publicaciones de OMA, y que son reconocibles como sus señas de identidad dentro de la academia. Cabe preguntarse si estos nuevos caminos abiertos para la crítica y la teoría de la arquitectura no quedan reducidos a una dimensión estética, y a un empeño por marcar así la identidad de la empresa mercantil OMA; ¿o es que OMA es efectivamente una agencia cultural?

Arquitectura - cultura - conocimiento

El interés de Koolhaas por la arquitectura se origina a través de su vínculo con la cultura, su avidez de conocimiento y su incursión en diversos campos, donde también pesa la influencia paterna, así como la de sus dos progenitores arquitectos. Koolhaas accede a la arquitectura por razones no del todo clarificadas por él, aunque menciona a Brasilia y al constructivismo soviético como motivos principales de su transición de periodista y guionista a los estudios de arquitectura en la AA. Esto nutre el mito de su personaje, que se mantiene en una ambigüedad e interdiscursividad constantes.

La unificación de las versiones koolhaasianas se realiza mediante su mantra de que la arquitectura es la disciplina que guioniza la actividad humana. Otra verdad es que Koolhaas llega a la arquitectura por afinidad con Van Eyck, profesor de la escuela de Delft que, sin embargo, le recomienda la AA, donde entra en conflicto con Peter Cook y los protagonistas de los radicalismos y el *pop*, pero sintoniza con los Smithson y TEAM X, así como con otras voces que habían cuestionado los preceptos canónicos promovidos por los CIAM.

Lo cierto es que su oposición a los radicalismos, sobre todo los archigramescos, no le impide considerar las teorías reformistas de la sociedad a través de la arquitectura, como las de Yona Friedman, los metabolistas o Constant y los situacionistas, que lideraban el discurso revolucionario europeo del mayo del 68. De hecho, sus primeros proyectos-ensayos, “El muro de Berlín como arquitectura” y “Exodus”, contienen elementos de megaestructura y relato, al igual que los cuentos publicados en *Delirious...*. El propio *Delirious...*, con formato de manifiesto, bebe de esta mezcla revolucionaria y utópica, en la que las megaestructuras o sistemas de redes sustituían a las simples máquinas de habitar lecorbusieranas, con clara inspiración en las teorías de la comunicación nacidas en los años anteriores en EE. UU., así como en las teorías situacionistas y la influencia dadaísta.

La formación de Koolhaas se corresponde con una época de transición de la modernidad, de grandes cambios sociales y protestas, que él sintoniza gracias a su apertura y cultura transversal, así como a su experiencia en los campos de la creación literaria y visual. En su formación arquitectónica, Koolhaas deseaba, sin embargo, una base teórica e histórica, se podría decir, clásica, que lo alejaba de las posiciones radicales de Archigram y lo acercaba a Zenghelis.

Perspectivas teóricas

Además de Zenghelis y Vriesendorp, fue fundamental la figura de Boyarsky y su obra *Chicago à la carte*, precursora, podría decirse, de *Delirious New York*. Cabe preguntarse: ¿hubiera sido posible *Delirious New York* sin *Chicago à la carte* de Boyarsky? Boyarsky abrió a Koolhaas el mundo narrativo de la arquitectura de la ciudad a través de imágenes como las postales, que, en lugar de dibujos, reforzaban cierto halo surrealista y generaban subtextos y líneas de montaje documental. *Amerika*, de Mendelsohn, fue otro texto inspirador de *Delirious*.

En este clima de utopismo, situacionismo, *pop*, documentalismo y una pluma fluida animada por buenos maestros y mentores, Koolhaas despunta y se le abren las puertas de EE. UU., donde recibirá el impacto de los estructuralistas de la *French Theory* y el posestructuralismo de Derrida, a través de Eisenman y el IAUS, donde completaría su formación y aprendería todo sobre comunicación mediante el modelo del Instituto y sus diferentes estrategias comunicacionales.

Desde este análisis del discurso de Koolhaas, que penetra en sus referentes, los cuales, como se sostiene en esta tesis, modelan su forma, se demuestra que dicho discurso se fomenta en la experiencia vital, en la que se cruzan otros discursos que lo construyen. No obstante, Koolhaas es capaz de distinguirse con un estilo personal que envuelve erudición y pensamiento crítico complejo, no exento de ambigüedades, contradicciones y polémica. Las perspectivas teóricas que abre sobre la arquitectura y la ciudad tienen titulares intrigantes y conmovedores, y desarrollos que sobrepasan las convencionales interpretaciones enmarcadas en las tendencias *mainstream*. Siempre, es verdad, ofrece un punto de vista nuevo dentro de la disciplina, y su fórmula de estructurar la novedad en arquitectura desde lo discursivo bebe de otras fuentes: su discurso se torna transdisciplinar y transcultural.

CAPÍTULO III

CAPÍTULO III. INTRODUCCIÓN. CONSTRUYÉNDOSE 'REFERENTE'

[RAE y otras fuentes]

Marca: “Del b. lat. *marca*, y este del germ. ‘*mark*’ territorio fronterizo”; cf. nórd. *mark*, a. al. ant. *marka*. Señal que se hace o se pone en alguien o algo, para distinguirlos, o para denotar calidad o pertenencia.” (RAE)

Managerial: De *mánager*, “gerente o directivo de una empresa o sociedad” (RAE). Neologismo aplicado a la empresa o al conjunto de directivos que conforman una firma. Son los encargados de planificar, dirigir y controlar todos los activos y efectivos de una empresa para alcanzar los objetivos propuestos mediante la toma de decisiones estratégicas que operen coordinando esfuerzos y motivando a un equipo mediante un discurso bien comunicado.

Hamartia: Literalmente *ἁμαρτία* “pecado”. “Error fatal cometido por el héroe sin intención” (Aristóteles, *Poética*), “es mejor entenderlo como un error de cálculo. Aristóteles argumenta que las tragedias resultan efectivamente de un error de cálculo a partir del buen juicio de un personaje: el personaje intenta hacer lo correcto cuando, sencillamente, lo correcto no puede hacerse.” (Steven Price. “A history of screenplay”. 2013. n.p).

Anagnórisis o agnición: Literalmente *ἀναγνώρισις* “Reconocimiento”. “Recurso narrativo que se basa en el descubrimiento por parte de un personaje de datos esenciales sobre su identidad, sus seres queridos o su entorno, ocultos para él hasta ese momento. La revelación altera la conducta del personaje y lo obliga a hacerse una idea más exacta de sí mismo y de lo que le rodea” (Barrabino, I.; Suárez, F. *Diccionario de términos literarios*. 1999).

3.0. INTRODUCCIÓN, CONSTRUYÉNDOSE 'REFERENTE'

El discurso de OMA se antoja muchas veces fragmentario en el tiempo, pero en realidad, como la continuidad que presentan sus libros, es flexible y sensible a los cambios contextuales. Los contextos actúan como fuerzas que lo deforman, pero su estructura interna es como “la bola de plomo del prisionero inalterable”. Este capítulo intenta desvelar las evoluciones que ha tenido a través del examen de los diferentes formatos, medios, canales y estrategias de comunicación.

OMA buscó la visibilidad desde un principio. Como ya se estableció, Koolhaas tuvo como uno de sus primeros maestros a su propio abuelo, Dirk Roosenburg, que pasó de ser un arquitecto historicista para el ayuntamiento a un arquitecto corporativo de corte moderno. Koolhaas nunca buscó un cliente ‘sencillo’. Cuando trabaja para un ‘usuario diferencial’ —es decir, una persona de a pie—, lo hace buscando la excepcionalidad de aquellos clientes que aceptan el riesgo al experimentalismo arquitectónico. Esto se ve, sobre todo, en su arquitectura doméstica, donde el discurso de Koolhaas ha mantenido una dialéctica con otras arquitecturas domésticas del s. XX. Las exposiciones (fig. 3.1.) son otra manera con la que la oficina se presenta y presenta su discurso, se dan publicidad y captan clientes. Pero la publicación sigue siendo la principal vía de comunicación. Como dijo Jean Louis Cohen (Hollier, Y-A & K, D, 1999, p. 16)¹ de Frank Lloyd Wright, la mayoría de sus clientes así lo fueron porque habían leído su autobiografía o la correspondencia con Lewis Mumford.



Fig. 3.1. OMA in MoMA (1995). Incluso en las exposiciones el texto se toma como parte de la producción de OMA.

El *target* que buscaría Koolhaas es aquel que opera en la globalidad, que es el territorio que le interesa. Exhibir un discurso —y exhibirse— será su instrumento para comunicarse como mediador de lo contemporáneo, del caos y de las múltiples capas que la realidad impone frente a los retos de construir archi-

¹ COHEN, Jean-Louis; BOIS, Yve-Alain; HOLLIER, Denis; KRAUSS, Rosalind: “A conversation with Jean-Louis Cohen”. October no.89. The MIT Press. Cambridge, Verano 1999., p.3-18.

tectura y ciudad. Una vez que Koolhaas llamó la atención a finales de los 70, el reto era llegar, comunicacionalmente, lo más lejos posible y presentar a la OMA, no como una oficina de arquitectura, sino como una que actúa como agente cultural y globalizador. Para esto, la arquitectura se presenta como disciplina ideal por ser un sistema de interpretación, representación y transformación de la realidad. En esta línea, Fregos (2022, p. 1) sostiene que, en el marco contemporáneo de la arquitectura, el discurso adquiere un carácter performativo: sus funciones comunicativas inciden sobre el receptor de tal forma que logran trascender cualquier programa, función o contexto, convirtiéndose así en una forma activa de intervención cultural.

En su recorrido de manifiestos y publicaciones, siguiendo una pauta como moderno-vanguardista, ha mantenido su imagen como representante de un colectivo; una idea, que siendo otra de las pautas de la modernidad que el holandés usa, le imprime fuerza. En una revisión de sus actividades como participante directo en proyectos de la OMA y de sus publicaciones, se ve la intención de difuminar la identidad del autor 'Koolhaas' cara a un futuro de la oficina sin él. A la disminución de los textos y de las participaciones en proyectos, le sigue el decrecimiento de apariciones en los medios. Pero el discurso permanece aún hoy activo, sobre todo con sus lecturas como curador, profesor o conferenciante. A pesar de intentar una retirada paulatina, Koolhaas, más que nunca, se erige como el *ghostwriter* de OMA.

El presente capítulo parte de la idea de continuidad que sostiene Koolhaas en el discurso de OMA. La identidad de la oficina queda indeleblemente marcada por su figura y sus escritos. Uno de los principales objetivos de una firma es adquirir y mantener una identidad independiente del autor holandés, pero, en términos esencialistas, Koolhaas es la baza de OMA. La cuestión es que, en un discurso atento al contexto, enormemente cambiante como lo ha sido la globalidad a finales del s. XX y las primeras décadas del s. XXI, ¿cómo ha comunicado OMA Koolhaas esos cambios discursivos? ¿de qué forma ha cambiado la estrategia comunicativa? Y, por último, ¿cómo Koolhaas, al envejecer, se está apartando de la oficina y comunicando la autonomía de esta? El proceso de globalización y la condición de globalidad —caracterizados por la creciente interconexión e interdependencia entre países a través del intercambio de bienes, servicios, cultura e información— han transformado la percepción del mundo como una entidad única, con una conciencia global que trasciende las fronteras entre países. Tal cambio demostró cómo el visionario discurso de Koolhaas para la oficina era acertado y colocó la oficina como referente internacional. Mientras Koolhaas se retira, persiste la intriga sobre si, en sus postrimerías, sería posible alcanzar la autonomía de la oficina sin su artífice.

Internet ha propiciado un sentido de lectura insospechado por arquitectos que, como Koolhaas, fundamentaron su ejercicio mediante un discurso escrito. El incremento del capital simbólico del discurso, mediante las interconexiones que procura la web, hace pensar en la inestabilidad para una marca como OMA que, a finales del s. XX, tuvo que plantearse cómo seguir construyendo su discurso, que es la identidad de la marca, alejándose parcialmente del texto y centrándose en el dato. OMA Koolhaas, invirtiendo la polaridad escrito-imagen,

hubo de fijar los posicionamientos de partida que determinan el desarrollo del discurso; y lo hicieron marcando límites 'duros' junto a otros que, por el incremento informacional, se presentaban flexibles (Reyero Aldama, 2022, p. 150). Todo ello, sin embargo, permaneció subordinado a la práctica arquitectónica, que operaba como eje regulador de dicho discurso.

3.0.1 El discurso como marca. Identidad de la marca

Las décadas de los 80 y 90 marcaron el discurso esencial de Koolhaas de una forma fulgurante. Sus políticas de resistencia 'a lo que sea' —en ese momento era al posmodernismo *mainstream*—, mediante la revisión del Movimiento Moderno bajo presupuestos vanguardistas no racionalistas como el surrealismo, el constructivismo o el 'situacionismo', le proyectaron como el *enfant terrible* de final de siglo. Su postura, entre estructuralista y deconstructivista, recuerdan mucho a propuestas rompedoras y llenas de reflexiones acerca del conocimiento histórico vistas en otras disciplinas como las de Godard en el cine; por otra parte, su formulación literaria, de tintes modernistas e iluminada por una fuerte deuda periodística, sedujo a aquella audiencia 'específica' que se aproximó a su discurso, que desde las academias dejó de ser simplemente contemplado para volverse doxa y, en mucho, discurso *mainstream*. El concepto *mainstream* se puede traducir como 'corriente principal' y es un término muy usado en el cine y la literatura, donde se identifica con los temas que el público exige. Pero a pesar de usarse para estas disciplinas, es de mucho valor para marcas y firmas, y también en las escuelas, por ejemplo, de arquitectura, y vienen marcados en muchas ocasiones por las grandes figuras que dan clases en las facultades, o por las figuras de la arquitectura más candentes que procesan y dictan los 'temas de nuestro tiempo', que diría Gombrich.

Pero las escuelas han pasado de estar 'alfabetizadas' a estar inmersas en el giro pictorial. Este giro se refiere al concepto desarrollado por el teórico y crítico del arte, W.T.J. Mitchell, marcando la transición del enfoque centrado en los textos (giro literario y semiótico) hacia un interés más amplio por lo visual y lo pictórico, que generó un cambio de paradigma y puso la imagen como principal elemento de la comunicación. La falta de texto generó miles de interpretaciones haciendo que la sociedad, además de líquida, fuera 'turbulenta'. Entonces, ¿qué ocurre con un discurso como el de OMA, que precisa del escrito, en el seno de una cultura purovisual? ¿acaso su discurso, su razonamiento interno, no ha adolecido de la potencia formal como le pasó a su maestro Mies van der Rohe? ¿No hay 'univalencia' en los *babylons* del s. XXI? Consciente de su influencia —aunque en el documental sobre su figura, realizado por su hijo Tomas y presentado en festivales internacionales, diga que se sorprende—, la máquina comunicativa de Koolhaas ha vuelto, en cierta manera, a los elementos en un territorio 'delirante' —aunque no lo quiera reconocer— como es el campo, un *cadavre exquis* donde hay artificialidad, *landart*, *bigness*, y cartesianismo que exportaron desde las ciudades. Koolhaas está, en esta última etapa de su carrera, empeñado en demostrar que Koolhaas es una cosa y OMA es otra, pero hasta el momento, se puede citar de nuevo a Venturi y decir que ambos son 'lo uno y lo otro'.

Continuum

OMA ha mostrado siempre un discurso que, inmerso en los contextos -mostrado por los referentes extraídos de las diferentes realidades que experimentan- y erudito en sus reflexiones, que invocan de maneras originales a los referentes pasados, ha ido evolucionando de manera continua. Koolhaas a veces alude al *continuum*, que puede referirse a la metáfora física, desde la Mecánica de Medios Continuos, que se usa para denominar el marco que estudia las fuerzas y

deformaciones en los materiales a los que se le aplican dichas fuerzas y que se conforman con mayor o menor elasticidad, o a la metáfora del *continuum* dialectal -que se puede aplicar al canon cultural occidental-, un conjunto de variedades lingüísticas habladas en territorios cercanos que contienen diferencias mínimas -y entendibles por sus vecinos-, en la que, conforme aumentan las distancias, aumentan las diferencias hasta que las igualdades desaparecen. Caso claro son las lenguas romances, las germánicas, las eslavas y las nórdicas en Europa.

La identidad de marca OMA contiene ambas metáforas: primero, el discurso de núcleo esencialmente inalterable, pero de gran elasticidad, que se deforma en tanto el medio le ofrece fuerzas que lo conforman; por otro lado, el objetivo ‘globalizador’ del discurso de OMA era empujarse el *continuum* dialectal en tanto que aplicado a la arquitectura. La continuidad discursiva de sus obras publicadas como se muestra en el capítulo I. La continuidad del capítulo II es la ‘caja conformante del objeto Koolhaas’ uniendo piezas y herramientas con las que reacciona a su entorno. A la manera americana, toma lo que quiere y deshecha lo que repudia críticamente. La comunicación, y más aún la de una marca o una oficina, incluso en la época del fragmento donde Koolhaas y OMA comienzan su trayectoria, es la lucha de la continuidad.

“Al ir en busca de generalizaciones (...) voy en contra de la tendencia de la estética y la epistemología contemporáneas, que hacen hincapié en el fragmento. Pero lo hago a propósito. Michel Serres -epistemólogo al que aprecio mucho- sostiene que no hay que tener ningún miedo a la totalidad. Serres dice, acertadamente, que sólo hay que temer la solidez, es decir, que las cosas se solidifiquen, y señala que los fragmentos son cosas que, al haberse roto ya, no pueden seguir rompiéndose (Fabbri, 2000, p.19).

Fabbri prosigue argumentando que los fragmentos son ‘muy sólidos’, y que “no se puede pasar por alto que el fragmento, de alguna manera, es ante todo la añoranza de una totalidad perdida: cada fragmento es nostálgico” (Fabbri, 2000, p. 19). En la continuidad reside la evolución y las rupturas pueden ser simplemente estadios, como ocurre con los libros de OMA Koolhaas, que presentan, con la expresividad de sus diferentes estéticas, una evolución. Una prueba intertextual podría ser la siguiente: entre la película *Rem* (2018) y escritos como “Sixteen years of OMA” (1991) distan casi tres décadas y un desvío —la creación de AMO— y aún entre ese tiempo el discurso parece, en su esencia, permanecer intacto porque siempre empieza desde el pasado —sus orígenes en Nueva York—, su presente ‘en el contexto’ y su futuro ‘en la búsqueda de nuevas situaciones’, que no es otra cosa que perseguir el *leitmotiv* de la modernidad. Otro ejemplo de esto y de una interdisciplinaria es su texto “El pedestal y la vitrina” (Koolhaas, 2015), donde habla, ahora desde la escultura clásica y de cómo ésta ha de liberarse del pedestal que la recluye, de algo que tiene resonancias directas con la idea de liberar a la arquitectura moderna de su ‘aparente’ yugo cartesiano que se presentaba en casa Palestra (1985). En esta intervención, OMA liberaba del pedestal a la escultura de *El aura* de Kolbe y la transmutaba en un gimnasta escuálido que rondaba por un pabellón de Barcelona ‘flectado’ y lleno de enseres eclécticos, aparatos de gimnasia y carteles fijados a sus muros preciosistas. Como en el discurso del premio Pritzker, retrospectiva, tiempo presente y futurismo se dan la mano como marca de la oficina OMA. *Flashback, flashforward* y presente. Una marca muestra su historia, su presente y su futuro, incluso si se eliminan las partes intermedias como sostenía Koolhaas de *Delirious New York* (Koolhaas en Olunkwa, párr. 19). La evolución y la mutabilidad presentan continuidad “Darwinian Area” (Koolhaas, 1995ah, p.6) o las entradas del diccionario de “connected”, “connections”² y “construction” generan un microtexto acerca

2 CONNECTED Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

de la continuidad, de las conexiones y de la construcción que conforman esas continuidades, que dan más pistas del subtexto evolutivo de una oficina con identidad propia que cualquiera de los fragmentos que se puedan pormenorizar en estudios o tesis.

Tomando la idea de rizoma, el discurso de OMA se pueda asimilar a rizomático, y se representaría como un gran bulbo de los 'grandes libros de OMA-Koolhaas', de donde salen raíces. De allí algunas de las definiciones que relucen el mecanismo interno de la continuidad del discurso.

“CONECTADO: Cualquier punto de un rizoma puede estar conectado a cualquier otro, y además debe estarlo.

La metáfora del empequeñecimiento del continuum dialectal aplicado a la cultura en general —y a la arquitectura como expresión de la cultura— reside en la segunda.

CONEXIONES: Gracias al Chunnel³ y al TGV, Lille se convertirá en el centro de gravedad de un triángulo Londres-Bruselas-París de treinta millones de habitantes. que... creará en torno a la estación de ferrocarril las condiciones para la cultura de la congestión que hasta ese momento sólo pertenecía a Manhattan o Tokio. La palabra clave es la de enlace o conexión: “Los programas se volverán abstractos en la medida en que ya no estarán ligados a un lugar o ciudad concretos, sino que fluctuarán y gravitarán de forma oportunista en torno al punto que ofrezca el mayor número de conexiones”. Se trata, en efecto, de una reformulación de la teoría sobre la dislocación del capital moderno, que en realidad se desplaza hacia los lugares más favorables.

La pista del discurso en tanto construcción de continuidades deriva de las siguientes entradas. Todas éstas son continuas, es decir, no existen entre ellas otras entradas de diccionario en este paratexto que discurre en paralelo al *S,M,L,XL*.

CONSTRUCCIÓN¹: Las piezas están tomadas de los anuncios Plymouth e Imperial de Chrysler... El símbolo sexual está, como ocurre a menudo en los anuncios, comprometido en una muestra de afecto hacia el vehículo. Está construida a partir de dos elementos principales: el diagrama del sujetador *Exquisite Form* y los labios de *Voluptua*.

CONSTRUCCIÓN²: Toda construcción es una construcción sólo cuando la unificación de los elementos de ese modo puede justificarse racionalmente”.

CONNECTIONS Jean Claude Garcias, “Tragic and Exhilarating: The Koolhaas Effect France” *Casabella*, July Aug. 1990. CONSTRUCTION Richard Hamilton, as quoted in Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture* (London: Penguin Books, 1973)
CONSTRUCTION Iakov Chermikhov. *The Construction of Architectural and Machine Forms*.

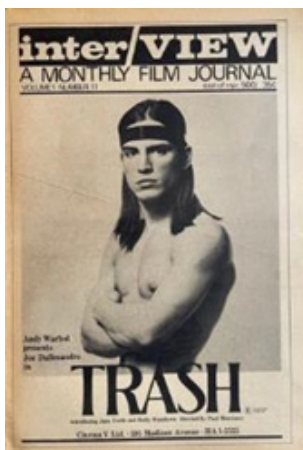
³ Se refiere al Eurotúnel. El Tunnel sous la Manche; en inglés: *Channel Tunnel* o *Chunnel*. Un túnel ferroviario por el que viaja el TGV. Se inauguró el 6 de mayo de 1994, que cruza el Canal de la Mancha, uniendo Francia con Inglaterra.

3.1. CUESTIONES DE COMUNICACIÓN. ARQUITECTURA Y MERCADO

Hegel anunció la muerte del arte en el s. XVIII y a partir de ahí, un largo linaje de profetas del fin del arte la han declarado cosa del pasado, diluyendo o aniquilando el arte y su autonomía (Cusset, 2005, p.237), o suscitando discursos acerca de su ‘desviación’ o su ‘superación’. Es en los EE. UU. de los cincuenta y sesenta, con el Pop y la explosión de la televisión —la televisión en color llega en los 60— y su *sorpasso* a la radio, cuando la esfera immaculada del arte en América, con sus promiscuidades sociales y sus oportunidades mercantiles, se convirtió en *art worlds*. En arquitectura, el artista-constructor como Wright, por ejemplo, se vio sustituido por una “red establecida de lazos cooperativos entre participantes” (2005, p.237), que incluía no sólo a los creadores, sino a agentes de comunicación como el galerista, el crítico y la institución —si la hubiera—. Según Arthur Danto (2013), dejó de existir una definición fiable del arte, para dar paso a la definición del *artness* y el *wordness*. El mercado abrió un discurso diferente, parecido a una cadena y no a un fulgurante punto —el ‘artista-emisor’ que emite la obra—, sino a un discurso de ‘eslabones’ que configuran comunicaciones a varios niveles, y donde el *mainstream* domina como principal argumento persuasivo para captar atenciones y aumentar ventas.

“frente a la proliferación de los signos sociales y la extensión indefinida del mercado, una indistinción nueva se abre paso en arte entre práctica y discurso, artista y crítica, pero también entre obra y producto, subversión y promoción, una indistinción que en lo sucesivo se alojará en el seno de aquello que constituye un, o varios, mundo(s) del arte. Si «el régimen estético del arte... ha hecho entrar en la vida misma de las obras el trabajo infinito de la crítica que las altera” (Cusset, 2005, p. 237)

Fig. 3.2. La Factory de Andy Warhol, la revista *Interview* editada por Warhol. Abajo, un fotograma de *Outer and Inner Space* (Warhol, 1965).



El Pop art, que importó sus preceptos desde Inglaterra, gestó un paradigma de arte colaborativo mediante un personaje y un espacio: Warhol y la Factory (fig.3.2), abierta en 1963, volvió obsoleta la figura del artista solitario y outsider del mundo. Warhol, además de artista, se vuelve ‘canal’ y ‘marca’, un difusor cultural por acciones como el abrir la revista *Interview* (1969-⁴) (fig.3.2) y por apadrinar nuevos talentos —Basquiat fue uno de sus descubrimientos— y por las colaboraciones multidisciplinares como sus más de 600 piezas audiovisuales como por ejemplo *Outer and Inner Space* (1965) (fig.3.2). Warhol llevó al arte, según Baudrillard en “El esnobismo mecánico” (1990, p. 47), a una apuesta por la abstracción formal y fetichizada de la mercancía, que se volvía ‘más mercancía que la propia mercancía’ y que, a pesar de ello, poseía un aura distintiva y genuina: una ‘marca’.

4 La revista sigue hasta hoy. El periodo de Warhol comprende la fundación junto a John Wilcock -periodista inglés- hasta 1989, aunque Warhol se había ido retirando de la supervisión años antes.

“Se identifica pura y simplemente con lo mecánico (...) para propagarla y propagarse a sí mismo como la realidad automática del mundo moderno (...) auténtico esnobismo, el mecánico incorporado. Y esto es lo que da a sus imágenes su poder contagioso, mientras que en otras, incluso cuando trazan la mecánica de la banalidad, siguen siendo objetos singulares” (Baudrillard, 1990, p. 47).

Esta tendencia influyó en la forma de entender la arquitectura, que en los 60 y 70, se enfrentaba a varios cambios, en especial la norteamericana y sus instituciones, que intentaban entrar en el mercado. Jacques Rancière (2002, p. 19), en “*Le ressentiment anti-esthétique*”, señaló la transición fundamental hacia un régimen *posestético*, que borró la frontera entre la obra acabada, que debe expresarlo todo, y el discurso que define las ideas y el proceso —la poética, del llevarla a cabo—. No es solo la obra la que comunica, sino el proceso, y en esto, las ‘firmas empresariales’ hicieron su transformación para ofrecer ‘productos’ —obras— mediante una forma de hacer identitaria —una poética empresarial—. Si bien al americano, entre los 60 y finales de los 70, le importaba más bien poco el arte francés y el europeo, ya que estos estaban preocupados por preservar el aura cuasi divina del arte⁵, la *French Theory* americana tomó el concepto de la ‘comunicación del discurso’ como oportunidad comunicativa para sacudir los mercados con una carga teórica atractiva y convincente. “Baudrillard formaba la cresta de espuma, mientras que Barthes, Foucault, Kristeva y tantos otros rugían desde el fragor de corrientes más profundas” (Storr, 2002, p. 39). Estos autores, desde Norteamérica, llevaron a cabo una revisión crítica de la *estética* que residía en la obra finalista, sosteniendo que la obra ya no se separaba ni de los autores ni de la obra teórica. dicha idea se exportó desde EE. UU. a Europa con exposiciones como *Les immatériaux* en el Pompidou, donde encontraron sus correspondencias con ciertos movimientos artísticos europeos y asiáticos.

“Derrida interrogaba la noción de ‘verdad’ en la pintura; Foucault descubría ya en Manet el régimen ‘autorreferencial’ moderno del arte; Baudrillard describía el ‘simulacro’ que operaba en Andy Warhol o en el efecto Beaubourg; Virilio actualizaba una ‘estética de la desaparición’; Guattari se atrevía con performances en escena en las que proponía una teoría del ‘arte procesual’; Deleuze estudiaba el ‘ritmo’ en Francis Bacon y situaba en el frontispicio de *L’Anti-Edipe* una fotografía de la instalación *Boy with Machine* del artista Richard Lindner; y, por último, Lyotard escribía sobre Daniel Buren o ideaba en 1985, para el centro Pompidou, la exposición *Les immatériaux* [en la que OMA participó]” (Cusset, 2005, p.238).

Otro gran giro del discurso arquitectónico en esta época fue el cambio disciplinar que Frampton (1998, p. 284) simplificó en exceso en varias tendencias: por un lado, los herederos de Buckminster Fuller, se situaban los entregados al bien social que, en realidad, ensalzaban la tecnología sin sentido crítico. Otros fueron los que, desde alternativas alejadas del tradicionalismo del oficio, enfocaron su producción siguiendo la acción social —caso de Hassan Fathy (1969), que en su texto “Architecture for the Poor” proponía reestablecer la relación entre propietario, arquitecto y artesano—. Por último estaban los que centraron su ejercicio en la recreación de la arquitectura como forma de arte —creatividad reprimida que alude a las vanguardias de principios del s. XX—, donde el debate giraba en torno a si quedarse con la carga cultural y usarla, o si había de romper

⁵ El americano *New Formalism* representó una excepción a este respecto.

con la cultura y adaptarse a las velocidades de la producción alcanzadas por las tecnologías. De nuevo, de este último grupo, relucía la ‘*Querella*’ de antiguos y modernos’, resucitada en EE. UU. como la ‘Querella del canon’ y cuyo núcleo volvía a ser cómo abordar la modernidad. Esta vez, a nivel comunicativo, la escala de difusión de la querella tuvo más impacto, afectando a todos los estudiantes de las universidades norteamericanas, así como a intelectuales, profesores y autores —no como pasó en Francia con la *Querelle*, donde afectó sólo a la Academia francesa y a las figuras insignes que tomaron partido—. Esto se manifestó con una remesa de creadores y profesionales que llegaban hasta la ‘escala de difusión XXI’ de lo popular. El verdadero problema no vino en dinamitar el canon occidental, sino en suplantarlos por el *mainstream* comercial —disfrazado de culturalidad—, que borra sendas excepcionales que se dan en ciertas zonas porque no venden en la cultura globalizada o porque no están de moda.

Pero, estos viajes de idas y vueltas, no sólo en los EE. UU sino en Europa también, alcanzan esta línea postrema hasta el día de hoy. En la arquitectura del continente europeo pesaba mucho la historia. Los 80s se centraron en la recuperación de la ciudad histórica de la mano de figuras mediáticas como los hermanos Krier. Su discurso de la ciudad europea fue otro de los frentes que Koolhaas atacó. Los cambios y rupturas del canon moderno fueron iniciados por Reyner Banham (1960), que con su libro *Theory and design in the First Machine Age*, ponía en duda la compatibilidad preceptiva de la modernidad entre arquitectura y tecnología a partir de los últimos desarrollos tecnológicos de mediados del siglo pasado. Otros textos, como el de Stirling (1956), titulado “Ronchamp: Le Corbusier’s Chapel and the crisis of rationalism”, reflexionaban sobre una nueva forma de hacer por parte de los maestros de la modernidad. Stirling reflexiona sobre la nueva forma de hacer del suizo, que parecía haber provocado una ruptura con su discurso anterior, pero que en realidad era una evolución crítica del modernismo funcionalista hacia una expresión nueva, en la que aspectos de la globalidad temprana se expresaron en contaminaciones regionalistas desde los viajes hechos por el suizo. Stirling se preguntaba ‘qué es lo moderno en lo moderno’ mientras apelaba a una ambigüedad de la modernidad suscitando, a veces, los grandes logros modernos europeos -cita De Stijl- que pueden verse también en construcciones regionales sin pretensión alguna. Estas apreciaciones fueron posibles gracias a mejoras de los medios de comunicación, que permitieron a fotografías, libros y películas, ‘viajar’ entre países a gran velocidad.

⁶ Véase capítulo I. Los debates del s. XIX sobre la modernidad o la fijación en la Antigüedad, sobre la exaltación de un lenguaje universalista, propio del proyecto Ilustrado, o del espíritu de los pueblos propios del Romanticismo, se hacían mediante ensayos, escritos en periódicos o debates en la Academia como ocurría con la *Querelle* (véase Capítulo I). el escritor Charles Perrault agitó el tropo de la modernidad que es el ‘lo nuevo contra lo viejo’ con su poema *Le Siècle de Louis le Grand (El siglo de Luis el Grande)*, al que siguieron *Parallèle des Ancients et des Modernes* (desde 1688 hasta 1697). En ese poema, respuesta a la lectura Louis de Lavau “sobre la ventaja que los antiguos tienen sobre los modernos”, Perrault, consciente de la atención del público —lo mediático— que marcaba la intelectualidad académica de aquella época, manifestó que los poetas hodiernos eran iguales, sino superiores, a los de la antigüedad clásica de Roma y Grecia. Y puesto que la poesía era la expresión de la cultura, la época de Luis XIV era igual, sino superior, a la antigua de Augusto. Como todo discurso de este tipo, tiene un referente que simboliza el ‘contra lo que se va’ o el ‘con lo que se va’. Así, estos rifirrafes intelectuales centraban su discurso en ir contra o a favor del gran poeta de la antigüedad, Homero. Los ‘antiguos’ querían ensalzar el rigor y la eternidad de la obra y los ‘modernos’ ensalzar las reglas de su sociedad, apoyada sin duda en los avances intelectuales de la época. Estos avances lo representaban Copérnico, Galileo y, sobre todo, Descartes con *El discurso del método*, hablaban de una sociedad de trazas positivistas, asombrada ante el nacimiento del racionalismo como sistema infalible y último que desentrañaría los secretos de la historia que antes, en su discurso, relegaban a la dimensión mágica o a la mística.

"la capilla de Le Corbusier puede ser posiblemente el edificio más plástico jamás erigido en nombre de la arquitectura moderna... (...) La apreciación de la construcción regional, sobre todo del Mediterráneo, ha aparecido con frecuencia en los libros de Le Corbusier, principalmente como ejemplos de unidades sociales integradas que se expresan a través de la forma, pero sólo recientemente la construcción regional se ha convertido en una fuente primaria de incidencias plásticas. No cabe duda de que el increíble poder de observación de Le Corbusier está reduciendo la necesidad de invención, y sus viajes alrededor del mundo han abastecido su vocabulario con elementos plásticos y objetos de considerable pintoresquismo. Para que la arquitectura popular revitalice el movimiento, primero habrá que determinar qué hay de moderno en la arquitectura moderna. Las aberturas dispersas en los muros de la capilla pueden recordar a De Stijl, pero una expresión similar es también habitual en los edificios agrícolas de Provenza..." (Stirling, 1956, pp. 153-160).

Leído el texto con atención, varias de sus líneas resumirían ciertas conclusiones de Koolhaas relacionadas con la evolución⁷ de la modernidad europea y la estadounidense. Esta última, estaba llegando con fuerza a Europa gracias a sus novedosas y prolifas estrategias de comunicación que dieron un salto exponencial a mediados de s. XX.

"Con la aparición simultánea de Lever House en Nueva York y de *Unité* en Marsella, se hizo evidente que el cisma estilístico entre Europa y el Nuevo Mundo había entrado en una fase decisiva. La cuestión del arte o la tecnología había dividido la base ideológica del movimiento moderno, y los estilos divergentes que se manifiestan desde el Constructivismo tienen probablemente su origen en el intento de fusionar el *Art Nouveau* y la ingeniería de finales del siglo XIX. En Estados Unidos, funcionalismo significa ahora la adaptación a la construcción de procesos y productos industriales, pero en Europa sigue siendo el método esencialmente humanista de diseñar para un uso específico. La arquitectura estadounidense de posguerra puede parecer frágil a los europeos y, al obviar la disposición jerárquica de los elementos, anónima; sin embargo, este método académico de crítica puede que ya no sea adecuado para considerar los productos tecnológicos del siglo XX. Por otra parte, este método seguiría pareciendo válido para criticar la arquitectura europea reciente, donde la elaboración del espacio y la forma ha continuado sin disminuir" (Stirling, 1956, p. 151).

El estupor que causó la revolución 'formal' de Le Corbusier ha sido repetidas veces referenciado en el discurso de Koolhaas y OMA. Cuando hace énfasis en sus propios cambios en la forma de hacer, como en el 2000 que 'se fue al este'. Lo que hacía era comunicar una evolución esencialista, al igual que Le Corbusier o Mies. Si 'el ser tecnológico' constituye la esencia de la modernidad es en el contexto cultural que la arquitectura constituye expresión de su tiempo y los cambios ocurren porque la sociedad cambia. Koolhaas ya se mueve en un contexto internacional y global y como diría Wittgenstein "los límites de mi len-

⁷ Koolhaas trató ambas modernidades desde principios del s. XX observando cómo Europa se afanaba en el discurso teórico idealista que no llegó a fructificar mientras que en Norteamérica, con su practicidad, se realizaba la revolución que la modernidad europea anhelaba alcanzar. Stirling habla de la evolución a mediados del s. XX, de la que también Koolhaas se ocupa y que sigue preocupándole en el s. XXI. De hecho, uno de sus textos, "Delirious no more" hablará del 'fin del Nueva York delirante' con la convocatoria de las torres-monumentos del 11-s.

guaje son los límites de mi mundo”. Como bien diría Stirling de Le Corbusier, “sus viajes alrededor del mundo han abastecido su vocabulario con elementos plásticos”, Koolhaas ha evolucionado en sus formas de expresión y lenguaje plástico.

“La apreciación de la construcción regional, sobre todo del Mediterráneo, ha aparecido con frecuencia en los libros de Le Corbusier, principalmente como ejemplos de unidades sociales integradas que se expresan a través de la forma, pero sólo recientemente la construcción regional se ha convertido en una fuente primaria de incidencias plásticas. No cabe duda de que el increíble poder de observación de Le Corbusier está reduciendo la necesidad de invención, y sus viajes alrededor del mundo han abastecido su vocabulario con elementos plásticos y objetos de considerable pintoresquismo” (Stirling, 1956, p. 160).

Por otro lado, “The New Brutalism” de los Smithson (1955), hacía hincapié en la arquitectura norteamericana y japonesa, en el uso novísimo del hormigón de Le Corbusier y comunicaban una crítica a la ortodoxia británica en la construcción, sintetizando el concepto de Brutalismo como ‘forma de hacer-respuesta’ a los tiempos. Ellos usaron los escritos para demostrar que la semiótica se volvió una herramienta para un sentido ‘neo-expresivo’ de la arquitectura que Jencks (1997) menciona como ‘tardomoderna’ —aunque Koolhaas no comparte este término⁸—. Al respecto del estructuralismo y la semiótica, Norberg-Shulz (1965) con *Intenciones en la arquitectura* tuvo una gran influencia mediática, ya que sostenía que la percepción de cualquier arquitectura es dependiente de la base cultural del receptor. Si esto es así, los creadores de arquitectura —emisores— deben tener en cuenta que la intención del significado tiene raigambre cultural, y la tarea es trabajar en el sistema cultural. Un texto muy celebrado fue el de “The End of Prohibitionism” de Portoghesi (1980), que narraba en esta introducción del catálogo de la Bienal de arquitectura de Venecia la ambivalencia entre modernidad e historia. Estos fueron algunos de los principales agentes mediáticos que generaron, con sus comunicaciones, el clima cambiante —hacia el posmodernismo— e influyente de la época en la que Koolhaas tratará de comunicar la identidad de OMA.

Especial papel tuvo Phillip Johnson, el que fuera uno de los contribuyentes principales de la incorporación de la modernidad europea en los EE. UU. mediante la exposición de 1932 del MoMA —y otras exposiciones, como la del Deconstructivismo, por las que Koolhaas le debe mucho—. Johnson, como seguidor de Mies, ya que había trabajado en el Seagram, dio en 1954 una charla informal a los estudiantes de la universidad de Harvard. Esta charla en realidad era un manifiesto que se recogió en un artículo en la famosa revista de la universidad de Yale, *Perspecta* (1955, pp. 40-45), titulado “The Seven Crutches of Modern Architecture” (“Las siete ‘muletas’ de la arquitectura”) (fig. 3.4). La palabra *crutches*, se puede traducir como muletas, muletilas, bases, apoyos, reglas y, quizá la más interesante por la época —muy influida por McLuhan y su teoría de la comunicación—: ‘prótesis’. Johnson siempre estuvo fascinado por el aspecto estético del Movimiento Moderno más que por el relato heroico. Jencks (1997, p. 208) justifica su ataque al formalismo en que ha derivado la práctica arquitectóni-

⁸ Véase capítulo I..

ca atacando los siete apoyos: el apoyo de la 'historia', el del 'dibujo bonito', el de la 'utilidad', el de la 'comodidad', el de lo 'económico', el del 'servicio al cliente' y el de la 'estructura'. *Firmitas, Utilitas y Venustas* por los aires de un aula de Harvard. La elección del título podía resultar una respuesta a las 'siete lámparas de la arquitectura' que Ruskin (1849) enunció con motivo del *Revival* Gótico y que eran: 'Sacrificio' —ofrecimiento a Dios—, 'Verdad' —expresión sincera de los materiales y la estructura—, 'Poder' para alcanzar lo sublime, la grandeza, 'Belleza' —por mimesis de la naturaleza en la ornamentación—, 'Vida' —edificios que, mediante la artesanía, expresen esa alegría—, 'Memoria' —que expresen la cultura en la que están inmersos—, y 'obediencia' al estilo gótico.

Johnson, en teoría —en un momento de la charla dice que ha de volver a la realidad— quiere separar teoría y arte: “el arte no tiene nada que ver con las ocupaciones intelectuales; no debería darse en las universidades (...) debería practicarse en las cunetas, perdón, en los áticos”⁹, y enlaza diciendo que es “imposible aprender arquitectura como lo es aprender la sensibilidad para la música o la pintura. Ustedes no deberían hablar sobre arte; deberían hacerlo”. Johnson ataca las siete muletas de la arquitectura con el objetivo de apoyar la idea de que el arte en arquitectura exprese el *momentum* y que este sirva de inspiración en el *continuum*, pero el esteta devoto parece centrar el discurso en la imagen por sí misma porque “las formas que dejamos” subraya, son “experiencias personales”.

“Me gusta la idea de que lo que nosotros tenemos que hacer en este mundo es embellecerlo para que sea lo más hermoso posible. Así, las generaciones venideras podrán mirar las formas que dejamos y sentir el mismo entusiasmo que siento yo al mirar las pasadas, el Partenón, la catedral de Chartres. Esa es la tarea que nos toca -dudo que pueda convencer a mi generación-; las dificultades son muchas, pero ustedes pueden lograrlo; pueden hacerlo si tienen la suficiente fortaleza para no preocuparse de muletas y para hacerse a la idea de que crear algo es una experiencia personal” (Johnson, 1955, p. 44.)

Estas palabras, llenas de emoción, refrendaban ideas polémicas como el individualismo, aunque en aquel momento, en EE. UU. no era un tema tan denostado. Siempre existió la metáfora del 'jugador de beisbol' que se recuerda en el discurso de David Mamet en la película *The Untouchables* (*Los intocables de Elliot Ness*, Brian De Palma, 1987) (fig. 3.3) y que sirve para entender el lugar de un componente principal de una empresa y cómo la individualidad ha de estar supeditada al orden del equipo. Los individuos son los pilares de las grandes empresas como SOM o como la propia oficina OMA-Rem Koolhaas.

La continuidad que OMA y Koolhaas han dado a la comunicación de la oficina y a mostrar la evolución del discurso, revela un subtexto que teje toda su carrera, asemejándola a la figura ya mencionada de un jugador beisbol. El discurso de OMA no le pertenece como individuo, pero, como escritor ha dejado su huella. A esto se le suma la otra metáfora: la del *ghostwriter*, omnipresente en la oficina hasta hace poco. Los miembros de la oficina le definía como “un editor jefe de un periódico”, siendo esto parte de la identidad de OMA, de su marca, y de su estrategia managerial con la que atraen clientes.

⁹ Se puede referir a buhardillas, en alusión a la bohemia parisienne.

“(…) En béisbol, un hombre está de pie en el puesto meta. Está a punto de conseguir una proeza individual. Está allí, de pie, solo; pero, en el campo, forma parte de un gran equipo. Mira, lanza, batea, corre... pero es parte de un equipo. Batea durante el largo y azaroso día, pero a veces daría palos de ciego si su equipo no le ayuda. ¿Qué pasa, me vais siguiendo, si nadie le ayuda? Es un domingo soleado, las gradas están repletas. ¿Qué creéis que está pensando “voy a lucirme yo solito”? Jamás ganará el partido a menos que el equipo le ayude” (Mamet, *Los intocables de Elliot Ness*, 1987)



Fig. 3.3. El béisbol como metáfora americana del binomio individualidad-equipo se puede aplicar al espíritu de la OMA.

La idea de arte que Johnson sostiene, independientemente de individualidades o marcas, es un llamamiento a la emoción, ya que en EE. UU., la emoción vende. A la manera de Elisha Otis, un empresario ha de ser feriante y estratega, y no es él mismo el que importa, sino el producto que maneja. Esto se condensa en estas palabras alejadas, pero pertinentes, de Jean Genet (2015) en *El funambulista*, donde el arte se vuelve significativo por la labor de quien hace algo sobre un elemento, disciplina o herramienta —Koolhaas sobre OMA—. Emisor y objeto emitido son necesarios, el *auteur* es importante para el norteamericano, pero mayor es la importancia de cómo hace funcionar la herramienta, la oficina o lo que sea.

“Colma a tu alambre de la más bella expresión, no de la tuya, sino de la suya. Tus brincos, tus saltos, tu danza – en argot de acróbata: *flic-flacs*, volantines, corvetas, saltos mortales, volteretas, etc. – Hazlo no para que brilles, sino con el fin de que un alambre que estaba muerto y sin voz, por fin cante. ¡Y cómo te agradecerá ser perfecto en tu actuación, no por tu propia gloria, sino por la suya!

Y que el público maravillado le aplauda:

¡Qué alambre tan sorprendente! ¡Cómo sostiene a su bailarín y cómo le ama! A su vez, el alambre hará de ti el más maravilloso bailarín” (Genet, 2015, p.8).

La marca que OMA pretende comunicar es que es una oficina que se afana, con un discurso coherente, en controlar ‘a la japonesa’ la periferia y el caos. Koolhaas se unió a la admiración occidental ante tal modelo novedoso y adaptativo, y lo tomó como modelo, esperando que la flexibilidad de este ayudara a su visión globalizadora a través de la arquitectura y el urbanismo. A pesar de este objetivo, Koolhaas descubre que Japón ha ‘ideologizado el caos’, una idea atractiva para llamar la atención de inversores internacionales, pero en la que subyace un *modus operandi* que no atiende del todo a canalizar las contingencias y ordenarlas. Japón, con su sistema de trabajo, se demostró como principal potencia económica en los 80. El discurso nipón de encauzar el caos, que representan las

diversas líneas de fuerzas que hay que manejar para generar discurso, se dirigía hacia vender productos y venderse como nación adelantada al resto. A Koolhaas le parece que la competitividad y la lucha por la supervivencia y los clientes, no debería ensombrecer el trasfondo intelectual y crítico del discurso. Koolhaas ve similitudes entre esta actitud nipona y la estrategia que la *French Theory* utilizó con el perfil de muchos estudiantes en las universidades americanas, incluyéndole a él: la ambición del estudiante es ser un sujeto que muta gracias a que, a la vez que resuelto y profesional, está cargado de inquietudes intelectuales.

“Este universo fantasmático de espectros derridianos, antihéroes lyotardianos y figuras trasgresoras extraídas de Foucault o Deleuze, se opone al mundo convencional de las opciones del hacer carrera y de la lucha por la mejor nota: sirve para armar afectiva y conceptualmente al estudiante, aún desconectado, contra la alienación que se perfila en el horizonte del diploma, fría y abstracta, bajo los nombres de ambición profesional y de mercado de trabajo” (Cusset, 2005, p.234).

El objetivo era que estos estudiantes que se incorporaban al mercado demostrasen a) una querrela del canon que transmitiera su estar inmerso en el *zeitgeist* cambiante y b) una *bildungstheorie* que demostrara su profesionalidad mediante un arsenal conceptual que garantizase originalidad. Es en estas cuestiones donde Koolhaas fue instruido en dos instituciones, la A.A. y el IAUS, que tenían muy claro que el s. XX era el siglo mediático. Se puede observar en la producción del discurso koolhaasiano y las estrategias de comunicación ‘multibanda’, la autoconsciencia comunicativa para difundir sus ideas, lo que Koolhaas demostró desde sus tiempos del grupo de cine, tanto por la vinculación de alguno de sus miembros en la revista *Skoop* como por su temprano manifiesto publicado en ella. OMA y AMO, han demostrado desde un principio, cómo han concentrado sus esfuerzos en difundir la identidad de la oficina. Esta se caracterizaba por las influencias de sus idas y venidas de diversas partes del mundo y la influencia de distintas épocas, pero siempre avanzando en su concepción ‘globalista esencialista’. Del texto “Globalization” de Koolhaas de 1995, se deduce su ‘actuar con estrategias sin ideología’, paradigma utópico encontrado en Japón. Es seña distintiva de este texto arremeter contra la ideología, aludiendo a que la modernidad no puede contaminarse de intereses que no sean el ‘espíritu de su tiempo’. La arquitectura debe ser leída como una expresión directa de la tecnología —y del tiempo— que la produce.



Fig. 3.4. Phillip Johnson en la Universidad de Yale, durante su charla “Las siete ‘muletas’ de la arquitectura”.

Teoría	Sentido común	Ideología
Episteme	Doxa	Mitología
Crítica	Opinión mediática	Magia
Información	Publicidad	Propaganda
Dialéctica	Dogmatismo	Relativismo
Razón	Ilusión	Superstición
Modernidad	Clasicismo	Romanticismo
Imaginación	Fantasia	Droga
Emoción mental	Emoción cordial	Emoción ventral

Tabla 3.1. Distintas formas de abordar los procesos discursivos en la arquitectura.

3.1.1. La difusión de la arquitectura. Los maestros

Los antecedentes de la estrategia de comunicación de Koolhaas y OMA se encuentran en la Architectural Association y el Institute for Architecture and Urban Studies, aunque sus orígenes se remontan a su juventud. Anton Koolhaas, como periodista, guionista y escritor, incrementó su fama mediante entrevistas en programas televisivos como el de Mies Bowman¹⁰ (fig. 3.5) o por las nominaciones al Oscar de las películas que guionizaba. El semanario *Haagse Post* fue también una revelación precoz acerca de la necesidad de difundirse; Koolhaas observó cómo esta publicación fue una plataforma para difundir las ideas del grupo *Der Nieuwe Stijl*. Así, gracias a la figura de su padre y al semanario, comprendió que para adquirir notoriedad y fama había que contar con los medios como altavoz.

Esto conseguiría expandir sus obras a diferentes audiencias. Sin ir más lejos, esa fue la estrategia que implementaron en el cine y que les llevó a ser un grupo de cineastas bastante prometedores; pero el fiasco que fue *Der Blanke Slavijn* (1969), anunciado a bombo y platillo por la prensa a escala nacional (fig. 3.5) -con 1.100.000 florines, fue la película más cara realizada en Holanda hasta la fecha- precipitó la disolución del grupo y la diáspora de sus integrantes. El ‘altavoz’ funciona tanto para lo bueno como para lo malo.

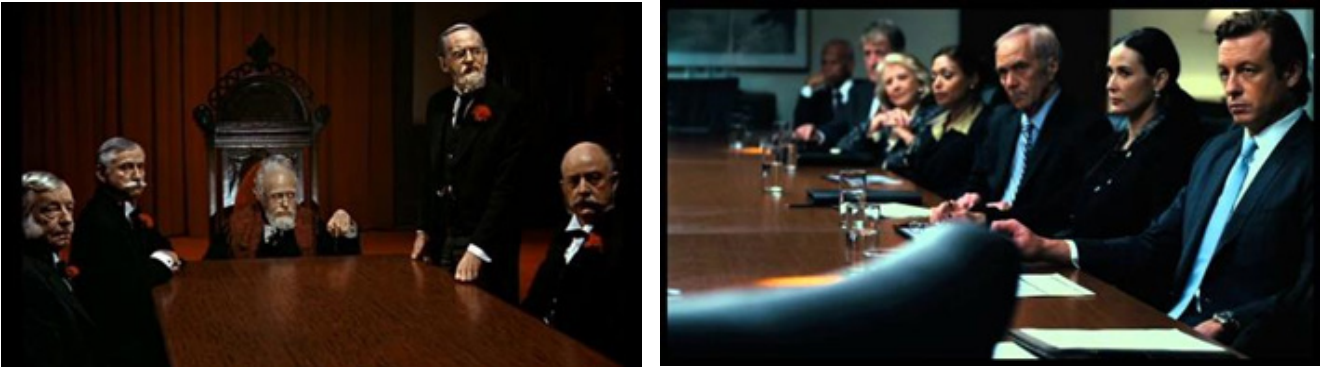
Según cualquier modelo comunicativo, incluyendo el sempiterno Shannon-Weaver, la comunicación es intercambio de información y lo importante es codificar y decodificar mensajes, así como la posibilidad de detectar el ruido que interfiere en el proceso de comunicación. Cuando la información es producida por un autor o una serie de autores como una oficina, que implica trabajo y tiempo, la información generada, sean estos estudios y análisis, resultados y descubrimientos, técnicas o procedimientos que se convertirán en referentes para terceros, la gestión de la ‘práctica intelectual’ —tomando este concepto de Meléndez Valoria— se verá envuelta en diferentes capas como una mortaja, que conferirá una forma semipermeable y translúcida al acto primordial de transmitir información. Las capas son los intereses comerciales, y la configuración de una marca identitaria que atraiga a clientes potenciales en el mercado más competitivo y liberal que ha procurado un sistema caníbal y cuyo carácter está ‘corroído’ (Sennet, 2000, p.21) por empresas que subcontratan a cortos plazos al son de gurús de la dirección de empresas como James Champy que alaba el que la gente esté ‘ávida de cambio’.

Pero ese cambio no sólo afecta de manera positiva a la modernidad, las neo-configuraciones empresariales se desarrollaron de maneras insospechadas; a las crisis de los 80, le siguieron los consecuentes aumentos de paro y las ‘empresas familiares’ que abarcaban el amplio espectro disciplinar —de la tienda de ultramarinos de barriada a la empresa internacional—, se transformaron, no solo en elementos de intercambios de flujos informacionales, sino de especia-

10 ‘Mies’ Bowman es el sobrenombre de la popular presentadora televisiva Maria Antoniette Bowman (1929-2018), que se hizo famosa por ser la primera presentadora de un programa de recaudación de fondos en los Países Bajos. Anton Koolhaas fue entrevistado en la versión holandesa de *This is your life* (*In de hoofdrol*). La ‘copia’ de formatos televisivos demostraba la sintonía de los Países Bajos con Inglaterra. (Fuente: n.a. (26 febrero de 2018) “Mies Bowman (88) overleden” en *AD* [periódico digital]. Consultado el 25 de enero de 2025 en <https://www.ad.nl/show/mies-bouwman-88-overleden~a3dfc92/?referrer=https%3A%2F%2Fen.wikipedia.org%2F>).

Fig. 3.5. El padre de Koolhaas, Anton, portada de una revista y la nota de prensa del estreno de *La Esclava Blanca* (1,2,3, Enz Groep).





lizaciones profesionales que fluctúan en menos de un lustro. En cuestiones de modernidad, las grandes mesas de ejecutivos son menos parecidas a las que retrataron en *Mary Poppins* (fig. 3.6) —padre e hijo, en vínculo familiar, al frente de un banco, el de Londres— y ha pasado más a las ‘mesas de desconocidos’ que se retrata en *Margin Call* (fig. 3.6), donde se despide y contrata a la mesa ejecutiva con la rapidez de unos parámetros volátiles.

Ese ‘corto plazo’ del ‘capital impaciente’ ha influido en los modos de producción de la arquitectura por la modificación de la mediación con el cliente, ahora mutable y falto de discurso. La fluidez de las marcas influye en las modalidades operativas de los *workshops*, *ateliers* o las *offices* arquitectónicas, que destinan gran parte de la estrategia comunicativa a proyectar, en esos clientes mutantes, una capacidad de cambio y resolución que tienen esas oficinas: la calidad se ha sustituido por ‘fiabilidad’ (según la RAE, cualidad de fiable, que da crédito sobre lo que hace). La información, en el ámbito de la arquitectura profesional, funciona como un instrumento de mediación entre especialistas emisores y audiencias receptoras. Es por esto que existen escalas de alcance receptoras, y de las que dependen el contenido, la forma y el lenguaje del mensaje, ya que están “condicionados por la audiencia a la que se dirige” (Fontenla, Coronado y Flores, 2015). Dicho cambio de paradigma empezó en los 80 y culminó a finales de los 90 con un último tramo que se aceleró notablemente con la aparición de Internet y la vuelta de EE. UU. como líder económico en el mundo globalizado tras un periodo de liderazgo japonés.

En los 70, 80 y 90, Koolhaas y OMA se dedicaron a ‘conquistar’ su lugar en el mundo como una de las grandes oficinas cuyo *target* eran clientes fuertes, principalmente, en Europa y Norteamérica, lo que estaban logrando siguiendo, parece, las enseñanzas que Koolhaas recibió de su abuelo Dirk Roosenburg (capítulo II) y de algunos protagonistas de la modernidad como Mies van der Rohe o Wallace K. Harrison. En los inicios de la oficina, Koolhaas y Zenghelis tuvieron el paradigma de la A.A. que con Boyarsky al frente y su estrategia de comunicación se convirtió en un foco internacional. Después fue en el IAUS de Eisenman, bien relacionado con instituciones, museos, editores y galeristas. En la A.A., los Smithson, Boyarsky, Banham promovían que la arquitectura se publique, se exhiba y se filme. Pero ellos no fueron los únicos pioneros en las estrategias de comunicación. Su modernidad ha ido en paralelo a las teorías de la comunicación. Si las vanguardias fueron el paradigma de la difusión en las primeras décadas del s.XX y, por supuesto, Le Corbusier en Europa y Frank

Fig. 3.6. El cambio de mesa de poder se reflejó también en el cine: del consejo ‘familiar’, unificado y heterosexual en *Mary Poppins* (Stevenson, R., 1964), a la mesa de *Margin Call* (Chandor, M., 2011), plural, pero inestable (no todos los de esa mesa serán del consejo al final del día).

Lloyd Wright y los Eames, en EE. UU., fueron los *proto-media architects* que usaron los canales multibanda -entrevistas, exhibiciones, revistas, películas...- Colomina (1996) sostiene en *Privacidad y Publicidad*, que los medios han sido muy progresivos para la arquitectura, pero muy decisivos en cada una de las etapas de cómo ha ido evolucionando el diseño arquitectónico y en general la práctica de la arquitectura.

“Es un efecto global, los medios están por doquier. Los medios son herramientas que han sido muy progresivos para la arquitectura. Si es un collage, o un dibujo para un concurso, o una manipulación de fotografías en un trabajo propio, estás creando en diversos medios y transformando de esa manera la práctica de la arquitectura” (Colomina, 1996, p.22).

La arquitectura del s. XX se aprovechaba de las técnicas que habían mejorado e implementado la calidad y cantidad de publicaciones. Habría que añadir que el arquitecto ‘moderno’ de principios de s.XX estaba, como Koolhaas lo está ahora, atento a las innovaciones que permitían una difusión de la obra, no sólo para la captación de clientes, que es fundamental, sino con una voluntad de extender un conocimiento entre la comunidad de los avances en cada región con una esperanza de recibir lo mismo de otras y generar un progreso exponencial y optimista. La verdad es que cuando menos medios había más ansias de conocer lo que pasaba en el mundo y los efectos de las publicaciones y de otros eventos de la difusión de la arquitectura eran enormes. La linealidad matemática del camino que une dos pueblos y la velocidad de la tracción animal pasaron a la multilínea desde ‘nodos’ como ciudades, que dispersan la información en varias formas y direcciones e, igualmente, reciben información de diferentes formatos. La difusión de la arquitectura, a comienzos del s. XX, empieza a desarrollarse en otros medios 2D más allá de la planimetría que rara vez se veía fuera de los estudios de arquitectura y las obras (Coronado Martín, Ojeda de la Serna, 2017, p. 1058). Los espacios para la arquitectura encuentran entonces su hueco en diarios y revistas. La virtualidad alcanza más que la experiencia directa de edificios. Su existencia como representaciones, fotografías y películas como las de Pierre Chenal y Le Corbusier, y los textos -ensayos y manifiestos de las vanguardias, así como los libros o las revistas como *L’Sprit Nouveau* de Le Corbusier -que contenían mucha publicidad-, o la publicidad de Frank Lloyd Wright o Adolf Loos ya copaban un estrato principal de la disciplina, y no solo, ya trascendían en la sociedad y participaban de debates culturales.

Volvía a perpetuarse el denostado libro de Victor Hugo, que ya se producía y se difundía más rápido y con menos coste que la arquitectura y que podía contener el testigo de las ciudades y las sociedades. Los vanguardistas aprovecharon los adelantos técnicos para reproducir y difundir su espíritu en la mayor escala de alcance posible. Ya, en el siglo anterior, Durand daba cuenta de ello en sus charlas en la *École Polytechnique* y a la vez preparaba sus publicaciones como unas ‘patentes de autoría’. La ‘patente de autoría’ es previa a la ‘firma’. No se refiere a una labor solitaria en exclusividad; en las vanguardias los colectivos reivindicaban, con sus publicaciones, descubrimientos o intentaban contagiar ideas en una comunidad mediante panfletos, octavillas o revistas. Aunque no existía autoría única, siempre estaban firmados. Estas firmas podían ser con nombres, sellos de colectivos o con el mero formato en el que se difundían.

La patente autoral se ha desarrollado en las firmas y oficinas como OMA, que desde un principio trataba de asemejarse a las notables firmas norteamericanas como SOM (Skydmore, Owings y Merrill), fundada en 1936 en Chicago. SOM ha sido pionera por sus rascacielos de cristal y entre ellos la mítica *Lever House* (diseñada por el arquitecto de SOM, Gordon Bunshaft, entre 1951-1952) como baluarte ultramoderno (De Miguel García, 2015, p. 69). Koolhaas seguramente oyó de la notoriedad de la firma en la A.A a Reyner Banham (1960), quien en *Teoría y diseño de la primera era de la máquina*, destacó cómo la firma dio la expresión arquitectónica a la época que estaba naciendo tras la posguerra.

Frank Lloyd Wright y los Eames en EE. UU hicieron uso 'a la americana' de los medios de comunicación. Vicente Verdú (1996, p. 9) observa la estrategia de comunicación casi como "el exterior de un tinglado que cada amanecer acerca su repertorio teatral a las funciones del planeta americano". Wright se publicitó en televisión en *The Mike Wallace Interview* (fig. 3.7), hizo ponencias en universidades, exposiciones en museos y en la revista destinada a mujeres llamada *Ladies Home Journal*. En la televisión se ha presentado como 'el constructor de América' (fig. 3.7). Los Eames utilizaron el audiovisual para dar a conocer los procesos de fabricación de sus muebles o los ya mencionados trabajos acerca de la comunicación y la escala en *A communication Primer* -para IBM- y *The power of ten*. Wright se equiparó con Le Corbusier en estrategia de comunicación e incluso le sacó cierta ventaja en lo referido a las televisiones; "movilizó los *mass media* con muchísima habilidad para presentarse como una personalidad distinguida y una marca, para promover su obra, influir en la opinión pública y fundar una escuela en Taliesin, dejando un legado documental que continúa siendo examinado, más de un siglo después de su nacimiento" (MoMA, 2017)¹¹. Famoso fue su Wasmuth portfolio, que influyó de manera decisiva los arquitectos modernistas europeos, o su forma de trasegar oriente y occidente en su obra mostrando en sus dibujos la influencia de las postales japonesas. Gracias a sus habilidades en comunicación su legado ha sido muy difundido en EE. UU. En 2017 se hizo la gran retrospectiva *Frank Lloyd Wright at 150: Unpacking the archive* de la que Juan José Barba (2017, párr. 9) señaló:

"Su fama se ilustra a través de la prensa, incluyendo la elección de Wright como 'Hombre del Año' por la revista *Time*, las retransmisiones televisivas de su famosa entrevista con Mike Wallace y un episodio de *What's My Line?* en el que Wright es descrito como 'arquitecto de fama mundial' (...) Wright [tuvo] un proyecto de visualización de datos que ilustra [su] red global de clientes, relaciones profesionales y edificios".

Wright ambicionó y consiguió ser una figura icónica de la cultura estadounidense y global. A pesar de que sus logros arquitectónicos bastarían para destacarse como figura fundamental, Jerome Klinkowitz (2014) señala que es su importancia en la historia cultural lo que le convierte en objeto de interés para su estudio. Wright no solo buscaba diseñar edificios sino, como Koolhaas, ser "un guionista de la vida de su tiempo". Se sabe que uno de los anhelos de Koolhaas, fue ser portada del *Time* igual que Wright y algunos otros constructores de la vida moderna. Desde principios del s. XX hasta la guerra fría iniciada en los 80 -cuando cambió el paradigma comunicacional-, los EE. UU. intentaron por todos los

¹¹ Fuente: MoMA (2017) "Frank Lloyd Wright: Publishing the self" [Página web]. Consultado el 28 de febrero de 2022 en <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3847>

Fig. 3.7. Koolhaas habla con Charlie Rose, el Talkshow de la PBS, de la misma forma que Wright hablaba con Mike Wallace. Abajo, todas las 'portadas de arquitectos' de la revista *TIME*.

medios y muy especialmente por el cine y las postales, llevar la esencia americana allende los mares. Para ello, las revistas como *TIME* dedicaban sus portadas¹² a 'los constructores del milagro americano' que eran los 'planificadores' -palabra que gusta mucho a Koolhaas- de la nueva ciudad que nació en Norteamérica, o de las tipologías de las grandes fábricas publicadas en revistas como *Architectural Forum* en Europa. Mientras, en su propio país ese trasiego informacional, que forjó la modernidad americana, resonaba en lo estudiado por Koolhaas en *Delirious New York*, pues la revista comunicaba "una nueva arquitectura americana que, a partir de la validación de una arquitectura europea importada, incorpora



códigos propios del imaginario popular y recupera autores como Wright, la gran figura histórica de la arquitectura americana” (Casas Cobo & Villanueva Cajide, 2020, p.31). Koolhaas aunque no ha salido en la portada de *TIME*, su edificio de China CCTV sí ha salido en una portada.

En Europa, Le Corbusier fue un gran usuario de los medios de comunicación y un autor 'autoconsciente' de la importancia que tuvo, dejando todos sus trazos en un archivo mastodónico que contiene “desde los manuscritos y la correspondencia hasta los extractos bancarios y las facturas de la tintorería” (Fernández-Galiano, 2011, párr. 2). Le Corbusier utilizó sus publicaciones de *L'Esprit Nouveau* para fomentar su estrategia publicitaria. Colomina consideró que el discurso arquitectónico de Le Corbusier, como el de Koolhaas -al que entrevistó en 2007 son a la par importantes como sus representaciones, resultado de intersecar varios modelos de representación. Los modelos de representación en arquitectura se ampliaron desde los dibujos y maquetas, hasta las fotografías, libros, películas y anuncios, que significan mirar el objeto arquitectónico desde distintas perspectivas. Desde la modernidad se ha explotado la producción arquitectónica en su publicidad, desde lo construido a lo percibido remitido a las imágenes fotográficas y cinematográficas, las publicaciones y las exposiciones desde principios de siglo han sido fundamentales en la difusión de la arquitectura.

3.1.2. Canales institucionales

Koolhaas, en su primera etapa de formación como arquitecto, experimentó en el seno de la *Architectural Association* con los diferentes medios dada la flexibilidad y el carácter experimental de la escuela y su transformación durante el mandato de Boyarsky como institución cultural a nivel internacional. Boyarsky, con un perfil 'emprendedor' (N. Carrasco. 2017, p.83), había buscado la experiencia americana, en Chicago, como muchos otros arquitectos europeos en los 60. Frampton (2000, p. 284) rememora las palabras de Tafuri acerca de aquellas vanguardias de los 60, que utilizaron los *mass media* para validarse a sí mismas y difundir sus megaestructuras radicales. Muchos de sus miembros enseñaban en universidades y se aprovecharon de estas instituciones para amplificar fama, prestigio y alcance siendo la *Architectural Association*, donde los Smithson, Banham y sobre todo Boyarsky persiguieron hacer de la institución universitaria un centro de difusión cultural mediante publicaciones, exposiciones y soporte a referentes culturales como Archigram. Según Peter Cook (2012),

“en su época, y debido a todas estas facetas, la A.A. se había convertido en un 'centro', un 'foco'... una 'escena', por usar su término favorito [de Boyarsky]. No sorprende entonces que, a pesar de la mitología de los 'Texas Rangers' de Rowe, Hejduk y otros (de los que Alvin hablaba a menudo), o del Black Mountain College de Tennessee, o incluso de la Bauhaus, podamos preguntarnos si, aparte del ilustre profesorado de esta última, alguno de ellos produjo alguna vez una fracción de la descendencia creativa de la A.A. de Alvin. En su época, solo la Cooper Union de Hejduk se acercaba, ya que Columbia y SCI-Arc aún estaban en su fase de desarrollo”¹³.

13 <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/alvin-boyarsky-1928-1990>

Cook para decir que la A.A. había llegado más lejos, menciona los grandes referentes de la escuela: la Bauhaus -fundada en 1913 en Weimar de Alemania y clausurada por los nazis en 1933- y el Black Mountain College de Carolina del Norte, -fundado en 1933- bajo los preceptos de John Dewey-, que representan dos miradas diferentes desde Europa y EE. UU. respectivamente, pero que la americana es fruto de la influencia de la europea. Al cerrar la Bauhaus los nazis por ser una escuela de corte progresista, muchos de sus profesores fueron a parar al Black Mountain College. Caso celeberrimo es el matrimonio Albers. Josef se encargó del programa de artes y Ani del de textil. El objetivo holístico y pragmático del Black Mountain se veía ya, incipiente, en la declaración del “programa para la Staatliches Bauhaus” de Gropius (1919), que decía tratar “de reunir toda la actividad artística creadora en una sola unidad, reunificar todas las disciplinas -escultura, pintura (...)- en una nueva arquitectura, como partes inseparables de la misma” (Conrads, 1973, pp. 77-78). Su método contenía la esencial colaboración entre aprendices y maestros, así como la cesión de encargos a los aprendices.

Tras sus años en la A.A. y más tarde la estancia de Koolhaas en el IAUS fue determinante para entender cómo las estrategias de comunicación eran fundamentales si OMA quería hacerse un nombre. El IAUS, gestionado por Eisenman, llegó a ser un foco que administraba influencias europeas y exportaba las propias del instituto.

“Como oficina de proyectos, institución educativa y cultural, y como editorial, aún no ha sido estudiado sistemáticamente, a pesar de unos pocos pero prometedores intentos y a pesar de que los miembros principales y subsidiarios han afirmado y subrayado repetidamente su importancia y relevancia duradera. Esto es aún más sorprendente si se tiene en cuenta el papel que desempeñó en la institucionalización de una corriente particular de la cultura arquitectónica en Norteamérica, y pronto en todo el mundo, en términos de creencias y prácticas posmodernas institucionalizadas” (Förster, 2024, p. 11).

OMA aprendió del IAUS la doble función comunicacional: por un lado asegurarse una cartera de clientes mediante la exhibición y divulgación de los trabajos de los *fellows* que Eisenman captaba, y por otro, generar masa crítica para unos EE.UU., pragmáticos, en exceso, a los que había alcanzado la *French Theory* y que empezó a fascinar -lo que se notaba, por ejemplo, en el cine del *New Hollywood*, atento a una generación de jóvenes universitarios que veían cine europeo y admiraban a Godard y Truffaut-. El cambio del Hollywood clásico al New Hollywood indicaba un cambio hacia una audiencia más intelectual y reconocimiento de que, en los 70, el público americano había rechazado la fe ciega en las políticas norteamericanas y aceptado -gradualmente- cierta subversión de grupos contraculturales o la presencia de la droga y la pornografía como parte del paisaje norteamericano. Y así la inclusión en la agenda de temas tan importantes a tratar como Vietnam, el feminismo y la homosexualidad. EE. UU. se estaba volviendo plural.

La sociedad y las universidades rompían el ‘canon’, lo que se ve en el juego semiótico de la *masterpiece* que se decía era, en realidad, *master’s piece* -la ‘obra maestra’ se convertía en la ‘pieza del Amo’. En el juego, llamado *hyphenization* (separación silábica), ‘canon’ era ‘*canon*’ (cañón en su acepción británica).

De repente Dante, Goethe y Shakespeare son puestos en tela de juicio, no por su calidad indudable, sino por la hegemonía cultural americana globalizadora y universalista que a finales de los 80 abría este debate febril en EE. UU.¹⁴ Llegando, años más tarde, incluso a la televisión con un programa de la PBS (30 octubre 1997) “Do we need a Western Canon?” (Cusset, 1995, p. 354). El clima recordaba al proyecto ilustrado, en el s. XXI que aniquilaba las particularidades regionalistas a favor de las modas difundidas, cuya imitación aseguraba un éxito de ventas. El instituto era un crisol cultural, donde se combatía la visión hegemónica única y se trataba de no canonizar, algo que la A.A., de la mano de Peter Cook, no parecía compartir, -siempre en palabras de Koolhaas¹⁵-. OMA pronto aprendió que se debe establecer un límite “entre lo que merece ser transmitido y lo que no lo merece”, no por moral sino por estrategia. Weber observaba, según Bordieu (1992, p. 210) en *Les Règles de l'art*, de la Iglesia ese doble papel en establecer qué era sagrado y qué no lo era, así como difundirlo entre los laicos. La nueva ‘querrela’ era geográfica no histórica y Eisenman estaba organizando esta disputa mientras se esforzaba en orquestar una verdadera revolución en la comunicación desde el instituto.

Desde las universidades recalaba un discurso *mainstream* con capacidad de subversión. La figura del profesor era una figura mediadora entre estudiante y texto teórico, que les daban a conocer a los estudiantes. Es lo que pasaba desde los *workshops* de literatura creativa estadounidense hasta el IAUS. No es de extrañar ciertas contaminaciones teóricas entre alumnos y los temas candentes que no eran canon, pero sí *mainstream*. Eisenman y el IAUS tenían el monopolio de las *required readings* reintroduciendo la dinámica de poder. Un instituto poderoso y original, hacía que los egresados salieran con similares competencias y comportamientos respecto a la comunicación. Libeskind, Tschumi y el mismo Koolhaas, entre otros, con la lección aprendida tratarían de crear su propia identidad original.

El instituto tuvo prontamente relación con el Guggenheim de Nueva York o galerías como la de Max Protech; también con universidades como Cornell, la Cooper Union y con editoriales como *Rizzoli New York*. También estaba en contacto con el alcalde de Nueva York, John Lindsay, al que Koolhaas entrevistó (fig. 3.8). Con este alcalde, el Instituto se involucró en una estrecha relación con la Corporación del Desarrollo Urbano del Estado de

Nueva York, de la que salieron algunos de los primeros proyectos de OMA incluidos en “Una conclusión ficticia” de *Delirious...* (Koolhaas, 2004, pp. 293-311).

El instituto pronto tuvo los protagonistas de la *French Theory* como Derrida colaborando estrechamente con Eisenman y cabezas visibles del posmodernismo arquitectónico que estaban naciendo. El Instituto con los medios de comunicación a su alcance, exposiciones y publicaciones periódicas se convirtió en un canal por su capacidad de producir proyectos innovadores, nuevos medios

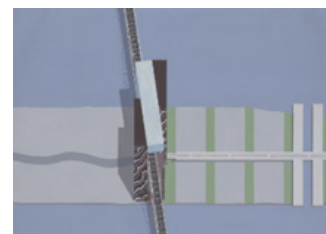


Fig. 3.8. Koolhaas entrevista a John Lindsay, el alcalde de Nueva York, y uno de los proyectos desarrollados para Nueva York por OMA durante la estancia de Koolhaas en el IAUS.

14 Desde 1988, se incluyó en las *required readings* de Stanford libros como el *Corán* o los *Mahabharata* y los *Ramayana* hindúes. Pero no se substituyó de las *required* ninguna lectura occidental para indignación de los estudiantes. La comunicación entre universidades desde el foco Stanford hizo que las protestas se extendieran rápidamente por EE. UU., protestando a favor de una mayor diversificación cultural del campus. (Fuente: Atlas, J. *The book wars: what it takes to be educated in America*, 1990).

15 Véase capítulo II.

y profesionales talentosos (Meléndez Valoria, 2014, p. 319). Hizo de los formatos de publicaciones, algún audiovisual, y exposiciones un entorno *import/ export* de aprendizaje, donde convergían temas de filosofía continental -europea- y analítica -americana- de, por sí, iniciativa arquitectónica.

Kim Förster (2024, p. 12) señalaba que Eisenman reivindicó así, en varias ocasiones, la comparación que se solía hacer con el Black Mountain College, respecto a la influencia del Instituto y la influencia de la Bauhaus de Dessau entre 1925 y 1933 durante la República de Weimar. Obsesionado con un ‘linaje’, su lista continuaba con la Cooper Union -Hejduk fue el director entre 1975 y el 2000- y Eisenman dio clases desde 1969, el Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV), en particular el círculo de arquitectos, historiadores y críticos neomarxistas en torno a Manfredo Tafuri (1967-80), invitado también en el IAUS junto a Aldo Rossi, y la A.A. londinense con Boyarsky a la cabeza entre 1971 y 1990. Esta comparativa que generaba aquel linaje solo era posible mediante la mejora de las líneas de comunicación, el fax, la televisión, las mejoras de la imprenta y los transportes aéreos y marítimos.

Estas comparaciones de Eisenman no desmentían la identidad singular de la institución a pesar de su escala menor respecto a las otras universidades y su ideario de empresa. La diferencia insalvable entre el Instituto y estas ‘compañeras’ era que nunca tuvo estatuto de universidad con acreditación oficial (Förster, 2024, p. 199), pero esto no era tampoco algo nuevo. El rol desempeñado por instituciones europeas y americanas -de gran influencia en la Costa Este, más preocupada por la teoría, las vanguardias y el *underground* que la Oeste- se dejó ver en otras instituciones de Europa y EE. UU. como el CCA¹⁶, el NAI¹⁷ y el IFA¹⁸ (Meléndez Valoria, 2014, p. 179). El Instituto alardeaba de una virtud de globalidad, influencias transatlánticas y del contexto inmediato. Nueva York ofrecía exuberancia y capacidad de cambiar y evolucionar.

Presentarse contemporáneo sin esforzarse. God told me to do it

La práctica de exponer y exponerse del Instituto era, algo que nadie como el discípulo Koolhaas ha hecho mejor. Como en el IAUS, el imperativo de OMA consistió en la comunicación; y siempre en una autoexploración de la estructura y el trabajo de la oficina, con una constante redefinición y presentación de sí misma conforme los escenarios cambiaban. Si esto llevó, según Förster (2024, p. 14) al IAUS a ser relevante y poderoso en cuatro escalas contextuales - la del sistema educativo norteamericano, la de la vida intelectual, la de la vida artística neoyorquina y la del panorama editorial, académico y comercial-, no sólo de la costa este norteamericana, sino en las esferas culturales globales, OMA replicaba en cierto sentido estrategias y perseguía el mismo objetivo: éxito, globalidad y notoriedad mediática, mientras dejaba que el contexto y sus estudios y teorías penetrasen en sus estructuras. Invitados de diversos países como Rossi, Moneo, Tafuri o Derrida -de otras disciplinas- nutrieron en el Instituto un discurso y lo fueron modificando y depurando conforme los tiempos y las formas de hacer de sus becarios como Koolhaas.

16 Centro canadiense para la arquitectura (Canadian Center for Architecture).

17 Nederland Architectuur Instituut (Instituto holandés de Arquitectura), actualmente *Het Nieuwe Instituut* (El nuevo instituto).

18 Institut Français d'Architecture (Instituto francés de Arquitectura).

LAUS y estrategias comunicacionales

Una de las primeras estrategias, y tal vez la de mayor alcance si obviamos la película de Diana Agrest (2012), fue la revista *Oppositions*, que Joan Ockham promocionaría mediante un ensayo que recogía el discurso institucional, acerca del funcionamiento y objetivos de la revista, que se pudo ver a finales de los 80 -aunque para entonces la revista ya era de las más importantes del panorama-. A esto le siguió un artículo en *Casabella* (1995), con el gancho que supuso el choque intelectual entre Eisenman y Tafuri -Ockham supervisó la edición inglesa de *La esfera y el laberinto* en la editorial del Instituto, llamada *Oppositions Books*-, y subrayaba la exclusividad de la relación entre el IAUS y el IUAV (Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia); Frederieke Taylor difundió el programa de exposiciones del Instituto, dando a conocer al mundo entero la labor de la Institución en este medio y Suzane Frank escribió un relato histórico junto a unas impresiones personales con entrevistas a otros becarios y amigos. Su continuidad en el s. XXI, fue señalada por Julia Bloomfield que escribió una reseña de toda la labor editorial del Instituto. Agrest hizo su documental en 2012 con la ayuda de la Graham Foundation, donde se rememora la vocación vanguardista del Instituto y sus resonancias políticas. La documentación consistía en grabaciones en formato Super 8 que la propia argentina había hecho con una plétora de entrevistas en las que se hacía hincapié en aquellos *fellows* que han pasado a ser parte de la élite arquitectónica mundial.

Michael Hays, fundador de otra revista de prestigio internacional, *Assemblage* (1986-2000), hizo mucho para difundir y actualizar la importancia de la producción investigadora del Instituto con su libro *Oppositions reader*, donde, como experto de fuera de la institución, rescató los artículos más importantes -entre los que están los de Koolhaas-, para que se releyeran en la época presente. Hasta ese momento, en realidad, todos los autores habían pertenecido al Instituto y para reforzar un *ethos* serían necesarias a) pruebas -obras, escritos, exposiciones- que testifiquen la calidad o seriedad y b) expertos externos que lo pongan en valor. El mediatismo de Hays contribuyó a “garantizar que la distinción fundamental entre ‘historia’ y ‘teoría’ propagada por la revista” (Förster, 2024, p. 16), que se extendieron en programas de posgrados, conformara al *ethos* de los mismos programas. Las reseñas que siguieron al *Oppositions Reader* sirvieron para expandir, aún más, su prestigio. Además de estas operaciones, las mediáticas exhibiciones, fueran en la galería de Max Protech o en el mismo instituto, ayudaron a hacerse un nombre y a conseguir financiación por medio del propio Eisenman (fig. 3.9). Los catálogos podrían haber sido una auténtica revolución, pero lo cierto es que se produjeron pocos, a pesar de que algunos fueron éxitos¹⁹. Entre los que no salieron, estuvo el de “Wallace K. Harrison: New York Architect” (December 18, 1979, to January 12, 1980), comisariado por Koolhaas.

De nuevo, su querencia de traer a la palestra figuras notables de la modernidad, que habían caído en el olvido, le hizo involucrarse en la que era “la primera gran retrospectiva de Wallace Harrison, conocido sobre todo por su contribución al Rockefeller Center, el diseño de la sede de la ONU y el Lin-

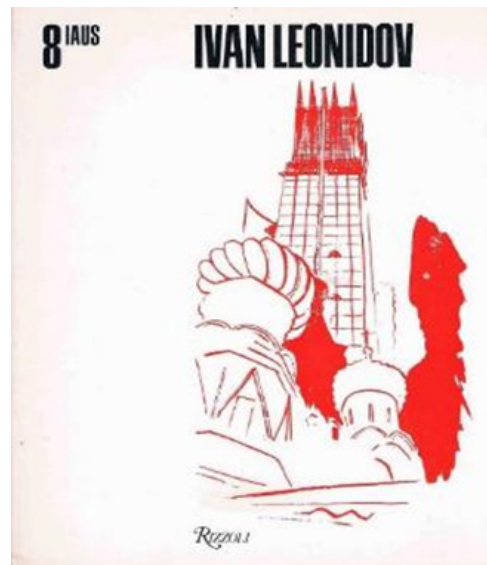


Fig. 3.9. Cartel y portada del catálogo de la exposición de Ivan Leonidov.

coln Center, todos ellos destacados edificios modernistas neoyorquinos” (Förster, 2024, p. 349) y de cuya exposición se hizo eco hasta en *The New York Times*²⁰ (fig. 3.10) o en las propias publicaciones que el instituto realizaba con fines publicitarios (fig. 3.10). La exposición contenía un muro curvado que recuerda irremediablemente a “Casa Palestra”, el curvado Pabellón de Mies advirtiendo ya el concepto que tiene Koolhaas de lo elástico y el *continuum* respecto a la modernidad y de ciertos maestros modernos. Los catálogos eran costosos y más que catálogos, como se demostraba en 1979, que el Instituto sólo había producido tres: *A New Wave of Japanese Architecture*, *Philip Johnson: Processes* y el *Rossi in America: 1976-1979*, que se completó con otro de Rossi que incluiría un texto exclusivo del italiano y que contó con la colaboración de la galería Max Protech. También se publicó el catálogo de la exposición sobre “Ivan Leonidov: Russian Visionary Architect” (del 1 de febrero al 21 de 1978), del cual se tenía que haber ocupado Koolhaas y Oorthuys -pero que acabó en manos de Frampton-, y editó *Rizzoli* (fig. 3.9).

Además, estos catálogos rara vez estaban listos porque faltaban textos pero, una vez hechos, incluían reacciones y reflexiones que demostra-

ban la interacción entre política, cultura y conocimiento, que el Instituto pretendía (2024, p. 457-458), convirtiéndose en fenómenos editoriales. El catálogo de “Wallace K. Harrison: New York Architect”, del que Koolhaas iba a ser editor, no se pudo hacer por falta de fondos, el verdadero talón de Aquiles del Instituto, fondos necesarios para difundir obras de personajes históricos y de los egresados del instituto, como los planificados -y nunca realizados- catálogos sobre Raymond Hood, O. M. Ungers o de una exposición que sí se hizo de OMA (del 12 de marzo a 28 de mayo de 1983) (fig. 3.10).

Si se enumeran estos recursos escritos del instituto hay un ensayo acerca de las intenciones, anécdotas de grandes y mediáticos referentes, catálogos, ensayos de contenido histórico, entrevistas, antologías, documentales, obras de

20 Tanto en el artículo de Paul Goldberger, “Architecture: Harrison Retrospective,” *The New York Times* (2 de enero de 1980), como en el de Ada Louise Huxtable, “Reexamining Wallace Harrison,” *The New York Times* (6 de enero de 1980).

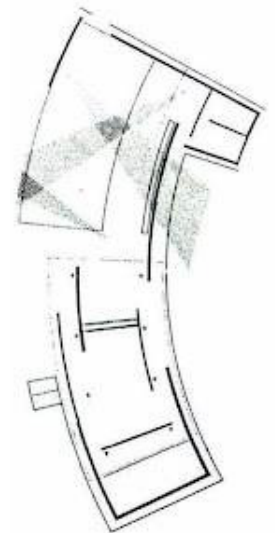
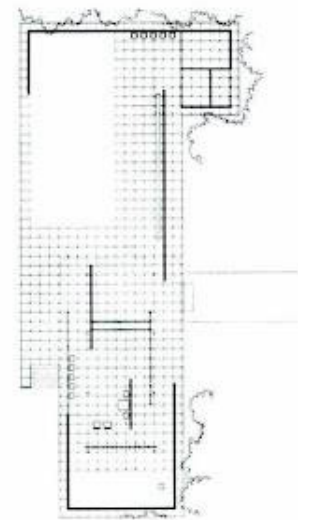
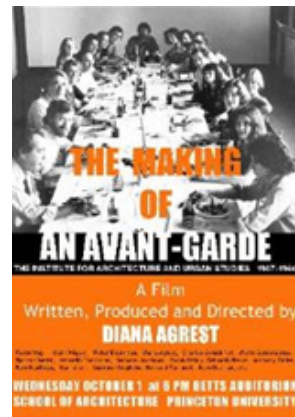


Fig. 3.10. Estrategia mediática del IAUS: La revista *Oppositions*, el documental de Diana Agrest, las notas en el New York Times y las notas de prensa del Guggenheim. Abajo, La exposición de Wallace K. Harrison, organizada por Koolhaas, donde ya se ve la 'flexión' de un muro como repetirá luego en Casa Palestra con el Pabellón de Mies y el cartel de una de las primeras exposiciones en solitario de la OMA.



expertos externos y reseñas. Se puede constatar, salvando las particularidades de la imagen y los lenguajes de OMA que todas estas formas de exponerse han sido utilizadas por Koolhaas con ese mismo propósito publicitario para dar a conocer OMA.

La exploración de Koolhaas en los medios y los formatos de comunicación se afana a crear la imagen de OMA ‘marca’ – (fig. 3.11) aunque desde “Delirious No More”, publicado en *Wired* (2006) y en *Content* (Koolhaas, 2004, pp. 237-239) dentro de la sección “White briefs against filth” da a entender que las marcas son reduccionismos del espacio de acción. OMA y AMO se presentan como la oficina que trata la contemporaneidad ‘de tú a tú’. Sus etapas de crecimiento coinciden con el crecimiento de estrategias de comunicación y, a su vez, con el relato que han transmitido en sus diferentes etapas. Siguiendo de nuevo los estados de Comte²¹, OMA ha tenido al menos tres fases: la ficcional, la utópica y la científica; y, además, se puede observar cómo su estrategia comunicacional ha tenido que ver con la estructura de la oficina y los miembros que han ido pasando a lo largo del tiempo, mientras ocurrían cambios globales en la comunicación determinados por el giro pictorial.

3.1.3. Import, export, contaminate

La audiencia a la que primeramente se dedicó, fue la de la comunidad arquitectónica, de modo que discurso, referentes y receptores estaban vinculados en una ‘estética de la recepción’ (Jauss, 1980). De todas sus ambiciones tempranas en el ámbito de la comunicación, era una cierta aura de sus proyectos que les conferían sus influencias cruzadas de occidente-oriente, mendelsohnianas, wrighteanas o lissitzkianas. Al tratar, primero, a ‘traer a Leonidov’ a Occidente, importarlo y contaminarlo de lo occidental, él mismo se contamina del constructivismo ruso.

21 Como se señaló en el capítulo I (véase epígrafe 1.2.4. “El ‘profesional reflexivo’”), Comte, en su *Curso de filosofía positiva* (1830-1845) sostiene que existe una ‘ley de los tres estados’ por las que se ha regido la humanidad: el estado teológico, el abstracto o metafísico y el positivo o científico. Según Comte, estos tres estados son necesarios para el crecimiento social y el alcance de la modernidad. No se puede llegar al tercero si no se ha pasado por el primero y el segundo, porque los tres se necesitan. Alargando esta idea a la arquitectura, y más aún a la arquitectura Moderna, se puede encontrar una etapa teológica —también llamada ficcional—, en la que el devenir de los nuevos procesos industriales prometen la casi utopía de un cobijo universal y una mejora sustancial de la arquitectura y de la ciudad; tras esto, derivaron los devenires teóricos que primero llegaron a una especie de fórmula abstracta que fundó el Estilo Internacional, apoyado por los congresos de los CIAM y la Carta de Atenas. Tras esto, derivó una época más científica con las crisis a la respuesta del estilema que, en su abstracción, había dejado atrás cosas como el riesgo de la alienación del ser humano o la falta de identidad o monumentalidad. Tras esta fractura, llegaron los estudios metalingüísticos que derivaron en un nuevo estado teológico con el posmodernismo. De nuevo, la idea de romper o dividir en estados metafóricamente biológicos aparece como ya pasó con Winckelmann y los estados del arte griego.

Koolhaas actúa como si fuera un Lissitzky²² europeo que, ya siendo embajador cultural en Weimar, creía que el 'artista era un agente de cambio social', y en la idea de contaminación e importación de elementos culturales entre naciones. Esta operación se saldó con un libro frustrado -junto a Gerrit Oorthuys-, una exposición en la que Frampton, como comisario, le dedicó unas líneas de agradecimiento, un artículo para *Oppositions* y otro, "The future past" para el nº1 del invierno de *The Wilson Quarterly* de 1979 (pp. 135-140).

Tras la experiencia constructivista, intentar desvelar una modernidad americana a los europeos, que fue un éxito rotundo, ya que Koolhaas saltó a la fama con *Delirious New York* (1978), le hacía recordar la época de los americanismos holandeses y soviéticos, así como a Mendelsohn de los 70, y trataría mediante el manhattanismo y su importación a Europa, ser el Wright de los 80. Exposiciones como la de Lissitzky y los *Prounen*, el libro mendelsohniano de *Delirious New York*, o los experimentos impresos que ya gastaban las vanguardias europeas y Le Corbusier, así como los dibujos, proyectos y televisión 'a lo Wright', creaban un background de esta empresa, que no ha cesado ni de crecer ni de mutar a pesar de que su esencia permanece. De hecho, su estrategia de comunicación se parece a la americana en cuanto lo que dice Verdú:

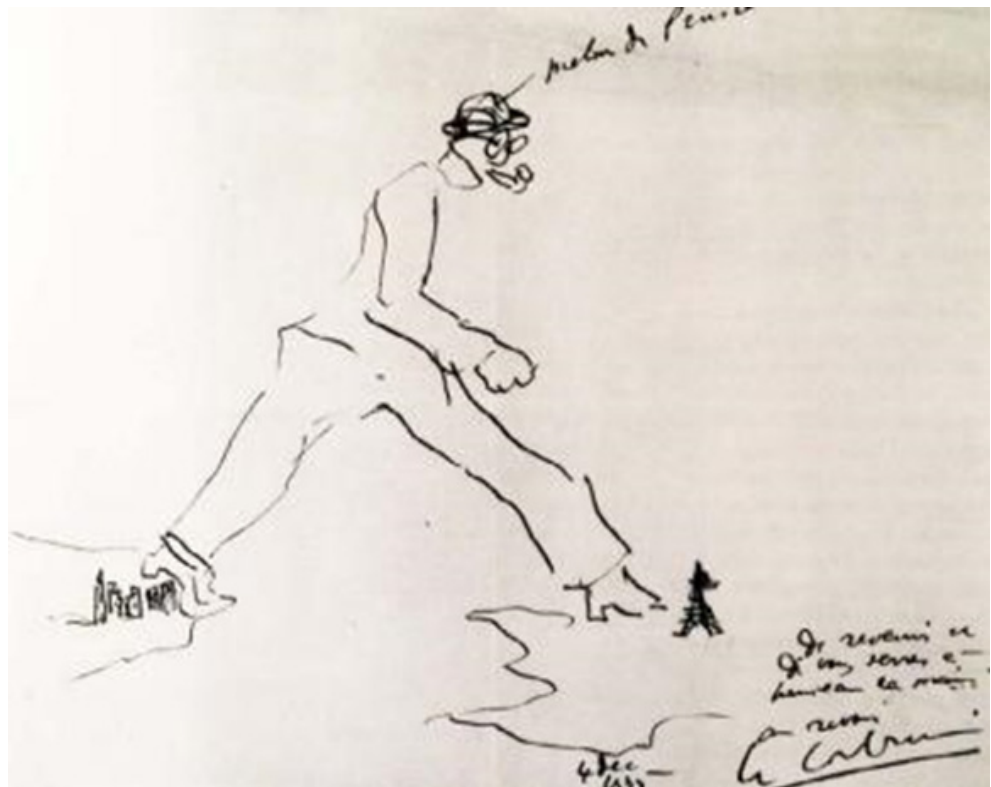
"Contrariamente a los afanes imperialistas que les atribuyó la izquierda anticapitalista, el norteamericanismo ha puesto su mano en el mundo más con la inspiración de un negociante o de un comisario que con la épica del conquistador" (Verdú, 1996, p.11).

Los acontecimientos suelen ser mal relatados hasta el punto que se dice que escribió *Delirious New York* en Manhattan, cosa que no es así. La historia de OMA y la de Koolhaas así como de su primer *Delirious*... es la de un discurso de contaminación intercultural, en el que idas y venidas no resultan impermeables. En la película Rem de Tomas Koolhaas (2014) Rem 'huele' un material y dice "me crie en oriente. Allí se huele todo, en Asia los olores son muy fuertes". El dibujo "contaminación transatlántica" de Le Corbusier (fig.3.12) sintetiza la historia de contaminaciones culturales en las que los arquitectos jugaron un papel fundamental cosa que enlaza con el afán globalizador del discurso de Koolhaas.

Koolhaas parece verse como un Lissitzky. Este, más allá de la figura del 'exportador' de la vanguardia rusa a Europa, como colaborador de Mies van der Rohe en Berlín y de Theo van Doesbourg en París, fue también de clara influencia en la estética de OMA. Esta deuda con el constructivismo e Iván Leónidov (1902-1959) evidente en sus composiciones pictóricas (fig. 3.13) también alude al suprematismo ruso, movimiento vanguardista de arte abstracto fundado por Kazimir Malévich alrededor de 1915 y caracterizado por las formas geométricas simples como cuadrados, círculos, triángulos de una abstracción total y sin representación de la realidad. En los proyectos de OMA de estos primeros años se fundía la pintura con la arquitectura y la espacialidad de un Lissitzky. Los dos

22 Lázár Márkovich Lisitski (Лазарь Маркович Лисицкий), conocido como El Lissitzky (1890-1941). Las similitudes con el espíritu de Koolhaas no son pocas, ya que creía que el 'artista era un agente de cambio social', y su idea de contaminación e importación de elementos culturales entre naciones. Llevó, siendo embajador cultural en Weimar, parte de la influencia suprematista y constructivista a la Europa Occidental y, a su vuelta a la URSS, intentó enlazar cooperaciones internacionales con las ideas de la Bauhaus o del Constructivismo holandés -De Stijl-. Lissitzky pensaba de la pintura lo que Koolhaas de la arquitectura, que construye un símbolo nuevo, un símbolo de un mundo nuevo, que se está construyendo y que existe por medio del pueblo. Véanse epígrafes 1.0.1. y 1.2.4. del capítulo I.

Fig. 3.12. Dibujo 'Contaminación transatlántica' de Le Corbusier.



movimientos vanguardistas rusos, al surgir en el mismo contexto histórico, mostraban dos enfoques significativos. El suprematismo se enfoca desde la abstracción geométrica y la pura “sensibilidad” como fundamento del arte mientras que el constructivismo, con figuras como Vladímir Tatlin o Iván Leoníдов (1902-1959), se centra en la funcionalidad del arte y su relación con la construcción y la sociedad, buscando integrar el arte con la vida cotidiana y la revolución industrial. En su “Conferencia conmemorativa de Paul S. Byard” (2009), insertada en *Preservation is Overtaking Us* (2014), Koolhaas diría que el *Cuadrado negro* de Malévich es “una de las pinturas más importantes del siglo XX” (Koolhaas, 2014, párr. 26). Hay resonancias en planos y dibujos de OMA de los *Prounen*, un extraño acrónimo que encierra en su falta de significado el lema “PROject Utverzhdenia Novogo” (‘Proyecto para la Afirmación de lo Nuevo’) (Thyssen, 2025, párr.1)²³, una afirmación discursiva de la novedad, de la modernidad como proyecto *non finito* que es “una estación en el camino de la construcción de una nueva configuración (*Gestaltung*) que surge de una tierra abonada por los cadáveres de los cuadros y de sus artistas”.

²³ Fuente: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/lissitzky/proun-1-c>

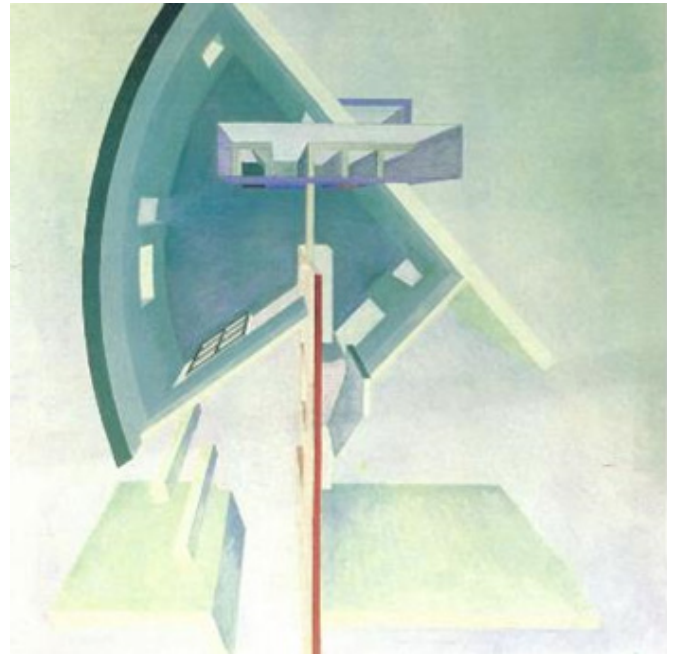
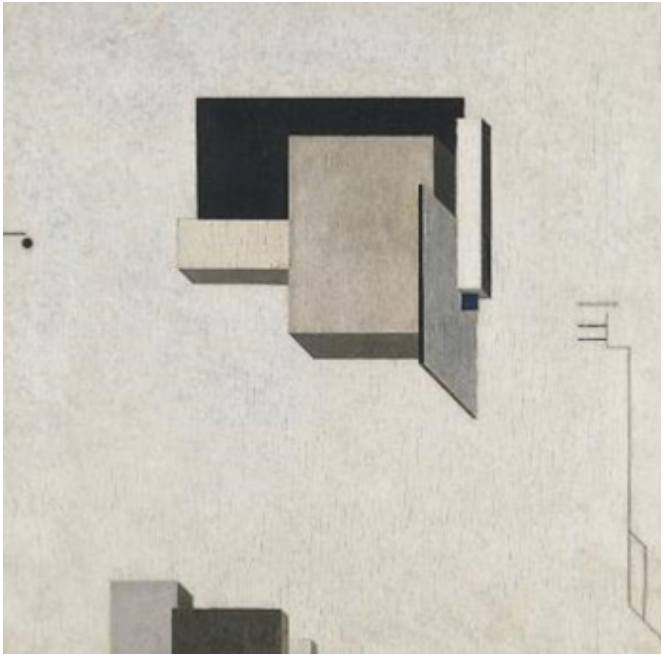


Fig. 3.13. Arriba, a la izquierda, la estética de los *Proumen* de Lissitzky como inspiración para el modelo de representación institucional de la OMA.

3.2. FORMATOS DE COMUNICACIÓN DE OMAAMO

La cuestión de los formatos se organiza a partir de tres líneas interrelacionadas con la historia del discurso de OMA-Koolhaas que se entrecruzan y triangulan el proyecto de comunicación de Koolhaas.

- 1 -El discurso rizoma mediante el libro-bulbo (1a) y las raíces-formatos (1b)
- 2 -Las escalas de impacto ‘S’, ‘M’, ‘L’, ‘XL’
- 3 -Comunicación como ‘arco narrativo’ -flexible y sensible a su contexto-.



Fig. 3.14

3.2.1. 1a. Libro-bulbo

Los formatos de comunicación de OMA no se centraron en los libros, pero son el bulbo del rizoma que es la estrategia comunicacional de la oficina. En 2007, Colomina intentó sonsacar a Koolhaas cuál sería una clasificación, pero Koolhaas no dejó clara su postura y habló de que había libros no comercializados o de difícil acceso como el de *MoMA Charrette* (1991); sostuvo que los libros de ciudades son ‘manifiestos retroactivos’ y que los otros libros, como el *Guide to shopping* son investigaciones. Colomina divide las publicaciones en etapas -pre-historia, periodo blanco y negro, periodo posterior al 2007-, pero es demasiado genérica esta clasificación y se centra en la cantidad de publicaciones. Hoy día, tras profundizar en el discurso de Koolhaas (capítulo I), esta división, a 2007, no era ideal en términos del discurso y tampoco estaba completa como en 2025 que los libros-bulbo del estudio resultan:

LIBROS-BULBO

- “Life in the Metropolis” (1977)
- Delirious New York* (1978)
- “Our New Sobriety” (1980)
- OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990* (1991)
- S,M,L,XL* (1995)
- Mutations* (2000)
- *HPC: Great Leap forward + HPC: Guide to shopping* (2001)
- AMO* (2001) – *Colours* (2001)
- *What is OMA?* (2003)
- Content* (2004)-*Post-Occupancy* (2006)
- Al Manakh* (2007)
- *Al Manakh: Gulf Continued* (2010)
- Project Japan: Metabolim talks* (2011)
- *OMA History* y *Cronocaos*²⁴ (2011)
- Preservation is overtaking us* (2014)
- *Elements of architecture* (2014)
- Countryside* (2020)



Fig. 3.14. Esquema de rizoma a partir de varias estéticas.

24 Ambos textos en la exposición *Cronocaos* de la bienal de Venecia de 2010.



Fig. 3.15. Serie de libros que constituye el bulbo del rizoma

El libro de *AMO* (2001) es un “Libro de proyecto” que permanece inédito o prácticamente inalcanzable, pero el propio Koolhaas le reconoce a Colomina que fue muy importante dentro de la oficina. Incluidos de manera ‘oculta’ dentro del bulbo (fig. 3.15), están textos como *The Generic City*, *Singapore Songlines*, insertos en el *S,M,L,XL* o *Junkspace* y *Re-learnign from Las Vegas*, insertos tanto en un *Harvard Porject of the city* y en *Content*. Además, en este bulbo se podrían haber incluido otros documentos, como el *Six canonical Projects by Rem Koolhaas* (Böck, 2006), *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An ethnography of design* (Albena Yaneva, 2009) o el *Atlas of Europe* (2009) de AMO. Los criterios que han llevado a no incluirlos son que los autores son terceros -aunque Koolhaas está detrás del libro de *Six canonical Projects...*, la autora es Ingrid Böck²⁵ que al igual que Albena Yaneba²⁶ son investigadoras externas a la oficina; el de *Atlas of Europe*, en cierta manera, continuaba un discurso empezado por Koolhaas y AMO en 2004 y cuyo contenido discursivo ya estaba en *Content*. La propia web de OMA hace esta distinción de escritos hechos por ellos y los hechos por terceros (fig.3.16).

OMA OFFICE WORK SEARCH

PROJECTS LECTURES PUBLICATIONS PEOPLE

Una mención especial

De este último tipo de publicaciones -no se presenta aún en el listado de la web-, en 2022, se editó *OMA: Project without form. OMA, Rem Koolhaas and the laboratory of 1989* (Holger Schrurk) (fig.3.17) que vuelve a ese momento pre-AMO, de 1989, cuando OMA desarrolló el ‘proyecto sin forma’, un proyecto que se conforma en un laboratorio de ideas donde se trabaja en varios concursos a la vez -tres, para ser exactos- mientras el ‘editor-jefe’ Koolhaas, observando el mar de datos externos, dirige las atenciones. Ese proceso, que culminaría con la -aún lejana- agencia AMO, donde se establece y se magnifica la fusión entre mecanismos de proyecto y adquisición de conocimientos, fue resultado de un Modelo de Representación koolhaasiana (MRK) que fusionaba sistemas de datos relacionados con la arquitectura, dando lugar a representaciones más abstractas que llegaron a una hibridación entre representación arquitectónica y objeto de galería. Otra vez, no se incluye en el bulbo porque a) lo hace un externo y b) versa sobre algo que ya existe, implícito, en los libros *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*²⁷ (1991) y su sublimación, que fue el *S,M,L,XL* (1995). Todas estas publicaciones, que suman cientos, a las que se añaden revistas y monografías

Fig. 3.16. La Web de OMA tiene un apartado de publicaciones y de lecturas.

25 Ingrid Böck es arquitecta por la Universidad Politécnica de Viena y profesora en el Instituto de Diseño Artístico de la Universidad Politécnica de Viena entre 2000 y 2001. Desde 2008 es asistente de investigación en el Instituto de Teoría Arquitectónica, Arte y Estudios Culturales de la Universidad Tecnológica de Graz.
26 Albena Yaneva es socióloga y teórica de la arquitectura. Su investigación cruza teoría arquitectónica, antropología cognitiva y filosofía política. Es profesora titular en el Politécnico de Turín (Italia) y anteriormente de la Universidad de Manchester (Reino Unido) durante 18 años, donde dirigió el Grupo de Investigación de Arquitectura de Manchester (MARG). (Fuente: Columbia GSAPP, <https://www.arch.columbia.edu/faculty/5542-albena-yaneva>).

27 En principio, esta publicación es de Lucan, un tercero y no está realizada por la OMA, pero el grueso de los textos sí es de OMA, así como la propia estructura del libro, que se presenta como un ensayo, muy contenido, del *S,M,L,XL*.

sobre OMA como las de *El Croquis*, a pesar de estar excluidas del bulbo, están incluidas en las 'raíces-formato' desde el prisma de los externos, porque para OMAAMO Koolhaas, exponer y exponerse -a sí mismos- no sería eficaz sino se incluye el 'ser expuestos' -por otros-.

1b. Raíces-formato

Así, los libros que son publicaciones más parciales o de autores externos, o cuyos contenidos ya están en otros libros mayores, se unen a la constelación de exposiciones, lecturas, ponencias y entrevistas en diversos medios. Precisamente, estas 'raíces-formatos', que comenzaron a extenderse desde sus inicios con los artículos, exposiciones y entrevistas a raíz de los libros que lanzaban junto a los proyectos, no han cesado, sino que se ha añadido en esta categoría el formato audiovisual.

Todos estos documentos se descuelgan desde el bulbo y conforman el aparato comunicacional que es parte de su idea de la arquitectura: hacer y comunicar; analizar; volver a hacer y comunicar, es retomar el ciclo de la modernidad de construir, deconstruir y reconstruir desde la comunicación como la acción de exponer y exponerse.

3.2.2. Las escalas de impacto "S", "M", "L", "XL", "XXL"

La estrategia inicial de difusión de OMA, mediante concursos y exposiciones ya es una escala "L". Para Koolhaas, la escala "S" podría corresponder al texto de "The Berlin Wall as Architecture", pero ya *Exodus*, publicado por *Casabella*, empieza a funcionar a una escala de difusión de mayor impacto. Las escalas se podrían considerar:

-Escala de difusión "S". Es aquella en la que la difusión se limitaría en la universidad, por ejemplo. En esta escala deberían incluirse las ponencias que diera tanto en las universidades como en la A.A., en Harvard y Columbia, pero gracias a Internet, este formato ha pasado a la escala "XL".

-Escala de difusión "M". Es aquella en que la difusión se reduce en galerías como la Max Protech o los proyectos realizados en régimen interno del IAUS, que en su mayor parte quedaban para la costa oeste de EE. UU.

-Escala "L". Comprende las exhibiciones internacionales, publicaciones internacionales como *Oppositions*, entrevistas y videos. En esta escala, Koolhaas se dirige a un público mayoritariamente culto y exclusivo, asiduo a exposiciones y relacionado con el mundo del arte o profesionales de la arquitectura. Si es escala "L" es porque muchas veces el acceso está condicionado a la visita de la exhibición en un país determinado -aunque algunas exposiciones han sido itinerantes-. Las publicaciones empezando por *S,M,L,XL* y retroactivamente *Delirious New York* se publican a nivel internacional, pero llegan principalmente a un público exclusivo, interesado en la arquitectura y el diseño.

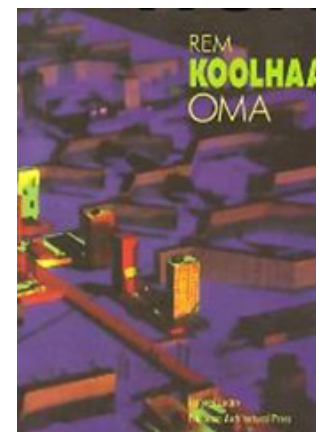


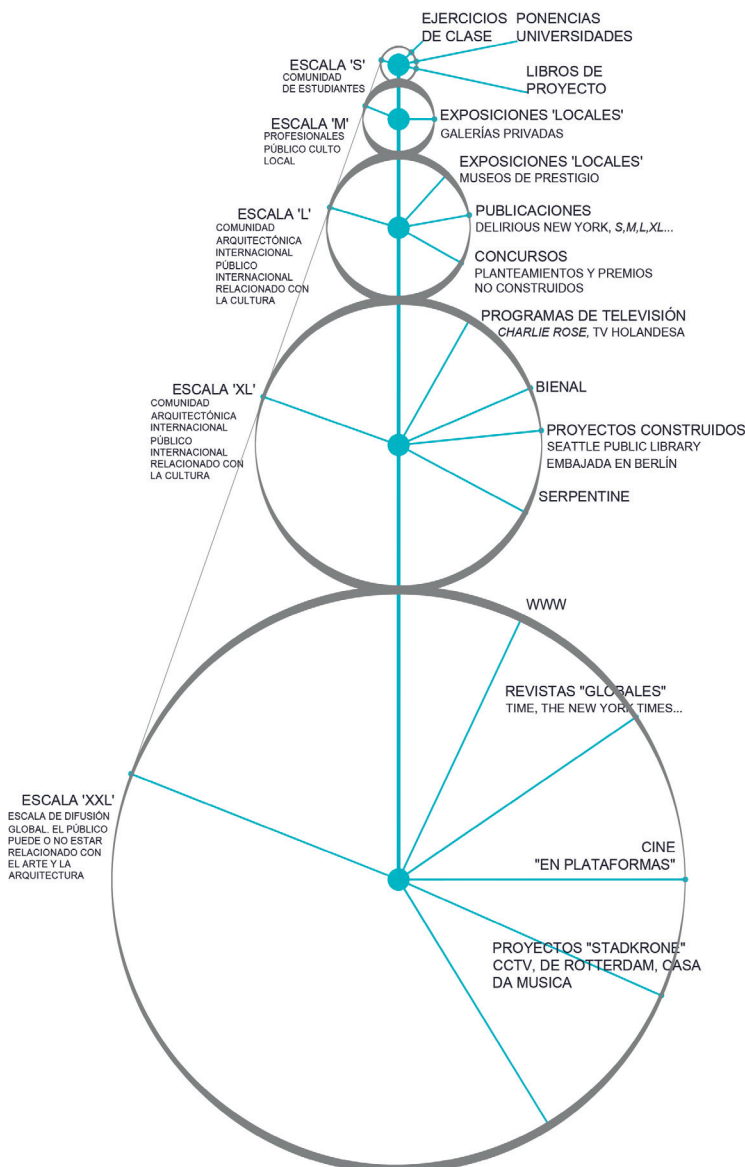
Fig. 3.17.

Fig. 3.17. El libro *Project Without Form* profundiza en la actitud que OMA desarrolla con estos tres libros.

-Escala "XL". Esta escala de difusión incluye la escala territorial como la norteamericana para una audiencia más amplia. Programas como el del popular Charlie Rose acercan a Koolhaas y su discurso a un público mucho más amplio y que no tiene por qué ser específico de la arquitectura. No obstante, esos programas no se emiten en otras partes del mundo hasta que llega la WWW y pasa a ser escala "XXL".

-Escala "XXL". La página web de OMA, acerca a cualquiera, una gran variedad de formatos -artículos y otros textos, videos de exhibiciones, notas de prensa y ponencias- que, hasta hacía poco, sólo podían consultar alumnos de las universidades o instituciones donde se impartieron. También se incluyen en esta escala documentos que tienen un carácter divulgador, como la película *Rem*, de su hijo Thomas Koolhaas, el documental *Rem Koolhaas: A kind of architect* -por haberse traducido y emitido en canales nacionales de varios países-, entrevistas en diarios que funcionan a escalas internacionales, como *TIME*, *The New York Times*, *Der Spiegel* o *The New Yorker*, e incluso programas televisivos tan mediáticos como *Los Simpsons*. Y, por supuesto, su relación con la firma internacional de moda de lujo PRADA.

Diagrama 3.1. Escalas de impacto con las que Koolhaas ha trabajado. Elaboración propia.



Este acercamiento a la idea que Koolhaas tiene de la globalización, en que las estrategias se adaptan sin ideología, vuelve a recordar la metáfora del 'continuum dialectal' aplicado al discurso de la arquitectura como contaminación, que desdibuja las barreras que hasta hacía poco -un siglo- ralentizaban los procesos de modernización. Esta forma de hacer arquitectura y comunicación a una escala cada vez mayor, aumenta las oportunidades de actuar en escenarios distintos. La película *Rem* demuestra muy bien cómo de la ciudad al desierto a China y al *Country* casi nada escapa de las atenciones de Koolhaas inmerso en esos territorios.

Pero ese 'continuum' dialectal y esas oportunidades de 'infiltrarse' en todas las zonas de culturas diversas del planeta, de la misma manera que las compras se han infiltrado en la forma urbana -según la concepción koolhaasiana expuesta en el *Guide to Shopping* (2001)-, hace una asociación que puede llegar a ser pernicioso ante el discurso *mainstream* como nuevo 'canon' que no deja ver otras modernidades paralelas. Desdibujar una especie de 'continuum' dialectal -de las formas de hacer en diferentes culturas- mediante el nuevo canon que trae el giro pictorial y el discurso *mainstream* -ya sea el 'efecto Guggenheim' o el 'efecto OMA'-, a pesar de que no fuera la intención de Koolhaas, implica unificar estéticas y pretextos como, por ejemplo, la idea de *confort* que, IKEA, ha extendido por todo el mundo.

3.2.3. El arco de discurso

La estrategia como el propio discurso, es la expresión de un OMA que siempre ha estado atento a los cambios contemporáneos, lo que constituye su identidad siempre moderna. Entre el texto y el contexto, se interpone el subtexto de la modernidad y la modernización -que es lo que se puede leer 'entre líneas' de los textos de las publicaciones, los libros, las exposiciones. El discurso se flecta ante las fuerzas del contexto - la metrópolis y ahora, el campo-, pero su núcleo permanece inalterable. La idea de Koolhaas que entiende la arquitectura como guion de la vida, hace del discurso un continuo teleológico que exhibe su 'arco narrativo'. El arco narrativo o argumental, es el recurso que, en el cine, tiene como intención mostrar la evolución de un personaje - trasladado al propio Koolhaas y al discurso -, mediante los cambios que sufre y las evoluciones por los acontecimientos vividos. La estrategia comunicacional representada por el arco argumental del discurso de quien, siempre lo ha dicho, atento al contexto, reacciona al interactuar con él. Se podría aplicar el gráfico de Freytag y sus cinco fases al 'libro-bulbo' de OMA, que incluyen la 'presentación del discurso y los conflictos iniciales', la tensión creciente -década de los 90-, el clímax -AMO-, tensión decreciente -*Elements* y *Countryside*- y la 'solución', que en este caso se inicia con la pregunta de qué hacer cuando Rem Koolhaas falte de OMA Koolhaas.

Su discurso de Koolhaas ha mostrado el cambio cultural vivido de finales de los 90 al 2000, y su estrategia de difusión multiescalar es fruto de choques que parecen inesperados hasta para un 'visionario' como él. El siglo XXI iba a dejar su impronta en una oficina que no estaba -o al menos así lo quiso escenificar incluso en televisión- preparada para lo que estaba por venir. La globalización llegó con la velocidad de procesos a golpe del 'clic' de Internet. La virtualidad excesiva y casi utópica por poderosa como muestran las posturas de una organización situada pro-globalización como etapa natural de la modernización -como una postura Iluminista - y cómo, paradójicamente, tuvo que combatir sus consecuencias. La técnica ha dado lugar a la cultura del hipervínculo y al 'giro pictorial' (Mitchell, 2008). El resultado no podría ser más alejado de lo que Marx, Nietzsche, William Morris, Bergson, Freud, Simmel, o Worringer en el pensamiento cultural y Baudelaire, Mallarmé, Yeats, Thomas Hardy, Yeats,



Fig. 3.18. Fotograma de *Los libros de Próspero* (Greenaway, 1996).

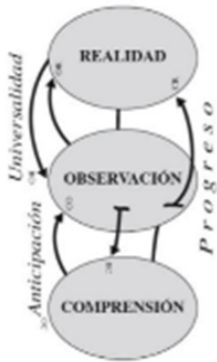


Fig. 3.19. Esquema del método científico.

Proust, Henry James, Mies van der Rohe, Wright, Mendelsohn, como referentes de Koolhaas pretendieron y que se refleja en el discurso de Koolhaas y la estética de OMA. Ante todo, lo que, de alguna manera, forma el sustrato del discurso koolhaasiano y ante el cambio tan dramático, pensando en Shakespeare y al ¿qué hacer? ...sería “dar gracias por haber vivido tanto e ir a preparar el espíritu por si la hora funesta hubiera de llegar” (fig. 3.18), o hacer un discurso reactivo a los tiempos, de respuesta crítica y una estrategia que ha resultado tan exitosa como ‘fortuitamente premeditada’.

El hecho de elegir esta segunda opción reactiva-crítica al contexto, de nuevo muestra la idiosincrasia de ‘moderno’ del holandés. Mediante imaginación e investigación que elimina la ‘paradoja’ que se da cuando “se detecta Realidad no Comprendida o Comprensión no Percibida” (Wagensberg, 2017, p. 210) (fig. 3. 17), sus constantes discursivas, y más aún en la última década, dejan ver ‘el canon’ y el ‘universo de ficción’.

Flexible y sensible

En los formatos de Koolhaas y OMA se puede indicar una división que, a partir de 2000, por medio del sistema red virtual supuso Internet. Todos los estudios coinciden en señalar la creación de AMO como consecuencia y como principal responsable de ‘flectar’ su discurso. La aparición de AMO no fue algo fortuito, aunque se narra como un error de cálculo -una *hamartia*- de Koolhaas. En realidad, fue premeditada y ordenada en la secuencia temporal de OMA para enfrentar el nuevo siglo. AMO ha evolucionado de la Fundación *Groszstadt*, creada en 1987 y de cierto modo se ha inspirado en el doble funcionamiento que Koolhaas observó en el IAUS.

Por ello y la explosión de la comunicación que sobrevino con este gabinete, la división más ajustada sería OMA/s.XX y OMA/s.XXI, como OMAA-AMO. Es cierto que existe un *impasse* gráfico con la incorporación de datos ‘a lo empresarial’²⁸ que dejaron a un lado las hermosas visualizaciones de Zenghelis y Vriesendorp y su línea descendente, pero independientemente, el ‘culto al dato’, que Koolhaas advirtiera, se introdujo en el s. XXI en la arquitectura al más alto nivel clientelar.

“BC: Los arquitectos apresurados revelan lo inconsciente. Pero para usted los libros tratan todos de aminorar la marcha. Encuentro eso interesante porque de hecho pensamos que la arquitectura es un medio muy, muy lento, y que la escritura es un medio rápido.

RK: De algún modo todo el tema de la lentitud condujo a la creación de AMO. Se basó en la constatación de que con independencia de lo rápido que se produzca la arquitectura, las necesidades demandan una respuesta tan rápida que la arquitectura es por definición imposible. Se trata de hacer proyectos en tres meses y obras en seis.

BC: ¿Está diciendo que los libros son más rápidos o más lentos que los edificios?

RK: Pueden ser ambas cosas” (Colomina, 2007, p. 370).

La *Office for Metropolitan Architecture* comienza como una oficina con pocos

28 Véase capítulo I.

colaboradores -entre los que se encontraba Zaha Hadid- y cuyos socios principales, Zenghelis y Koolhaas, daban clases en la Architectural Association, algún curso de verano en Cornell y participaban en proyectos con O. M. Ungers. En los libros y publicaciones, la identidad se configuraba como aborda Colomina (2007, p. 372) recordando las palabras de Koolhaas:

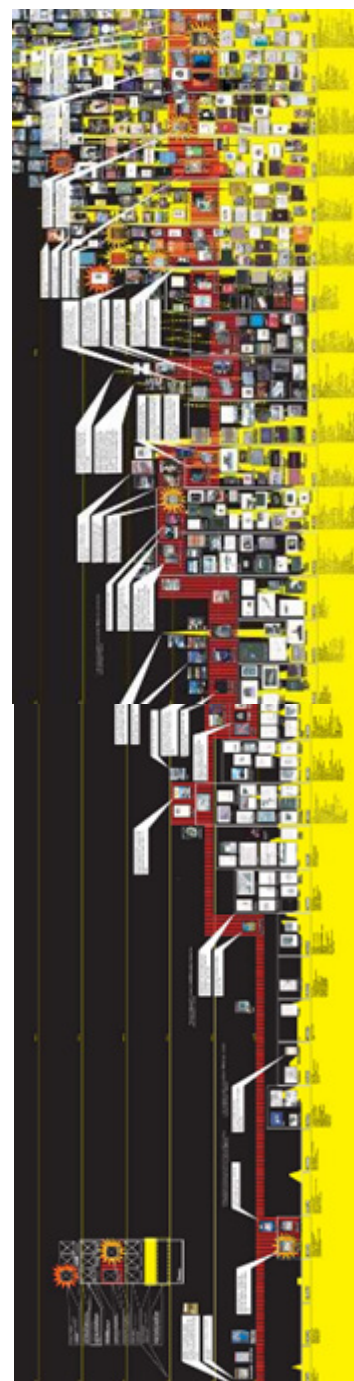
"inventar una identidad enteramente nueva [es] mucho más fácil con un libro que con la arquitectura. Los libros son un lujo, una manera rápida de redefinirnos mediante la exploración de una serie de nuevas actividades e intereses. Cada libro es un experimento".

De nuevo, estas palabras retrotraen la idea de Victor Hugo acerca de la primacía del libro como instructor social y testigo temporal frente a la arquitectura costosa y lenta. El libro y el escrito, asociado a OMA y Koolhaas hijo de escritor, escritor periodístico y cineasta, antes que arquitecto -sus dos abuelos eran arquitectos- y su lema de la arquitectura como 'guión de la vida' que sale a relucir en casi todas sus entrevistas y en muchas ponencias son parte intrínseca de la identidad de OMA.

El más que conocido gráfico-Timeline de las publicaciones de OMA-AMO, que Beatriz Colomina incluyó en la entrevista "La arquitectura de las publicaciones", que fue preparado por los estudiantes de Doctorado en la Escuela de Arquitectura de Princeton, Urtzi Grau y Daniel López-Pérez (fig. 3.20), deja entrever que la aparición de AMO no provocó una 'explosión', sino más bien una aceleración en el incremento de publicaciones. Esa progresión ya existía antes que ese gabinete. Las publicaciones se fueron sucediendo en un crecimiento aritmético y ya en 1996 se encuentra un pico importante de nivel de producción de publicaciones propias y de terceros. Ciertamente que la aparición de AMO ha intensificado el periodo posterior, pero no se puede decir que hubiera un cambio de estrategia editorial, sino un aumento, que coincidió con la presentación y construcción del CCTV y la instauración de la WWW. El discurso tuvo que adaptarse a esta nueva tecnología.

En el gráfico se revela que, en el circuito interno de la oficina, están los "libros de proyecto". Estos, rara vez salen de la oficina o se publican -casos como el de *Seattle Public Library* o el de *Dutch Embassy* o el CCTV-. Pero su presencia en la oficina es más que importante. Según se ve en medios como los videos de Youtube "Rem Koolhaas at Work" (2011, 00:13-00:15) (fig. 3.21) o "Visit to OMA" (2018, 00:20-00:022), los arquitectos que trabajan en el estudio se retratan siempre con libros de proyectos y sus mesas están ocupadas de gruesos volúmenes, dossiers, folletos, cartapacios y cuadernos (fig. 3.21). Estos "libros de proyecto" se empiezan a hacer en 1986 y sirven para establecer un histórico del proceso de comunicación entre la oficina y el cliente. Colomina establece para estas publicaciones internas, un 'periodo blanco' entre 1986 y 1991 -ya que eran fotocopias en blanco y negro- y un 'periodo negro', desde 1991 hasta 1995, gracias a la irrupción de la fotocopidora en color. En 2001, se hace el libro del proyecto *AMO* y se experimenta un salto en las representaciones, aún más abstractas, que supone otro salto como el que hubo en 1989 con los proyectos que aparecen en el *S,M,L,XL* (1995), cuyo capítulo XL casi al completo y otros textos, iban a ser un libro aparte *The contemporary city* (1990), que exhibían ese primer salto de 'oficina-laboratorio'.

Fig. 3.20. Gráfico con la producción editorial de OMA-AMO.





3.2.4. Inicios en la estrategia “L” y “XL”

[Libro-bukbo: No se contempla ningún libro-nulbo aquí por ser su etapa previa a OMA, aunque se podría añadir la entrevista a Wijdeveld para el *Haagse Post*, como antecedentes a los libros-bulbo (fig.3.15), que llama su atención sobre conceptos como el *Bigness*, la creatividad y Nueva York²⁹]

Koolhaas desoyó la máxima de que hay que gatear antes de andar. Sus comienzos en el semanario *Haagse Post* siendo un joven sin formación alguna en el periodismo, le permitieron llegar a un público nacional de manera rápida. El *Haagse Post* de corte ideológico liberal ya en los años 30 tenía una tirada de 70 000 ejemplares semanales. Tras la guerra perdió lectores y la revista se vendió a los editores Sylvia Brandts Buys y G.B.T. Hiltermann, que anteriormente había trabajado para *Elsevier*, el semanario de opinión holandés más importante, con una tirada de 190.000 ejemplares. La reorientación ‘artística’ del *Haagse Post* aumentó las ventas desde 16.000 hasta los 35.000 (van de Plasse, 2005), que no estaba mal, pero no era lo esperado por los editores, que acabaron vendiéndolo a una filial de *Elsevier* aprovechando los contactos de Hiltermann. La escala de comunicación del semanario liberal era una modesta escala “L”, que se centraba, sobre todo, en Ámsterdam y Róterdam.

En cuanto al cine, la ambición escalar fue “XL”. Miembros del grupo *1,2,3 Enzgroep* escribían en *Skoop*, una revista de cine con tiradas superiores a los 12.000 ejemplares. *Skoop* tenía gran calado en la industria cinematográfica neerlandesa en la década de los 60 (van den Berg *et al.*, 2015, p.495)³⁰, ya que sus fundadores eran miembros de la Academia de Cine de los Países Bajos y retroalimentaban la recaudación de dinero para las producciones mediante las críticas que la revista daba. Eso permitió tomar notoriedad a los miembros del grupo de cine de Koolhaas, que tras triunfar con sus cortometrajes y convencer con sus participaciones en *Skoop* como con su manifiesto a tres bandas *Een Delftsblauwe Toekomst* (Un futuro azul en Delft³¹) -paradójicamente a la manera de los integrantes de *Nouvelle Vague*, que participaban en *Cahiers du Cinema* y a los cuales *1,2,3 Enz* criticaba-, les fue concedido el mayor presupuesto que se había dado a una película en Holanda. Dicha película iba a tener un estreno internacional y con ello, sus autores alcanzarían la escala de impacto “XXL”, pero su fracaso fue igual de sonado que su promoción en los medios periodísticos, y la confianza de cualquier productor o entidad financiera en ese grupo arruinada.

Entre Berlín e Italia. “S” y “L”

[Libro-Bulbo: *S,M,L,XL*. Los textos “The Berlin Wall as Architecture” y “Exodus” están incluidos en ese volumen; representan un ‘salto’ sobre *Delirious New York*, ya que esta era una obra de carácter más personal de Koolhaas. No obstante, el rizoma permite este tipo de saltos y desórdenes aunque todo está interconectado].

29 Véase el epígrafe “Wijdeveld” en el punto 2.2. capítulo II.

30 Thomas van den Berg; *et al.* (2015). «Países Bajos». En Jill Nelmes; Jule Selbo (eds.). *Guionistas. Una guía internacional*. Londres: Palgrave Macmillan. pág. 495. doi : 10.1057/9781137312372_34. ISBN 978-1-137-31237-2.

31 Ver capítulo II.

Fig. 3.21. En el estudio de OMA, siempre se tiene acceso a los libros de proyecto y a todas las publicaciones de OMA AMO, como una herramienta más.

En su periodo universitario, Koolhaas tomó una notoriedad “S” en el seno de la universidad gracias al texto “The Berlin Wall as Architecture”, que puso en alerta a Boyarsky sobre su alumno, o con “The Surface”, con el que llamó la atención de Zenghelis. Son escalas modestas, ya que la A.A. era una academia pequeña. Zenghelis le dió la oportunidad de ampliar horizonte gestionando la visita de Adolfo Natalini. En su posterior etapa neoyorquina, las cartas a Natalini y a Boyarsky (Cantero Vinuesa, 2020, p. 40) crearon lazos con estos referentes en el discurso. La expansión transatlántica de OMA de manera que las exposiciones sobre Leonidov o Wallace K. Harrison no fueran simples revisiones, sino estratégicas de la dimensión geográfica que ocupaba la oficina primigenia. OMA se configuraba como entidad que investiga la modernidad y desde una óptica del presente estableciendo una dialéctica entre pasado y contemporaneidad basada en la investigación, pero donde había también mucha especulación.

En este tiempo, entre 1975 y 1980, Koolhaas comenzó su experiencia docente en el diploma de la Unit 9, que dió la ocasión para abrir otra de sus estrategias, la comunicación docente con ‘lecturas’ y ‘ponencias’ en universidades e instituciones. A día de hoy estas lecturas son prácticamente incontables. Este formato -inicialmente de impacto “S”- por ser sólo accesibles por aquellas personas que estaban matriculadas en la A.A., o “M” si se contempla a aquellos investigadores que tuvieran acceso a las grabaciones o pudieran permitirse una estancia en la universidad. Pero a lo largo del s. XXI, Internet ha convertido la escala de impacto de muchas de esas charlas en “XL” gracias a los canales de difusión de Youtube, al propio canal de OMAAMO en Vimeo (fig. 3.21) y a la web de OMA, que ha incluido algunos de los links a estos documentos.

Koolhaas, además de las clases del diploma, dió una serie de charlas que entraban en relación directa con la escritura de *Delirious New York*, que se realizó en esta época bastante frenética, dados sus vínculos con el IAUS, los concursos y proyectos de OMA y las exposiciones. Koolhaas impartió seis lecturas durante el semestre de primavera de 1976 (Huber-Doudová, 2024, pp.55-56) sobre la teoría del manhattanismo que coinciden en buena parte con epígrafes del libro: “Pre-history”, “The Real skyscraper”, “The Rockefeller Center”, “Metropolitan Lifestyle Mutations”, “European Reactions: Dalí and Le Corbusier”³² -que se sabe fue su primer escrito y que fue el único que se realizó en el IAUS (Colomina, 2007, p. 356)- y “New York Now”.

Este periodo se complementa con la escala “XL”, gracias a los textos-presentaciones de OMA de 1976, en la revista *Lotus* (1976, pp. 34-37) y en 1977, el primer manifiesto de OMA “Life in the metrópolis or ‘The Culture of Congestion’ en *The architectural Design* (1977, pp. 319-325). Estas presentaciones, como diría Gargiani (2011, p.26) fueron un símbolo -acompañando el huevo (surrealista) (fig. 3.22) del cual nace un edificio que tiene similitudes con algunos de Ungers y connotaciones del cuadro de Dalí de “La metamorfosis de Narciso”. Pero, algo que apenas se ha dicho de la imagen del huevo y OMA, es que representa la esencia del manhattanismo en una imagen: el huevo es una esfera que adquiere esta forma de huevo al expandirse. La cáscara es aparentemente continua, pero

³² La autora lo llama así, pero en el vídeo se titula “Salvador Dalí, The Paranoid Critical Method, Le Corbusier, New York”. <https://www.youtube.com/watch?v=HcnRzxQu27w>

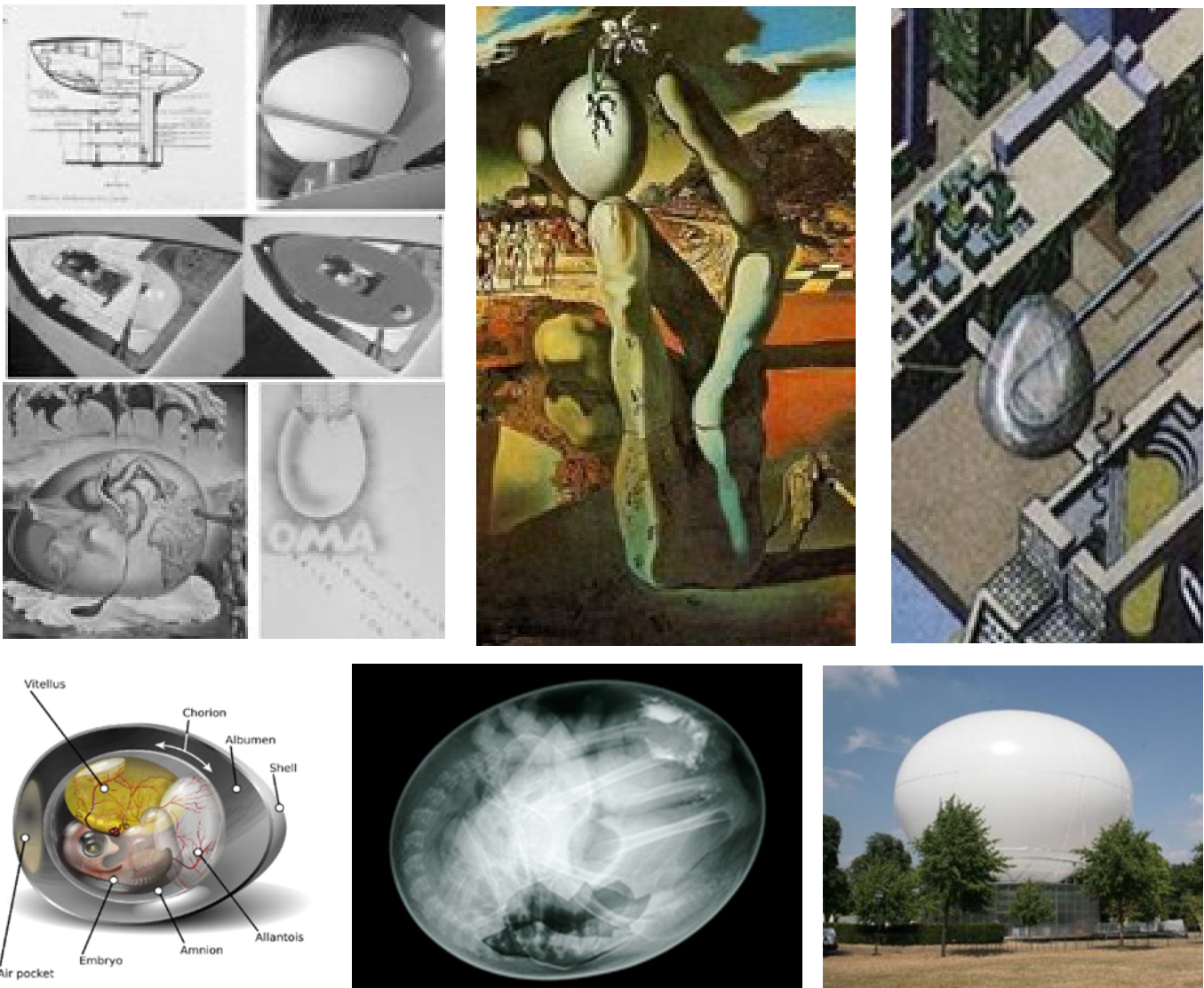


Fig. 3.22. El huevo ha sido una estrategia comunicativa en OMA con muchos significados. Tanto referenciales al surrealismo o a el modernismo norteamericano, como al propio significado del elemento.

porosa -con más de 17.000 poros que la conforman, y dentro se genera un sistema autónomo que muta y crece. Ese sistema consta del albumen, que podría decirse es la forma más elástica y adaptable al exterior mientras que como núcleo permanece inalterable como el núcleo de la arquitectura -la bola de plomo- (fig. 3.20). Frances Hsu (2003, p. 29) compone un gráfico que expone la idea interna de OMA simplificada en esta forma: el Congrexpo, el Centro de danza nacional -y habría que añadir, por ejemplo, el pabellón de la Serpentine- dialogan con el auditorio de Wallace K. Harrison y con cuadros de Dalí. Más adelante, en 1980, terminó su ciclo con la Unit 9 con una lectura sobre la “Theory of Moscow”. En 1989, ya fuera del Diploma Unit 9, presentó, entre otros proyectos, una lectura titulada “Presentation of Très Grande Bibliothèque”³³ estrechando como se haría en el IAUS relaciones con figuras preeminentes del panorama, a los que invitó a la Unit 9. Un sondeo por la red -para testar su escala de impacto “XXL”- ha demostrado que, aparte de estas lecturas de aquella etapa, hay otras que se están incorporando a páginas como Youtube o Vimeo, desde las páginas institucionales de Harvard, A.A., o la propia de OMA.

³³ <https://vimeo.com/129081007>

3.2.5. 1975-1980. La oficina metropolitana y estrategias de publicaciones “L” a “XL”

[Libro-Bulbo: Life in the metrópolis + Delirious New York]

Delirious New York y su alcance a escalas transatlánticas llega en 1978 -cuya segunda edición ha de esperar a 1994-, ya que el mismo año aparece la edición francesa. Antes de este evento, las primeras publicaciones de Koolhaas son de terceros sobre sus proyectos. Tal es el caso de *Exodus*, su primer éxito -y que se adjuntaría en *S,M,L,XL*- publicado en *Casabella* que en 1973 sería la primera revista internacional en publicar trabajos de OMA -en el número 378-. En un concurso *La ciudad como un ambiente significativa* que convocó la revista *Exodus* ganó el premio a la difusión (fig. 3.21). Ese hito puso en órbita a Koolhaas, Vriesendorp y los Zenghelis. *Casabella* en otras ocasiones como los números 408 y 418 (fig. 3.23) publicó portadas de OMA. La notoriedad mediática alcanzada de la noche a la mañana de un excineasta y experiodista que tuvo problemas en la A.A. se alza, en asociación con un antiguo profesor y las parejas de ambos, con un premio internacional y la publicación en una de las revistas especializadas más importantes fue extraordinaria.

Las revistas académicas, que son publicaciones periódicas especializadas, son habitualmente el medio de difusión entre universidades (Aynsley, 2006, p.199), es decir, tienen repercusión desde la escala “S” -nivel local- a la escala “L” entre universidades y hasta la XL en la red global. Entre el s. XX y el s. XXI hubo un retroceso en la escala de impacto, no por el alcance sino por el gran número y la dispersión, algo parecido que pasó en el s.XIX por el *target*, puesto que, como sostienen Leniaud y Bouvier (2001), ya, en el s. XIX, la producción de publicaciones de arquitectura, que incluían artículos de prensa general y especializada, se contaban por miles, junto a millares de imágenes impresas, que dejaron huella en la difusión de la arquitectura.

La siguiente revista que hizo hueco en su portada para OMA fue, de nuevo, para Madelon Vriesendorp. Sus hermosos dibujos, anunciantes de la inminente escala *Bigness* se ven en la portada de *L'Architecture D'aujourd'hui* (fig. 3.24), donde una exhausta Estatua de la Libertad gigante aparece durmiendo al lado de unos edificios de Manhattan. Cierto es que antes que estas revistas, a excepción del número de *Casabella* dedicado a *Exodus*, Koolhaas había protagonizado dos portadas de la revista *Progressive Architecture*³⁴ (enero 1975, en un proyecto junto a Laurinda Spears, y el otro, de junio de 1975 con “The Egg of Columbus center”, con OMA).

Si en 1978 Koolhaas escribe *Delirious New York* e incluye en “La conclusión ficticia” proyectos de OMA -a la manera que hicieron en la primera edición Venturi, Scott Brown e Izenour con *Learning from Las Vegas*-, a Koolhaas no le pareció de todo bien tal publicidad e igual que pasó con el libro de los norteamericanos, quiso suprimir los proyectos en las siguientes ediciones; pero lo cierto es que, incluso en 1999, cuando se tradujo al japonés, los proyectos seguían ahí.

Van Guerrewy (2019, pp. i-xxxiii) recopila 100 de las muchas portadas que ha tenido en las principales revistas especializadas, incluyendo los monográficos hasta 1996. Pero la lista se ha ampliado en estos años, a los que habría que añadir los monográficos de *El Croquis* (2006 y dos en 2007), los de *A+U* de *OMA experience* (2003), el de 2015 dedicado a los *Recent Works*, y el otro a *Shoei*

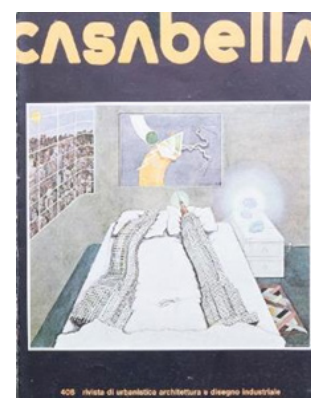
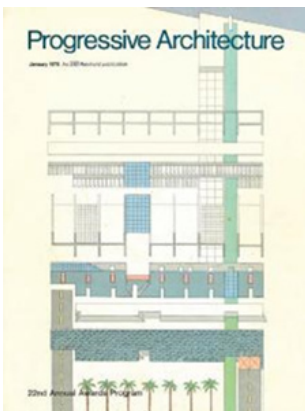
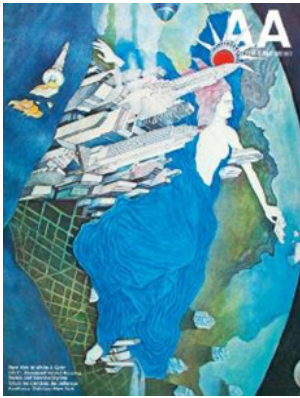


Fig. 3.23. Portadas de *Casabella* con los dibujos de Vriesendorp.

34 De la editorial Reinhold.



Shigematsu (2024). También están los números de *Arquitectura Viva* (2015), titulado Rem Koolhaas. *OMA/AMO 2000-2015*, y *Arquitectura viva* (2002) *Marcas culturales*, que involucra directamente a Koolhaas y le da su portada, en la que se ve la reproducción facsímil de la Capilla Sixtina tras el entramado que conforma el techo técnico del proyecto Guggenheim Las Vegas (2002). También el AV (2021), llamado *OMA 2015-2021*, demostrando que sigue en primera línea mediática. La puerta a EE. UU. estaba abierta y el avance mediático gracias a Eisenman y su Instituto, cuya relación continuaría mientras OMA se hacía un nombre en paralelo a sus proyectos y sus lecturas en el Diploma Unit 9 de la A.A.

3.2.6. Los 80. IAUS y las exposiciones “M” y “L”

El principal *target* de OMA siempre han sido gestores territoriales y grandes empresas. Para ello, la visibilidad, la provocación y la persuasión han sido cruciales en el ethos de la Oficina. Con tal fin, las exposiciones, como en la A.A. y el IAUS, le darían un gran impulso. En la A.A. daría clases -escala de difusión “S”- y con el IAUS haría exposiciones -escala de difusión “L”-. Además Koolhaas y OMA, para conseguir dinero, hacen dos operaciones. Por un lado, crean la fundación Groszstadt, que se encargaría de organizar exposiciones y recaudar fondos que, en palabras de Koolhaas era,

“una entidad sin ánimo de lucro para recaudar fondos. Se le ocurrió a Donald van Dansik [el cual se ocupó de la entidad], uno de los socios entonces, como herramienta para conseguir financiar exposiciones e investigaciones. OMA nunca ganó dinero, así que teníamos que buscar recursos para mantener nuestros costosos hábitos de presentación y reflexión. AMO ha asumido algunas de esas actividades, pero estamos pensando en resucitar Groszstadt. El nombre es bueno y creo que tiene sentido en vista de que la influencia del mercado ha llegado a todas partes, y que una entidad sin ánimo de lucro es como un signo, un escudo frente a lo comercial. Haremos que resurja como arma ‘crítica’ [hoy en día no ha resucitado]” (Colomina, 2007, p. 352).

Y por otro lado, firma un acuerdo inicial con la editorial *Rizzoli* y así con las primeras andanzas por el ámbito académico, ya con OMA en marcha, se pone en marcha la estrategia global de comunicación de OMA.

Exposiciones, libros y catálogos: lucro, experimento y media

En las exposiciones que organiza OMA-Koolhaas, pero no sólo en este canal, sino en combinación con otros como catálogos y libros de proyectos, se detectan los objetivos operativos que observa Meléndez Valoria (2014, p. 177) para las exposiciones: el lucrativo, el experimental y el mediático. Estos objetivos de Koolhaas, debidos por un lado al influjo de la A.A. y al que el IAUS tuvo sobre sus residentes, siendo uno de sus mayores beneficiados, le han puesto además en contacto, a través del IAUS, con el MoMA y con Phillip Johnson, con galeristas y universidades como Cornell. Un marchante de arte como Max Protech (1946-), por su relación con Eisenman y el Instituto, introduciría los dibujos arquitectónicos en el mundo de la galería y por supuesto los dibujos de arquitectos del instituto. De ese modo, en esta época, los dibujos arquitectónicos trascienden de la mera representación sistemática y profesional por su plasticidad artística. Entre los dibujos de Eisenman o Hadid, se colaron los de Koolhaas: “gané dinero

Fig. 3.24. Portadas de *L'Architecture D'aujourd'hui* y *Progressive Architecture*.

dando conferencias y vendiendo dibujos (...) En aquella época aún existía un mercado para las representaciones arquitectónicas. La economía estaba bastante mal y había una categoría de arquitectura en papel y gente interesada en comprarla” (Olunkwa, 2023, parr. 24).

El instituto también tenía buena relación con la editorial *Rizzoli New York*, otrora librería italiana situada en la Quinta avenida, unida a Tiffany's, Cartier o Saks desde 1964, y con una andadura profesional en la edición desde 1974 siendo, según su web “líder en los campos de la moda, el diseño de interiores, la gastronomía, el arte, la arquitectura y la fotografía” (Rizzoli, 2023, párr. 2). Kim Förster, en su libro *Building Institution* habla de cómo Eisenman había concebido el instituto como un proyecto eminentemente de comunicación arquitectónica. Un auténtico modelo *Emi-Rec*³⁵, que canalizaba información venida de todo el globo y de otras disciplinas y que emitía una información procesada, convirtiendo lo recibido en comercial. Koolhaas estaba dentro del círculo³⁶ del Instituto y pudo ver de primera mano cómo Eisenman, con su labor de agente comunicativo y curatorial consiguió que los críticos de *The New York Times* -Ada Louise Huxtable y Paul Golberger- engrandecieran el *ethos* del instituto.

También, la Max Protetch Gallery ejerció una doble estrategia de difusión, por ejemplo, organizando las exposiciones de Aldo Rossi -arquitecto y teórico de gran calado en los 70, -la del 19 de septiembre al 20 de octubre de 1979 sobre su labor americana en “Aldo Rossi in America. Città Analoga Drawings”- y la segunda exposición individual de Rossi en EE. UU. tras la de 1976- y la de “Aldo Rossi: Architectural Projects,” -del 18 de septiembre al 13 de octubre de 1980- De estas exposiciones que también eran estratégicamente no solo mediáticas sino también lucrativas se recaudaba vendiendo dibujos de proyectos de Rossi, tanto realizados como no realizados mientras le daba a conocer en EE. UU. Así se explotaba “la simbiosis entre cultura y negocio, lo que fue reflejado en el catálogo de la exhibición producido por el Instituto [IAUS] con una edición de 1500 ejemplares de tirada al precio de cinco dólares” (Förster, 2024, p. 348). No obstante, como Förster (2024, p. 26) sugiere, el Instituto pasó por cuatro fases: grupo de *fellows* -becarios, interinos- que conformaban una especie de oficina de proyectos que realizaba proyectos para organismos municipales, estatales y federales³⁷, para luego ser una organización sin ánimo de lucro y luego un instituto de arquitectura hasta llegar a ser un espacio de intercambio cultural.

Salvando las distancias entre el IAUS que es un instituto y AMO un gabinete de estudio anexo a una oficina de arquitectura, lo cierto es que la idea de un instituto donde se realizaban investigaciones que se publicaban en la revista *Oppositions* y otros medios como la editorial *Rizzoli New York*, donde se organizaban exposiciones y se generaba masa crítica acerca del contexto inmediato, mientras sus integrantes podían ejercer la profesión y nutrirse de estas investigaciones, se parece, en mucho, al eje conformado entre Harvard Project on the City, a partir de finales de los 90 y principios del 2000, con AMO. Al llegar AMO,

35 Modelo Emisor-Receptor.

36 En 1974 lo conformaban Peter Eisenman y Elisabeth Eisenman, Richard Meier, Suzanne Frank, Diana Agrest, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Anthony Vidler, Alexander Gorlin, Jane Ellis, Julia Bloomfield, Randall Korman, Stuart Wrede, Andrew MacNair y la pareja Remmet Koolhaas y Madelon Vriesendorp.

37 Como la HUD (Department of Housing and Urban Development) o la UDC (Urban Development Corporation).

los textos de Koolhaas y su exclusividad de la escritura decrecen sustancialmente. Por el contrario, las publicaciones de OMA subieron exponencialmente. Eso obedece a los mismos pasos del IAUS, que desde el grupo de *fellows* abarca un espacio de intercambio cultural y editorial. El periplo de Koolhaas y OMAAMO pasan de un universitario reaccionario a su entorno con ciertas ideas provocadoras a una marca que tiene mucho de gestora cultural.

En 1978, OMA hace la exposición “The Sparkling Metropolis” (16 de noviembre-16 de diciembre) (fig. 3.25) en el Guggenheim Museum de Nueva York. Aprovecha la relación de Eisenman con el museo e introduce varios proyectos teórico-críticos de OMA incluyendo *The City of captive globe* o *The pool* que se incluyeron en *Delirious New York*. La exposición “ocupaba lo que entonces funcionaba como almacén en la parte superior de la espiral del Museo Guggenheim” (Kimmelman, 2020, parr. 6) (fig. 3.25), mientras abajo se celebraba una del expresionista abstracto Mark Rothko -se dice que el Pop nació en 1958, el día que este artista murió-. Hubert Damisch fue el curador de la exposición y fue el inicio de la casi imposible tarea de diferenciar proyectos, escritos y exposiciones en OMA, ya que estos formatos se intercomunicaban de manera ideal, al mostrarse en unos ciertas informaciones y ocultarse en otras. Esto era posible por la ingente cantidad de información que el estudio producía, y a ciertas incorporaciones ‘oportunistas’ -como un proyecto de Zaha Hadid para una estación de Londres-.

Terceros y el ethos en la comunicación

Una vez más, OMA y el IAUS se beneficiaron mutuamente al colocar esta selección de dibujos en el Guggenheim (el mismo año que *Delirious New York* se lanzaba en Londres, EE. UU. y en Francia -la edición francesa salió el mismo año-. El evento fue anunciado en el *New York Times*, en nota de prensa del IAUS y en el propio museo (fig. 3.23). La nota de prensa de OMA ya contenía sus palabras clave como ‘metropolitano’, ‘congestión’, ‘avant-gardes’, que salieron a relucir en los artículos de *Lotus* y *Architectural Design*.

La exposición contaba con cinco categorías: “Proyectos para Londres”, “La vida secreta de los edificios”, “Proyectos para Nueva York”, “La historia de la piscina” y un “Alzado de todos los esquemas de Nueva York”. Van Gerrewey (2019, p. 28) sostuvo que “era casi imposible -y esto no cambiaría en la historia de OMA- no confundir la autoría ni el significado de los textos con el de los proyectos. El libro y la exposición se revisaron más o menos juntos y a veces en oposición”. A esto hay que añadir que empezaron a construir su *ethos* mediante terceros de renombre que hicieron reseñas de esta exposición. Peter Blake, autor de *God's Own Junkyard* (1964), se mostró entusiasmado en su reseña, indicando que las paredes del Guggenheim nunca habían sido “tan freudianas” -de hecho, el artículo se llamó “Muros freudianos” (*New York Magazine*, 1978) (fig. 3.26)-.

Blake, ex editor de las influyentes *American Forum* y *Architecture Plus*, tenía simpatía por grupos como el de Koolhaas, quienes veían que la modernidad europea, detrás de sus prometedoras ideas, mantenía un dogmatismo que le resultaba decepcionante, tal y como expresó en su libro *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked* (1977) (fig. 3.26) -y que tenía un libro en su haber el *Mies van der Rohe: architecture and structure* (1955), otro llamado *Le Corbusier:*

architecture and form y otro *Wright: architecture and space-*, y cuya amistad con Phillip Johnson le hizo valedor de publicaciones tan importantes. Muchos vieron el intento de un grupo de jóvenes europeos de cruzar poética modernista europea -de la época heroica- con la modernidad involuntaria norteamericana de principios de siglo, lema que sigue siendo vigente a la hora de hablar de Koolhaas.

Otros, como Paul Goldberger, quien en “Guggenheim unveils surrealist city views” para el *New York Times* de 1978, criticó la mala erudición de Koolhaas, pero alabó los dibujos de Vriesendorp que le parecieron exquisitos e ingeniosos. Su crítica se apoyaba en la idea de que el Modelo de Representación Koolhaasia no estaba soportado en aquel momento por los dibujos de la pintora. “Uno no puede evitar la sensación de que las imágenes explican el punto de vista de Koolhaas mucho mejor que sus palabras” (Gerrewey, 2019, p. 44). El mismo autor, en otro artículo, criticó el maniqueísmo de Koolhaas en -racionalidad: lo malo, irracionalidad: lo bueno, en perpetua lucha-. Reresultó atractivo y estimulante el libro *Delirious New York* porque parecía dinamitar tal maniqueísmo mostrando un baile entre ambos. Así emergía la imagen de ‘surfista de las olas de la *Grodstadt*’. Otros críticos de renombre, como Reyner Banham, le llamó nostálgico, detectando la presencia del pasado en sus prospecciones futuristas -Banham acuñó para OMA el término *manhattalgia*-.

En la prestigiosa *Architectural Design* (1979), Frederick Star hacía un favor a Koolhaas y OMA en su pistoletazo de salida, sosteniendo en su texto que son una oficina cuya identidad es de *Avant garde*; que subvertía, de manera estimulante, las normas establecidas por las ‘ballenas’ o ‘patriarcas’ como Gropius o Le Corbusier. Hizo una especie de resumen acerca del discurso iniciático: desafiando la idea de una arquitectura de estilo univalente o simplemente determinada por nuevas tecnologías -cuando la metrópolis era algo más que eso, como sus actividades demostraban, algo más hedonista-. En lugar de eso, presentó Manhattan como un lugar donde la arquitectura surgió sin manifiesto claro, con una mezcla de estilos y tecnologías que contradecía el discurso arquitectónico *mainstream*. Koolhaas veía la verdadera modernidad de la arquitectura -definida por el carácter inevitablemente elusivo de sus significaciones- en la búsqueda de una cultura arquitectónica que se aleja de una postura teórica; una arquitectura que reconozca su realidad práctica y efectividad en el contexto de la ciudad moderna.

Todos coincidían en algo que Koolhaas buscaba para la identidad de la oficina: el discurso como dispositivo también temporal que manejaba los tres tiempos: el pasado, el presente y el futuro. A través el pasado, en el presente, la oficina planificaba con espíritu futurista -modernizador-. En una sociedad libre y pluralista dentro de un sistema representado por la célebre cuadrícula, las intenciones parecían dirigirse a construir un sistema conceptual para la arquitectura casi casi más que edificios. No importaba si los edificios se podían realizar o no³⁸. Palabras clave como ‘manhattanismo’ o ‘cultura de la congestión’ fueron repetidas y tuvieron notoriedad, de modo que OMA comenzó a fructificar en formas de entrevistas de su ‘líder’ y más exposiciones, donde los proyectos irrealizados se podían difundir junto a las publicaciones, iniciando la era mediática de OMA.



Fig. 3.25. Diferentes medios de difusión para *The Sparkling Metropolis*: Nota de prensa del Guggenheim, memoria de OMA y nota de prensa de *The New York Times*.

38 Tschumi ayudó diciendo que *Delirious New York* no era la imposición de un canon de la arquitectura, sino un catálogo de actividades que esperaba tener un significado.

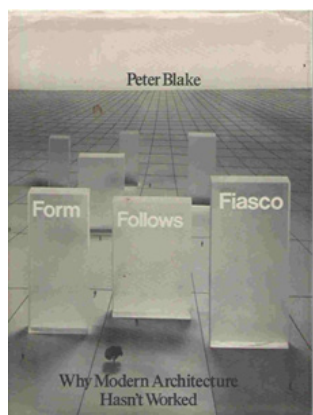
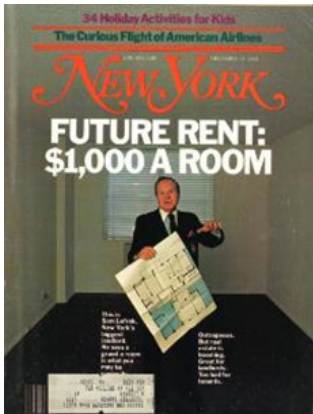


Fig. 3.26.

No fue la única vez que ocurrió este *affaire* entre IAUS y OMA-Koolhaas. Ambos se beneficiaron de la relación entre el Instituto y la galería neoyorquina de Max Protech: un galerista neoyorquino que, en 1969, siendo estudiante de ciencias políticas decidió abrir una galería en Nueva York y con audacia incluyó exposiciones de dibujos de arquitectura. El 23 de septiembre de 1978, realizó la exposición de apertura de su galería, situada en el cruce de las calles 37 West con la 57th en Nueva York, con la “Exposición inaugural” que incluía obras de Siah Armajani, Pinchas Cohen Gan, Peter Eisenman, Jackie Ferrara, Joel Fisher, Richard Fleischner, Michael Graves, Denise Green, Will Insley y David Reed.” A esta exposición le siguieron otras como la del 16 de enero de 1979, con “*Arte y arquitectura: espacio y estructura*”, incluyendo a Siah Armajani, Alice Aycock, Mel Charney, Peter Eisenman, Jackie Ferrara, Richard Fleischner, Michael Graves, Nancy Holt, Will Insley, Roelof Louw, Mary Miss, Martin Puryear, Massimo Scolari, George Trakas y Bernard Tschumi”. De entre todos, destaca el nombre de Siah Armanajani (1939-2020), que tuvo su propia exposición (6 de marzo-7 de abril de 1979). Habría que estudiarlo por sus montajes surrealistas de “Siah Armajani: *Diccionario de construcción I: Puertas, ventanas, anotaciones y modelos*” (exposición del 12 de marzo al 4 de abril de 1980) que, parece, -no acreditado- fueron fuente de inspiración para algunas salas de *Elements* de Rem Koolhaas (fig. 3.28), como se puede deducir de las fotografías de la exposición.

Muchas de las exposiciones realizadas por Protech en colaboración con el IAUS demuestran no sólo el cambio de paradigma del estructuralismo al posestructuralismo, sino que la galería tenía gustos afines con el posmodernismo. Exposiciones como la de Michael Graves (8 de mayo-8 de junio en 1979), la de Aldo Rossi, titulada *Proyectos arquitectónicos* (18 septiembre-13 de octubre, 1979) o

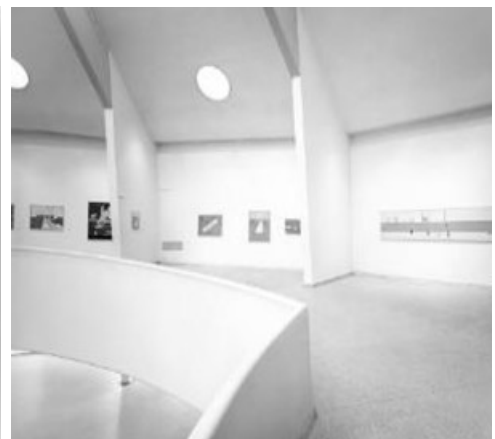


Fig. 3.27.

de Frank Gehry se compaginan con las exposiciones de Andy Warhol, de Mies van der Rohe y de Louis I. Kahn. Las exposiciones de OMA-Koolhaas y el IAUS en la Max Protech se cuentan a partir de 1980 y constituyen el *affaire* que ha durado dos décadas -al menos-.

Instituto y galería fueron las sedes de las exposiciones hechas por OMA y sobre OMA. Aquí fue donde Koolhaas hizo la exposición de Wallace K. Harrison y era donde iba a realizar la de Leonidov que acabó haciendo Frampton. De estos hechos, se puede buscar un enlace nada azaroso. Por un lado, la oficina buscaba identificarse la modernidad mediante su investigación ‘casi arqueológica’ para traer a la luz figuras olvidadas o nunca recordadas de gran importancia para EE. UU. y Europa.

Fig. 3.26. Portada del *New York Magazine* y del libro de Peter Blake, *Form Follows Fiasco*.

Fig. 3.27. Cartel de la exposición *The Sparkling Metropolis*. Y fotos de la inauguración (con Zaha Hadid en primer plano).

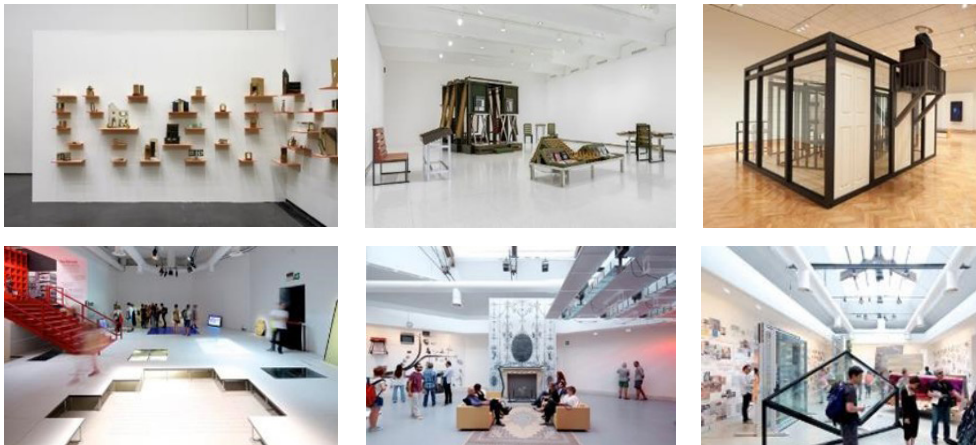


Tabla 3.2. Exposiciones en la galería Protech,

Fig. 3.28. Arriba, exposición de Siah Armajani: Diccionario de construcción I: Puertas, ventanas, anotaciones y modelos (1980). Abajo, exposición de OMA Rem Koolhaas, Elements (2014).

Exposiciones en la Max Protech Gallery (década de los 80-90)
1982. 11 de marzo–3 de abril. “OMA Rem Koolhaas, Elia Zenghelis: <i>proyectos, 1972–1982</i> ”
1988. 20 de enero–26 de febrero. “Oficina de Arquitectura Metropolitana (Rem Koolhaas y Elias Zenghelis): <i>Proyectos recientes?</i> ”
1989. 21 de marzo–20 de mayo. “ <i>Nuevos proyectos de arquitectos</i> , entre ellos Ricardo Bofill, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Arata Isozaki, Rem Koolhaas, Bernard Tschumi”
8 de noviembre–5 de enero. “ <i>Proyectos construidos</i> , incluidos Erik Gunnar Asplund, John Eberson, John Hejduk, Rem Koolhaas, Ludwig Mies van der Rohe, Aldo Rossi, SITE, Louis Sullivan, Bernard Tschumi, Frank Lloyd Wright”

Así, a la manera de Leonidov, trajo a la agenda maestros olvidados y “figuras como Harvey Wiley Corbett, Raymond Hood y Hugh Ferriss” (Halley, 1996, parr. 1) de un país, Norteamérica, que no estuvo nunca interesado -al menos de manera voluntaria por figuras creativas o los promotores de la imagen de la gran urbe- en manifestar la modernidad como sí lo había hecho Europa, que no paró de procesar y producir manifiestos. El manifiesto de Manhattan demuestra cómo a Koolhaas,

“le fascinan los maestros constructores de Nueva York (...) Les atribuye una práctica casi oculta, el ‘manhattanismo’, una arquitectura basada en la «simulación continua del pragmatismo» que posibilitó la «recreación continua de los mismos temas subconscientes», dando lugar al «delirio» de la cultura de la congestión” (Halley, 1996, parr. 1).

Precisamente el manhattanismo le brinda el primer objetivo de una estrategia de comunicación, que ha de ser algo novedoso: ‘un grito’. Un ‘golpe en la mesa’ que haga llamar la atención. Colomina (2010, p.133) ya decía de Le Corbusier, que su consciencia comunicativa le acompañó desde edad muy temprana,

“guardaba estadísticas como “las incluidas en una carta de Ateliers Printemps, una filial de los almacenes Printemps, tratando de obtener un contrato publicitario (...) solo un 24,3% de los suscriptores eran artistas (pintores o escultores). El resto consistía en gente que ocupa puestos activos en la sociedad (...) aunque las estadísticas no son del todo fidedignas”.

La primera exposición “XL”, en la que se pudo inscribir OMA, fue en 1980, la exposición colectiva de la bienal de Venecia, *The Presence of the Past* (1984) que “anunció (...) la aparición del movimiento posmoderno a escala mundial” (Frampton, 1998, p.309). Se instó a los participantes a realizar fachadas para una “calle”, *La Strada Novissima*. Frente al “dibujo” en el que todos los elementos están definidos, la actitud de OMA sigue aún los preceptos del surrealismo daliniano.

La fachada de OMA, translúcida, plana, maleable y azul, está ligada icónicamente al *Manhattanismo*; la tela ambigua insinúa y oculta, a la vez, las actividades tras ella. Una nota discordante en el universo ecléctico de la escena posmoderna y una protesta gráfica. Un lienzo frente al fachadismo que vuelve con el posmodernismo estilísticamente abusivo; contra sus estilemas manieristas y caprichosos que condenan la arquitectura a resucitar formas y tipos de manera artificial, cuando los discursos no deben ser copiados sino evolucionados desde la contemporaneidad. “En las ‘nuevas’ arquitecturas historicistas y tipológicas, la cultura estará a merced de un cruel arsenal procrustense que censurará ciertas actividades “modernas” con la excusa de que no hay espacio para ellas” (Koolhaas, 1984). Esta actitud es próxima a la de arquitectos de continuidad discursiva desde referencias como Mies (1886-1969) o Kahn (1901-1974), cuyo discurso pretendía ser la expresión de su momento, “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).

En 1988, el MoMA, con Phillip Johnson a la cabeza y Mark Wigley, montan la exposición colectiva, *Deconstructivism* y OMA ve la oportunidad de entrar en esta ola. Presentó una oportunidad de altavoz para ellos, ya que la exposición tuvo repercusión internacional, y fue “catalizador de una serie de acontecimientos que estaban ocurriendo (...) en la década de los 80, con dos puntos geográficos de reflexión y debate: Londres y Nueva York” (Esteban Medina, 2003, p.19). OMA ayudaba a traer, aunque de manera más esquiva, el deconstructivismo a la agenda en Londres, sin duda, influido por el IAUS; los organizadores aclararon que cada estudio tenían sus propios credos, pero existían relaciones entre la filosofía derridiana y el constructivismo ruso, por no hablar, como apunta Esteban Medina (2003, p.40), del común precepto de Derrida de la multiplicidad de interpretaciones, que enlazaba con las palabras de Tschumi acerca del manhattanismo como era de la modernidad por la multiplicidad de significados y programas simbolizados por la arquitectura.

El tríptico de *Boompjes* que presentaron a la exposición, tenía una iconicidad de la representación de una construcción fragmentaria o deconstructivista -de los constructivistas rusos que OMA -también Hadid- seguían con un interés analítico. Pero los dibujos de OMA son estrictamente de representación arquitectónica. Precisos planos delineados se intercalan con perspectivas axonométricas (fig. 3. 29), donde los colores usados son característicos de esta época en el estudio gracias a las pintoras Zenghelis y Vriesendorp, que añaden interdisciplinariedad a OMA. Al buscar la iconicidad de la ‘tendencia’ -el deconstructivismo no era un movimiento como apuntan Wigley y Johnson (1988, p.7)-. Las imágenes dialécticas tenían propiedades ‘multiestables’, “cuya función principal era ilustrar la coexistencia de lecturas contrarias, o simplemente diferentes, en una sola imagen” (Mitchell. 2009, p.48). La referencia del deconstructivismo al constructivismo hace que el mensaje se vuelva ambiguo y autorreflexivo: “en un solo mensaje (...), se producen continuas interrelaciones y superposiciones” (Eco, 1986, p.123).

Hay una publicación extraña, de escala “L” primero y luego “XL” que es *Charlottesville Tapes* (1982). Consiste en las transcripciones de unas conferencias por una iniciativa de la decana de la Facultad de Arquitectura de Virginia, Jaquelin Robertson, que reunió, en la rotonda de la UVA, una conferencia a puerta cerrada con 24 arquitectos invitados entre los que se encontraba la élite de la época: Phi-



Fig. 3.29. Exposición Deconstructivism Architecture.

lip Johnson, Paul Rudolph, Peter Eisenman, Robert Stern, Michael Graves y las figuras prometedoras de Frank Gehry, Tadao Ando y Rem Koolhaas. Tuvo como formato la 'reseña de estudio', donde cada arquitecto presentaba un proyecto que posteriormente era debatido críticamente por el grupo. Las transcripciones las publicó *Rizzoli*. Esta publicación permitió presentar a Koolhaas como la cabeza de un estudio emergente, y su proyecto -Villa Dall'ava-, que mostraba la vertiente de un estudio que se alejaba del posmodernismo, como ya lo había hecho en 1980, en la exposición *The Presence of the past*. Este libro contiene dos conversaciones con Koolhaas -una entre Moneo, Rob Krier, César Pelli y Koolhaas-. En ellas se muestran afinidades y posturas entre los *stararchitects* presentes y futuros.

A principios de los 80, OMA operaba de manera internacional a pesar de construir poco. Una oficina en Atenas en 1982 y la de Londres eran coordinadas por Zenghelis, mientras Koolhaas operaba en Róterdam. En 1987, Zenghelis se separó de OMA fundando Gigantes Zenghelis Architects con una colaboradora de la oficina londinense mientras Koolhaas mantiene el nombre de la OMA (Núñez Carrasco, 2017, p. 95). Esto coincide con un periodo en el que alternan proyectos de gran envergadura y ambición con los más concretos y locales, los que constituyen sus primeras obras construidas.

Pero, con ese espíritu de exhibir y exhibirse, la exposición más importante de esta época de OMA se realiza es en 1989 y se llama "The First Decade". Fue una auténtica revolución el recopilar los 14 años de la actividad en el Museo Boijmans de Róterdam. De esos 14 años, los dos últimos fueron los que Zenghelis ya no estaba. Utilizaría la metáfora de 'caja negra' al ser la sala de exposición un recinto realizado con una cortina negra que lo encerraba. Si en 1980, la *Strada Novissima* mostraba una fachada que era una cortina azul translúcida, en esta, a forma de consciencia de la máquina OMA, se propone ese recinto hecho de tela negra. La aproximación de esta exposición se hace por proyectos realizados y los no realizados. Su web (2025) la describe de manera sucinta: "La exposición Primera Década mostró una selección de proyectos realizados por OMA hasta entonces; dentro del gabinete negro se exhibieron siete proyectos inacabados. Las columnas de acero mostraban proyectos en curso y realizados". La idea de 'gabinete negro' puede aludir a otra metáfora más allá del de 'caja negra', y es que en EE. UU. Roosevelt asignó -aunque nunca lo reconoció- un grupo no oficial de asesores afroamericanos para intentar influir en la política federal sobre cuestiones raciales. El paralelismo de que ese gabinete de la exposición fuera un grupo de proyectos, irrealizados, pero capaces de influir en la sociedad sobre cuestiones culturales mediante la arquitectura, parece una suposición más que interesante para abrir un debate. La exhibición fue 'revisitada' en 2015 por el monográfico de la revista OASE (#94) (fig. 3.30), editado por la NAI, que ha hecho las veces de catálogo retroactivo. Este número procuraba "arrojar nueva luz sobre la producción arquitectónica de OMA durante su primera década, que se ha convertido en un período mítico dentro de la historia de la oficina, pero que incluso hoy día resulta desconocido para muchos arquitectos y estudiantes que lo toman por referente.

En la década de los 90, siguieron las exposiciones en la Galería de Max Protech (fig. 3.29). En la mayoría de ellas que eran colectivas eran participaciones.

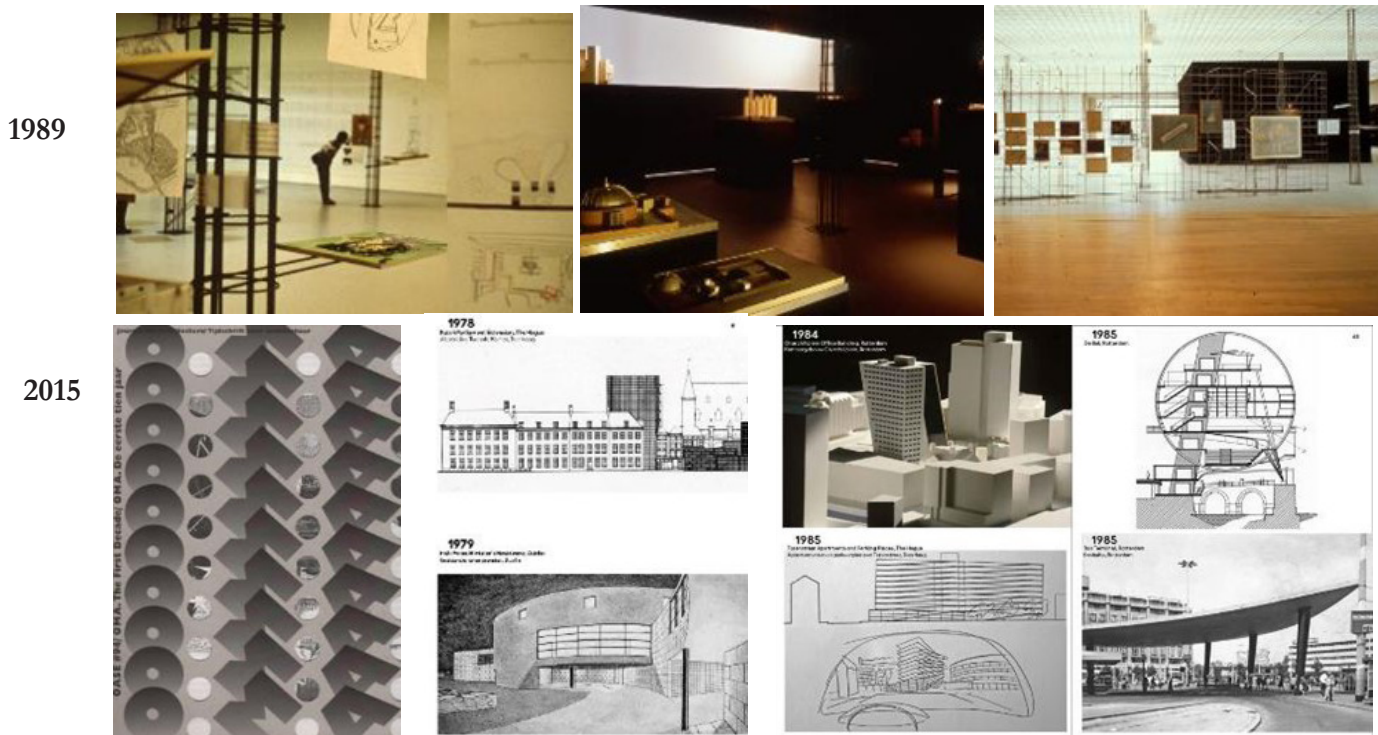


Fig. 3.30.

<p>1990. 5 de mayo–27 de julio. “Arquitectura desde Erik Gunnar Asplund hasta Zaha Hadid, pasando por Erik Gunnar Asplund, Ricardo Bofill, Douglas Darden, Peter Eisenman, Richard Buckminster Fuller, Michael Graves, Zaha Hadid, Arata Isozaki, Rem Koolhaas/OMA, Mark Mack, Ludwig Mies van der Rohe, Charles Moore, Massimo Scolari, Barbara Stauffacher Solomon, Bernard Tschumi, James Wines/SITE, Frank Lloyd Wright.”</p>
<p>1990. 8 de noviembre–5 de enero. “Nuevos proyectos, incluidos Erik Gunnar Asplund, John Ebersson, Peter Eisenman, John Hejduk, Coop Himmelb(l)au, Rem Koolhaas/OMA, Aldo Rossi, SITE, Bernard Tschumi”</p>
<p>1990. Diciembre-febrero. “Dibujos seleccionados de arquitectos de la galería, incluidos Erik Gunnar Asplund, John Ebersson, Peter Eisenman, John Hejduk, Arata Isozaki, Rem Koolhaas, Aldo Rossi, Louis Sullivan, Bernard Tschumi, Mies van der Rohe, James Wines/SITE, Frank Lloyd Wright”</p>
<p>1992. 16 de junio–16 de septiembre. “Exposición colectiva, que incluye a Erik Gunnar Asplund, Michael Graves, John Hejduk, Rem Koolhaas/OMA, Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe, Aldo Rossi, SITE, Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright”</p>
<p>1993. 4 de diciembre–15 de enero. “Arquitectos de la galería: trabajos tempranos, incluidos Erik Gunnar Asplund, Richard Buckminster Fuller, Michael Graves, Zaha Hadid, Arata Isozaki, Rem Koolhaas, Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe, Aldo Rossi, Paul Rudolph, SITE, Frank Lloyd Wright”</p>

Tabla 3.3. Exposiciones colectivas en la galería Max Protech.

Fig. 3.30. Arriba, imágenes de la exposición *OMA: The First Decade* (1989). La ‘caja negra’ o la ‘habitación de tela’ contenía los proyectos teóricos y los no construidos que eran el ADN de la oficina. Abajo, la importancia de exhibir y exhibirse se ve a lo largo de los tiempos: en 2015, se publicó un catálogo de la emblemática exposición.

Fig. 3.31. Carteles de las exposiciones de OMA en la Max Protech Gallery de Nueva York.

Fig. 3.31.



Por otra parte, desde 1978 hasta 1989, se habían incorporado a la estrategia comunicacional las entrevistas que le han realizado, principalmente a Koolhaas. La entrevista ofrece la oportunidad a Koolhaas, muy versado en esos terrenos, de modular la información que da. En las entrevistas, siempre se preocupa por intercalar datos personales que proyecta como estructurales del discurso de OMA, así como los conceptos elaborados y aplicados en publicaciones de libros, exposiciones u obras que se están haciendo en ese momento.

Una de las más importantes de esta etapa fue la extensa entrevista que Franco Raggi, diseñador, arquitecto y editor³⁹ milanés de gran prestigio, le realiza a Koolhaas en 1983: "Rem Koolhaas, Edonista-Puritano. Colloquio con Rem Koolhaas sulla pornografia, la congestione urbana, l'anno 1931 e il futuro dell'architettura dopo un crazy party", de la revista *Modo* (nº58), donde Koolhaas lanzaba datos personales y afirmaciones tan atrevidas como que la pornografía era la 'última forma de humanismo'. Puede que en esta entrevista sea la primera vez que dice por qué se dedicó a la arquitectura habiendo sido periodista y cineasta. De nuevo, aludiendo a un arco narrativo y a una continuidad, Koolhaas responde que "tras ser periodista hasta los 24, supuse que estudiar arquitectura era la continuación natural. Fue un poco como una epifanía; mientras caminaba por las calles de Delft caí en la cuenta de que debía hacerlo" (Koolhaas, 1983, p. 26).

En el propio título vuelve a usar la idea identificable de la 'cultura de la congestión' y vuelve a anteponer el nombre de Koolhaas a la oficina. La revista *Modo* (fig. 3.32) venía muy bien a las intenciones de la oficina, ya que, en palabras de Alessandro Mendini (1987, párr. 6⁴⁰) "la idea básica era contaminar la pureza aséptica del discurso sobre el proyecto elitista, típico de la historia de las revistas de arquitectura, haciéndolo reaccionar con la energía del lucro masivo". De la propia página web de Franco Raggi, (s.f. párr. 1 y 2) se extrae una actitud que denota la sintonía con la actitud de OMA.

"Los editoriales mensuales que el arquitecto Franco Raggi escribió para la revista *MODO*, que dirigió a principios de los años 80, representan algunos de los escritos más inesperados y divertidos de las últimas décadas de la arquitectura italiana. Los editoriales de Raggi, con su lenguaje desconcertante y antiacadémico, se reúnen ahora por primera vez. Estos "Cuentos arquitectónicos" rápidos e ingeniosos demuestran lo fascinantes que pueden ser las idiosincrasias de los muebles y los espacios habitables."

Otra de las primeras entrevistas que le hicieron fue en 1986, realizada por Patrice Goulet y Nikolaus Kuhnert, llamada "Die erschreckende Schönheit des 20. Jahrhunderts" (fig. 3.33). Rem Koolhaas in Gespräch mit Patrice Goulet und Nikolaus Kuhnert" ("La aterradora belleza del siglo XX. Rem Koolhaas in conversación con Patrice Goulet y Nikolaus Kuhnert"), realizada para el número 86 de la revista alemana *ARCH +*. Esa revista alemana, de gran difusión -cuenta con una tirada de más de 10.000 ejemplares-, pasaba en esa época por una trans-

Fig. 3.32. Portada de *MODO* para *MODO* y la página inicial de la entrevista de Raggi, una de las mejores y más provocadoras que le han hecho a Koolhaas.



39 Editor de *Casabella* y director de la revista *Modo* (que nace en 1977 y termina en 2006). Sus obras están en el MoMA, el Centro Pompidou, el FRAC/Orleans, la Triennale di Milano y el Museo de Cerámica de Savona. A lo largo de los años ha colaborado con la Triennale di Milano como comisario de varias exposiciones destacadas. (fuente: *Artemest*. <https://artemest.com/es-es/artisans/franco-raggi>).

40 Fuente: <https://web.archive.org/web/20180617192537/http://www.ordinearchitetti.mi.it/it/servizi/biblioteca/riviste/41>

Fig. 3.33. Texto de Berlin: A green Archipelago, de Ungers.

formación, un retorno a la modernidad tras el abandono del posmodernismo más impactante y de moda a principios de los 80; la revista reivindicaba grupos de trabajo sin jerarquías entre sus miembros como supuestamente OMA -aunque la entrevista se la hacen, paradójicamente, a él, al ‘editor jefe’, como siempre se ha visto-. Al igual que pasó con Koolhaas, tras un periodo fijo en los EE. UU., la revista volvía a mirar una Europa que se prometía reforzada, de nuevo moderna y llena de progresismo. Se convirtió en una *Revista de Arquitectura y Desarrollo Urbano* más difundidas en 1986, lo cual la hacía un lugar adecuado para que Koolhaas, crítico con las intenciones de recuperar el centro europeo por los Krier, expusiera sus últimas ideas sobre la metrópolis. “La aterradora belleza del s. XX” será también el título aterrador que le ponga uno a uno de sus textos más importantes del *S,M,L,XL*.



3.3. LOS 90. LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA

[Libro-Bulbo: *OMA Rem Koolhaas. S,M,L,XL*]

Los 90 empiezan siendo años frenéticos para Koolhaas. La década de los 90 representaría en términos de comunicación, la primera evolución del discurso de OMA y Koolhaas, que iba a presentar la oficina como 'agente contemporáneo' después de fichar en la Graduate School of Design de Harvard y comenzar a intensificar su presencia en los medios. Entrevistas y programas televisivos le pondrían en el foco mediático a escala XL.

Para demostrar que la oficina tenía una 'identidad contemporánea' transmitirían a) su diagnóstico de la imposibilidad de la ciudad contemporáneas a planificarse y la impotencia de la disciplina urbanística que funcionase con los parámetros establecidos por el Movimiento Moderno, y b) su interés por otras modernidades y la gestión del caos 'a la japonesa'. Van Guerrewy (2019, p. 298) explica que "OMA nunca ha creído realmente en la planificación urbana, y la poca confianza que tenía desapareció durante la década de 1980".

"En un ensayo de 1992 en *Design Book Review* (que trata de libros recientes de y sobre OMA), Albert Pope citaba la canción de Elvis Costello "Tokyo Storm Warning", de 1986. La cita describe sucintamente la visión a la vez pesimista y emocionante del mundo de OMA, impulsada por la convicción de que las ciudades son entornos incontrolables y a menudo absurdos: "El cielo se desplomó sobre un decorado coreano barato de película de monstruos / Y se derramó en el entresuelo del aplastado hotel cápsula / Entre el matadero de Disney y la refinería química / Sabía que estaba en problemas, pero creía que estaba en el infierno / (...) ¿Qué nos importa que el mundo sea una broma?"".

Con *Groszstadt* trabajando a *plenum*, las exposiciones se multiplican. No solo individuales, sino también colectivas como se refleja en el cuadro de resumen de las exposiciones y años de celebración. John Hill (2022, párr. 6)⁴¹ señala de esta época que, a principios de los 90, hubo una crisis internacional de la que ni los estudios de arquitectura se libraron y OMA aprovechó para explorar la "recepción y repercusión del laboratorio creado en el estudio en 1989" y el efecto del, paradójicamente icónico concepto del "proyecto sin forma" en el que estaban trabajando. Hay que destacar la participación en la exposición de 1990 *Energieen* (Energía), en el Stedelijk, un museo al que Koolhaas debía mucho de sus sentimientos en lo referente a su educación en el arte⁴². La exposición, con Wim Beeren como comisario, sólo contó con la presencia de OMA en el campo de la arquitectura, revelando el connotado artístico de su proyecto. OMA concurre con artistas de primer nivel, alejados de la arquitectura: el diseñador de moda Issey Miyake, la artista conceptual americana Jenny Holzer, el artista audiovisual y performativo Bruce Nauman y la fotógrafa y directora de cine norteamericana Cindy Sherman. Como ocurrió con la exposición *Deconstructivist Architecture*, aportaron un solo proyecto y su representación fue más allá de la configuración de la arquitectura o el volumen, pues era una maqueta de la icónica -y a la vez informe- *Très Grande Bibliothèque* (Hill, 2022, párr. 7). En vez de la maqueta de

41 Fuente: Hill, J. (16 agosto 2022). "OMA en 1989: Proyecto sin forma" en *arquitectos mundiales.com* [página Web] <https://www.world-architects.com/en/architecture-news/insight/oma-in-1989-review-of-project-without-form>

42 Ver capítulo 2.

Fig. 3.34. Maquetas de escayola expuestas en la exposición de 1990 *Energieen* (Energía), en el Stedelijk.

Tabla 3.4. Exposiciones OMA en los 90.

plexiglás iluminada del concurso, el estudio de Parthesius & de Rijk fabricó dos grandes maquetas de yeso. En la primera se ocultaban los espacios programáticos como vacíos dentro del sólido; en la otra se expresaban los espacios del programa como objetos soportados por los nueve núcleos verticales, que hoy en día se considera la imagen más icónica del proyecto de la *Très Grande Bibliothèque*, dando, además, lugar a muchas confusiones de los legos, al pensar que los 'vacíos' son la parte sólida cuando son lo contrario (fig.3.34).

CUADRO DE LAS EXPOSICIONES DE OMA EN LOS 90				
Año	Exposición	Lugar	Libro asociado	Libro-Bulbo
1990	Fin de Siècle: OMA	Instituto francés de Arquitectura. París, Francia.	<i>OMA: Six Projects</i> (editado por Instituto francés de Arquitectura. París, Francia.)	<i>OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990</i>
1990	Rem Koolhaas. OMA en Lille	Museo de Bellas artes. Lille, Francia.	<i>OMA: Six Projects</i> (editado por Instituto francés de Arquitectura. París, Francia.)	<i>OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990</i>
1990	Energieen	Museo Stedelijk. Ámsterdam, Holanda	<i>Energieen</i> (editado por Wim Beeren, Frits Keers and Din Pieters)	<i>S,M,L,XL -sólo el proyecto de la Très Grande Bibliothèque-</i>
1991	Rem Koolhaas: proyectos urbanos 1985-1990	Colegio de arquitectura de Cataluña. Barcelona, España	Rem koolhaas: proyectos urbanos (1985-1990)	<i>S,M,L,XL & OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990</i>
1994	OMA: Rem Koolhaas and the place of public architecture	MoMA, Nueva York, EE. UU.	O.M.A. at MoMA : Rem Koolhaas and the place of public architecture (editado por MoMA)	<i>S,M,L,XL & OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990</i>
1995	Euralille-Poser, Exposer	L'Espace-Croisé. Lille, Francia.	Euralille-Poser, Exposer (Editado por Espace Croisé)	<i>S,M,L,XL & OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990</i>
1996	6th International Architecture Exhibition. Sensing the Future of the Architect as Seismograph	Eurolille. Pabellón central. Francia.	6th International Architecture Exhibition. Sensing the Future of the Architect as Seismograph (Editado por Giovanni Keller)	<i>S,M,L,XL</i>
1997	New Urbanism: Pearl River Delta.	Documenta X. Kassel, Alemania.		Harvard Project on the City
1998	Living (Vivre)	Arc en Reve. Burdeos, Francia	Oma Rem Koolhaas Living Vivre Leben T (editado por Birkhäuser)	Oma Rem Koolhaas Living Vivre Leben T (editado por Birkhäuser)
1999	Living (Vivre)	ICA. Londres, Inglaterra.	Oma Rem Koolhaas Living Vivre Leben T (editado por Birkhäuser)	Oma Rem Koolhaas Living Vivre Leben T (editado por Birkhäuser)
1999	Cities on the Move	Hayward. Londres, Inglaterra/ Wesner Museum. Columbus, Ohio. EE. UU./ Tokyo, Japón	Cities on the Move: Urban Chaos and Global Change. East Asian Art, Architecture and Film Now. Exhibition Catalogue (editado por Hans Ullrich Obrist y Hou Hanru Hans)	



3.3.1. El caos a la japonesa

[Libro-bulbo: OMA-Rem Koolhaas: *Architecture 1970-1990*, el proto-*S,M,L,XL*]

Koolhaas empieza a entender 'caos' como el sistema de las fuerzas que se ejercen sobre las *Groszstadt*. Así, con la fundación empiezan a pergeñar la creación de *The Contemporary City*. Koolhaas anuncia su concepto en el texto "Atlanta" aparecido en *Quaderns* (1990, p. 115), donde explica que tal libro ya no sería un manifiesto especulativo, sino una investigación de la condición urbana contemporánea: "no pretendo escribir un manifiesto mediante especulaciones sobre lo que debería ser la ciudad contemporánea, sino que estudio tres situaciones ya existentes en diferentes lugares del mundo". El libro tendría una visión innovadora en tanto que pretendía transmitir nuevos posicionamientos de la oficina y operatividad en la intervención urbana. Su 'marca distintiva' era la inspección de la contemporaneidad. Por avatares del destino, *The Contemporary City* no se llevó a cabo y los textos entraron a engrosar el capítulo XL del *S,M,L,XL*, pero primero hubo, aunque no se reconoce así, una especie de 'maqueta'. El libro *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*.

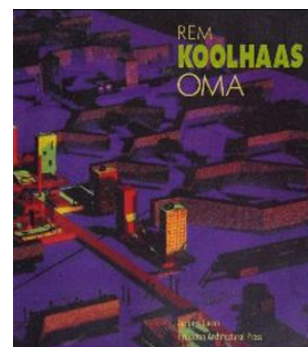


Fig. 3.35. Portada del libro OMA-Rem Koolhaas: *Architecture 1970-1990*, editado por Lucan.

Editado por Jacques Lucan (1991) (fig. 3.35) y publicado por Princeton Architectural Press, era una exhibición de la firma OMA y un simulacro del *S,M,L,XL* que se dio cuatro años más tarde. Como este último tardó 10 años en hacerse, es perfectamente lógico que el de Lucan se tome como prueba tras seis años de investigación. Lo que transpira este libro es la idea de mostrarse como identidad de la 'oficina', presentándose como alternativa al estilo, por ejemplo, SOM. Comenzaba también a alimentar el *ethos* con textos de Jean-Louis Cohen "The Rational Rebel, or the Urban Agenda of OMA", alusión a la literatura de "Manhattan transfer" de Hubert Damish y al texto "The architect of the Modern Life" -no Modern architecture-, de Lucan. Estos escritos ofrecían una visión externa y experta sobre el discurso de Rem Koolhaas y los logros de la oficina, pero, sobre todo, de su propia figura como guía conceptual. Damish (1991, pp. 20-31) se centra en Koolhaas como un agente que investiga las modernidades desde puntos de vista alternativos como hizo con Manhattan. Entre los analistas, Jean Louis Cohen se esforzaba a ofrecer el punto de vista del arquitecto fundamentalmente preocupado por la ciudad y el urbanismo.

"Provocador sereno, dinamizador silencioso, Rem Koolhaas trabaja desde hace quince años como comentarista extraordinario de la condición de las ciudades de finales del siglo XX. Sus indagaciones pueden adoptar la forma clásica de un libro o, con algunas de las menos convencionales, la de un proyecto, pero en todos los casos revelan, las más de las veces, las modas, las dimensiones olvidadas o desatendidas de la gran ciudad contemporánea" (Cohen, 1991, p. 9).

Para Cohen resultan muy atractivas las formas de la oficina de abordar los proyectos.

"De este modo, los proyectos urbanos de Koolhaas nacen simultáneamente de sus propias iniciativas y de directrices precisas [precisión] y localizadas que el arquitecto trata con el mayor de los respetos, al tiempo que realiza una inflexión [mira de otra manera] y las pone en tela de juicio [actitud crítica]. Respondiendo a estos dos órdenes, el precepto del análisis converge con el orden de la concepción. Y si los proyectos explícitamente históricos de *Delirious New York* se remontaban en 1978, en su 'conclusión ficticia', a estrategias arquitectónicas

específicas, el proyecto de 1980 para la *Kochstraße* de Berlín se apoya, a la inversa, en proyectos históricos reales en el centro de la ciudad iniciados para formar un perímetro de referencia más allá de los límites del emplazamiento del concurso. Enmarcada en distintas secuencias, la observación metropolitana que propone OMA constituye una especie de historia de lo fantástico. Sorprendente por su contenido, consistente en un collage de proyectos heterogéneos, esta historia es especialmente sorprendente por la puesta en escena que propone para estos episodios, situándolos en escenarios imprevisibles” (Cohen, 1991, p. 9).

Koolhaas que se declara moderno, nada tiene que ver en su actitud con continuar las formas modernas (Cohen, 1991, p.10);

“no se trata simplemente de una manipulación de las formas arquitectónicas de los grandes modernos, a semejanza de la práctica de los manieristas de hoy, cuando utilizan con fines instrumentales los pilotis y las bandas de ventanas de Le Corbusier o las vigas de los constructivistas”.

“Koolhaas se interesa por el potencial estructurador de los proyectos territoriales o de ciertos temas monumentales del Movimiento Moderno. Tomando críticamente la dimensión paradigmática de los planes para las ciudades-jardín y para las *Siedlungen* como extensiones de los grandes planes metropolitanos propuestos por la cultura funcionalista, somete estas estructuras a la fragmentación y densificación del suelo en el crisol de la estructura urbana actual, observando fríamente el resultado de reacciones químicas imprevisibles”.

En sus últimas páginas (1991, pp. 16-17) Cohen hace la pre-reseña del libro que Koolhaas está confeccionando, *The Contemporary City*. Cohen, como eminente experto, da fe de que el enfoque koolhaasiano en las periferias y suburbios, a partir de Manhattan que se había centrado en la ‘ciudad vertical’ frente a la ‘ciudad horizontal’ estudiada en *fatland*, este libro le coloca de nuevo a la cabeza de la modernización -contemporaneidad-. Para ello, Cohen explica que el escrutinio de Koolhaas, centrado en lo suburbano, demuestra que frente a lo pensado acerca de que no existen reglas urbanísticas, éstas están definidas por la congestión y la coexistencia de múltiples sistemas que son incompatibles pero que igualmente se yuxtaponen. De sus estudios acerca de los alrededores de Washington, L.A. y París, Koolhaas propone en ese libro, por venir, que esas zonas generen nuevas centralidades, buscando dentro de la confusión el orden -de nuevo el binomio contradictorio del oxímoron borgiano-, explorando en el entorno de la arquitectura más capitalista, ignorada por la élite intelectual aunque, según Cohen, Koolhaas demuestra cómo está ganando relevancia.

Para concluir, Cohen valora las similitudes buscadas en la reivindicación de los ‘agentes de la modernidad desconocidos en Europa’ como Wallace K. Harrison o Raymond Hood. Y, por último, lanza lisonjas hacia el plan de OMA para Lille, que comprendía varios proyectos significativos, incluyendo el plan maestro de Euralille, el Palacio de Justicia, y el Congrexpo y con la estación de tren TGV como punto central, un importante paso para la firma de arquitectura, cuya identidad -Cohen *dixit*- muestra el enfoque innovador en la planificación urbana de lo ‘grande’ infraestructural.

A parte de estos textos, el volumen de Lucan contenía proyectos que demostraban la urdimbre de su propuesta discursiva. Existía una especie de ‘prólogo’ que ya demostraba su continuidad discursiva. El texto “Our New Sobriety”

de Zenghelis y Koolhaas (1980) era enlazado mediante el título “The New Sobriety”, donde aparecían las miesianas “dos casas patio”, los cadáveres exquisitos del “Centro nacional de Danza” de la Haya, o el *manhattanismo* del “Ayuntamiento de la Haya”, o la idea, también miesiana, sobre concepto de edificio de oficinas, representado por el “Complejo de oficinas de Frankfurt”. El capítulo terminaba con uno de sus proyectos más icónicos y no construidos como fue “El centro de convenciones de Agadir en Marruecos”.

Luego viene una división, no tan atractiva como la del *S,M,L,XL*, pero igualmente de corte estructuralista, con “horizontal Projects”, donde incluía el plan para Melun-Sénart (114-117) o el “Centro de internacional de negocios de Lille” (p. 118-127) y “Vertical Projects”. Todos ellos, proyectos incluidos en el volumen plateado del *S,M,L,XL*. De hecho, gracias a esta publicación, que acaba con una serie de escritos arquitectónicos que se incluirían en el *S,M,L,XL*, se ve el corpus que envasaba el libro *The Contemporary City*. Los textos son “The New Sobriety” (153-154); “The Terrifying beauty of the XXth Century” (154-155), “The imagining nothingness” (156-157), “Architecture” (158-159), “New York/La Villette” (160-161), “Sixteen Years of OMA” (162-164) y “The End of the Age of Innocence?” (164-167).

3.3.2. Sixteen Years of OMA

De entre todos, “Sixteen Years of OMA” (162-164) explica las rupturas que OMA ha sufrido en esos dieciséis años y no se incluye en el *S,M,L,XL*, porque este es ya un compendio de los 17 años de OMA. El texto intenta explicar cómo el estudio se somete en un arco narrativo en las dos décadas “The seventies” y “The eighties”.

El texto comienza definiendo OMA como un ente cambiante y trans-cultural. Una cita de Baudelaire (fig. 3.36) da la pista de su deuda con el *flâneur*, que observaba la experiencia cambiante y efímera de la vida en la metrópolis y la responsabilidad del artista por hacer una instantánea de esa experiencia.

“Los encantos del horror sólo embriagan a los fuertes

(Charles Baudelaire, Las flores del mal).

La obra que aquí se presenta ha sido producida a lo largo de los últimos dieciséis años por diversas personas en varios países durante dos periodos culturales radicalmente distintos: los años setenta y los ochenta. Esto significa que, a lo largo de su existencia, OMA ha pasado por varias fases y ha respondido a condiciones cambiantes” (Koolhaas, 1991, p. 162).

De nuevo, como en el discurso del Pritzker (Koolhaas, 2000) (capítulo II), en este texto se vuelve a mostrar el compromiso con el pasado, el presente y el carácter visionario -futurista- de Koolhaas al dirigir el presente y el futuro de OMA sobre la base creada en el pasado. Según Koolhaas, (1991, p. 162), la época de los 70, con *Exodus* y ‘los trabajos americanos’, fueron producto de los visionarios 60s, productos porque fueron inspiración y crítica reactiva, ya que ‘luchaba’ contra la ‘inocencia’ -término que utiliza desde el principio en su discurso⁴³- que profesaron Archigram o Superstudio en esa década, y que, según Koolhaas tenía un tono antihistórico y optimista. De nuevo, la marca OMA, que tiene cierta inocencia como motor creativo e investigativo -la curiosidad es



Fig. 3.36. Baudelaire.

43 Véase capítulo I.

‘inocente’-, se postula como reactiva a las posturas de los utopistas, cuya inocencia borró el pasado para generar virtualidades extremas sin tener en cuenta los referentes, tanto de los contextos como los constructos teóricos pasados. En el texto, enlaza *Exodus* con el estudio del *Muro de Berlín*, autorreferencia que, en el *S,M,L,XL* se solucionó incluyendo el texto sobre el Muro que hizo en su *Summer Season* de la A.A., y donde subraya cuán peligroso es el poder de la arquitectura. Es en este pasaje donde reluce la referencia a Baudelaire, diciendo que la franja creada es moderna, ‘hiperdensa’ en su condición metropolitana, que daba ya pie a una futura congestión de la que habló en Manhattan.

Enlaza así con el proyecto de “La Ciudad del Globo Cautivo” mientras ensalza que OMA se siente atraída por los conceptos de contraste y división, propios de la modernidad, porque, como dice Koolhaas (1991, p. 162) la ciudad es “como un escenario de ideologías enfrentadas (...) armonía y composición se consideran cosas del pasado, y donde ‘el todo’ es una entidad sólo en la medida en que cada parte es diferente de las demás”. OMA es una unidad de investigación en lo inédito y polémico que tuvo en *Delirious New York* una epifanía, mostrándose un estudio que combinaba el eje de los proyectos utópicos -frustrados de Europa con los ‘heroicos’ de los años 20 y 30 americanos. La investigación, con la que se identifica OMA, iba sobre ‘el catálogo de logros’ que, a pesar de haberse llevado a cabo, es tan radical, imaginativa y fantástica como aquellas metas soñadas por los europeos.

“En Europa, la historia de los años veinte y treinta es una historia de sueños heroicos pero abortados. Por el contrario, en la arquitectura estadounidense del siglo XX, los años veinte y treinta fueron revoluciones racionales, llevadas a cabo por arquitectos inteligentes. No se trata de un catálogo de frustraciones sino de una explosión de logros, que a pesar de su realización es tan radical, imaginativa y fantástica como los sueños europeos” (Koolhaas, 1991, p. 162).

Para que no quede duda a los ‘futuros clientes’, Koolhaas añadía una coda diciendo de los proyectos americanos incluidos en el apéndice “una conclusión ficticia” en *Delirious New York*: “los proyectos para Manhattan y el propio libro fueron agresivamente realistas” (Koolhaas, 1991, p.162). De ‘los ochenta’ que siguen imbuidos en el posmodernismo, Koolhaas relata que OMA vuelve a una Europa que ha sustituido la ‘barbarie anglosajona’ por lo contrario, por la obsesión del centro urbano de la ciudad europea, cosa que Koolhaas, en las siguientes líneas, se empeña en demostrar que OMA es una firma de arquitectura que apuesta por aspectos cruciales del mundo moderno -de nuevo, el referente es Baudelaire- y su visión poética del mundo moderno que ha influido en lo contemporáneo y que OMA había detectado: “la escala, los números, la tecnología, los programas, las necesidades, que estaban en total desacuerdo con su ideal [de los posmodernos] de una historia ‘redescubierta”’. OMA lanza su idea de oficina contemporánea, diciendo que la negación a encauzarse en el discurso mainstream, les llevó a las situaciones de las periferias, apostando por aunar la modernidad del sueño europeo y la realización revolucionaria norteamericana. Lo que fue ejemplificado en sus proyectos más sonados de la década,

“creó una colosal reserva de negación, que buscó una salida en la periferia de las ciudades, que fue patéticamente enmascarada para ajustarse a los nuevos dogmas y condujo a una creciente con-

fusión entre la historia «real» y la fabricada. En este sentido, proyectos como la ampliación del Parlamento neerlandés (1978), el edificio de apartamentos Boompjes de Rotterdam (1980-1982), el Ayuntamiento de La Haya (1986) o las viviendas de la Koch-Friedrichstrasse de Berlín (1980) son polémicas demostraciones de que es posible hacer coexistir aspectos del modernismo, tanto americano como europeo, con el núcleo histórico, y de que sólo un nuevo urbanismo que abandone las pretensiones de armonía y coherencia global puede convertir las tensiones y contradicciones que desgarran la ciudad histórica en una nueva cualidad. Los proyectos celebran el fin del sentimentalismo" (Koolhaas, 1991, pp. 162-163).

Por último, Koolhaas lanza la idea embrionaria del futuro OMA que se ocuparía de las cuestiones de la periferia, combatiendo la insistencia del mainstream sobre el centro histórico y por el tejido urbano cohesionado, reivindicando la actividad de posguerra, en la cual las corrientes principales habían aniquilado el 'oficio' del arquitecto y al arquitecto 'planificador'. Aquí, la palabra tiene tintes futuristas, imaginativos y especulativos ya exhibidos en *Delirious New York* en "esa forma crítica de imaginación que pretende -a pesar de las dificultades obvias- mirar hacia delante, anticipar y organizar las necesidades antes de que se vuelvan desesperadas" (Koolhaas, 1991, p. 163). Koolhaas introduce el concepto del 'vacío' que expondría en "Imagining nothingness" y que explora en los proyectos que ilustrarían el libro frustrado de *The contemporary City* y expone que OMA explora ese 'vacío' -el futuro, la anticipación, el oficio de planificador con su rama 'cienciaficcional'-. Con los proyectos del Parque de la Villette (1982-1983), la Exposición Universal (1983) o Melun-Sénart (1987) asegura que, gracias a estos proyectos, el estudio, cruza su ente soñador y heroico moderno con el pragmático americano, investigador, imaginativo, planificador para alcanzar terreno más allá del rígido dominio de la arquitectura.

"De hecho, estos proyectos se alejan bastante de la arquitectura en sentido estricto: tratan de la «nada». Mientras que la arquitectura responde, por definición, a cada pregunta en forma de sustancia construida, en estos proyectos intentamos encontrar formas de manipulación programática y organizativa que pudieran crear nuevas condiciones culturales «libres» de arquitectura. El proyecto más reciente en este sentido es el plan para Melun-Sénart, donde se ensaya la tesis de una ciudad organizada en torno a sus vacíos, una especie de modernidad post-arquitectónica" (Koolhaas, 1991, p. 163).

Este texto vaticinaba así sobre el destino de *The Contemporary City*, dejando la cuestión del 'campo' abierto, aunque también incluyó el texto final sobre Melun-Sénart como anzuelo. Ese texto elegante y lleno de provocaciones teóricas, espoleaba la curiosidad con reflexiones rotundas que demostraban la identidad de OMA como ente con capacidad crítica.

OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990 era un simulacro o un preámbulo del libro *The Contemporary City* que vendría y que se convirtió en el *S,M,L,XL*. Se pueden ver paralelismos estructurales, por ejemplo, en cómo termina, igualmente con una cronología de los hitos de OMA (fig.3.37), al igual que el *S,M,L,XL* y luego *Content*, a lo que hay que añadir una relación tanto de los escritos de Rem Koolhaas como los muchos que terceros habían hecho de OMA hasta el momento. También se pueden rastrear los restos 'arqueológicos' de *The Contemporary City* en los textos de *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-*



Fig. 3.37. Texto “Sixteen Years of OMA” de Koolhaas.

1990 y del *S,M,L,XL*, demostrando la coherencia discursiva al encontrarse, entre sus libros, textos que, como conectores intertextuales, ya se encuentran en otras publicaciones. En el *S,M,L,XL* se incluyen, con más o menos modificaciones, gran parte de los textos del libro y lo que iba a ser *The Contemporary City*. Se trata de una relación de escritos que pretendían anunciar esa postura de ‘oficina contemporánea’.

Según se cotejan con el escrito de Koolhaas de “Sixteen years of OMA” y los demás textos del libro editado por Lucan, con los escritos del capítulo XL, se deduce que, con la salvedad de “The Terrifying Beauty of the XXth Century” e *Imagining nothingness*”, situados en el capítulo S, el capítulo XL podría haber sido el libro *The Contemporary City*.

-The White sheet (un sueño)	->	Texto (1981)
-Atlanta	->	Diario
-Las Vegas of the Welfare State	->	Re-desarrollo del Bijlmermeer
-Unlearning Holland	->	Rediseño de Holanda
-Congestion without Matter	->	La Villette
-Elegy for the Vacant Lot	->	Ensayo
-Their New Sobriety	->	Exposición Universal París, 1983
-What Ever Happened to Urbanism?	->	Texto
-Surrender	->	Ville Nouvelle Melun-Sénart, 1987
-Dolphins	->	Centro intercambiador de transportes Benelux, 1989-1991
-Singapore Songlines.		
Thirty Years of Tabula Rasa	->	Reconstruction, 1995
-Tabula Rasa Revisited	->	Mission Grand Axe, La Défense, Paris, France, 1991
-Side Show	->	Edificio de oficinas Zac Danton, La Défense, París, 1991
-Quantum Leap	->	Euralille, Centro Internacional de eventos en Lille, 1994
-Programmatic Lava	->	Diseño Urbano Foro de Yokohama, 1992
-The Generic City	->	Texto-Guía (futurista), 1994

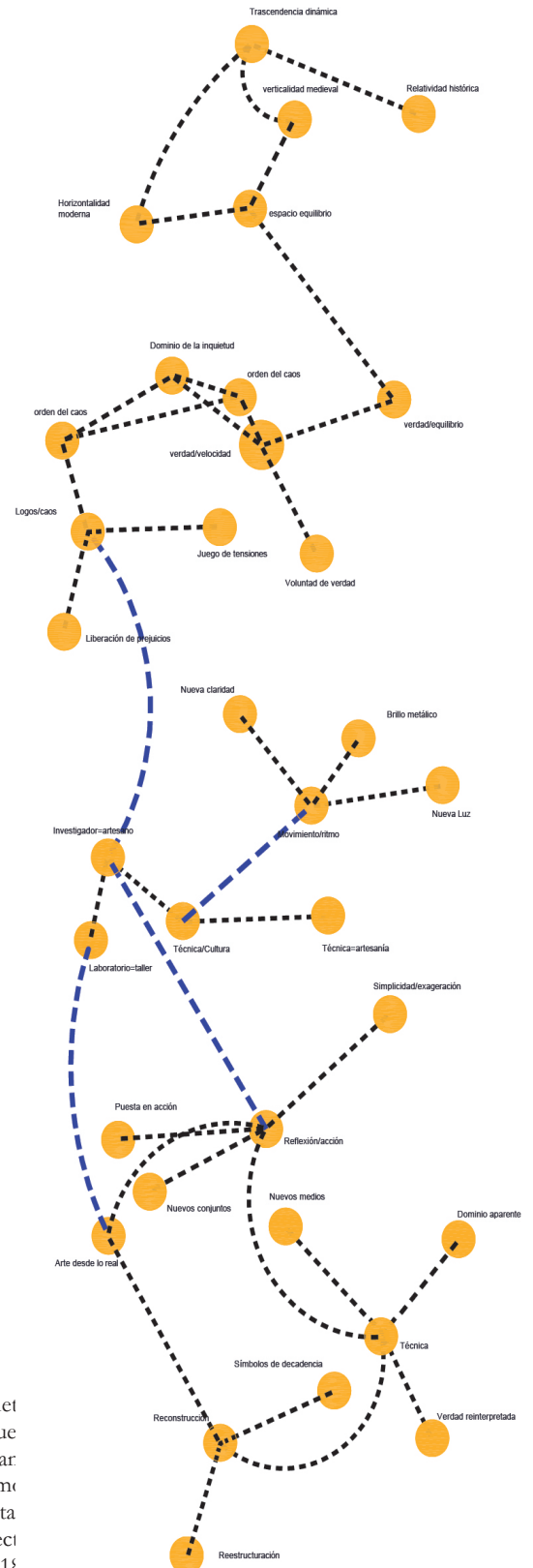
Tabla 3.5. Exposiciones OMA en los 80.

Aunque nunca fue realizado el libro, *The Contemporary City* se anunció con varias reseñas. Como Meléndez Valoria (2014, p.367) señala, las reseñas del libro antes de ser este hecho, era una forma de difusión por adelantado que ayudaba a entender a la comunidad arquitectónica a qué punto estaban Koolhaas y OMA. Al final de la década de los 80, el holandés decía en un medio tan notable para la comunidad arquitectónica como *L'Architecture d'Aujourd'hui*, que estaba interesado en “no ser moderno, sino contemporáneo” (Fortier, B., 1989, p.15). Esta distinción era puro-semántica, ya que la búsqueda koolhaasiana de lo contemporáneo recae en el proceso de modernización que la sociedad sigue. Koolhaas quiso matizar la opinión de muchos acerca de que seguía los preceptos modernos de la arquitectura, cuando en realidad busca la ‘actitud moderna’ y no el ‘dogma arquitectónico moderno’. La actitud moderna se relaciona con la idea miesiana -provocación contra el *mainstream* discursivo del Movimiento Moderno-, en el que la arquitectura es la expresión de la contemporaneidad.

Para tal empresa, había iniciado un rastreo de las ‘situaciones contemporáneas’ con tanteos a ciudades asiáticas y la prospección de otras americanas que se alejaban del modelo esencialista del Nueva York embrionario. Este tanteo le llevó a estudiar las otras realidades modernas -por contemporáneas-, que evidenciaban otras urbanidades donde las ‘fórmulas CIAM’ no funcionaban o congelaban los procesos urbanos, en sistemas rígidos, y formas que, acudiendo a la metáfora biológica tenían que mutar con los tiempos en que avanzan sociedad, técnica y cultura de la mano. Koolhaas apoyaría la postura que Mendelsohn (1923), en el discurso “Dinámica y Función” para el grupo holandés *Architectura et Amicitia*⁴⁴, en el que introducía la visión dinámica de la ciudad y la arquitectura como expresión del dinamismo en la imagen urbana aludiendo también la confluencia en este punto de vista de los antagónicos grupos modernos holandeses de los expresionistas y De Stijl.

Una vez reconocido que los conceptos materia y energía, separados hasta ahora por la ciencia, sólo son formas distintas de un mismo elemento, que en el orden del mundo nada se produce sin relatividad con el cosmos, sin relación con el conjunto, el ingeniero ha abandonado la teoría mecánica de la materia inerte y se dedica otra vez al servicio de la naturaleza; encuentra relaciones entre elementos remotos que corresponden a leyes precisas. Su antigua arrogancia cede ante el gozoso sentimiento del creador.

Diagrama 3.2. Basado en el texto *Dinámica y función* de Mendelsohn. Elaboración propia.



44 Expresión latina que significa “Arquitectura y amistad” y que se suele simplificar en Aet titución privada que ayudaba a artistas en su difusión y ofrecía un fondo de pensiones que día. Es una asociación de arquitectos y personas de disciplinas afines, que se ocupa de orgar que hagan la profesión más interesante y agradable. Sus comienzos, en 1855, tenían como un núcleo donde una nueva generación de arquitectos pudieran trabajar juntos. Tras la bata -donde se defendía el neogótico-, evolucionó, en especial tras la IGM, cuando el arquitecto por Koolhaas en el Haagse Post- Hendrik Wijdeveld, se ocupó de la revista *Wendingen* (1918 día las ideas expresionistas. (Fuente: <https://www.aeta.nl/genootschap-architectura-et-amicitia>)

Dualidades y tensiones

Decadencia / reestructuración
 Liberación / dominio
 Velocidad / equilibrio
 Inquietud / claridad
 Caos / orden
 Destrucción / creación

Tiempo e historia
 Época / historia
 Presente / futuro / pasado
 Medieval / moderno
 Transformación / evolución

Técnica y conocimiento
 Técnica
 Laboratorio / taller
 Investigador / maestro artesano
 Logos del ser
 Conocimiento común

Naturaleza y elementos
 Naturaleza
 Gravedad
 Fuerzas motrices
 Elementos naturales / control
 Tierra / aire / luz / masa

Arquitectura y forma
 Catedral
 Construcción
 Espacio inaprehensible
 Forma / función / masa / luz

Verticalidad / horizontalidad

Movimiento y ritmo
 Ritmo
 Movimiento
 Velocidad
 Dinamismo
 Revoluciones

Humanidad y creación
 Voluntad de verdad
 Creación individual
 Reflexión
 Simplicidad / claridad
 Manos a la obra

El descubridor unilateral intelectual se convierte en el creador plurilateral intuitivo. La máquina, que hasta ahora fue dócil peón de la explotación inanimada, se convierte en elemento constitutivo de un nuevo organismo vivo. No debemos su existencia al legado de un desconocido ni tampoco a la inventiva de algún genio de la construcción, sino que nace como complemento indispensable del desarrollo, en el preciso momento que las necesidades la reclaman. Su verdadera tarea consiste en posibilitar las múltiples interrelaciones entre población y aumento de la producción, entre industrialización y aumento de las necesidades humanas, para organizarlas y dominar sus efectos.

"Así se convierte a la vez en símbolo de intensificada decadencia y en elemento de una vida que va reestructurándose.

Aparentemente, dominamos la naturaleza desde el descubrimiento de sus fuerzas. En realidad sólo ponemos nuevos medios a su servicio.

Aparentemente nos hemos liberado de la fuerza de la gravedad.

En realidad, sólo entendemos su lógica en un nuevo sentido. La precisión de sus revoluciones, el duro sonido de su marcha nos empuja hacia una nueva claridad, el brillo metálico de su material hacia una nueva luz.

Un nuevo ritmo, un nuevo movimiento se adueña del mundo.

El hombre medieval, en la calma horizontal de su contemplativa jornada de trabajo, necesitaba la verticalidad de la catedral para encontrar a su Dios en lo alto. El hombre de nuestra época, entre la agitación de su vida apresurada, sólo puede encontrar un equilibrio en la horizontalidad libre de tensiones. Sólo una voluntad de verdad le permite dominar su inquietud, sólo la máxima velocidad le permite superar su prisa. ¡Pues la tierra que gira está inmóvil! Resulta inconcebible que se pueda abandonar el dominio del aire, el control de los elementos naturales.

Nuestra tarea consiste en convertirlos en lugares comunes del conocimiento.

El niño aprende a telefonar, el número ha perdido su magnitud, las distancias remotas se convierten en paseos.

La técnica es artesanía. El laboratorio es taller. El investigador es maestro artesano.

Creo que raras veces el orden del mundo se ha manifestado tan claramente, sólo raras veces se ha expandido tanto el logos del ser como en esta época de supuesto caos. En efecto, todos hemos sido sacudidos por acontecimientos elementales; hemos tenido tiempo de liberarnos de prejuicios, de complacencias saciadas. Como creadores sabemos cuán distinto puede ser el efecto particular de las fuerzas motrices, del juego de tensiones. Tanto más nos corresponde la tarea de contraponer la reflexión a la agitación, la simplicidad a la exageración, la ley clara a la incertidumbre; redescubrir los elementos de la energía en la destrucción de la energía, y formar un nuevo conjunto a partir de estos elementos. ¡Manos a la obra, construid, transformad la Tierra! Pero formad el mundo que os espera. Formad con la dinámica de vuestra sangre las funciones de su realidad, elevad sus funciones a una trascendencia dinámica. Simple y segura como la máquina, clara y audaz como la construcción. Formad el arte partiendo de presupuestos reales, formad el espacio inaprehensible mediante la masa y la luz. Pero no olvidéis que la creación individual sólo resulta comprensible dentro del contexto de la totalidad de fenómenos de la época. Está tan ligada a la relatividad de sus hechos, como el presente y el futuro están ligados a la historia" (Mendelsohn en Conrads, 1973, p. 112-115).

La planificación espoleada por los CIAM y la Carta de Atenas eran en exceso ingenuas frente a la teoría del caos a la que Koolhaas remite constantemente y la inclusión en el diccionario del guiño a las “mariposas” del efecto caótico que Lorenz anunció para ilustrarlo, o en “The end of the Age of Innocence”, que es un epígrafe que hace alusión directa. Textos de ensayos como “Brasilia” (2011) proporcionaban claves semejantes que otros modernos -como Durand o el literato Víctor Hugo- o al incluir estudios de Atlanta, Seúl y Tokio o sus escritos sobre Melun Sénart o La Defense, atribuyéndose la condición de ser un gestor del caos.

Los textos fueron reciclados e insertados en el *S,M,L,XL* (1995). Una auténtica revolución editorial que culminó con la mayor difusión de un libro de tamañas proporciones en el campo de la arquitectura. Publicado por *Monacelli Press*, se convirtió en tal fenómeno que, a pesar de su precio, hicieron reediciones rápidamente -la 3ª es de 1998, la 4ª, de 2005, en cada reedición le cambian el color de las letras de la portada-. El libro se publicó en 1995, pero se empezó a gestar en 1992, dos años después de empezar a anunciar *The Contemporary City*. Es el resultado sinérgico de Koolhaas, el diseñador Bruce Mau y la editora Jennifer Sigler que trabajaba en OMA por entonces (Meléndez Valoria, 2014, p. 348) después de examinar minuciosamente una ‘montaña de material’ que era el resultado de diez años de trabajo.

A raíz de esta publicación y de obras tan notables como el *Congrexpo* de Lille, la fama de Koolhaas se incrementó. Algunas publicaciones están hechas en revistas de impacto “XXL” como *Wired*, de la editorial *Conde Nast*. En esta época, la revista de Harvard anunció el fichaje de Koolhaas por la Universidad mediante la entrevista que cubre Ken Gewertz (6 de junio de 1996) titulada “GSD’s Koolhaas Heads ‘Project on the City’” (*The Harvard University Gazette*). Por otro lado, Katrina Herron hizo una entrevista a Koolhaas “From Bauhaus to Koolhaas” para la mediática *Wired* en el mismo 1996 o la charla con Alejandro Zaera Polo, “El día después: una conversación con Rem Koolhaas”, para la prestigiosa revista *El Croquis*.

A la estrategia “XL” de las entrevistas en revistas especializadas, se le añadió las “XXL” de periódicos de gran calado y las charlas en televisión. Además, en la década de los 90, en EE. UU., Koolhaas fue invitado varias veces al programa de emisión nacional -televisión pública- de Charlie Rose. Se puede ver que en los dos programas a los que acudió en esta década, Koolhaas hablaría de su libro *S,M,L,XL*, que, tras *Delirious New York* fue el fenómeno que le dio el empujón mediático más importante hasta la torre CCTV.

PROGRAMAS TELEVISIVOS -Y CINEMATOGRAFICOS- DE REM KOOLHAAS				
Año	Programa	Medio	País	Libro
1990	City life	Film (asesor)	Holanda	
1994	Charlie Rose	TV program	EE. UU.	SMLXL
1996	Charlie Rose	TV program	EE. UU.	SMLXL

Tabla 3.6. Programas de TV. y películas de Koolhaas

Las películas

En 1990 hace de asesor en el film *City Life*. Rem Koolhaas era miembro del consejo asesor de *City Life*, una película en doce episodios en los que se ofrece “un panorama caleidoscópico del mundo”, cada uno rodado por directores de cierto prestigio, como Béla Tarr o Dick Rijneke, que dirigió el primer episodio, titulado “Rotterdam”, el que Koolhaas asesoró. La película mostraba las realidades de ciudades tan dispares como la mencionada Róterdam hasta Houston, y que sin duda sirvieron de reivindicación de la globalidad y la ciudad global cuya teoría Koolhaas trataba de implementar. En *City life*, hay planos que bien podrían ocupar páginas del *S,M,L,XL* (fig. 3.38).

Fig. 3.38. Cartel de la película colectiva *City Life*, fotograma del capítulo sobre Holanda y la vida urbana, y ficha técnica.



VIDA URBANA. LA PRIMERA PELÍCULA EPISODIARIA INTERNACIONAL (1990)
 7000 metros, 240 minutos, 35 mm, color

CREADO Y PRODUCIDO POR
 Dick Rijneke y Mildred van Leeuwaarden
 Rotterdam Films/City Life Foundation

CITY LIFE
 Miembros de la junta directiva
 Rem Koolhaas
 Paul Steinhilber
 Huub Bals
 Willem Nagelkerke

Koolhaas escribió el siguiente texto para el proyecto:

“LA CIUDAD.

Como punto de encuentro del comercio, la industria, la política, la ciencia y la cultura, la ciudad ha desempeñado un papel transcendental en la historia de la humanidad desde sus inicios. La combinación de seres humanos y sus actividades es un motor que impulsa el desarrollo económico, cultural y social, cuyo valor se percibe en lugares mucho más allá de los confines de la ciudad. Como centro de contactos (inter)nacionales, la ciudad ofrece una ventana al mundo; y, a la vez, la ciudad define la fisonomía del país en el que se ubica. Si bien todas las ciudades comparten factores, cada una se distingue por su posición geográfica, la composición de sus habitantes y su desarrollo histórico y cultural. Desde la Revolución Industrial del siglo XIX, que impulsó la población de las ciudades en el hemisferio occidental, la mayoría de los habitantes del mundo se han mudado a vivir en ellas. Este movimiento aún continúa. En el Tercer Mundo, la población urbana se habrá duplicado en los próximos veinte años. Pronto habrá cinco ‘superciudades’, cada una con quince millones o más de habitantes, cuatro de las cuales se encontrarán en países en desarrollo: São Paulo, Calcuta y Gran Bombay. El planeta entero está cambiando; antes rural, se está volviendo urbano. La noción de una ‘ciudad-mundo’ está cobrando forma. “La ciudad es un conjunto de actividades humanas, tan formado que, además de los acontecimientos oficiales, existe una reacción en cadena de actividades espontáneas; de modo que el escenario original, que posee cierta estabilidad, se ve sometido a un estado de cambio continuo. Esto hace que el resultado sea incierto.”

Rem Koolhaas (Arquitecto y miembro del consejo asesor de City Life)



Fig. 3.39. Claudi Cornaz con su 'aparato de registro' (arriba, izquierda y centro) toma imágenes del día a día de la oficina.

Y también hay que recordar la sinopsis de la película de Róterdam, donde da su visión poética en la que relaciona 'planificación', capitalismo y futuro. Aunque la película no es de él, no dejan de verse ciertas ideas que ha intentado comunicar en sus libros, entrevistas y exposiciones:

"El primer episodio, ROTTERDAM, una versión animada de la serie VIDA URBANA, presenta una perspectiva sobre los desarrollos urbanos en los años noventa. Se nos ofrece una visión directa del pensamiento capitalista. Róterdam ofrece una visión del desarrollo urbano, yuxtaponiendo a una joven y exitosa urbanista con un grupo de niños de la calle que pasan el tiempo en el metro. La urbanista ya ha elegido su carrera y la ha convertido en un éxito. Los niños, en cambio, aún pueden determinar su futuro, pero este se verá influenciado por sus ideas. Dos mundos, dos selvas" (Koolhaas, 1990).

Previamente a esta época, Claudi Cornaz, integrante del grupo Utopía que colaboró con OMA, ataviado con una cámara casco (fig. 3.37), tomaba entre 1982 y 1986 imágenes del estudio y de Koolhaas. Las imágenes son de difícil acceso, pero ya mostraban cómo Koolhaas interactuaba en el estudio a la manera de editor de una redacción periodística (fig. 3.37).

En 1992, Claudi Cornaz tomó unas imágenes de la Villa Dall'ava y montó un cortometraje -de 12 minutos-, *2042: The Villa Dall'Ava by OMA*, que constituye un 'ejercicio a la Chenal' hecho para OMA. Años más tarde, otro 'ejercicio a la Chenal' fue la pieza *Rem Koolhaas houselife* (Bêka y Lemoine, 2013) (fig. 3.38). Los 'ejercicios Chenal' se refieren a la colaboración entre el director de cine belga Pierre Chenal⁴⁵ y Le Corbusier para *L'Architecture D'aujourd'hui*, cuando el primero rodaba imágenes de las obras del maestro suizo. Las imágenes de Cornaz sobre la Villa de OMA, con la jirafa merodeando la casa, a la altura de la cabeza del animal, son muy recordadas.

45 La revista *Architecture D'aujourd'hui* produjo tres piezas documentales para promocionar la arquitectura moderna francesa en el marco europeo. En la selección de las obras participó Le Corbusier y se centraron en mostrar los avances constructivos y la espacialidad de la arquitectura moderna. (Fuente: Gardinetti, M. (24 mayo 2012). "Pierre Chenal, documentales para la revista *Architecture D'aujourd'hui*". Tecne [página Web]. <https://tecne.com/arquitectura/chenal-le-corbusier/>).

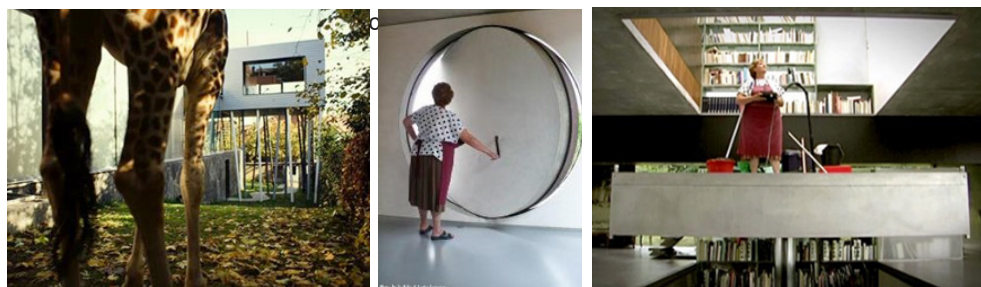


Fig. 3.40. Koolhaas en el audio-visual. A la izquierda, la pieza de Claudi Cornaz; a la derecha, Rem Koolhaas Houselife de Bêka y Lemoine. El personaje tradicional de Guadalupe Acedo, enfrentada a la modernidad de la casa.

“Película casi olvidada y sólo en raras ocasiones proyectada de Hans Werlemann y Claudi Cornaz: *2042: The Villa Dall’Ava de OMA* (1992) (...), una jirafa real que saluda al cartero en la famosa casa de París y sus alrededores: un montaje al mismo tiempo surrealista y futurista, que probablemente fue concebido como un homenaje al padre de Rem Koolhaas, Anton Koolhaas, que se hizo famoso por sus historias de animales. Murió cuando la Villa Dall’Ava estaba apenas terminada” (*ARCH+*, 2020 párr. 7)⁴⁶.

⁴⁶ Fuente: *ARCH+* presenta SToA: Fotografía expandida: la obra de Hans Werlemann (2020). *ARCH+* [página Web]. <https://archplus.net/de/archplus-features-stoa-expanded-photography-the-work-of-hans-werlemann/>.

3.4. S. XXI EVOLUCIÓN Y LA ESTRATEGIA “XXL”.

3.4.1 La oficina multi-imagen

A finales de los 90, Koolhaas ostentaba el *status* de gurú de la arquitectura. Su idea principal, tras el *S,M,L,XL*, era seguir conformando la identidad de la oficina. Proseguir con el manhattanismo y ahondar en el *Bigness* parecían las sendas para el mayor prestigio como arquitecto, mientras que con los estudiantes de Harvard, y gracias a ellos, podría estudiar otras modernidades como la de Lagos o el Delta del Río Perlas. Además, había decidido ‘conquistar Hollywood’, esto es, la Costa Oeste Norteamericana.

Quizá por un afán mitómano de incrustarse dentro de la línea temporal de la modernidad, Koolhaas, aunque lo intentara, desoyó ‘del todo’ la idea miesiana de dejar que la técnica desde su esencialismo (capítulo I), inmersa en su contexto crease edificios y ciudades que fuesen la expresión de su época. Consciente de ese pecado, pero igualmente inteligente, Koolhaas lo escenificaría mediante un texto en el que anunciaría la creación de AMO. Lo quisiera o no, la oficina contemporánea, que buscaba responder a las situaciones presentes y la globalización, no había profundizado en los cambios que se dieron en el seno de las empresas. El aparato mediático que generó la ‘identidad de la oficina’, fue realizado para inscribirse en la historia de la arquitectura y, por supuesto, para los *targets* que interesaban a OMA -clientes como ayuntamientos, gobiernos y empresas de gran importancia y nivel adquisitivo-. Sus propuestas irrealizables mostradas en exhibiciones, las entrevistas y los libros les hicieron famosos en el círculo arquitectónico y empezaban a serlo a escalas culturales más amplias. La escala mediática abarcaba la “S” hasta la “XL” mediante exhibiciones, publicaciones y ponencias en universidades de prestigio. Fallaba todavía la escala “XXL”, la que incluía arquitectura en los medios populares -los *mass media*-, algo que Warhol había logrado con el arte. Las exhibiciones tienen un especial recorrido en la carrera y el discurso de Koolhaas, ya que son vistas como “una forma de discurso en sí mismo (...) mediante la acumulación de contenidos (...) creando ensamblajes y relatos” (Reyero Aldama, 2022, p. 164).

LACMA Y EL DISCURSO DE KOOLHAAS-OMA			
ESTRATOS DEL EDIFICIO LACMA	ESTRATOS DEL DISCURSO DE KOOLHAAS	REFERENTES	GRUPOS REFERENCIALES
Una base pompeyana	Una base del Movimiento Moderno temprano	Movimiento Moderno y las vanguardias como arqueología	Estables
Un patio miesiano	La actitud miesiana	Mies	Estable
Una plataforma enciclopédica	Conocimiento intercultural, interdisciplinar, interdiscursivo	La actitud aprendida en los 60 y 70 desde sus oficinas y sus estudios de arquitectura	Inestable
Una cubrición orgánica	La formalización por: Interacción con el contexto Una idea icónica	Sociedad líquida y el mercado capitalista	Inestable

Tabla 3.7. Los edificios que simbolizan el discurso de OMA.

El cambio evolutivo en el discurso que OMA quiere comunicar ocurre en el s. XXI. En el 2001 llega una publicación interna llamada *AMO* al que el público no iba a tener acceso. *AMO* se fundó en 1999. Este libro retoma proyectos en los cuales los datos cobran una mayor importancia que los conceptos. Esta idea, explorada (capítulo I) a efectos de la marca OMA, en los proyectos incluidos en los libros se amplían datos y alcance demostrando que la oficina ofrece un asesoramiento como un agente cultural frente a los devenires económicos y sociales. Caso paradigmático de esto son los libros escritos para PRADA. Rem Koolhaas y OMA/AMO han realizado varios libros relacionados con proyectos para Prada, principalmente documentando sus colaboraciones arquitectónicas y conceptuales. Uno de los más conocidos es “OMA Projects for Prada”, que cubre sus trabajos en tiendas Prada de diferentes ciudades. Además, en “Content”, que es un tributo a sus mejores obras, incluyendo las tiendas Prada explora las relaciones entre OMA y la globalización.

Dos edificios-discurso

Una formulación eficiente del discurso de Koolhaas, que hace de fuerza motriz para OMA, se encuentra en dos edificios que representaron los más ambiciosos intentos de conquistar el oeste americano por parte del estudio. Por un lado, la morfología del discurso koolhaasiano tiene que ver con la organización del LACMA, con sus plataformas que se manejan libremente en horizontal y que se superponen en vertical, asemejándose a un ‘discurso *tell*⁴⁷. Las plataformas de este edificio frustrado son metáfora de la forma de su discurso desde finales de los 70 hasta finales de los 90.

Por otro lado, el funcionamiento del discurso Koolhaasiano apela a la *Mixing Chambers* de la Seattle Public Library. Esa pieza es la metáfora, hecha arquitectura, de cómo funciona su discurso, que no es cerrado, sino una especie de máquina transformadora y de intercambio de flujos entre contexto, cliente y la oficina. Desde la biblioteca de Seattle, vienen otras metáforas que encarnan el funcionamiento del discurso koolhaasiano como son los estratos estables y los inestables, con el manejo de referentes que derivan de una época o los que permanecen inmutables y constitutivos de la esencia arquitectónica -la bola de plomo del prisionero- y el helicoides en libros, en los que el conocimiento está ordenado de forma continua y consecutiva, pero cuya espiral continua favorece la mezcla interdisciplinar.

El LACMA será tratado por Koolhaas con otros fines narrativos en *Content* y también en las conversaciones con Obrist, pero no llega a publicar un libro de propuesta como sí pasó con la Seattle Public Library (1999). Tal es la importancia del proyecto, que es una de las raras veces en la que un “Libro del proyecto”, aquellos que no salen del circuito interno de la oficina y que son herramientas para fomentar la comunicación entre ésta y el cliente, es publicado (fig. 3.41).

47 Véase el punto 1.6.1. del capítulo I.

"Identificamos (...) grupos programáticos "estables" (estacionamiento, personal, reuniones, Book Spiral, sede central) y los organizamos en plataformas superpuestas, y cuatro grupos "inestables" (niños, sala de estar, mixing chamber, sala de lectura) para ocupar zonas intersticiales. (...). La Sala de Mezclas, ubicada en el centro (...), es un área de máxima interacción entre bibliotecarios y usuarios: un espacio de intercambio de información diseñado para satisfacer una necesidad esencial (aunque a menudo descuidada) de ayuda interdisciplinaria experta. Los bibliotecarios guían a los lectores hacia la espiral de libros, una rampa continua de estanterías que forma una coexistencia entre categorías que se acerca a lo orgánico: cada una evoluciona en relación con las demás, ocupando más o menos espacio en la espiral, pero nunca forzando las rupturas dentro de las secciones que complican los planes (...) tradicionales" (Web de OMA).

El final del s. XX marca también el 'comienzo del fin' del Koolhaas ghostwriter de OMA. Algo ocurre que en el s. XXI le lleva a cambiar de actitud y comenzar un discurso más apartado de la firma, relegando, cada vez más, los trabajos del estudio en sus partners. Sin duda, hay que buscar este desenlace en los enormes cambios vividos a finales del siglo y el ambiente intelectual que interpreta la situación vivida. A la crisis del petróleo que desembocó en la crisis económica, la estrategia nipona como modelo prevaleciente —una de las primeras veces que el estadounidense se fijó en una cultura no occidental para el funcionamiento de las empresas— consecuencia de la globalización y la conciencia de velocidad ya vaticinada por algunos filósofos como Virilio con su estética de la desaparición o Bauman con sus conceptos de liquidez que se intensificaron aún más en esta época.

Fig. 3.41. La Seattle Public Library, cuyo 'libro de proyecto' (arriba, izquierda) es de los pocos que han salido de la oficina, y sobre todo El LACMA representaban la 'ilustración' del discurso de Koolhaas.

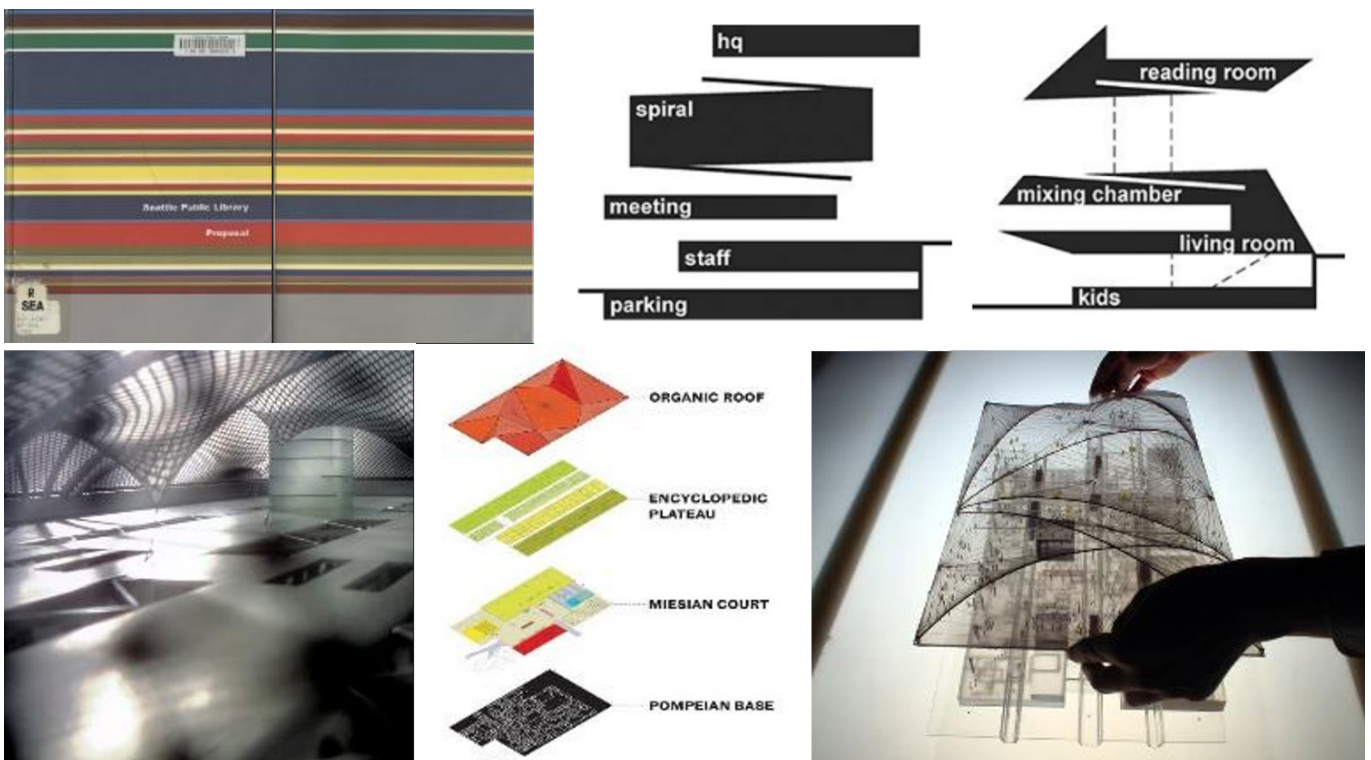


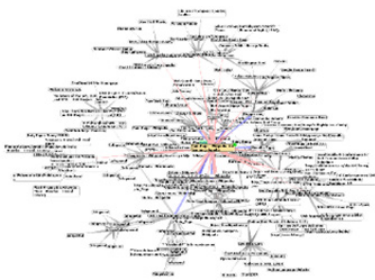
Fig. 3.42. Elisha Otis muestra el ascensor, invento que revolucionó la sociedad del s. XX. Tim Berners Lee y un mapa de la WWW, invento que ha revolucionado la sociedad hoy.

Algo ocurre en la oficina. Dos fiascos terribles -LACMA y Universal Headquarters-, le llevan a plantear AMO y a comunicar su siguiente evolución discursiva con *Content*. Es en este volumen donde anunciará AMO, el gabinete de pensamiento extra-arquitectónico y, además, el encargado de lo que hasta ese momento había hecho la Fundación *Groszstadt*: la difusión. El hecho de que *Content* esté editado por *Taschen*, una de las editoriales de arte más importantes a escala global⁴⁸, hace pensar que este ‘folleto’, ‘panfleto’ o ‘revista de cocción lenta’ (Colomina, 2007, p. 2007), con sus colores saturados y la estética más alejada que se pueda imaginar del elegante y vanguardista *S,M,L,XL*, supuso la ruptura del discurso. La década de 2014 hasta 2025 ha demostrado que para nada es así, que Koolhaas y su discurso elástico, se doblaron frente al revulsivo cultural y tecnológico del cambio de siglo -además de representar un enfado digno de un megalómano-, pero nada más.

La www

Desde el punto de vista de la comunicación, Tim Berners Lee fue el artífice de la ‘red’, la plasmación que en el imaginario social, creaba las metáforas de los nuevos mercados descentralizados, del análisis de tendencias variables y no lineales o, de la teoría del caos lorentziana traspuesta a toda realidad. Si en el desarrollo de las TICs hay alguien al que mencionar, ese será este Otis de la actualidad. Si Elisha Otis (fig. 3.42) y su elevador son para Koolhaas el alma del *manhattanismo*, porque gracias a su máquina conecta toda la energía heterogénea del programa del rascacielos de Nueva York, Berners Lee ha de verse como el facilitador de ascensores hacia las tres dimensiones de la red para el público, conocidos como ‘HTML’ y ‘URL’, que nacen de una inquietud investigadora como una herramienta. Pues establecen una continua relación híbrida a raíz de hipervínculos, que pueden ser correlativos o no correlativos.

Se estima que el nacimiento de AMO data de 1996. La aparición de la *World Wide Web* para uso doméstico por parte de Berners Lee (fig. 3.42), desde el CERN, de 1991. El primer ‘sitio web’ tenía por objetivo “dar acceso universal a un gran universo de documentos” y se pueda entender como ‘la oda al dato’. Koolhaas empezaría a utilizar AMO para gestionar publicaciones y ayudarse para el procesamiento de datos, a lo que se añadiría la web de OMA y la incorporación de varios archivos multimedia, tales como videos de conferencias, entrevistas y montajes. AMO hablaría retroactivamente de OMA, de Koolhaas y por derivación genética, de sí mismo. Una de las funciones de AMO sería la de ser cronista de la carrera de OMA, lo que para una persona como Koolhaas, que quiere hacerse un personaje en la historia de la arquitectura y más allá de ella, AMO y el nacimiento de la Web se postularían como respuestas a ese anhelo de *mass media*.



⁴⁸ **Taschen** es una editorial fundada en 1980 por Benedikt Taschen en Colonia, Alemania. Se dedica especialmente a las publicaciones de arte entre los que se cuentan los libros más importantes de fotografía, cine y diseño.

El cuento de AMO. Anagnórisis y hamartia

Siendo consciente de la importancia del cambio, Koolhaas anuncia esta etapa con el relato de un descubrimiento que hace en formato de artículo periodístico, representando una *anagnórisis* -reconocimiento- a raíz de una *hamartia* -pecado-. El artículo define un punto crucial en su 'arco de personaje' o 'arco argumental'. En narrativa es una evolución de un personaje, o de algo como un estudio, a lo largo de la historia caracterizado por la adopción o el abandono de una serie de valores como consecuencia de las vivencias experimentadas, en este caso, la *hamartia* y la *anagnórisis*.

El holandés relata esta metamorfosis con un *descontento*. La inestabilidad constante le es favorable para los intereses identitarios de OMA-Koolhaas, ya expresados en textos y en la plétora de declaraciones a medios. Koolhaas aprovechó el "desastre" de pasar por alto cómo el tipo de cliente había cambiado acorde con la época, en su "segunda aventura americana" -la primera es cuando descubrió Manhattan, la segunda, lo que observa en la periferia francesa y en Japón; o incluso lo que estaba observando en Lagos, o en Atlanta en aquel mismo momento- para demostrar su inteligencia de adaptación. Narrativamente, se puede relacionar la *anagnórisis* con la *hamartia*. A veces el personaje, para descubrir un dato esencial sobre su identidad, precisa de un fracaso derivado de un 'buen quehacer'. Esto es clave de lo que Koolhaas (2004) quiere comunicar con el texto "Goodbye to Hollywood", incluido en *Content*.

En 1995 recibió el encargo de hacer la sede de *Universal Studios*. Al sueño de hacer un edificio *bigness* se le añadía el valor de que era para un cliente cuyo negocio es el cine, ocasión perfecta de poner en práctica su precepto de la arquitectura como guion de la sociedad y pudiéndose atisbar la referencialidad cruzada del *bigness* con el *manhattanismo*. La posibilidad de que el primer edificio americano de Koolhaas -sin contar la vivienda en Miami (1975), realizado junto a Laurinda Spear- era un reto; la apoteosis, el regreso del hijo pródigo que recogía el testigo de lo que Wallace K. Harrison⁴⁹ no fue capaz de continuar. Era la oportunidad, además, de mostrar a Europa el *manhattanismo* en su máximo esplendor, tal y como lo intentó en 1986 con el concurso del *Ayuntamiento para la Haya*, primer intento de aunar *manhattanismo* y *bigness* "con sus 150.000 m², este edificio habría sido uno de los proyectos más grandes en la memoria europea reciente, por definición, una ruptura radical con la escala de la ciudad vieja" (Web de OMA, 1986), con el que hubiera reivindicado su objeción a la recuperación de la ciudad europea histórica.

Universal HQ (fig. 3.43) respondía al *bigness*, por su escala programática y física, por un lado, y al *manhattanismo*, ya que una secuencia de torres era atravesada por una pieza horizontal -la pieza azul en la maqueta-, que tenía un carácter unificador-programático y que evocaba al mar -remitiendo a Reyner Banham (2009, p.20) y su libro *Los Ángeles, ciudad de cuatro ecologías*, en que la playa resultaba

49 "La carrera de Harrison está marcada por el declive del Manhattanismo. Actúa como Hamlet (...) 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).

el elemento unificador de la heterogeneidad de Los Angeles-. Además, seguía haciéndose una lectura del Movimiento Moderno desde prismas alternativos. Las secciones transversales eran similares a la *Unité d'habitation* de Marsella (Le Corbusier, 1946-1952), como ya había hecho en su pieza para la *Ampliación del parlamento holandés* (1978) o en el “*Torenstraat*” (1985).

A pesar de su novedosa propuesta, lo que hacía este edificio de suma importancia en la carrera de Koolhaas era el fracaso que resultaba, ya que Koolhaas iba a explicar el error de cálculo que había cometido. No imaginaba cómo el capitalismo líquido había cambiado la forma en la que la empresa entendía su propia imagen. Era consciente del cambio que hubo en el sistema económico a finales de los 70. Alonso y Rodríguez en “El imaginario *managerial*: El discurso de la fluidez en la sociedad económica” (2006, p. 134) lo llaman “olas de tendencias (...) un tiempo incierto y, a la vez, lleno de oportunidades”. En el tránsito de fines de los 90 al 2000, se había pasado de un capitalismo sólido ‘fiable’, derivado de la solidez keynesiana⁵⁰ a un sistema que, transitando por el modelo ‘a la japonesa’ que Koolhaas había alabado en textos como “Globalization” o “Learning Japanese” -ambos en el *S,M,L,XL-*, basado en la tecnología, precursor de la globalización y por ello más versátil y capaz de absorber los vaivenes del mercado -que Naisbitt predijo en el paso de la sociedad industrial a la sociedad informatizada en 1983-, ha llegado a la liquidez que exige a las empresas vincularse más a la red global y hacer hincapié en los *mass media* y en la red, cuya *www* es el símbolo de final de siglo y la bandera de lo nuevo, convirtiéndose en auténticas redes flexibles que absorben cambios veloces y drásticos.

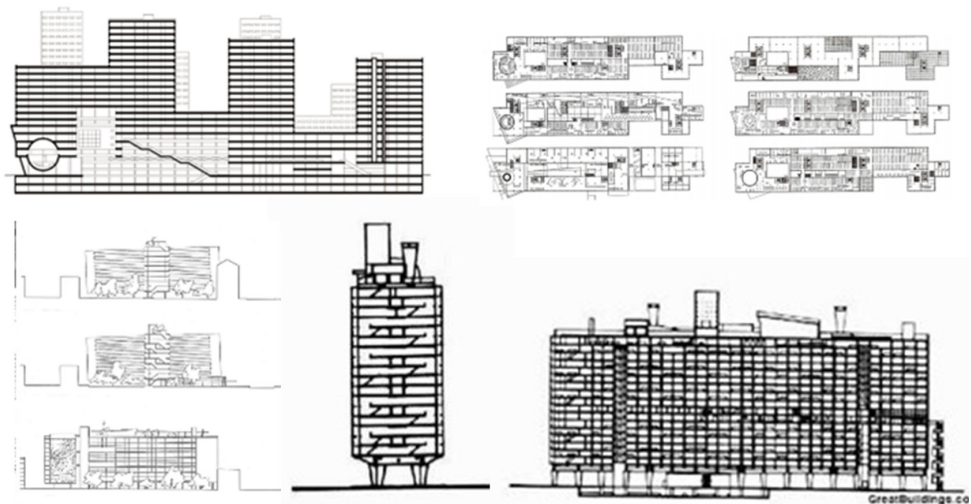


Fig. 3.43. El Ayuntamiento de la Haya (arriba), una mezcla de ‘manhattanismo’, *bigness* que OMA quería exportar como elemento significativo de la oficina, así como presentaba su estrategia de desvíos lecorbuserianos (centro). Y la idea para Universal Headquarters (abajo).



50 “El capitalismo sólido comenzó su singladura en el período de entreguerras del pasado siglo veinte, con la aparición de la producción en serie y la cada vez mayor intervención del Estado en la esfera económica.” (L. E. Alonso y C. F. Rodríguez (2006, p.129).

Koolhaas había de demostrar que su discurso podía sincronizarse con la literatura *managerial* (Alonso y Fernández Rodríguez, 2006), la de las empresas. Que la narrativa de la empresa, simbolizada por la mesa de dirección, cambie acorde a las velocidades del paso del capitalismo sólido al líquido, sea quizá el error cometido por la OMA al no percatarse de ello. En el capitalismo líquido todo fluye: el trabajo, el consumo, el ocio, la información y las relaciones entre estos. Se retorna a la filosofía de Heráclito de Efeso y su *Panta Rei* (todo fluye), y parafraseando el filósofo, nada es permanente a excepción del cambio (...) y es posible descender dos veces un mismo río.

OMA con experiencia en encargos gubernamentales y apoyo en la fundación *Grosdstat*, poseía una forma de hacer basada en la libertad absoluta de sus integrantes, cuyos individualismos unidos para el resultado común -propio del beisbol- mostraban una actitud experimentalista que recordaba al hacer previo al keynesianismo y al fordismo. El *Laissez faire*⁵¹ imperaba en las actividades industriales, frente a “las exhortaciones a un *management* científico, en el que lo racional como significativo se imponía a las emociones y capacidades del individuo” (Alonso y F. Rodríguez. 2006, p.130). Este control que derivaría en una especialización extrema es el que hoy siguen estudios como *SOM* (*Skydmore, Owings and Merrill*) (fig. 3.44), donde la compartimentación programática y especializada establece la actitud hacia el “trabajo como control” que teorizaron Urwick y Brech (1970), como apunta Habermas en “La Modernidad, un proyecto inacabado” (1988). Pero si *SOM* y su organización fueron capaces de adaptarse sin mutar mucho su sistema, la “mezcla de individualismos” de OMA no sería capaz de responder a las características exigidas desde lo *managerial*. El choque entre lo que Koolhaas proponía y lo que el cliente, versátil e inestable, exigía, fragua el fracaso, pues ni el edificio ni ninguna de las ideas de OMA prosperan tras media década de esfuerzos y recursos gastados.

La presentación de AMO se hace mediante tres canales. La exposición *Content*, la publicación *Content*, donde el texto “Goodbye to Hollywood” formaliza su puesta de largo, y por supuesto las entrevistas que lleva a cabo esta década. Habría que incluir el documental “Rem Koolhaas: A Kind of Architect”, donde se hace un repaso retrospectivo a su carrera hasta el momento que está empezando el CCTV. El documental se divide en las dos fases discursivas: sus inicios -de nuevo persiste la recurrencia a sus comienzos de ‘periodista’, de ‘guionista’, del joven interesado en el arte de Yves Klein; luego la etapa formativa con El Muro de Berlín y *Exodus*; tras esto, la etapa más reciente y recién acabada del “*S,M,L,XL*” y por último, la exposición *Content* y el alumbramiento del CCTV en Asia como futuro hito de la arquitectura.

Todo está narrado por colaboradores del estudio, alabando la figura de Rem Koolhaas que se presenta, de nuevo, como un jefe editor de periódico, recurrencia conceptual, que no deja de plantear preguntas en la investigación de aquellas cosas de las que todavía no hay escrito nada. La relación sinérgica del ingeniero Balmond con Koolhaas también se trata mediante los testimonios



Fig. 3.44. Imagen ‘promocional’ de SOM y de OMA.

51 *Laissez faire et laissez passer, le monde va de lui même* (Dejen hacer y dejen pasar, el mundo marcha solo).

Fig. 3.45. Koolhaas busca una 'conexión' entre la historia de Mies y la suya, mediante la relación entre Edgar Bronfman (derecha), presidente de Universal Studios, y Samuel Bronfman, presidente de la Seagram Company (izqda.), quien encargó a Mies el Seagram Building por medio de Phyllis Lambert y Philip Johnson (centro).

del primero. De todo, resulta curioso que muchos colaboradores esperan que a Koolhaas se le pase el enfado con los EE. UU. -que rechazaron sus proyectos más ambiciosos hasta la fecha-, y que el desplazamiento hacia Asia no fuera en detrimento de la propia globalización de la oficina. En el texto "Goodbye to Hollywood" (fig. 3.45), ese cabreo pasa inadvertido, siendo el fiasco relatado como una oportunidad y una epifanía del cambio de la sociedad y del imaginario *managerial*.

Goodbye to Hollywood

En un relato periodístico, a modo de crónica de sucesos se explica el nacimiento de AMO y en la introducción se muestra el detonante. El edificio de *Universal HQ*, tenía un atractivo especial: la relación con la historia arquitectónica personificada en un agente fundamental. El edificio tomaría consistencia por la profundidad histórica asociada a un personaje. Dicha conexión con el pasado comienza con Edgar Bronfman Jr. (fig. 3.43), el que insta a OMA a desarrollar el proyecto:

"Edgar era nieto de Samuel, el fundador de la "Seagram Company", quien en el 54 le pidió a Mies Van de Rohe que diseñara su sede en Park Avenue, supuestamente a instancias de su hija Phyllis Lambert, una arquitecta" (Koolhaas, 2004, p. 120).

La conexión se revela como un atractivo más del proyecto. El subtexto es que OMA (y Koolhaas en particular) van a ser receptores del testigo miesiano, una conexión argumental basada en los antecedentes familiares del encargado. La relación de Mies y Samuel Bronfman (fig. 3.45) se repetía, de manera "atávica" con su nieto, Edgar y Rem Koolhaas, presentándose como una especie de relevo de Mies y del testigo de la modernidad.

Para mayor atractivo el solar del proyecto se presentaba como un espacio híbrido entre estudio de filmación y parque temático, habiendo una especie de analogía entre Manhattan y Coney Island de *Delirious New York*. Invitaban a estudiar todo el conjunto para situar el edificio de manera óptima, instando a que mirasen a *City Walk* (1993) (fig. 3.46) de John Jerde... lo que según Koolhaas puede verse como un antecedente de lo que estaba por llegar, asemejando lo que pasaba en la oficina como "una mezcla de purgatorio y fascinación" (Koolhaas, 2004).





Fig. 3.46. El City Walk, de John Jerde.

Aparecía el conflicto entre la oficina que no era capaz de responder a los requeridos de la comisión porque el capitalismo líquido exigía esa “red” que atrapase los flujos de las tendencias y no la clásica estructura corporativa que OMA buscaba en su imagen y que enlazaba con la idea “de lo correcto” para una empresa. Koolhaas y su equipo intentaban hacer lo que es correcto sin darse cuenta de que lo correcto era simplemente imposible de hacerse. Planteaban la tradición de la gestión de Wright con *Johnson Wax* o la de Mies con *Seagram*, modelos ya obsoletos, adecuados para el capitalismo sólido del taylorismo. El fallo es la *hamartía* que produce la pérdida el encargo.

“Pronto se hizo evidente que la comisión era menos directa de lo que parecía. Donde en el 1954 Seagram era una entidad única con una identidad clara que sería relativamente estable durante el mínimo de cinco años, que cualquier empresa de arquitectura toma de principio a fin, ese ya no era el caso: a mediados de los noventa, la sustancia de la naturaleza de cualquier corporación estaba en constante cambio, casi en perpetua conmoción. Donde en 1954 un edificio podría ser el “retrato” de una entidad conocida, cuarenta años más tarde tenía que ser un dispositivo que fuera capaz de crear un grado de integridad a partir de un grupo de ingredientes y latencias en permanente cambio” (Koolhaas, 2004a, p.118).

Charles Jencks (1981, p. 7) explica en *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* que “la dualidad del momento presente (...) [es que] la mayoría, por no decir todos, se han formado en el seno del Movimiento Moderno y (...) han ido más allá o contra esa formación (...) pero no han abandonado por completo su sensibilidad moderna”. Koolhaas al intentar adaptar una actitud, ya pasada, de Mies y el Movimiento Moderno para con el fundador de *Seagram*, aunque proclama en textos como los del capítulo XL del *S,M,L,XL* la condición contemporánea, en que la arquitectura y la ciudad han cambiado, fracasa debido a que la relación entre cliente y arquitecto no es la misma que tuvo Mies.

Al tomar consciencia de ello, llegó a la *anagnórisis* y al punto de giro. Han pasado cuatro años haciendo un edificio que ha nacido muerto. De la frustración de esta aventura americana, junto a otros proyectos de difícil realización -una terminal para el aeropuerto Schiphol y un encargo incipiente para PRADA, que se verá favorecido por la estrategia adoptada de la *Universal*- concluye que tanto la figura del arquitecto como el producto arquitectónico han cambiado en esencia.

Ya no vale el edificio como la metáfora de la empresa sólida, de hecho, *Universal Studios*, en el periodo en el que Koolhaas estuvo inmerso en el proyecto, sufrió tres absorciones (Núñez Carrasco. 2017: 109) y porque las fusiones se someten al cambio continuo.

“Un edificio ya no era una cuestión de arquitectura, sino de una estrategia. Esa idea desencadenó el nacimiento de AMO (la imagen especular de OMA), una nueva organización que propuso, dada una situación en la que la arquitectura construida era simplemente demasiado lenta para capturar organizaciones mutantes, explorar la posibilidad de aplicar el pensamiento arquitectónico en su forma pura” (Koolhaas, 2004a, p.118).

El texto termina con un clímax. “acto en el que la acción se transforma en un progreso directo hacia la resolución final” (Thompson, K., 2001, p. 29)⁵², y un anticlímax “descenso natural de la tensión dramática tras un clímax” (ABC Guionistas)⁵³. Aquí explica, tomando el rol de héroe e incrementando la intensidad emocional al declamar el intento por parte del equipo por alcanzar las metas que el futuro les impone como retos. Consciente de que, si no pudieran hacer frente a los cambios del mercado, al menos podrían intentar dar una respuesta que fuera acorde con las exigencias de la nueva narrativa *managerial* donde “ya no existe armonía acordada, sino que todo fluye constantemente”, como sostuvo Kelly (1998, p.191) en “Nuevas reglas para la nueva economía”. De esas reglas, muchos puntos se pueden seguir extrapolando a OMA Koolhaas hoy día: mantener la liquidez, organizarse mediante redes flexibles acordes a las necesidades del cambio, en un estado híbrido de cambio perpetuo en que se vive en la paradoja y la inestabilidad. En esa inestabilidad, “el líder ya no planifica y ordena, sino que diagnostica y fundamentalmente disuelve lo que son designadas dramáticamente como resistencias al cambio (...) pasando del “pensamiento unidimensional” al “pensamiento paradójico”” (Alonso y F. Rodríguez, 2006, p.142). Esto hace de las contradicciones el mantra profesional de Koolhaas que Juan Antonio Cortés (2012, p.12) remarcaba en “Delirio y más”. La inquietante seguridad de que solo lo movedizo y flexible pervive y compite en economía, respondiendo con su arquitectura de características homotéticas.

“Si no pudiéramos construir un edificio para una organización que estuviera en un perpetuo estado de cambio, desde el valor de las acciones hasta la compra y venta permanente de sus componentes y la inminencia constante de fusiones y adquisiciones, al menos podríamos imaginar el modelo conceptual de una “estructura” que podría, si no anticiparse, al menos acomodar casi cualquier eventualidad y realmente explotar la inestabilidad dada para definir un nuevo territorio para la arquitectura...” (Koolhaas, 2004a, p.118).

Es una respuesta a lo que Hal Foster (2003, p.28) refiriéndose al “*surfista de la Groszstadt*” dice:

“(...) según la economía se va haciendo posfordista, el capital se va desplazando a mayor velocidad (...) hacia la desregularización económica de los mercados con lo que la expectativa de vida de muchos edificios se ha reducido espectacularmente (...) ¿Cómo pueden los edificios adaptarse a la tasa de reposición tan rápida, que incluya además cambios futuros?”.

52 (Thompson, Kristen. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. 2001:29)

53 URL. <http://www.abcgionistas.com/novel/terminologia.php>



Fig. 3.47. La imagen que ilustró uno de sus artículos más trascendentales, donde decía 'adiós' a su aventura norteamericana.

El final del texto recapitula el problema y la solución prometedora de AMO. Narrativamente, a esto se lo conoce como “Final Menos Mas”: a raíz de algo que no termina bien, empieza algo esperanzador, dado que “la trayectoria fue una confrontación aleccionadora con las demandas más inconvenientes de la arquitectura (tiempo y dinero) y un primer vistazo de un indicio lejano y seductor de su regreso como en un medio puramente conceptual” (Foster, 2003, p.28).

La foto es igualmente relevante. En ella se ve una impresionante maqueta del proyecto fallido, la cual contemplan unas figuras en sombra, un técnico y otra figura que ha abandonado la zona de sombra y camina. Al igual que el texto, la imagen es una declaración de intenciones y nada está al azar: el grupo ‘sin caras visibles’, la colosal maqueta, el plató donde está introducida, la sombra arrojada sobre una tela, cuatro personas en escena: dos en primer plano, estáticos y totalmente fuera del campo de luz, un tercero que se ha desprendido de ellos y se le capta yendo hacia la maqueta y el cuarto que es un técnico, maquetista; un *gaffer* (iluminador), cuya finalidad es la de reforzar la idea de plató. Ya no interesa tanto ahora cómo actúan las tres figuras, las dos primeras paradas que observan la maqueta y la tercera en movimiento. Hay un desprendimiento desde el pasado en sombras, estático y aferrado a la antigua manera de hacer -tiempos sólidos- y el otro que ha empezado a avanzar es la metáfora del avance de la oficina. Las figuras estáticas, pertenecientes al ‘yo pasado’ están totalmente oscuras, desdibujados sus rasgos, frente a que el ‘yo presente’ ha entrado en la zona de luz. La iluminación de esta escena corresponde a lo que se llama en cine y fotografía Triángulo CIE (fig. 3.48), donde hay una luz principal, una luz de relleno y una luz de fondo. La luz principal ataca directamente a la maqueta mientras la de fondo difumina las sombras sobre este. El fondo presenta un perfil, resultado de la proyección del foco principal sobre la maqueta, pero la “luz de fondo” desdibuja el skyline, haciendo que se intuya débilmente como un lienzo a medio borrar. La oficina ha de volver a dibujar ese paisaje de cambio, esta vez con línea “líquida” de los tiempos.

Con este montaje, Koolhaas anuncia la gestión de estrategias, que tendrán AMO como gabinete de estudios relacionados con la arquitectura en campos como la sociología o la economía.

“AMO fue el resultado de un sentimiento de inestabilidad. Todo parecía moverse tan rápido que no podía ser captado en arquitectura y requería de otras profesiones y enfoques” (Koolhaas, en Obrist, 2006, p.17).

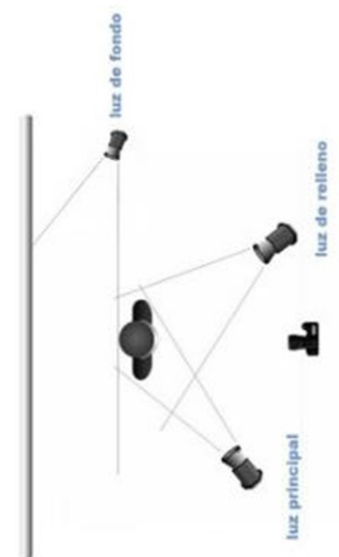


Fig. 3.48. Triángulo ABC de iluminación.

AMO completa la imagen ‘corporativa’ de OMA y la de Koolhaas, que pasa de “Escritor-Arquitecto” a “Escritor-Arquitecto-Gestor de estrategias”. Koolhaas entiende el *think tank* de AMO independiente de OMA y de él, más allá de su funcionalidad. En su lectura interrelacionada con él y con OMA su simetría estratégica no altera la estrategia discursiva de Koolhaas, más bien o amplía su perspectiva con este laboratorio detrás. Se siguen articulando proyectos, escritos y análisis de situaciones con atenciones puestas en el pasado y el presente, en una secuencia de islas cuya lectura ofrece un significado conjunto. Acorde con lo recopilado por Christophe van Gerrewey (2019, p.59):

“(...) una declaración rica y compleja (...) un cuadro que intenta representar cuestiones que Koolhaas cree que están vinculadas de manera ineludible a la arquitectura, y que hace que el lector vea como él ve, de una manera que tenga en cuenta las implicaciones de la inconsciencia y la parcialidad de la visión de una crónica además” (Richard Munday. *Transitions 4*. 1980, pp. 46-48)”.

Como herramienta, AMO permite aproximar el conjunto hacia la *Gesamtkunstwerk*, que tal y como expresa en su glosario “Voces de vanguardia” Hal Foster (2003, p.25), es un modo de conciliar arte y vida que data del siglo XIX, pero que ha mutado en estos tiempos líquidos. Pues, “a partir del 11-S los conceptos de vida y arte se confunden y el valor de la exposición se impone al valor del arte y a cualquier otro valor”, debido al desarrollo de la tecnología de la información. AMO daría respuesta, no solo a la red que absorbe esos cambios mercantiles estructurales que tienen su reflejo en la arquitectura. Permitiría además abordar la arquitectura desde conceptos que en el capitalismo sólido estaban separados en las “esferas” previas a las vanguardias. Las vanguardias, tal y como dicen Habermas y Peter Bürger, consiguieron fundirlas, aunando arte y vida. En el contexto líquido del ahora el trabajo de Koolhaas y de la oficina se está convirtiendo en una crónica continua a raíz de una meticulosa puesta en escena de datos que se montan de manera provocativa. Esta forma de ‘organizar desde la liquidez’ o el caos, a través de un montaje de datos heterogéneos creando una narrativa a modo de crónica de la realidad actual, se verá como uno de sus mayores triunfos en la relación que a partir de 1999 mantienen AMO y OMA con PRADA.

Koolhaas ha intentado comunicar en las entrevistas que AMO es ‘muchas cosas’ y en esta ambigüedad no pueden dejar de verse las intenciones estratégicas de publicidad de la firma, pero ¿acaso esa no es la definición ideal? Es un grupo independiente, capaz de hacer tanto una propuesta revolucionaria de una tipología, a caballo entre representación institucional y el comercio *-showroom-*, como una estrategia para un gobierno,

“En 1999, AMO se estableció como un estudio de investigación, un denominado grupo de expertos, más allá del campo de la práctica convencional con el fin de aplicar el conocimiento arquitectónico en el ámbito comercial para empresas como Prada, Ikea y Volkswagen. AMO también produjo un estudio (...) llamado “La imagen de Europa” (...) que muestra la historia y la iconografía de lo europeo” (Böck y Koolhaas. 2015, p.27).

La explosión mediática (2000-2009)

Content comunicaría la evolución del discurso koolhaasiano hacia la cultura del dato y el giro pictorial. Esta década es, sin duda, la más tumultuosa de la oficina que comunica la fase de inestabilidad que está pasando la cultura planetaria con Internet, la globalización y el 11-S. Es un reto de comunicación el que ahora tiene AMO, el gabinete que como señala Koolhaas (2000) en *Wired*, también tendría que hacer “una lectura retrospectiva de nuestra propia carrera.” AMO iba a procurar una aceleración de la presencia en los medios. A la estrategia multicanal que OMA Koolhaas propone desde el 2000 hasta aproximadamente 2014⁵⁴, habría que añadir el documental de 2008, crucial en esta última etapa -hasta ahora- del discurso de la oficina.

Las exposiciones *Mutations* -con el Harvard Project on the City- realizadas en Burdeos, Bruselas y Tokio y *Content* -de OMAAMO-, en la miesiana Nationalgalerie de Berlín y en el Kunsthall -obra de OMA-, alcanzan escalas “XL” al ser vistas en distintos países. Por otra parte, el encargo de la UE sobre Europa -dirigiéndose a la representación de Europa en general, sus símbolos, el lenguaje visual de sus comunicados, su presencia en los medios- les sitúa en el foco mediático y hace que suenen al público general, pero los trabajos para PRADA generan aún más visibilidad de la oficina.

Exposiciones de OMA Koolhaas (periodo 2000-2009)		
Año	Exposición	Lugar
2000	Mutations	Arc en Rêve. Burdeos, Francia.
2000	Dutchtown	Instituto neerlandés de arquitectura. Róterdam, Holanda.
2001	Mutations	Raffinerie. Bruselas, Bélgica.
2001	Mutations	TN Probe. Tokio, Japón.
2003	Content	Nationalgalerie. Berlín, Alemania
2004	Content	Kunsthall. Róterdam, Holanda.
2004	Shanghai Expo 2010	
	Prada Waist Down	Epicentro Prada. Nueva York, EE. UU.
	Das Bild Europas 2004/05	Haus der Kunst exhibition. Munich, Alemania
2005	Venice Biennale 2005. Expansion Neglect	Bienal de arte. Venecia, Italia.
2006	Venice Biennale 2006. The Gulf	Bienal de arquitectura. Pabellón principal de Giardini Venecia, Italia.
2006	OMA en la Haya	Stroom Den Hague. Centro de artes visuales.
2006	OMA en Beijing	MoMA. Nueva York, EE. UU.
2008	Unveiling the Prada Foundation	
	The image of Europe	Heidenplatz. Róterdam, Holanda.
	The image of Europe	Heidenplatz. Viena, Austria.

Tabla 3.7. Exposiciones de OMA. (2000-2009).

54 Aunque en 2010 ya se verá, en la Bienal de Arquitectura, con Cronocaos, un inicio de esta tendencia.

La exposición Content: el culmen del contenido en la retícula miesiana

Content, en la miesiana Neue Nationalgalerie de Berlín, resulta una revolución de OMA en cuanto al contenido gráfico y al presentar AMO, su transición hacia Asia y el CCTV y la teoría de arquitectura y globalidad. “Sea por su condición de escritor o por su formación multidisciplinar, Koolhaas lleva años reivindicando que la arquitectura (...) se abra a otras disciplinas” (Butragueño, 2015, p.101). Aunque este anuncio fue de otros como Van Eyck (1918-1999) con el respaldo de la filosofía de Buber (1878-1975) o Van Doesburg (1924) con su teoría de la arquitectura como construcción plástica, Koolhaas con esta exposición pretende transmitir la primicia de su oficina en separar arquitectura y oficina de estrategias comunicacionales, ya que “un edificio ya no era una cuestión de arquitectura, sino de una estrategia” (Koolhaas, 2004, p.118). AMO se presenta como estrategia novedosa, aunque ya estaba latente desde la fundación *Großstadt*. AMO en paralelo a OMA representa una evolución del discurso que implica la gestión continua de material reflexivo dado que “el arte de la gestión es una forma de reflection-in-action” (Schön, 1983, p.75).

De una estética mucho más rompedora y agresiva, la estrategia de *Content* sigue siendo la presentada en el *SMLXL*. A pesar de que *SMLXL* parezca un susurro ante *Content* que parece un chillido, este es consciente del alcance de la sociedad a la imagen. Las imágenes dialécticas se apartan en la exposición de los textos; y aunque requieren de percepción epistémica, se pueden leer con una mirada no epistémica por su carácter icónico asociado rápidamente al significante. Diseñadores como son &&&, Simon Brown y Jon Link, ayudaron en esta transición estética de lo pictórico. Un fotoperiodismo que fue el espacio también de la estética de la Casa Palestra (1986). En la especulación narrativa se seguía apropiando de la escisión señalada por Adorno (1970) desde Jung (1875-1961) y Klages (1872-1956) entre imagen y signo. Un antagonismo estético entre *imago* y realidad del contenido histórico. Las imágenes generan un ‘imaginario’ debido a esa dualidad, “no hay imagen sin lo imaginario; su realidad está en su contenido histórico” (Adorno, 2004, pp.156-157). Son imágenes cargadas de provocación y manifiesto, continuando su diálogo con las vanguardias del XX.

El discurso de la exposición es caótico, pero al insertarse en el espacio de Mies y limitarse por sus bordes transparentes, establece un diálogo y reflexiona sobre el pasado y los maestros modernos que igual. La incorporación táctica del contenedor en la exposición, completa su contenido narrativo y fusionándose éste con la sede. La palabra *Content* serigrafada como anuncio y fachada, emulando chorretones de pintura en el muro de vidrio miesiano, indica el cambio de la perspectiva del holandés con respecto a la disciplina: máximo de programa y mínimo de arquitectura. Pero también es una imagen de ‘multiestabilidad’ (Mitchell, 2009, p.49) que demuestra que su actitud discursiva -y la identidad de la firma- no ha cambiado tanto como pudiera parecer. Esa ‘pintada’ es un acto referido al grafiti *Sous le pavés, la plage* aparecido en una fachada de París en mayo del 68 llamando a la revolución. Koolhaas llena el espacio arquitectónico cartesiano de Mies de contenidos desarrollados por AMO y OMA con una ocupación atropellada sobre diagonales y zigzagueos, que expresan recorridos y demarcación.

La diagonal no 'hiere' la retícula de acero ordenada, que permanece omnipresente y visible en el plano del techo, buscando cohesión con lo expuesto en *Delirious New York*. El montaje se asemeja a la trama ortogonal de Manhattan y los significados 'blandos' de la iconografía que alude al método paranoico crítico. Se constituye así una 'red de comunicación' que atraviesa contenidos como hiciera Van Eyck o Lissitzky (1890-1941 con los espacios Prounen. Es el diálogo entre el contendor "determinado por precedentes históricos (...) ligado a Schinkel y a la ingeniería decimonónica del acero y el vidrio" (Frampton. 2000, p.310) y un contenido que responde a "un producto del momento, que es inspirado por las fluctuaciones incesantes de principios del siglo XXI" (Koolhaas. 2004, p. 16). Se evidencia intertextualidad entre ambos discursos progresistas y cómo Koolhaas reacciona a los tiempos pictoriales. El discurso vuelve a flectar en el *continuum* del mundo que se presenta especialmente agresivo post-11S, pero el núcleo del discurso sigue inalterable.

Particularmente es reseñable el nº 83 de *Arquitectura Viva* (2002), titulado "Marcas culturales", que abría el melón del paradigma cambiante que no sólo afecta a Koolhaas, sino la cultura en general debido a los avances en la tecnología de la comunicación y la expansión del mundo virtual (García García, 2020, p.25). Fernández Galiano (2002, p. 3) habla de la transición de la arquitectura al s. XXI, y cómo Koolhaas,

"en el umbral de los noventa, aproxima arquitectura y publicidad con los nadadores que decoran la presentación en los medios de la Villa Dall'Ava. Como su amiga Laurinda Spear en el anuncio de DuPont, "la gran arquitectura... te seduce con un guiño y te deja con una sonrisa."

"Guggenheim y Prada representan la integración de la cultura y el comercio al iniciarse el siglo XXI (...) ofrece a las marcas una fábrica de sueños; la tienda de NY se anuncia con la maqueta de OMA que la presenta como escenario de espectáculos".

Sudjic, en su artículo "Críticas y compromisos" discurre en cómo Koolhaas se ha vuelto aún más ambiguo a principios del s. XXI y compara al holandés con un Girolamo Savonarola⁵⁵ vestido de PRADA, lo cual es otra contradicción.

Entrevistas internacionales y coloquios

Las entrevistas tienen una gran explosión y la escala de impacto de su presencia en la televisión se hace lo suficientemente importante como para tener su 'primer cameo' en *Los Simpson*, la serie animada más longeva y popular de la historia de la televisión. Que en este primer cameo -de dos que tiene-, salga el CCTV, demuestra el impacto en la sociedad que ha tenido tamaño edificio singular. Por otra parte, Charlie Rose siguió entrevistándole en más ocasiones, en las que intercalaba su autodefinición con la trayectoria discursiva de OMA.

55 Fraile dominico cuya obra estuvo incluida en el "Índice de libros prohibidos" de la Iglesia. Coaccionó a los florentinos a arrojar sus objetos de lujo y sus cosméticos, además de libros que consideraba licenciosos, como *El Decameron* de Boccaccio. A esta conminación, en 1498, se la llamó la hoguera de las vanidades. Como más tarde Lutero, Savonarola criticó el lujo, el lucro, a los poderosos y predicaba que la Iglesia católica del s. XV estaba corrompida hasta el tuétano. (Fuente: enciclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Girolamo-Savonarola>).

Tabla 3.8. Aparición de Koolhaas en medios televisivos y cinematográfico. (2000-2010).

Programas televisivos -y cinematográficos- de Rem Koolhaas				
Año	Programa	Medio	País	Libro
2002	Charlie Rose	TV program	EE. UU.	<i>SMLXL</i>
2003	Charlie Rose	TV program	EE. UU.	<i>SMLXL</i>
2004	Charlie Rose	TV program	EE. UU.	<i>Content</i>
2008	Rem Koolhaas: A kind of architect	TV program	Alemania	<i>Delirious...</i> , <i>SMLXL</i> , <i>Content</i>
2009	The Simpson	Cameo (CCTV)	EE. UU.	<i>Content</i>

Es curioso constatar cómo un año antes de *Content* (2004), en el programa de Charlie Rose, Koolhaas transmitía el compromiso con Nueva York, vínculo que sostiene desde su estancia en 1972 y habló del impacto del 11-S; cómo el acontecimiento transformó la identidad y el futuro de la ciudad y de los EE. UU. Tocaba ‘reimaginar la ciudad’ —posteriormente se supo que el concurso de la Zona 0 le decepcionó, al ver cómo Nueva York había renunciado la modernidad y rendido a la icónica—. Algunas de sus expresiones así lo manifiestan.

“He estado en Nueva York desde 1972. Y tengo la intención de quedarme en Nueva York hasta que la muerte nos separe” (Koolhaas, 2003, 01:13).

“El 11 de septiembre cambió todo para muchas personas y, en última instancia, esa es la razón por la que la ambición en Estados Unidos cambió” (Koolhaas, 2003, Línea 02:18).

“Nueva York era una ciudad muy brutal pero intelectualmente profundamente emocionante” (Koolhaas, 2003, 04:45).

“La Unión Europea ahora está alojada en Bruselas. Su sede es un edificio totalmente anónimo” (Koolhaas, 2003,11:33)

“La arquitectura es una de las pocas disciplinas que enseña esa amplitud de base cinematográfica” (Koolhaas, 2003, 24:08).

En cuanto a las entrevistas en medios escritos, con las portadas de las revistas de arquitectura se mezclan medios de mayor alcance incluyendo su presencia en la prensa internacional como la entrevista de Tim Adams para el diario *The Guardian* o las de *Der Spiegel*, que cubre temas de actualidad global o las de Heathcothe para el británico *Financial times*, cuyo contenido abarca economía y cultura. También *Monocle*, o el periódico español *El País*, donde las entrevistas de Anatxu Zabalbeascoa son memorables. En el campo de la arquitectura, las publicaciones que le entrevistan siguen siendo de las mejores. A *Architectural Design* y *A+U* y *El Croquis*, que publica la de Zaera Polo -egresado del estudio OMA y reconocido arquitecto-, o las dos entrevistas de Beatriz Colomina, se les unen otras revistas como la argentina *Summa+* y las españolas *Pasajes de arquitectura y crítica* y *Arquitectura viva* y otras más enfocadas al arte, como *Smithsonian Magazine*, *Charta Press*, o *Index Magazine*.

Las entrevistas muestran el empeño de Koolhaas por mostrar un pensamiento complejo e innovador. Su mirada -se ve en las entrevistas de Charlie Rose, donde suele ir vestido con jersey o camiseta negra y ceñida- es intensa, sus rictus transitan del desdén a la intensidad. Muchas veces lanza eslóganes provocadores. Su propósito subtextual parece decir siembre que el suyo es un discurso que analiza las membranas liminares entre disciplinas para tensar los límites de la arquitectura.

A las entrevistas se le unen las 'charlas' con otros arquitectos. Famosa es la que tuvo con Charles Jencks "Radical Post-Modernism and *Content*" (2011), en la que discutieron sobre el postmodernismo y las influencias culturales y sociales de la arquitectura en la contemporaneidad mostrándose crítico respecto al enfoque del espacio urbano y planteando nuevas formas de concebirlo. Koolhaas conocía a Jencks desde los tiempos de la A.A que era muy amigo tanto de él como de Vriesendorp, o la charla-entrevista con Jennifer Siegler -su colaboradora/editora en el *S,M,L,XL*- o el Lunch with the Financial times: Rem Koolhaas (2000). Otra de las entrevistas más mediáticas sería la que tuvo con Denise Scott Brown y con Robert Venturi, acompañado de su 'compañero de fatigas', Hans Ullrich Obrist. Tal es su relevancia, que se incluyó en un Harvard Project on the City (2001) y en *Content* (2004).

En 2007 se presentó en un formato de coloquio y se publicó el libro *Supercritical* (2007) el debate, moderado por Brett Steele, con Peter Eisenman entre otros. De este encuentro, cabe destacar la visión de cada uno y cómo Koolhaas se desmarca movido, parece, de una 'necesidad' de sentirse diferente, a pesar de que Eisenman vea afinidades con el holandés. A los dos les une su dedicación en ambos, obra y escrito⁵⁶, así como lo hace también el moderador.

"BS: Rem, has mencionado tu interés por el periodismo y por investigar y descubrir cosas en el mundo. Y digamos que no sólo el lenguaje, pero el uso del lenguaje, es un rasgo distintivo con el que comparar y contrastar vuestros proyectos" (Koolhaas, Eisenman 2006, pp. 65-66).

Koolhaas daría una pista sobre algo que de hecho está ocurriendo en su discurso, y es que está dejando de publicar escritos, aunque le confiesa a Colomina (2007) que no para de escribir. Pero la estrategia, en un mundo de datos e imágenes, parece ir en contra de los escritos 'publicados'. No cabe duda de que, al igual que los libros de proyecto que se quedan en el ámbito de la oficina, Koolhaas sigue escribiendo porque parece ser su modo natural de ser, registrando lo que ocurre en la oficina y al mundo a su alrededor. Esa actitud hacia la escritura es lo permanente de Koolhaas que sigue evolucionando en el 'contexto' aunque el 'texto' ha disminuido en número de publicaciones. Koolhaas apelaría al 'libro como estética', diferenciándose de los autores que Eisenman menciona -ambos incluidos-

"RK: No, no odio en absoluto estar de acuerdo. Pero sencillamente no se puede hablar de libros y de las similitudes entre tú y yo, o entre Le Corbusier y Palladio, porque en los últimos 30 años ha ocurrido algo muy drástico en la arquitectura: en la lectura, en la edición, en la estética de los libros... Sin un reconocimiento del lugar drásticamente diferente que ocupan en la arquitectura actual, me parece un debate difícil.

PE: Oh, bueno.

RK: En cierto modo, ése fue el placer que nos proporcionó hacer *Content*, un libro que estuviera sujeto a tantas condiciones actuales de la arquitectura como fuera posible, sin convertirnos en víctimas de esta situación" (Steele, Eisenmann, Koolhaa, 2007, p.67).

⁵⁶ Véase el diálogo en el punto 2.4.6. del capítulo II.

En esta época, que las críticas y las alabanzas crecen como los medios donde se difunden, OMA y Koolhaas es referente y su discurso, aunque muchas veces malentendido, es *mainstream*. Se dice que es malentendido o malinterpretado porque en la academia y en los estudios profesionales, inmersos en el giro pictorial y la velocidad de Internet, se toma más de él sus formas icónicas. En esta época, como a lo largo de su carrera, ha sido tanto aclamado como criticado por su enfoque audaz y la voluntad de cuestionar las normas establecidas, situándose en la flexibilidad de los cambios en los argumentos para el diseño del espacio arquitectónico y urbano.

3.4.2. XXL. 2014-2025. El Reboot de la oficina

[Libro-bulbo: *History of OMA. Project Japan. Elements. Countryside*]

El documental de 2008 mostraba ya cierto sosiego al final de la década. Koolhaas había logrado uno de sus mayores objetivos con OMA como era el comenzar la construcción de la sede de CCTV, una nueva tipología de torre. Su presencia en los medios era enorme, sus exposiciones visitadas por personas de todo el mundo, los libros se reeditaban, Harvard le permitía una libertad inusitada en sus proyectos de investigación, los estudiantes de arquitectura quieren ser como él. Va vestido de PRADA, abre sedes en Nueva York y Pekín. Tal es su influencia, que nacen los famosos *babyrems* (fig. 3.49), y críticos como Bart Lootsma le consideran ‘el padre de la nueva arquitectura holandesa’. El discurso de Koolhaas es el discurso mainstream y Koolhaas es mainstream *per se* globalizado, amado e odiado por igual.

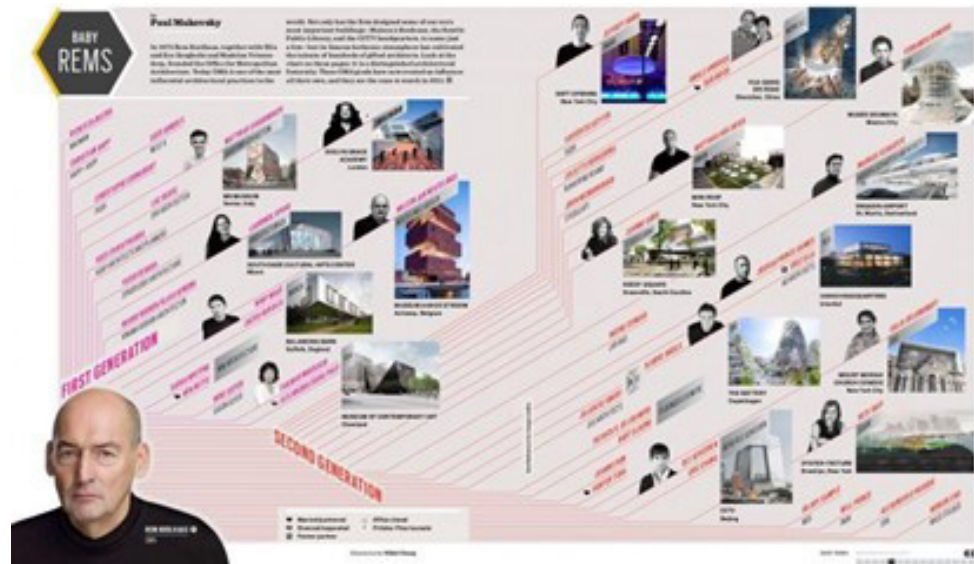


Fig. 3.49. Diagrama con los ‘Baby Rems’.

Superada la frustración del LACMA y del Universal Headquarters quedando lejos, resiste a las críticas a su proyecto sobre Lagos aunque no renuncia hacer ese libro que hubiera sido un paso más en la búsqueda de las esencias de las modernidades⁵⁷ como lo fue *Delirious New York*. En la década anterior Beatriz Colomina (2007, p. 372) ha tirado del hilo sobre las críticas y Koolhaas se defiende:

57

Véase capítulo I.

"Cuando empezamos, la ciudad estaba fuera del alcance de los radares. Hacía falta mucha logística, todo era muy lento, y además estábamos trabajando sobre algo que había estado mucho tiempo sin documentar..."

"Lagos estaba cambiando tan rápidamente que en un determinado momento también empezó a ser interesante documentar el cambio, interpretarlo (...) el proyecto ha levantado tantas ampollas, ha encontrado tanta resistencia, de hecho, tanta hostilidad, que hemos necesitado encontrar una forma no tanto de calmar esos ánimos como de explicar por qué alguien como yo podía escribir un libro sobre Lagos" (en Colomina, 2007, p. 372).

Ser mediático tiene sus pros y contras. Habría que encontrar el discurso apropiado para explicar por qué alguien como él podía escribir un libro sobre Lagos. Pero algo no iba bien. Había dos frentes. Por un lado, se había dejado de leer entre los más jóvenes en la academia y la profesión ante la abrumadora información y los datos obtenidos por internet y las imágenes dadas al copy-paste que ensombrecían el texto. Evocando a su amigo Charles Jencks, quien dijo en *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* que Mies era 'imitado' pero no entendido, a Koolhaas le pasaba lo mismo: dejaron de leer a Mies, ahora dejaron de leer a Koolhaas. Así que volvió a ponerse en pie de guerra y su discurso recusaría de nuevo la tendencia *mainstream* -que él incluso ayudó a crear aunque de manera involuntaria-. Recordando sus propias palabras sobre Mies: "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". Ahora discurre sobre los que le imitan, que no estudian, excavan, limpian y reensamblan; se opone a la tendencia icónico-espectacular de la segunda década de 2000.

La figura del *stararchitect* ha alcanzado cotas comerciales. Los targets que buscaba OMA desde el principio explotan el efecto Guggenheim gracias las mejoras de los vuelos baratos y la difusión publicitaria que proporciona la red. Si en EE. UU. pre-guerra fría, las postales y el cine clásico de Hollywood hicieron el llamamiento al fenómeno del *American Way of Life*, internet magnifica esta campaña icónica, recayendo en la arquitectura un cambio insólito que tiene a Dubai, con sus Foster, Tadao Ando, Jean Nouvel, y, sí, también sus OMA, y a Singapur como casos paradigmáticos. Al igual que las comunicaciones, las técnicas constructivas han hecho imposible no imaginar 'lo imposible' y la arquitectura icónica se ha rendido a la cultura pictorial como la nueva normalidad. El concurso de memorial del 11-S, llamó la atención de Koolhaas, cuando se ha pretendido hacer una arquitectura-monumento en Manhattan que para él fue entendido como la cuna de la modernidad y la innovación.

Así que, al igual que pasó con la bienal de 1980, Koolhaas aprovecharía para situar el discurso de OMAAMO-Koolhaas en el frente de batalla contra los nuevos *mainstream*. Su discurso se muestra crítico con el olvido de la modernidad, cualquier modernidad. En esta última vuelta -que Koolhaas ya parece estar desvaneciéndose, 'camino al *cabagnon*'- anuncia con sus publicaciones y exposiciones un *reboot*. Algo así como una vuelta a empezar, buscando las esencias de la modernidad y evocando, de nuevo, a los 'grandes maestros' de la modernidad como

Tabla 3.9. Aparición de Koolhaas en medios televisivos y cinematográfico (2010-2025)..

Durand, Perret, Semper o Laugier, y haciendo incluso un estudio tentativo de la modernidad, a la manera de Nueva York, pero ahora el foco es la modernidad del campo. Country se estudiaría si omitir sus referencias recurrentes al surrealismo de Breton, a Mies van der Rohe y a Wright. En su secuencia de registro de otras modernidades, Taschen publicaría en 2011 *Project Japan: Metabolism Talks*. La escala vuelve a ser, dado que es Taschen, “XXL”, y demuestra una vez más como su discurso penetra en la médula del discurso de aquellos héroes de la modernidad.

Los programas de televisión siguen sucediéndose, e incluso ha prestado su ‘voz’ al grupo de música electrónica norteamericana -con base en Seattle- *Tempers* (fig. 3.50). Koolhaas versa sobre malls y shopping mientras se superponen capas de música electrónica. El álbum tiene como leitmotiv el mall y cada canción se centra en un elemento constitutivo de este. Jasmine Golestaneh, vocalista del grupo, comentó que las ideas de koolhaasianas sobre el poder hipnotizante de ciertos espacios como los de los centros comerciales, se relacionan con sus propias experiencias.

Programas televisivos de Rem Koolhaas (2010-2025)				
Año	Programa	Medio	País	Linro
2016	Charlie Rose	TV program	EE. UU.	<i>Elements</i>
2016	REM	Film	Holanda.	
2018	Tempers feat. Rem Koolhaas			
	Love the mall	Vocalista		
	Scalator	Vocalista		Elements

En el programa de Charlie Rose, que fue su mayor plataforma de difusión televisiva, Koolhaas dejaba atrás las ideas sobre Nueva York y mostraba su auténtica vocación globalista. Se definía —a sí mismo y la oficina— como ‘observadores’ de fenómenos que están ocurriendo a una asombrosa velocidad. En la entrevista de 2016 hablaba de la flexibilidad y la capacidad de adaptación que la arquitectura ha de tener, a la vez que señalaba—sin duda, cara a potenciales clientes—, que paradójicamente, a pesar de la globalización, cada proyecto es único. Aunque la globalidad haya impactado totalmente la sociedad y la arquitectura, y que la tecnología ha invadido la privacidad, insiste en preservar una actitud crítica y ordenada frente a los acontecimientos, eso es siempre a través del registro de la escritura.

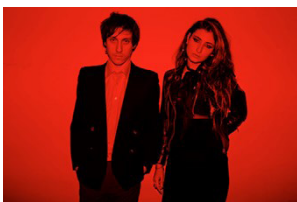


Fig. 3.50. El grupo de música Tempers, ha utilizado textos de Koolhaas para uno de sus álbumes.

“Veo mi papel más como el de un reportero que simplemente está alerta y describe los cambios” (Koolhaas, 2016, 00:49).

“Cada caso es diferente porque cada caso es diferente” (Koolhaas, 2016, 07:34).

“La arquitectura es una combinación muy interesante de imposición y rendición” (Koolhaas, 2016, 07:14).

“En un mundo de ideas, el análisis es la base para un nuevo pensamiento” (Koolhaas, 2016, 15:14).

“Nada es sagrado y creo que realmente debemos ser conscientes de lo que estamos entregando” (Koolhaas, 2016, 43:02).

No fue un programa televisivo, pero el coloquio con Bruno Latour pronto trascendió en una escala mediática como si lo fuese. Sin duda fue una de las charlas más celebradas que ha tenido. Paradójicamente nunca transcrita al inglés o al español, la sesión, de 2016 para 'La noche de las ideas' del Instituto francés, en la que se intercambiaban ideas interdisciplinarias acerca de la modernización y la globalización, atrajo la atención de un gran número de asistentes, que se trasladaron al Instituto para escuchar la charla. Latour es igualmente mediático en el área de la sociología, lo que sin duda atrajo aún más atención para oír a ambos personajes consagrados hablar sobre los fenómenos contemporáneos. Primero, el moderador presentó e intensificó el *ethos* de Bruno Latour como el de Rem Koolhaas y puso en situación el público -la charla había sido preparada-.

“Presentador: Bruno Latour obliga a clasificar a los sociólogos como ‘prelatourianos’ y ‘post-latourianos’ haciendo así romper con la tradición. Rem Koolhaas, usted es arquitecto, fundador de OMA que dirigió las obras como *Casa da Música* de Oporto. Pronto comenzó el trabajo con la Fundación de Galería Lafayette (...) Hemos trabajado juntos para preparar este encuentro; y la primera cuestión que se plantea es, en base al diagnóstico desde nuestra opinión, situarnos en el mundo, orientarnos en el mundo y debatir si algo ha cambiado, si se ha roto. Lo que ambos habéis llamado modernidad o hipermodernidad. Pero nuestra discusión no es sobre si nos encontramos con una modernidad o hipermodernidad, no es una tesis, sino más bien un sentimiento de que algo ya no funciona. La primera pregunta sería abordar ese sentimiento, qué es exactamente lo que ya no funciona en esta relación específica con el mundo.

Bruno Latour: Esta es una pregunta un poco amplia, pero intentaré especificar. Teníamos la ilusión que estábamos yendo hacia un mundo que denominábamos “moderno”, y nos dimos cuenta a grandes rasgos que íbamos quizás hacia un mundo muy diferente al que yo llamaría de las personas, para darle un sentido positivo, a un mundo terrestre muy diferente del mundo moderno. Básicamente, creo que era un sentimiento compartido, había una alienación y una alienación entre progreso, mundo, globalización, desarrollo, emancipación y eso fue lo que guió nuestras decisiones.

Después hubo un gancho. Digamos que no hay un término hacia esa dirección y entonces, de repente, todo el mundo dice que ‘se nos pide’ ir hacia algo que es imposible desde el punto de vista terrestre, y esta imposibilidad se parece en 1000 aspectos a un “¡Sálvese quien pueda!”, que se traduce de 1000 maneras que conocemos bien en la política francesa, o en la política holandesa, polaca, americana, italiana, etc..., nos prometieron el mundo de la modernización. Al final lo prometido simplemente no es posible ya que simplemente no hay un término que corresponda. (...)

Koolhaas se define, a sí mismo, como un agente de la modernización en tanto que es arquitecto. Pero sostiene su postura crítica ante este concepto desde la disciplina.

Rem Koolhaas: Debo tener cuidado de no hacer un “mea culpa” porque participé en la modernización del mundo en mi calidad de arquitecto. Sin embargo, como escritor fui bastante crítico con la modernización.

Estoy de acuerdo con Bruno, comparto su sentimiento ya que los resultados fueron realmente decepcionantes y es verdaderamente difícil creer que podamos seguir creando esas espectacularidades

fantásticas; pienso que es un sentimiento bastante preocupante.

Al mismo tiempo, como ciudadano occidental, tuve la responsabilidad de intentar comprender las consecuencias de la modernización y ver cuáles son los límites.

Revisa, de nuevo, su idea de que la modernización se está dando en otros lugares que no son el occidente y hace una apología de la modernidad y la modernización, a la que merece reengancharse y que se siente optimista en este sentido y en los tiempos que corren.

Por ejemplo, las ideas que subyacen al concepto de modernización pueden ser interesantes, pero cuando veo lo que realmente está sucediendo, en el mundo en términos de cifras, a nivel estadístico, lo que vemos es que en realidad producimos una pequeña parte de la producción moderna y que siempre son otros actores y no los occidentales quienes ahora producen la modernidad, estoy pensando en China, pienso en Asia, pienso en Oriente Medio, por ejemplo.

Así que hay que tener cuidado. Podemos decir, por ejemplo, que lo hicimos muy bien o podemos cerrar nuestro restaurante e ir a cenar a otro sitio. Pienso que es un enfoque bastante peligroso. Pienso que también debemos ser bastante críticos y cuidadosos. La solución a este problema probablemente implicará una continuación de ciertos aspectos de la modernidad y de la modernización.

Aunque Bruno piensa que estamos retrocediendo, por así decirlo, no estoy seguro de que sea así. No creo que podamos volver atrás, por el contrario, debemos intentar seguir desarrollándonos para superar este estancamiento.

La Web



La Web de OMA (fig. 3.51) es, sin duda, una de sus apuestas de mayor ambición. Única en su estructura, esta plataforma pone a disposición del público artículos, textos, videos de exhibiciones, notas de prensa, ponencias y extractos de publicaciones que, hasta hacía poco, sólo podían consultar alumnos de las universidades o instituciones donde se habían impartido. Es una construcción virtual que amplía la presencia de OMA-Koolhaas en el mundo. La oficina ya tiene un alcance más allá de un público específico acercándose a la esfera popular como un influyente agente cultural. También da a conocer su canal de Vimeo, una plataforma para audiovisuales. Gracias a estos canales la vida y obra de OMA-Koolhaas es una transparencia, pero a pesar de ello muy difícil de abordar dada su extensión

Fig. 3.51. La Web de OMA interconecta todos los formatos comunicativos con los proyectos de OMA.

y la diversidad de los formatos y los eventos. Se puede decir que es la escala “XXL” de la estrategia divulgativa mediática y multibanda de OMAAMO Rem Koolhaas.

El canal de *Vimeo* oficial de OMA cuelgan 144 videos, aunque Koolhaas no está presente en todos. En la relación de los aparece, merece la pena observar la deuda estética que Koolhaas mantiene con el cine. En la realización de una serie de videos promocionales de PRADA, se atienen ecos del *Avant garde* cinematográfico estadounidense, con referentes claros a la cineasta Maya Deren y a Barbra Rubin. Los autores son Ippolito Pestellini Laparelli, Giacomo Ardesio y Giulio Margheri.

Videos 'avant-garde' para PRADA	
Año	Video
2017.	FW Prada Men's and Womne's Show Premonition 3 ¹
2017.	FW Prada Men's and Womne's Show Premonition 2 ²
2017.	FW Prada Men's and Womne's Show Premonition 2 ³
2017.	SS Prada _Men's and Women's Show Premonition 3 ⁴
2017.	SS Prada _Men's and Women's Show Premonition 2 ⁵
2017	SS Prada _Men's and Women's Show Premonition 1 ⁶
2016.	OMA Manus x Machina by Brett Beyer
2016.	PXP ⁷
2016.	2016 FW Prada Men's and Women's Show Premonition ⁸
2016.	2016 FW Prada Men's and Women's Show Premonition ⁹
2016.	2016 FW Prada Men's and Women's Show Premonition ¹⁰
2016.	2016. FW Prada Men's and Women's Show Premonition ¹¹
2016.	2016. FW Prada Women's Show Premonition ¹²
2016.	2016. FW Prada Women's Show Premonition ¹³
2016.	2016. FW Prada Women's Show Premonition ¹⁴
2016.	2016. FW Prada Women's Show Premonition ¹⁵
2016.	2016. SS Prada Real Fantasies ¹⁶
2013.	2013. FW Prada Real Fantasies ¹⁷
2013.	2013. SS Prada Real Fantasies ¹⁸
2012.	2012. FW Prada Real Fantasies ¹⁹

La web ha permitido registrar en un catálogo todos los videos 'en abierto' de OMA- Koolhaas. Especial mención merecen también las conferencias que tienen que ver con exposiciones y libros como *Elements* o *Project Japan*, bien sean en una universidad o bien en una institución.

Bienales. Simetrías y coherencias del discurso

Entre las muchas exposiciones que se hacen en esta última etapa, se inicia una evolución discursiva en 2010. Kazuyo Sejima⁵⁸ invita a OMA a la bienal de Venecia. La exposición *Chronocaos* (2010) resulta sorprendente. La retrospección de OMA en *History* y *Chronocaos* son la evidencia de la sempiterna deuda que un agente modernizador, como OMA Koolhaas, tiene con la historia. En 2014, sigue *Fundamentals* (2014), inicio del retorno discursivo que cohesiona la Bienal

58 Directora de la 12ª Bienal de Venecia.

Tabla 3.10. Videos 'avant-garde' para PRADA

Fig.3.52. Fotogramas videos *avant-garde* para PRADA. Videos disponibles en: <https://vimeo.com/200160623> <https://vimeo.com/user3599775>

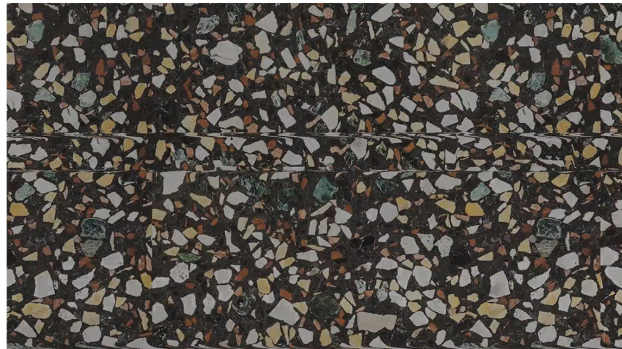
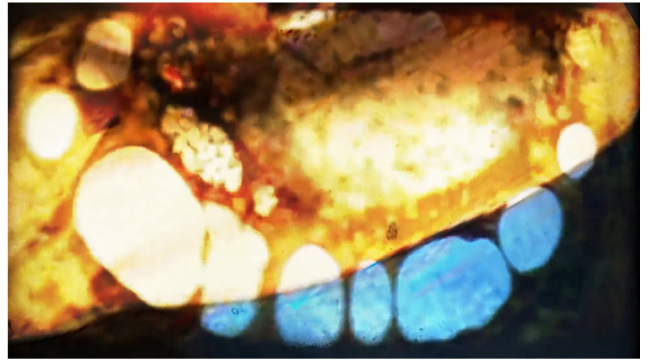


Fig.3.52.

de 1980 con la de 2014. Ambas dan un volantazo a la tendencia. Si en 1984 no estaba de acuerdo con la actitud de sus contemporáneos ofreciendo una alternativa especulativa a sus fachadas, una tela surrealista y un desvelamiento, en esta disiente de las tendencias actuales que olvidan la fuente de los relatos. Referencia ahora a Semper (1803-1879) y su búsqueda arqueológica de los *ursprüngliche Gebilde* (modelos originales) operativos en el discurso cultural en la arquitectura, pero con cierto ‘extrañamiento’, al cambiar la perspectiva habitual que distorsiona la relación entre objetos y contexto. Así, los elementos son vistos al azar, como pasaba con el burro Baltasar en *Al azar, Baltasar* (Bresson, 1966), ‘objeto’ que sufría diferentes tramas. Son ‘objetos buñuelianos’⁵⁹ que evidencian su predilección surrealista al “invertir el sentido funcional de los más diversos instrumentos y (...) poder transferirlos seguidamente a un espacio deliberadamente inadecuado y de crear no sólo un extrañamiento (...) también el surgimiento de una realidad ‘distinta’ y de orden estrictamente poético” (Buache, 1976, p.193). De hecho, el surrealismo invade con más fuerza que nunca desde *Delirious...* mostrando cientos de ventanas colgando de las paredes y un techo técnico que ‘desvela que oculta’ una cúpula. Objetos dalinianos, ‘blandos’, que se doblan (fig.3.52) y ocultan como en la fachada del pabellón central son ideogramas que hibridan arquitectura e información. En esta fusión que es una *Gesamtkunstwerk*, (obra de arte total) se cohesionan narrativamente los elementos como en un *Cadavre Exquis*.

En *Fundamentals* declara que busca la desaceleración para reflexionar y descubrir historias que reconstruyen el discurso de la arquitectura. De este modo establece en el marco de la arquitectura lo que Bresson (1901-1999) acrisola en la aforística *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), elementos del cine. Koolhaas reflexiona en arquitectura, reivindicando una bienal “sobre arquitectura, no sobre arquitectos (...), que debe centrarse en las historias, en los elementos inevitables de toda arquitectura utilizados por cualquier arquitecto, sitio y época” (Koolhaas, 2014).. Como sostiene Koolhaas en el propio catálogo “el hecho de que estos elementos se intercambien entre unos y otros, independientemente, en función de diferentes ciclos, economías y por diferentes razones, convierte cada edificio en un complejo collage de lo arcaico y lo actual.”

“**FUNDAMENTALS**. Arquitectura, no arquitectos (extracto).

Cuando en 1979 me propusieron participar en la primera Bienal de Arquitectura de 1980, pensé que probablemente se trataba de un error. No conocía a su director, Paolo Portoghesi, y dado su tema -La presencia del pasado- no podía imaginarme teniendo nada que aportar. Me ponía nervioso que cada estructura de la exposición estuviera coronada por un frontón... Lo que a muchos les pareció la recuperación de los valores arquitectónicos tradicionales, a mí me pareció el fin de la arquitectura tal y como la conocíamos. El hecho de que Occidente pudiera afirmar -como hacía implícitamente la exposición- que poseía la llave de una arquitectura universal y los derechos de autor del único modelo de ciudad, me parecía especialmente vergonzoso ante la inminente aparición de perspectivas y realidades de otros continentes.

Han pasado treinta y cuatro años. Más crucial que el impulso que Portoghesi dio aquel año fue la elección de Ronald Reagan, ur-arquitecto del régimen neoliberal dentro del cual la arquitectura ha tenido que actuar desde entonces. La economía de mercado ha ero-

59 Referido a Luis Buñuel (1900-1983).

sionado el estatus moral de la arquitectura. Ha divorciado a los arquitectos del público y los ha empujado a los brazos del sector privado: ya no están al servicio de "ustedes", sino de un difuso "ellos". Las bienales han explorado esta "delaminación" entre lo público y lo privado: Hollein con entusiasmo en *The Architect as Seismograph* (1996), Fuksas con ansiedad en *Less Aesthetics, More Ethics* (2000), y Chipperfield abogó por *Common Ground* (2012).

Pero las Bienales no se han preguntado cómo hemos llegado hasta aquí...

Antes de aceptar este encargo tenía dos condiciones: una era disponer de más tiempo para prepararme que los nueve meses que se suelen dar a un director; la segunda era poder cortar toda conexión con la arquitectura contemporánea, de modo que tuviera libertad para mirar a las historias para explorar e iluminar el actual callejón sin salida de la arquitectura. Como resultado, los Fundamentos de la Bienal de Arquitectura de Venecia 2014 constan de tres componentes principales:

'Absorber la modernidad'. Sesenta y seis países -en los Giardini, el Arsenale y otros lugares de la ciudad- comparten un mismo tema: la historia de su modernización desde 1914 hasta 2014. Juntos, presentan el retrato de un siglo aterrador en el que casi todos los países fueron destruidos, divididos, ocupados, vaciados y traumatizados, pero sobrevivieron... El papel de la arquitectura en estos relatos es sustancial, pero quizá no tan crucial como los arquitectos esperarían.

'Elementos de arquitectura'. Una exposición de un nuevo corpus de conocimientos en el Pabellón Central que explora los elementos de la arquitectura, a menudo pasados por alto, pero universalmente familiares, utilizados por cualquier arquitecto, en cualquier lugar y en cualquier momento: el suelo, la puerta, la pared, el techo, el aseo, etc. Al centrarse en la historia de cada elemento, la arquitectura se revela como una amalgama de componentes muy antiguos y algunos actuales. Su interacción no se comprende bien; al mirarlos con microscopio, surgen *(hi)stories* y cualidades insospechadas.

'Monditalia'. Hemos invitado a todos los demás sectores de la Bienal -cine, danza, teatro y música- a participar en una exploración de Italia, utilizando el Arsenale como escenario con todas las presentaciones dedicadas a un único tema: el estado actual de Italia como condición emblemática de una situación mundial en la que muchos países se balancean entre el caos y la realización de todo su potencial.

En conjunto, estas exposiciones y actos realizan una "auditoría" de la arquitectura, preguntándose: ¿Qué tenemos? ¿Cómo hemos llegado hasta aquí? ¿Qué podemos hacer y adónde vamos?

Estoy agradecido a la Bienal por apoyar el alejamiento de una fórmula establecida, a la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard por ayudar a crear un nuevo cuerpo de conocimientos, al Gieskes-Strijbis Fonds por una contribución que ha marcado la diferencia entre el concepto y la realidad, a mis amigos y críticos por seguir este trabajo con atención constante y a mi equipo, AMO, por hacer realidad tan ambiciosa visión..."

Otra de las exposiciones debida al trabajo curatorial de Koolhaas es la de "Perret. Ocho obras maestras!/?" (2013-2014) -uno de sus grandes referentes de la modernidad- situada en la sala hipóstila del Palais d'Iena, de 1937, en París, tenía la ambición de llegar al gran público -impacto "XL"- recuperando la

figura de este arquitecto, pionero de las estructuras de hormigón armado y de su particular estética. Koolhaas buscaba espejos al identificarse con la actividad de Perret, que “se dedicó a la práctica rigurosa de la arquitectura basada en estrategias innovadoras que combinan el intelecto, el diseño y la construcción de un poderoso mecanismo creativo”. La exposición trataba de revelar “la intimidad del proceso creativo”, y al escoger ese edificio por su poética señalaba de nuevo la innovación y la modernización sobre una base técnica y esa continuidad entre la arquitectura moderna y la historia de la arquitectura. “Perret inventó un nuevo orden clásico comparable a los de la antigüedad, pero enraizado en las modernas técnicas de construcción: el orden de hormigón armado, con el Palais d’Iéna como su mayor logro”. Además, este edificio se convirtió en lugar de muchos de los *Catwalks* de PRADA organizados por Koolhaas, demostrando cómo el orden moderno de Perret puede dialogar con la estética más actual de la alta costura. En el *24 hour Museum* (2012) colaboró AMO con Prada y el artista Francesco Vezzoli para transformar el Palacio de Iéna “en un laboratorio social y arquitectónico” que incluyó una fiesta de inauguración, visitas guiadas para el público, escolares incluidos y la prensa. Una puesta en escena del pabellón de Perret, utilizando los diversos espacios para interrogar los diferentes tipos de espacios museísticos predominantes en la actualidad. Su apuesta “experimental” convirtió en una gran jaula de neón rosa el espacio principal, una nave psicodélica de hormigón y metal donde situar las “estatuas” de Vezzoli que muestra sus recurrencias discursivas al surrealismo al invadir el Palais d’Iéna (fig. 3.50).

El camino de las exposiciones de esta época muestra que desde 2022 Koolhaas no organiza ninguna -aunque en las más importantes ha estado presente-. De los miembros de OMA, es quizá Shoji Shigematsu -OMA Nueva York-, el que más se esté dedicando ahora a las exposiciones. Samir Bantal, miembro de AMO, también está muy presente y Reyner de Graaf se está postulado para recoger el testigo de Koolhaas a pesar de que se creía que iba a ser Elle van Loon, pero ha dejado el estudio recientemente.

Tabla 3.11. exposiciones de OMA (2010-2025)

Exposiciones de OMA (2010-2025)²⁰			
Año	Exposición	Lugar	Libro
2011	Cronocaos	Nuevo Museo. Nueva York, EE. UU.	History of OMA
2011	OMA/Progress	Galería de arte Barbican. Londres, Inglaterra.	OMA/Progress
	OMA*AMO for/with PRADA	Prada Foundation. Venecia, Italia.	OMA*AMO for/with PRADA
	Nai Schatkamer		
	(Im)Pure, (In) Formal, (Un) Built	Escuela de Bellas Artes. París, Francia.	
2012	Venice Biennale 2012: Public Works	Bienal de arquitectura. Pabellón principal de Giardini Venecia, Italia.	
	Galleries Lafayette: Chronicles of a creative Itinerary	Galerías Lafayette. París, Francia.	
2013	When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013	Prada Foundation. Venecia, Italia.	

2014	Venice Biennale 2014: Monditalia		
	Venice Biennale 2014: La Fiera Concreta		
	Venice Biennale 2014: Fundamentals	Bienal de arquitectura. Pabellón principal de Giardini Venecia, Italia.	Fundamentals
	Venice Biennale 2014: elements of Architecture	Bienal de arquitectura. Pabellón principal de Giardini Venecia, Italia.	Elements
	Display of Displays	Museo del Hermitage. San Petersburgo, Rusia.	
	Auguste Perret: Huit Chef d'oeuvre !/?	Palais d'Lena. París, Francia.	
2015	What is the Netherlands?	Het Nieuwe Instituut. Róterdam, Holanda.	
	Serial Classic	Prada Foundation. Venecia, Italia.	
	Portable Classic	Prada Foundation. Venecia, Italia.	
2017	IR100-Rinascente: Stories of Innovation	Palacio Real. Venecia, Italia.	
	Scaffolding	Architecture Center. Nueva York, EE. UU.	
2018	True Me	Fundación de arte contemporáneo. Pekín, China.	
	Dior: From Paris to the World	Museo de arte de Denver. Dallas, EE. UU.	
2019	Pierre Paulin Program		
	Making Doha. 1950-2030	Museo Nacional. Doham Qatar.	
	Knoll celebrates Bauhaus	Milán, Italia.	
	Knoll-IMN Cologne 2019	IMN. Colonia, Alemania.	
	Figures of Speech		
	Countryside: The Future	Museo Guggenheim. Nueva York, EE. UU.	Rem Koolhaas+Samir Bantal
	Countryside at the UN		Rem Koolhaas
2022	Recycling Beauty	Fundación Prada. Milán, Italia.	Rem Koolhaas

Serial/Classic (fig. 3.53) y *Portable/classic* (ambas de 2015) son exposiciones diseñadas para PRADA, que tuvieron lugar en el Ca' Corner della Regina de Venecia. Koolhaas se involucra por el juego de escalas y el arte reproducido, dado que la muestra explora cómo se ha extendido el conocimiento de las esculturas clásicas a través de las copias reducidas de obras maestras. Además, la



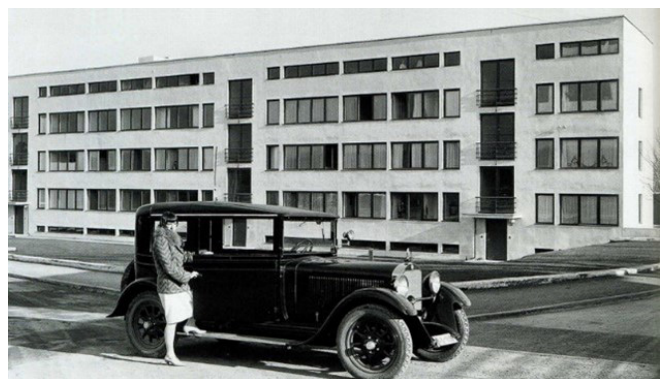
Fig. 3.53. Imagen de la exposición *Serial/Classic*.

Fig. 3.54. En Countryside, Koolhaas hace una recurrencia entre el 'Wright-tractor' con el 'Mies-coche'

complicidad y relación comercial con PRADA, aseguraba una audiencia internacional "XXL". Las copias 'miniaturizadas', que fueron muy populares desde la Antigüedad, y que durante el Renacimiento fueron muy valoradas, coleccionadas e reproducidas, consiguieron, en el contexto en el que se hicieron, adaptar los estilos antiguos a los gustos contemporáneos. En este sentido se buscaban, de nuevo, resonancias de lo antiguo en la evolución de la modernidad como en *Elements*.

Serial/Classic, habla del concepto de 'serie' para la modernidad. El uso y la reutilización del arte antiguo en Grecia y Roma, así como su reproducción, es porque tenía algo de genérico. En su función y lenguaje resonaba la idea koolhaasiana de lo genérico. En este camino de vuelta al origen, el punto culminante es *Countryside: The future* (2020). En esta posición el holandés evoluciona la "superficie comunicativa" de Venturi y Scott Brown desde dentro (ya no es el 'tinglado decorado'). La idea de Koolhaas se funde con la narrativa de de Wright -'dibuja escribiendo' Broadacre City- y el Guggenheim. Y no es la primera vez que conecta su discurso a este *Proto-media Architect*, estaba ya presente en "Imagining Nothingness" (1997, p.202).

Su estética recobra plasticidad. Sus significantes discursivos permanecen en imágenes que intercalan referencias y autorreferencias. En el cierre del arco narrativo de su discurso utiliza las obras de Millet que enlazan con sus inicios y el delirio paranoico de Lacan y Dalí, "La realidad del mundo externo se utiliza como ilustración y prueba para servir a la realidad de nuestra mente" (Rem Koolhaas, 2004, p. 201). Las conexiones surrealistas llevan a relacionar un 'Wright-tractor' con el 'Mies-coche' (en la urbanización Weissenhof, en la Exposición de Stuttgart, 1927); surrealismo que atraviesa el papel (fig.3.54) y que, como siempre, genera 'suspense', estado de incertidumbre y ansiedad, mientras se espera su siguiente paso.



El documental de Tomas Koolhaas

En 2016, el hijo de Rem Koolhaas, Tomas, hizo un documental sobre la figura de su padre. El documental, de producción holandesa, focaliza la atención de Rem Koolhaas, que mira hacia atrás, lo que es el hilo conductor. Es como el héroe que ha vuelto a casa y contempla la estela de lo que ha dejado atrás. En parte, la película *Rem* (Tomas Koolhaas, 2016) habla de la marca OMA; de la

preocupación de la oficina y colaboradores de asegurar que la marca podrá seguir sin él. Ciertamente, las apariciones de Koolhaas en los proyectos de OMA han disminuido desde 2015 aproximadamente, aunque aseguraba a Venturi y Scott Brown (2001, p. 600) que no ha dejado de producir ensayos. También sus escritos, pero esto no debería extrañar, inmersos en el giro pictorial. Aunque sea cierto que Koolhaas se está desvaneciendo, la esencia del discurso es indeleble en la trayectoria de OMA. Aunque se insista en la película en que el cerebro de OMA no es el que era hace décadas, la oficina también ha cambiado. Aunque haya dejado de escribir cara al público, se suceden sus lecturas en universidades, museos y fundaciones, y sus entrevistas. Como prueba definitiva, la película de su hijo dice mucho más sobre él que es el que dicta el discurso de OMA que cualquier otra cosa.

El filme es un repaso de toda su carrera. Se organiza alrededor de ocho citas de Koolhaas (fig. 3.55) y de Koolhaas nadando (fig. 3.55) -metáfora que enlaza con el cuento la "piscina" en *Delirious New York* y la piscina del frustrado Palacio de los Soviets en el *S,M,L,XL*; pero también con la de la Villa Dall'Ava o la de la Casa de Burdeos. El recorrido empieza en Nueva York y termina mirando las otras condiciones urbanas de la modernidad exploradas en países de Asia y del oriente medio. La organización 'toca' todas las ideas que ha desarrollado en su discurso:

"Grabar". Gracias a un 'saltador urbano' -*traceurs*- -una persona que se dedica a superar obstáculos urbanos- 'atraviesa' la casa de la música. Esto conecta con la arquitectura moderna como elemento flexible y atlético, como la Casa Palestra.

"Nueva York". La ciudad se muestra como un descubrimiento. Es el pistoletazo de salida para 'explorar otras condiciones de la modernidad'. En este momento hace un guiño a la entrevista que le hizo a Le Corbusier siendo un joven periodista. Le Corbusier miraba a un lado y decía "la luz de Vermeer... miraba a otro, la luz de Van Gogh". Koolhaas mira desde la ventanilla del coche y le dice a su hijo "hoy hay una luz muy bonita [la luz de Nueva York]" (fig. 3.53). En este fragmento se define como "una persona que, habiendo opinado lo contrario que los demás -mainstream- ha resultado que muchas veces tenía razón (Koolhaas, 2016, 00:06:53-00:07:00). También reconoce discurrir atento al contexto, y que tuvo la suerte de haber trabajado en "un momento excepcional de la arquitectura".

"Código de barras". Es metáfora del trabajo en equipo y de la identidad múltiple. Conecta con la 'Imagen de Europa', cuyo símbolo era un código de barras realizado con las banderas de la UE (fig. 3.55).

"La celebridad" está reñida con el arquitecto. El film ofrece la visión de que para Koolhaas es igual de importante la teoría que la construcción. Se le ve en las obras, mirando con curiosidad (fig. 3.55).

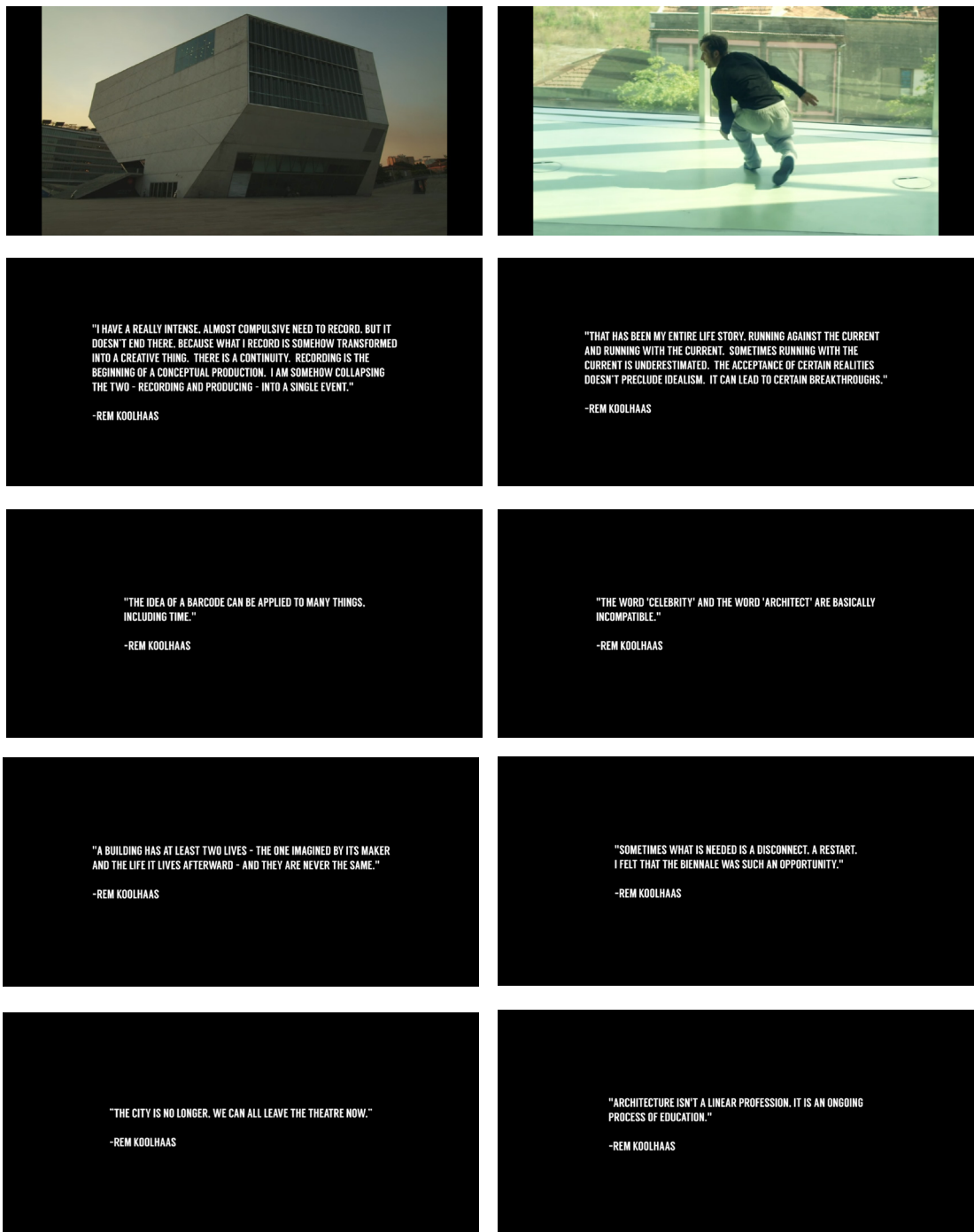
"Las dos vidas de un edificio" remite a "Pos-Occupancy" en el volumen de *Domus D'autore*. Al igual que en el libro, se presencian usuarios diferentes de sus obras construidas: indigentes en la Seattle Public Library -uno muy culto, que toca el piano y lee; otro que usa las redes- y otros de sus casas más 'personales'. Así se ven LeMoine en la villa de Burdeos y a la familia propietaria de la Villa Dall'Ava. De la primera cuenta cómo ha sido el 'adaptar' la máquina de habitar a sus necesidades, y los segundos

Fig. 3.55. Fotogramas de la película *Rem* (Tomas Koolhaas, 2016) que encierra en formato audiovisual su discurso.

cuentan cómo se vive la casa como un hogar, más allá de un ejercicio conceptual de alta intensidad (fig. 3.55).

El “desconectar” que alude a su *reboot*, se materializa oficialmente con la exhibición de *Elements* (fig. 3.55).

Bajo la ‘continuidad’ que se ha intentado dar a todo el discurso – de Koolhaas y OMA-, colaboradores principales aseguran que, cuando Rem se retire, la firma tiene suficiente autonomía para seguir siendo esa ‘máquina de criticismo’ que genera una arquitectura experimental e innovadora, pero también competitiva a nivel mundial.



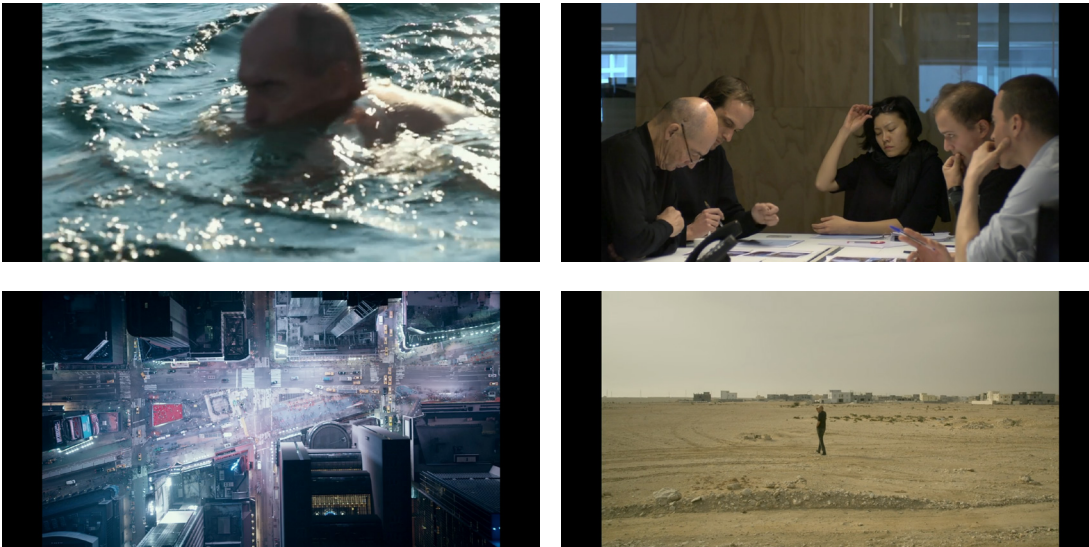


Fig. 3.55.

El filme está narrado, en gran parte del metraje, por el punto de vista semisubjetivo, donde vemos la nuca de Koolhaas (fig.3.56), mientras pasea por 'situaciones', 'paisajes' y edificios concebidos y construidos por OMA, para terminar con su concepción -se le muestra como organizador 'supremo'- de la bienal de 2014 en la que fue curador. En gran parte de las secuencias, su voz suave es la que guía por las inquietudes que suscitan las imágenes que llevan desde Nueva York a territorios orientales. La música, afectada en extremo, acompaña con solemnidad al arquitecto y sólo en las opiniones de Shoei Sigematsu se delata la idea y tranquilidad de saber que el estudio está en buenas manos y que podrá tener autonomía sin el empuje del holandés que lo creó y lo comunicó. Esa acción, la de comunicar, tan efectiva e insistente, hace imposible creer que la futura OMA, sin Koolhaas, pueda mantener la identidad de la OMA Koolhaas.



Fig. 3.56. El recurrente plano semisubjetivo demuestra que todo lo que se ve, es lo que ve Rem Koolhaas. En lenguaje cinematográfico, esto deja ver el subtexto de que él es quien orchestra todo el discurso, el 'guionista' de OMA.

3.5. RECAPITULACIÓN. CUESTIÓN DE POÉTICA

Poética managerial

En comunicación, la máxima pragmática que enunciara Peirce (1958) era “considerar qué efectos y qué consecuencias prácticas podría tener en un objeto de nuestra concepción”. Por ello, la concepción de estos efectos es lo que constituye la totalidad de lo que se concibe. La pragmática en comunicación se centra, pues, en los efectos, algo que en EE. UU. se tiene en alta consideración desde la concepción de la arquitectura hasta la concepción de las marcas. En una marca norteamericana, tanto el mismo producto como la forma de proceder en su factura son elementos importantes para transmitirse, ya que se vende tanto lo que se produce como el cómo se abordan los problemas.

Esta ‘extraña poética managerial’ deriva de la época turbulenta que comenzó a finales de los 80 y cristalizó en los 90, cuando hubo cambios en el orden económico mundial que dieron a Japón la hegemonía empresarial por sus innovaciones y por sus procesos para manejar el ‘caos’. Un caos que aumentó en paralelo al incremento de la información. El aumento y superposición de capas informacionales, que los EE. UU., inmersos en la crisis económica y del petróleo, tenían dificultades en abordar con el sistema tradicional pragmático y basado en los modelos fordistas, hizo que pronto tuvieran que cambiar su modelo hegemónico y adaptarse al modelo ‘a la japonesa’.

OMA y Koolhaas, instruido en las enseñanzas de la A.A. y del IAUS, sabe acerca de exhibir y exhibirse. Estas instituciones definieron su ‘identidad’ como agente revulsivo y alternativa *avant-garde*, revolucionario y provocador, con un discurso atractivo que se oponía a las corrientes mainstream, inmersas en el historicismo posmoderno y en la recuperación del núcleo urbano. La estrategia de comunicación y de autopromoción de OMA y de su arquitectura en varios formatos se parecía mucho a lo norteamericano durante el periodo de principios del s. XX hasta la Guerra Fría, cuando cambió el paradigma comunicacional y EE. UU. se replegó sobre sí misma. Hasta ese momento, la estrategia era la de un producto que se podía tener en cualquier sitio, y que tenerlo aseguraba una mejora sustancial de quien lo poseía; no a la manera del Guggenheim de Bilbao, cuyo símbolo aceleró el metabolismo económico y urbanístico de la ciudad vasca, sino más bien como una ‘forma de vida’ a exportar. Detonante fue el ‘manhattanismo’ y la cultura de la congestión, que, mediante publicaciones y exposiciones de proyectos de concursos que no se ganaban, convencían, todo ello con un control del tempo que asombra hoy en día.

La marca - el manhattanismo

Así que: manifiesto de la congestión y el manhattanismo como aporte genuino frente a otras firmas en 1977; exposición en el Guggenheim con los proyectos manhattanianos en 1978; *Delirious New York* ese mismo año; y profesor de la A.A.; exhibiciones sobre alternativas a la modernidad en los 80; un libro en 1991 que explicaba los logros de la firma y afianzaba su ethos gracias a los textos de Lucan y Cohen, dos ‘externos’ a la oficina cuyo prestigio en el campo de la teoría de la arquitectura era incontestable. En ese libro, una promesa de investigar otras modernidades alternativas como firma que reunía capacidad de investigación *in situ*, estudios multidisciplinares y propuestas de fuerte personalidad artísti-

ca, detectaba 'a la japonesa' posibilidades en las periferias caóticas de Francia, Japón o EE. UU., en Atlanta. La marca se mostraba como una marca de corte americanista práctico, pero con un bagaje conceptual de la *French Theory* y una originalidad arrolladora. Los proyectos realizados no eran de la envergadura de los propuestos y no realizados. Necesitaban construir más para que sus edificios ganasen presencia como expresión de su tiempo. América se veía como la 'tierra de abundancia' que saciaría la ambición del Bigness.

Así, a finales de los 90 y entrando en el nuevo siglo, todavía ignorando los avatares de la globalización, OMA se lanzó a la conquista de la Costa Oeste con grandes proyectos. Tres grandes 'edificios-esencialistas', asociados al discurso: la *Seattle Central Library*, el *LACMA (Los Angeles County Museum of Art)* y *Universal Headquarters*, trataban de ver la luz en las mismas coordenadas que el manhattanismo, la lectura histórica de las trazas materiales del museo y el multiprograma mutable, respectivamente. Este último pretendía comunicar su pertinencia histórica en la modernidad, por una extraña relación que unía el proyecto con Mies van der Rohe, lo que conseguiría finalmente con el *McCormick Tribune Campus Center* años después. *LACMA* y *Universal* eran edificios que ya tenían la condición de Bigness. De los tres, solo uno se realizó, el de Seattle, resultando un desgaste inmenso de energía y capital para la oficina.

Entonces se dieron cuenta del cambio de paradigma clientelar, en que la comunicación cliente-arquitecto ya no era el trato en una mesa estable, sino con una mesa que muta a una velocidad mayor que el desarrollo de los proyectos. Resultaba que el 'imaginario managerial', ejemplificado en el cliente, dependía de fusiones y destituciones. El cliente resultaba un ente tal que le exigía a la oficina un cambio que no llegó a tiempo. Así, el fiasco del *Universal Headquarters* dio lugar al nacimiento de AMO, lo que quedó expresado en un texto: "Goodbye Hollywood", su 'adiós' al suelo americano y el desplazamiento de su interés a China, donde su fama y la oportunidad económica le permitirían hacer posible proyectos tan inmensos e insólitos como el CCTV de Pekín. Todo ello se escenificó en *Content*, una continuación del *S, M, L, XL* que aturdiría la percepción con su agresividad visual.

Giro discursivo

Esa escenificación ciertamente exagerada tenía como lema, de nuevo, *anyway and anywhere, Think Big!* Todo hace pensar que el giro discursivo fue exaltado para remarcar una identidad de marca actualizada. Ahora, la identidad poseía una imagen con dos oficinas, simétricas: una dedicada a disciplinas periféricas a la arquitectura y la otra, a proyectos arquitectónicos. El anuncio, como si nunca hubiera estado atento a los agentes globalizadores externos a la profesión o a disciplinas periféricas, resultaba paradójico, pues esa era, desde el principio, la identidad de la marca, que empezó como *Dr. Calligari for Metropolitan Architecture* y pronto fue la *Office for Metropolitan Architecture*.

Fue, en esencia, una estrategia de cambio de imagen y de ampliación del impacto: una forma de aplicar el concepto de *bigness* a la fundación dirigida por Donald van Dansik, mediante una estrategia comunicativa orientada a una difusión más extensa. Esta idea de agigantar la gestión comunicativa se tradujo en presentarse no ya como una oficina que interpreta el contexto cultural para generar proyectos, sino como una firma con dos oficinas que operan en paralelo y se retroalimentan: una empresa que construye y otra que funciona como oficina de I+D. Esta filosofía es muy parecida a la de *Coca-Cola* o la *Johnson Wax Company*.

Ambas oficinas serían globales, independientes y entrecruzarían intereses. AMO es una empresa multidisciplinar, con un altísimo índice de mutabilidad, rotación de miembros y asociaciones con otras instituciones, universidades y museos. Las propuestas que OMA presentaba a sus clientes se procesaban, documentaban e informaban, aunque su leitmotiv de modernidad y modernización se mantenía siempre evidente.

El análisis de datos que AMO ofrece a OMA se utiliza a la manera de los modernos americanos que Koolhaas evoca en *Delirious New York*: “cogeremos lo que nos interesa y desecharemos lo que no”, algo que OMA siempre ha hecho. La originalidad de sus propuestas sigue siendo su gesto más identificativo. Pero la labor de AMO en la prensa mundial ha conseguido que teóricos y expertos reconozcan las innovaciones en proyectos como *Zeebruge* y *Hyperbuilding*, similares en esencia y planteamiento arquitectónico al CCTV. O la exposición de Wallace K. Harrison, de la que reelaboran ideas para celebrar la modernidad, como en las exposiciones de Perret o Knoll; y el *S, M, L, XL*, ya colmado de recursos, se retoma en Content con mayor agresividad estética panfletaria, y luego en *Metabolism Talks*, que vuelve a recuperar la esencia del primero.

Referente – mainstream

A pesar de múltiples evidencias de recursos y referencias recurrentes, tal fue el éxito de la aparente ultra-mutación que AMO produciría en la oficina de proyectos en el contexto contemporáneo, que fueron pocos los que lo pusieron en duda. Supuestamente, el discurso koolhaasiano habría cambiado hasta su tuétano. Esto se debió a que, en el siglo XXI, tanto la producción arquitectónica como la editorial de OMA/AMO se volvieron ‘enormes’, esta última tanto en cantidad como en alcance, mientras sus propuestas arquitectónicas lograban un posicionamiento hegemónico en el panorama de la más alta arquitectura. En el umbral del tránsito al siglo XXI, Koolhaas, no OMA, ganó el Premio Pritzker, y su firma se convirtió en referente para las nuevas generaciones. Ahora su discurso era el mainstream.

Pero el problema de que un discurso tan multifacético se volviera mainstream residía en el conflicto de la lectura e interpretación de su morfología, potenciado por internet. Al igual que Victor Hugo dijo del libro, que anularía la arquitectura, internet anularía prácticamente el texto. En este punto del giro pictorial, las relaciones entre significantes y significados, que Sartre buscara en la poesía, se difuminan en las interpretaciones de la suma de individualidades. Como menciona Alejandro García (2020, p. 61), el aumento de usuarios y de tareas realizadas mediante estas tecnologías como herramientas produjo un incremento abrumador de conexiones, generando imágenes ‘líquidas’ de arquitectura.

La anagnórisis radica en que, en el siglo XXI, la lectura de la arquitectura admirable por la sociedad se ha visto reducida a su poder icónico. La discursiva reflexiva, por otra parte, ha sido relegada más a la cumplimentación de apartados técnicos y resolución de programas para mejorar problemas del contexto inmediato del edificio o su condición bioclimática, que a la poética. Todas estas cuestiones son de vital importancia, pero han dejado en segundo plano la profundización en cualidades intangibles de la arquitectura que van más allá del artefacto técnico, muchas veces reducido a la 'estética del cacharro' y sin argumento que justifique su modernidad, su innovación o las cualidades discursivas que OMA/AMO y Koolhaas inyectan con su discurso.

Las tres capas del discurso koolhaasiano, la de análisis arqueológico, la contemporánea y la futurista, quedan relegadas por estudiantes que 'ven, pero no leen', y que aprovechan de forma instrumental ideas de OMA/AMO para enmascarar carencias discursivas con la excusa del manejo de datos que no se interpretan, sino que simplemente se añaden a la infografía del panel.

Reboot - el núcleo duro e inalterable del discurso

Consciente de su influencia y descontento con la tendencia al puro-iconismo que parece haber ocupado definitivamente el discurso mainstream, la última década y media, desde 2010, Koolhaas ha representado en su discurso lo que en literatura se llama 'el regreso del héroe'. Este regreso se manifiesta como un reboot del OMA de 1978, actualizado, e insiste en el llamamiento a la búsqueda esencialista de lo que significa ser moderno.

La exposición más importante, quizá, haya sido *Fundamentals*, y sobre todo *Elements*, en la Bienal de Venecia que comisarió en 2014, donde convocaba a los participantes a explorar la modernización mediante la exposición de elementos arquitectónicos de todas las épocas, que fueron modernos en su tiempo, mostrando la poética de la modernidad como *leitmotiv* discursivo que nunca ha cesado.

En el discurso koolhaasiano está velado el subtexto de la poética moderna del elemento elástico. Koolhaas presenta la idea bajtiniana de la estructura discursiva como una construcción arquitectónica. En un discurso tan multifacético, donde mensaje y forma se entrelazan solidariamente generando un sistema continuo y coherente, en pleno siglo XXI, parece alcanzarse una comunicación de impacto en todos los niveles. El subtexto de tal comunicación reside en la poética del perpetuo cambio, mientras se mantiene en el discurso un núcleo inalterable.

Siguiendo su habitual juego de contrarios, cabría preguntarse: ¿qué ocurre en el choque discursivo entre lo inamovible y las alteraciones continuas? ¿Qué ocurre con los referentes de la modernidad en el discurso de Koolhaas, inamovible, frente a las mutaciones de la metrópoli contemporánea, imparables, sometida a las fuerzas de la globalización? El discurso se adapta a los tiempos, pero, y a pesar de la indignación impostada de su autor, siempre se deja entrever su aura, que diría Ruskin, su esencia, que diría Mies, o su alma, que diría el propio Koolhaas.

De nuevo, la metáfora muy recurrida del prisionero con la bola de plomo, inamovible, sugiere el núcleo duro e inalterable del discurso: la modernidad y la modernización. La esencialidad de la poética moderna en el discurso de Koolhaas encierra, en su forma, una dialéctica crítica entre arquitectura y contexto;

la arquitectura como guion de la vida. Esta categoría poética, en diálogo con las fuerzas cambiantes, pone a prueba la flexibilidad del discurso para adaptarse a los tiempos.

La metáfora de lo elástico y atlético de la casa palestra, el pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe doblado, o el espacio *continuum* representado en el muro flectado de la exposición de Wallace K. Harrison, ilustran la flexión del discurso. Amánn, Maruri y Miranda (2014) encontraron esta relación entre poética y coherencia, lo que hace compatible la realidad del proyecto arquitectónico con un sistema dado de enunciados o proposiciones.

En la poética del discurso de Koolhaas, representando a OMA/AMO, la comunicación crea impactos escalares desde la talla 'S' hasta la 'XXL' del documental cinematográfico *REM*. Pero, a pesar de muchos desvíos, la coherencia interna del discurso no cambia e intrínsecamente ejerce una crítica a la rigidez que alcanzan los discursos tendentes tanto al giro pictorialista actual como al de los racionalistas modernistas y los posmodernos.

La forma discursiva, elástica pero irrompible, se mostró resiliente entre 2000 y 2010, cuando el paradigma sociocultural cambió drásticamente a velocidades y densidades insospechadas. La 'presa' de la liquidez baumaniana no aguantó más y se rompió, liberando la hiperinformación instantánea y la globalización.

CONCLUSIONES

CAPÍTULO IV. CONCLUSIONES.

LA BIG PICTURE

4.1. El arquitecto como guionista de la vida

Si los textos de Koolhaas, a primera vista, parecen fragmentos dispersos por sus temas y la diversidad de los medios de publicación, al introducir los parámetros de guion y de guionista en la función de la comunicación, y centrar la atención en lo que el propio Koolhaas proclama, es decir, su actitud de guionista, que tiende a ensamblar secuencias para generar un todo coherente, esos fragmentos se montan como secuencias de un discurso continuo. La concatenación de libros, catálogos, artículos en revistas, entrevistas y documentales crea un gran montaje de una *Big Picture*, que va desde “Berlin Wall as architecture” y *Delirious New York* hasta *Countryside*, como un ‘arco narrativo’ del subtexto del discurso. El arco narrativo, término traído desde el cine, muestra las acciones y reacciones del personaje ante los eventos en los que transcurre y que propician su evolución. Esto es aplicable al discurso de Koolhaas por estar siempre inmerso en los tiempos en los que discurre, lo que, en el análisis de sus textos, queda demostrado: un discurso en continua evolución ante los retos enfrentados, una especie de *Bildungsroman* —novela de aprendizaje—, donde Koolhaas presta atención y toma decisiones acordes a los cambios socioculturales que ocurren a su alrededor y que se reflejan en los procedimientos demarcados en el discurso. Una especie de inventario crítico de acciones se muestra, entonces, en forma de conflictos que vive el holandés. El conflicto, otro término de la narrativa, se usa normalmente como catalizador de las acciones. Esta totalidad de su discurso ha sido difícil de demostrar durante muchos años porque ha ido creciendo. Si el discurso se entiende como un objeto narrativo, no se puede estudiar en su totalidad a menos que esté a punto de acabar.

La ‘mirada’ en el cine y la literatura

Al encadenar o ‘montar’ los libros de la misma forma que al holandés le gusta hacer con sus textos, se desvela dicha continuidad y evolución. En casi todos ellos se evidencia la labor de guionista y periodista, que sabe concatenar una serie de conceptos para hilar una trama que se extiende más allá de los escritos, en el ensamblaje de los mismos en libros. Esta capacidad, en oficios como el cine o la literatura, se denomina ‘mirada’. La mirada es un término aplicable a todas las artes y describe la forma en que autores, e incluso firmas, abordan la realidad mediante su actividad. La realidad que se observa desde el discurso de Koolhaas es poliédrica. Hoy día, el discurso *mainstream*, o corriente principal, ilumina, de esa realidad, tan sólo ciertas caras, dejando ocultas otras que interesan al holandés. Uno de los principales ‘objetivos dobles’ de su discurso es observar y comunicar con esa otra mirada posible.

Delirious New York o *Casa Palestra* anunciaron prontamente esta nueva mirada, haciendo uso de una —aún hoy— novedosa herramienta traída de la vanguardia como era el Método Paranoico-Crítico. El ADN del discurso koolhaasiano se nutre de varias fuentes, pero una de las más tempranas y claras es la actitud continuista de ciertas vanguardias como el surrealismo o el situacionismo. El

método surrealista resultó una actitud innovadora y reveladora al asomarse a las caras ocultas, fomentando el entrecruzamiento de análisis e imaginación. La corriente situacionista, que bebe en gran medida del surrealismo, ha sido coetánea de su etapa formativa y Koolhaas, en muchas de sus actitudes. Con la fundamental ayuda de Vriesendorp y los Zenghelis, exploró estas corrientes como lo había hecho antes en el cine —y como Buñuel, a quien seguía, con sus fugas surrealistas—. Gran parte de la realidad, efectivamente, por ser en su esencia material y artificial, oculta, tras la evidencia primera de su forma, una serie de redes que no se ven, de la manera que Duchamp tendió hilos entre las obras de grandes maestros en la neoyorquina exposición *First Papers of Surrealism*, y que podrían retrotraerse al enciclopédico Diderot y su sueño de la araña: redes casi invisibles que pueblan la realidad. Koolhaas, en este sentido, no oculta la voluntad de tejer esta red que, en su concepción cineasta, se corresponde al concepto de guion.

Al aproximar la condición del arquitecto-escritor a la del guionista, en tanto que ambos son planificadores —como un guionista que construye la película, pero cuyo trabajo pasa inadvertido, quedando detrás, en la sombra—, Koolhaas está detrás de OMA. Siguiendo la idea con la que Ungers hizo *Morphologies*, de confrontar dos imágenes inicialmente lejanas y dejar que emerja una relación interna insospechada, el discurso de Koolhaas reflexiona con la escritura sobre la actividad del arquitecto. ¿Tiene Koolhaas razón al ver al arquitecto como guionista de la vida? Se pueden destacar tres puntos de contacto entre arquitecto y guionista como ‘planificadores’: en el seguimiento del proceso, en la forma ‘invisible y regidora’ y en la finalidad. El guionista y el arquitecto han de transformar una serie de ideas y requisitos metódicamente en una obra materializada. El guion es un objeto ‘*in between*’, entre las ideas y la construcción, que funciona como una máquina. El poder del guion es generar toda la urdimbre de la obra final, y no solo los parlamentos donde se advierte. El guion tiene, sin adornos retóricos, acotaciones escénicas, definición de los personajes, sus arcos dramáticos y la estructura de la película, incluyendo conflictos, suspensos y dramas. El buen guion no escribe estas cosas, sino que las deja transpirar de entre sus líneas.

Se puede decir, pormenorizando en el caso de estudio, que el guion es al cine lo que el escrito de Koolhaas es a la arquitectura de OMA. La finalidad recae en la propia pragmática que tanto el guionista como el arquitecto ejercen. Son objetivos comunes de ambas disciplinas los receptores y el poder de arrancar reacciones. Si en el cine son emociones, en arquitectura, finalmente, serán sensaciones y sentimientos que el propio espacio genera, pero siempre con el soporte del lenguaje, que activa mecanismos cognitivos de la comunicación. Esta es una de las características primordiales de la actividad arquitectónica, como también del arte, que, más allá de una solución estética o práctica, implican la acción discursiva como mediación en la interpretación simbólica de una serie de problemas. La acción discursiva se refiere a cómo el lenguaje y el discurso actúan como mediación en la construcción y transmisión de significado, formando una base esencial para la interpretación y comprensión de una realidad simbólica. El discurso, como práctica social, no solo transmite información, sino que también construye la realidad social y cultural, afectando la forma en que entendemos el mundo y actuamos en él.

4.2. Interdiscursividad como dispositivo metodológico

De la idea del guion trasciende que el discurso total de Koolhaas resulta un mecanismo que, dentro de la actividad de la oficina, opera más que como un manual de instrucciones, como un dispositivo; no solo como una guía para su uso, sino como una herramienta activa con la que se interactúa, que tiene una función más integral y no simplemente la de proporcionar información, siendo parte sistémica de los procesos desarrollados por OMA. El discurso es totalmente funcional y contribuye directamente a la acción y al resultado deseado. Como un *software* que se podría ver no solo como un dispositivo de edición, sino como un dispositivo de creación. La flexibilidad de los recursos literarios y el poder evocador y simbólico del lenguaje generan estímulos en los procesos del diseño. De ese modo, como dijo Panofsky, las formas representan un conjunto de valores, y su lectura, comprensión e interpretación de su significado iconográfico remiten a sus contenidos socioculturales. Como en los libros sagrados, donde una idea operativa y ‘corporativa’ —aquí, el discurso de Koolhaas— revela directrices de OMA y es generador de procedimientos. El discurso de Koolhaas se constituye como dispositivo pleno de intenciones.

Mediante la palabra, una supraestructura textual o un “esqueleto”, que se define por conceptos clave de contenido y tropos de la expresión, se organiza en partes reconocibles. Esta estructura, que se diversifica en tipos de texto (narrativo, descriptivo, expositivo, etc.), facilita la comprensión del conjunto. Siendo una estructura compleja, es susceptible de análisis estructuralista —enfoque de estudio que busca identificar las estructuras subyacentes a los fenómenos culturales, sociales y humanos, y que tiene como objetivo principal descubrir las reglas ocultas que dan forma a estos fenómenos, comprendiendo cómo las relaciones entre las partes de un todo (la estructura) producen significado—. Tal cuerpo del discurso se puede analizar pormenorizadamente y también macroescalarmente, por estar sujeto a un hilo narrativo. Foucault (1968, p. 10) expresó que un discurso es tanto lo dicho como lo no dicho, el texto y el subtexto, lo que sugiere estar sujeto a un hilo narrativo que une los elementos del dispositivo y que tiene un trasfondo estratégico, puesto que el discurso nunca carece de intenciones.

Así, el discurso de Koolhaas funciona en la oficina tanto metodológica, argumentativa y simbólicamente; como una especie de máquina de la imaginación y también pragmática de la interdiscursividad funcional entre bloques de conocimiento y de disciplinas de actuación. La irrupción de las tecnologías de la comunicación ha hecho que los efectos caóticos del mundo se vean como una comulación interdiscursiva. Esta idea enlaza con la modernidad, que fue suplantada por la especialización de esferas, en la liminalidad de las cuales es donde los léxicos entre disciplinas chocan muchas veces por diferir en sus significados, y donde el caos se intenta exfoliar en capas sin interdependencia. La idea de la modernidad líquida de Bauman y la idea de Habermas, de continuar el proyecto de la modernidad, parecen definir la situación en la que el discurso total de Koolhaas pretende interpretar la arquitectura y justificar las actuaciones de la oficina. En este intento interviene la disposición masiva de información y la virtualización, cuyas reglas difieren de la realidad, pero que forman parte del análisis de la realidad.

La modernidad, que se alejó de los postulados de las vanguardias arquitectónicas —que constituían la expresión espacial de una nueva era—, para Koolhaas sigue vigente a través de una dialéctica que adopta, de igual manera, modernista, y que enlaza ideas de literato y de cineasta, así como técnicas y discursos periféricos, de manera multidisciplinar. El proyecto moderno buscaba una interdiscursividad, como lo hace el discurso de Koolhaas, que aúna metodologías dispares y campos distintos de observación como el arte y la sociología. El hilado interior se consigue mediante los objetivos que se dirigen a gestionar las múltiples capas de la realidad en el escrito, para poder fundamentar los proyectos de arquitectura, que no solucionen solo un problema o implementen un programa, sino que asuman una función cultural e histórica, integrada en la imagen de un nudo gordiano.

4.3. Biografía: epifanías y disentimientos

Organizando los escritos de Koolhaas en una secuencia, se pudo comprobar cómo reflejan el ‘camino del héroe’ sostenido por Campbell, en su viaje de ida y de vuelta, que conecta, además, con la obsesión que tiene Koolhaas por el concepto *loop*, que literariamente alude al *uroboros*, al eterno retorno. La organización secuencial de su narrativa descubre a un personaje que tuvo un encuentro temprano con la arquitectura mediante su abuelo y mediante una revista, el *TIME*, y que quiso ser, tempranamente, ‘arquitecto brasileño’. Pero, en el transcurso de la vida, el personaje olvida temporalmente este destino, siguiendo caminos también trillados por sus próximos, como el periodismo y el cine. Lo cierto es que, afánándose en otras actividades contestatarias e inconformistas, fue tempranamente impugnador, crítico y rebelde. Se unió al periodismo asociado a la vanguardia de su época y al cine con tintes surrealistas, todo esto hasta que descubre, en un viaje a la URSS, a Leonidov y la arquitectura de vanguardia rusa. Tras esa epifanía, acepta el llamamiento y comienza una carrera difícil, llena de ‘dissentimientos’ críticos con poderosas ‘fuerzas antagonistas’ como Cook y Archigram, y de buenos compañeros de batalla como los Zenghelis y Vriesendorp, a los que se une Ungers. Por el camino, se encuentra con un colega con quien establece una relación de amor-odio: Eisenman, fundamental para su éxito.

En el *S,M,L,XL* y en entrevistas, se cuenta cómo su *Big Picture* empieza a formarse al establecer primero el objetivo de ser el personaje principal en la vida de OMA y conectar su destino a la modernidad perpetua que explora continuamente. Esto se narra, en subtexto, en *Delirious New York* mediante la ‘epifanía’ del ‘manhattanismo’. Otras epifanías que le hacen reflexionar aparecerían en el libro *The Contemporary City*, que no se llevó a cabo. En él, prometía mostrar una oficina madura que se preocupaba por lo contemporáneo y donde daban cuenta de que los agentes del urbanismo se habían desmarcado de la esencia de la ‘planificación’ de la ciudad del futuro. Al abrazar las contingencias caóticas que suceden en simultaneidad, genera argumentos provocativos en las publicaciones *OMA—Rem Koolhaas: Architecture 1970–1990* y en el *S,M,L,XL*. En este último, además, se describe al ‘personaje OMA’ —donde él mismo ahora se presenta como parte de un colectivo, idea que siempre ha defendido desde su etapa en el *1,2,3, Groep* de cine. Con este libro, la caja negra de su personalidad creativa y la poética de su discurso se ofrecen a forma de novela modernista que resulta un *best seller* y lo hace famoso, hecho que resultó fatídico, por el exceso de confianza que devino ingenuidad y que pagarían caro en la costa oeste de los EE. UU.

Modernización y otras modernidades

Existe un pequeño entreacto con su siguiente etapa, para la que Koolhaas parece prepararse. Esta coincide con la revolución que va a ser internet, y se afana, junto al grupo de Harvard, en proyectos ‘documentales’ (Koolhaas cit. Chaslin, 2001, p. 31). Documentar la globalización implica enfocar tres fenómenos que incurren en la modernización: la aceleración asiática, el *shopping* como elemento global que reconfigura las urbes, y otros patrones no premeditados con los que crecen ciudades en otras partes del mundo, como el caso de Lagos.

En *Content* se narra cómo, tras el éxito apabullante del *S,M,L,XL*, se lanzó a buscar ‘el edificio’ que simbolizara la contribución arquitectónica de la oficina, y de él mismo, para la historia. *Universal Headquarters* y el LACMA contenían la obsesión de “la arquitectura como guion de la vida”, el manhattanismo, la dialéctica con la modernidad, *bigness* y el ‘imperativo moral’ de hacer una lectura unificada y simultánea de la historia (Sudjic, 2002, p. 35). La fórmula koolhaasiana atenta a las contingencias de la globalización no tenía previstas dos fundamentales: la primera fue que la literatura *managerial* mutó, y con ella, el cliente buscado y anhelado, como lo eran grandes empresas y gobiernos. Resultó que, salvo excepciones como PRADA, estos clientes se conformaban mediante mesas de poder que cambiaban sus miembros en menos tiempo del que se tardaba en hacer un estudio serio y materializar la arquitectura. Este error de cálculo, similar a lo que esgrime Victor Hugo en *Nuestra Señora de París* —donde se cedía el testigo comunicacional de la arquitectura al libro— se saldó con muchos años, esfuerzos y recursos truncados en aquellos proyectos irrealizados.

De este error, Koolhaas —aparentemente— tomó consciencia y se adelantó a la creación de AMO, un gabinete periférico que podía operar en paralelo a la oficina de proyectos, asumiendo los estudios *think tank* a sintetizar en arquitectura. De esta época, la simulada jerarquización del dato ha actualizado la imagen que difundió OMA durante la primera década del s. XXI, aunque soterradamente —o, mejor dicho, subtextualmente— operaba el mismo discurso de la modernidad como innovación continua. Se modificaba la imagen estética al incorporar este tipo de información a modo de fiabilidad persuasiva para los clientes y la comunidad arquitectónica, y el resultado más visible fue la exposición y el panfleto de *Content*. También el *Harvard Project on the City* parece una versión de *AMO* que reproduce estrategias del *LAUS* y Eisenman. De hecho, muchas veces, como en *Countryside*, OMA y AMO trabajan juntos.

Comunicación y escalas de impacto

Content narra su enfado con los EE. UU., que después del 11-S y sus proyectos no realizados, lo obliga a marcharse a Asia para poder emprender el edificio insigne, como es el CCTV, una reinención de la tipología de torre. Además, marca la presentación de AMO como estrategia de los *mass media*, en las que Koolhaas va a enfrentarse mediante mensajes y referentes según las escalas en las que comunique, a saber: desde el propio estudio o una facultad (“S”), la comunidad específica de la arquitectura como profesionales y críticos (“M”), público culto, aunque no directamente relacionado con la arquitectura (“L”), público asistente a exposiciones masivas o revistas especializadas (“XL”), y luego a escala

global, mediante entrevistas en periódicos o programas de televisión (“XXL”). Con AMO, Koolhaas establece que la arquitectura es cuestión de estrategia, y dentro de esta, el encarnarse en los nuevos sistemas multimedia se le antojaba un reaprendizaje de la estrategia de la comunicación, que ha dado, con la web de OMA, el paradigma mayúsculo de comunicación de cuantas oficinas de arquitectura existen. Estas escalas de impacto dejan ver, de nuevo, el uso consciente de referentes que Koolhaas utiliza dependiendo de la escala y condición de la audiencia a la que se dirija.

Los recursos comunicacionales, en este sentido, se dirigían a la actualización de la imagen corporativa de OMA. Pero Koolhaas, como un ‘agente encubierto’ —un rol aprendido de su referente William Sandberg, que era un activista subversivo contra los nazis y que lo guió mucho mientras dirigía el museo Stedelijk de Holanda— o de los neoyorquinos filibusteros disfrazados de pragmáticos para encandilar a los promotores que fueron los constructores del Nueva York de principios del s. XX, seguía con sus planes de modernización continua. Empieza su etapa del *reboot*, término narrativo que significa un reinicio de la historia, pero con las actuales preocupaciones de la sociedad. El ‘*back to basics*’ lo marca con *Project Japan*, uno de los proyectos más personales y largos que Koolhaas ha realizado, y que sucede después de *Content*. Koolhaas, seducido por el sistema nipón de la globalización y de la modernidad profética de los metabolistas —que, al igual que en el Nueva York embrionario, alcanzaron los sueños radicales que los europeos solo soñaron—, consiguió, en un largo recorrido de investigación a base de entrevistas, reflexionar sobre el concepto de ‘movimiento’ y buscar las resonancias en Japón de temas como la *Tabula Rasa*, el *bigness* o el *Typical Plan*, edificio de programa mutable.

Puede que este libro no tuviera tanto impacto, porque probablemente internet hizo que toda la sociedad accediera a la información mediante imágenes, y los clientes también se amoldaran a la cultura icónica frente al discurso. El impreso perdió fuelle y se devaluó el objeto. La crítica de Koolhaas advierte que la sociedad quiere iconos y no arquitectura. Emprende con ello dos operaciones comunicacionales: la primera, subraya cómo Koolhaas y OMA han estado siempre entendiendo críticamente la ‘preservación’ como invento moderno y como objeto a profundizar más allá del histerismo de la UNESCO —algo que resuena en el manifiesto situacionista, del que Koolhaas es seguidor—, mediante una reflexión crítica sobre lo que se ha de preservar y sobre lo que no, a la vez que se exhibe la otra cara de la modernidad que Cortés menciona en su tesis: aquella que necesita del pasado para generar novedad mediante el desvío y el desplazamiento. Koolhaas se muestra a caballo entre Ruskin y Le Duc: buscador de las esencias para preservar y, si hay que intervenir en el patrimonio, hacerlo con un espíritu renovado que subraye la diferencia entre lo nuevo y lo antiguo.

Koolhaas apela a la comunidad arquitectónica haciendo otro manifiesto: “The End of the ¥€\$ Regime”, donde pide contención y una arquitectura que exprese su tiempo, pero no como mero icono a cargo de la ingeniería más audaz. Esta línea la sigue la exposición *Fundamentals*, sobre todo *Elements*, en la 14.^a Bienal de Arquitectura de Venecia de 2014, y *Countryside* en 2020. *Elements* elige una narrativa del mismo lugar en el que, cuarenta años antes, hizo el llamamiento por seguir investigando en la modernidad con una ‘nueva sobriedad’, escrito que

firmó junto a Zenghelis, para protestar por el posmodernismo imperante. Ahora, Koolhaas protesta contra la construcción icónica sin mensaje, cuyas extravagancias han traído una especie de normalidad de lo insólito: si todo es icónico, nada más que un volumen simple será lo que permitirá focalizarse en la actividad humana y no en la espectacularidad. El discurso parece cerrarse —por ahora— con *Countryside*, exposición que se celebró en el Guggenheim de Nueva York, lugar en el que tuvo su primer éxito con *The Sparkling Metropolis*, exhibición previa a la publicación de *Delirious New York*. Aunque no lo ha reconocido, *Countryside* tiene reminiscencias de su primer libro. Un camino de vuelta, de momento, se ha saldado con unas memorias cinematográficas en forma de documental, de la mano de su hijo, Tomas.

4.4. Textualidad y literariedad: cohesión, intertextualidad y referentes

La morfología textual del discurso de Koolhaas presenta características literarias, reflexividad crítica y consciencia comunicativa. Sus atenciones a la complejidad y originalidad ya son paradigmáticas y didácticas en la academia. Siendo hijo de escritor, pronto aprendió que la escritura y la narrativa son herramientas que pueden ocupar los intersticios de cualquier disciplina y dotarla de reflexividad y profundización de las ideas. “Si los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”, como sostenía Wittgenstein, en los escritos de Koolhaas la literariedad y la estilística del discurso amplían el ámbito de su difusión. La imaginación que establece relaciones entre diferentes campos, expandiendo el mundo, representa quizá la mayor contribución de la actividad de OMA y de la arquitectura que produce, además de fortalecer la acción persuasiva, que es su finalidad y quizá su oportunismo. De la publicidad se aprenden estos recursos, que la arquitectura retoma en su práctica cotidiana.

La literariedad atañe al uso de recursos estilísticos como la metáfora, la alegoría o la hipérbole, todos ellos profusamente atendidos, recordando a veces el periodo heroico del Movimiento Moderno y el lenguaje de los manifiestos llenos de tropos y exaltación como mecanismos de fractura y disenso. Su relación con Ungers, quien reivindicaba en Cornell el factor imaginativo que se oponía al Estilo Internacional, afianzó la fe de Koolhaas en los recursos literarios de la expresión. Como partidario del modernismo literario, la interdisciplinariedad en la evolución natural del discurso se acerca al posmodernismo literario, que no comparte ideas con el historicismo y la semántica del posmodernismo arquitectónico. Koolhaas reivindica una modernidad arquitectónica alternativa, cuya evolución posmoderna se asemeje a la de la literatura modernista. La continuidad del “proyecto inacabado de la modernidad”, que diagnostica Habermas, encontraría así en los planes de Koolhaas un trasvase más afín al tránsito evolutivo literario que al corte historicista del posmodernismo arquitectónico.

Géneros y subgéneros

El discurso de Koolhaas se nutrió, desde su experiencia familiar, de literatura, periodismo y, en particular, del documentalismo, que luego ejerció como guionista y periodista. El documental ofrece una posibilidad de reordenamiento de datos de investigación y análisis informacional; el periodismo implica, por otro lado, una actitud curiosa de continua formulación de preguntas, toma de datos, des-

cripciones, argumentaciones y su ordenamiento; una suerte de operatividad en la inmediatez de la redacción de un escrito. Documentalismo y periodismo beben del montaje, el ensamblado más explotado y popularizado por el cine, pero que representa una forma de proceder y una herramienta ideal para configurar datos y sentidos narrativos. Que el periodismo y el documental sean, respectivamente, género y subgénero para la arquitectura representa algo que el discurso y la propia actitud de Koolhaas demuestran. Se trata de cómo ha incorporado el ‘dato’ de manera creativa, y en esto se pueden enmarcar Harvard Project on the City, Content y Project Japan como ejemplos basados en el documentalismo y el periodismo para transmitir el discurso de manera más efectiva.

Koolhaas, de entre los géneros y subgéneros que utiliza, es especialmente propenso al ensayo, la crónica y el relato. En su narrativa, compartía con las doctrinas de las arquitecturas radicales de los años 60 y 70 en Europa y escritores de la ciencia ficción que le seducen, como Huxley o Ballard, ideas cienciaficcionalles. Pero a Koolhaas, el investigador, el periodista, el documentalista, la búsqueda del novum de las radicalidades utópicas de mediados de siglo que se gestaban en Europa no le convencían. Entendía la búsqueda de nuevas estructuras para la sociedad y la ruptura con el pasado reciente, pero no los formalismos arquitectónicos vanguardistas. Cuando estudiaba en la AA buscaba aprendizaje desde la base histórica de la arquitectura. Para innovar, habría antes que conocer. Ávido de conocimiento en un ambiente de los discursos del flower power, el pop y los alucinógenos, buscó a Zenghelis, quien postulaba un profesor ‘verdadero’, con quien gestó el proyecto Exodus, que inició su meteórica carrera y más tarde fundó OMA.

El pensamiento en acción de Koolhaas, a diferencia del ensayo filosófico o del estudio puro, es más efectivo. La narrativa asocia al personaje con ciertas ideas y reflexiones, lo que permite un mayor alcance comunicacional. Como dijo David Bordwell (2008, p. 85), la narrativa es un fenómeno generalizado en todas las culturas y sociedades que cultivan sus mitos y que entran a formar parte de su cotidianidad. “Es parte de la madurez de la humanidad, ya que emerge bastante temprano en su desarrollo”. Koolhaas, en sus charlas, adopta cierto cariz didáctico en su discurso, que es persuasivo, aunque no lo pretenda. En sí, el discurso se puede decir que es una crónica crítica de los últimos cincuenta años de arquitectura, y por sus continuas referencias a las primeras décadas del s. XX, e incluso al s. XIX, tiene cierto carácter enciclopédico. Una enciclopedia que gusta de glosarios, como en *S,M,L,XL* o en *Project Japan*, donde subraya referentes que salen a colación en su entrevista, con el color magenta.

El género persuasivo principal se alimenta con imaginación y erudición. Su capacidad de observación se suele acompañar de polémica y provocación. El texto, que según Flaubert es una laminadora que estira sentidos y mensajes, ya había servido en la época de las vanguardias para romper ideas previas mediante los manifiestos. Contracorriente, el discurso de Koolhaas personifica una nueva Querelle, comenzada por Perrault en el s. XIX, en la que se atrevía a decir que lo nuevo no era siempre peor que lo antiguo; lo antiguo, como idea de perfección imposible de volver a lograr con su halo de romanticismo, ya quedaba en la lejanía. Desde su época americana, Koolhaas ha vivido los cambios que los movimientos culturales universitarios estaban produciendo en los estamentos académicos impregnados de contracultura y la French Theory de los teóricos

franceses llegados a Norteamérica casi como estrellas de rock.

De la primacía occidental heteropatriarcal se quería pasar a una interculturalidad abierta, feminista y ecologista. Koolhaas abraza esta idea de vocación globalizadora y añade a la agenda esa otra modernidad. Pero en la universidad, donde se trataba de romper el canon de la “ferroz Bauhaus”, se instalaba el posmodernismo arquitectónico, mucho más cerrado, nada que ver con el literario, que impera en la primera época de OMA y que el discurso tiene que disuadir. Koolhaas, enfant terrible de OMA y agent provocateur, tenía que romper y persuadir con su discurso la tendencia presente manteniendo una postura política reivindicativa de la inocencia y la ingenuidad de la primera modernidad con mensajes y proclamas contra el mainstream y las imágenes que poblaban internet y las redes sociales.

Crterios textuales

Que el discurso de Koolhaas sea un todo, una *Big Picture*, involucra los criterios textuales de la cohesión y la intertextualidad, que se muestran como una textura textual. La cohesión discursiva da coherencia mediante la recurrencia de ciertos referentes. El holandés se demuestra a sí mismo como alguien consciente de querer comunicarse y sabedor de cómo hacerlo, encontrando en los referentes y su interpretación una herramienta fundamental para dar unidad a sus textos. Koolhaas, que repite continuamente referentes como la inocencia de la modernidad, la tabula rasa, la cuadrícula de Mies, los metabolistas, el *bigness*, el borrado, la globalización, el caos, la nada o lo transitorio, entre otros, busca siempre la relación de la forma y el contenido; la esencia de las formas en el ciclo perpetuo de la modernidad, como proceso de ‘construcción, deconstrucción y reconstrucción’. Este *leitmotiv*, que simboliza el progreso desde las ideas fisiocráticas de Comte, como escritor-arquitecto, mira la posibilidad de aplicar a las estructuras básicas. La cohesión de las ideas, en este sentido de la modernidad, demuestra la coherencia del discurso con el proyecto dirigido hacia sus objetivos. Los referentes otorgan interdiscursividad al discurso, afianzando la cohesión y el entendimiento de todos sus textos como un único gran texto.

La función referencial del discurso, dentro de la teoría de la comunicación, es la de extraer de su contexto aquello que le interesa o le intriga. La intriga como gancho narrativo asegura la recepción, que por otro lado el discurso demuestra que sus referentes no son exclusivamente fenómenos de la realidad, dejando ver su erudición del pasado como historia o de otras disciplinas. También deja ver los personajes que le han influido. De todos ellos, como de los fenómenos desde las situaciones que Koolhaas se posiciona, toma las esencias para conformar su ‘actitud moderna’. Es decir, de los personajes toma las actitudes y de las situaciones aquellas esencias que operan sobre la percepción, constituyendo los fenómenos más impactantes. Esta forma de absorber “no las formas, sino las actitudes y las esencias”, lo que exige capacidad analítica y astucia, le ha valido para interpretarlos sin caer en la imitación en su actividad discursiva y proyectual.

Lo esencial y lo ideal

Entre el *flashback* y el *flashforward*, en la forma de moverse del planificador, el referente, tanto el concreto y real como el operativo y abstracto, es necesario. Koolhaas, entre sus referentes, recurre a Mies, su predilecto, porque, como él, busca lo esencial y no el ideal. En la historia de la arquitectura, la obra arquitectónica de Mies van der Rohe ha sido malinterpretada y mimetizada; un ejercicio invertido del propósito discursivo del alemán, tornándose un modelo ideal a copiar. Koolhaas, en un aporte poco considerado por la mayoría, recupera, desde el referente miesiano, la esencia de Mies, quien decía que la arquitectura debía ser, valga la redundancia, la esencia de la idea de la arquitectura como expresión de la técnica de su tiempo, que nada tiene que ver con la invención de formas. El discurso koolhaasiano cristaliza en su estructura el espíritu crítico de su tiempo. Cuando Koolhaas extrae referentes de la realidad, se relaciona con el contexto y lo común conocido por todo el mundo; por eso Koolhaas es un contextualista que, a veces, se le ha malinterpretado cuando dijo en su texto *Bigness*, “fuck context!” Este eslogan se refería a cierta arquitectura enorme, que contiene varios tipos de arquitecturas y donde el contexto no importa ante el nuevo sublime que presenta su propia presencia.

El referente abstracto, estableciendo conexiones con el entendimiento humano, en claves didácticas de la arquitectura y su interpretación crítica, es la máquina que el discurso de Koolhaas pone en marcha. Intertextualidad y recurrencia ahondan en la reflexividad discursiva. El discurso de Koolhaas se mueve con los tiempos y se registra y se analiza junto con los retos del presente. Esto le confiere a Koolhaas la cualidad del ‘profesional reflexivo’, término definido por Donald Schön, que contiene las enseñanzas pragmáticas de Dewey y Peirce, proliferantes en EE.UU., donde el aprendizaje en acción es lo importante. El discurso de Koolhaas, recuperando la idea de Comte, contiene la etapa teológica, la metafísica y la científica. El primer OMA, hasta la salida de Zenghelis, tiene una visión teológica, de fe en el proceso de la modernidad desde otro punto de vista. La época que transcurre entre mediados de los 80 hasta principios de los 90 es una época metafísica, en que la poética de lo inmaterial de la arquitectura, que representa lo discursivo en las últimas décadas, tomó un significado de laboratorio para Koolhaas, que fundió la investigación periodística con la científica desde la plataforma AMO; llegando hasta hoy, donde nos encontramos con proyectos sin forma que son puro diagrama al dictado del escrito.

4.5. Comunicación e identidad de empresa

Continuidad

En la mirada de Koolhaas, los acontecimientos se someten a la imaginación y al análisis mediante la escritura, dando continuidad al periodismo y al documentalismo que había probado antes que el cine. El clima artístico en Holanda, creado por grupos contestatarios como Fluxus, que proclamaban fundir vida y arte en actos lúdicos, reúne ideas frescas que Koolhaas nunca ha abandonado. En sus propias palabras, sus análisis tienen una pizca de manifiesto y una mezcla de reflexión retroactiva e investigación prospectiva. Los tres tiempos se funden en su discurso: vivencia, *flashback* y *flashforward*, términos narrativos que abarcan el espectro reflexivo.

Se podría decir que reúne la figura del imagineering y del reengineering. El imagineering es la figura, creada por Disney, para construir sus parques temáticos: un agente que cruza imaginación e ingenio. El reengineering (Koolhaas, 2002, p. 31), recaiga o no en personas, es una actitud de las empresas americanas en el s. XXI, cuyo concepto principal puede ponerse continuamente en cuestión si se observan tendencias cambiantes en los tiempos en los que la idea pervive, pero cuya esencia identitaria ha de permanecer. Hablar de la continuidad de la Big Picture es más pertinente al ver cómo Koolhaas usa este concepto y cómo puede aplicársele la idea de continuum para ilustrar una reflexión que se puede extender hacia un debate por la comunidad arquitectónica. El continuum del discurso de Koolhaas se asocia con la globalización y las comunicaciones por un lado y con la física por otro. La metáfora del *continuum* dialectal se aplica a la función que el discurso de Koolhaas cumple. Es aquella idea que habla de cómo las lenguas del mundo empiezan en un foco y, conforme se van alejando del foco emisor, se van alterando e incluso desapareciendo; aplicada a las teorías de la arquitectura, en las que la explosión de las teorías de la comunicación tiene una función amplificadora. Del foco único, se ha pasado a miles de focos interconectados que reducen las singularidades culturales. La democratización tecnológica y científica encierra el peligro para la heterogeneidad y los matices regionalistas. Si Koolhaas dice que su obra oscila entre Mondrian y el batik —técnica indonesia de tinción de telas de infinitos y únicos matices—, se presenta tempranamente la contradicción en una actitud del holandés casi-venturiana de ‘lo uno y lo otro’. Koolhaas admira la forma en que los japoneses consiguieron preservar su cultura e incorporar su admiración por lo occidental sin ideología. El discurso de Koolhaas anhela la incorporación y no la destrucción; el continuum conceptual que busca con su actividad es un llamamiento a que no existan barreras de operantes estratégicos entre oriente y occidente, y que puedan convivir, eso es la interculturalidad, dinamitando la idea de la hegemonía occidental imperante durante siglos en una actitud típicamente holandesa. La otra metáfora del *continuum* es aplicada a la comunicación del propio objeto ‘discurso’ de Koolhaas y su sensibilidad al contexto. El continuum como un modelo unificado para la mecánica de sólidos deformables, sólidos rígidos y fluidos, que se entienden como continuos a pesar de estar hechos por partes —átomos—; al aplicarle una fuerza, los diferentes elementos reaccionan de diferente forma, flectando o deformándose. En el discurso de Koolhaas, la Big Picture se muestra muy flexible y resiliente. Al someterse a las fuerzas contemporáneas, de extrema liquidez y capas múltiples, tiene suficiente flexibilidad para deformarse ante las fuerzas que atacan en diferentes direcciones —tendencias, problemas e intereses contextuales—; pero su núcleo, que responde a su leitmotiv de la búsqueda de la modernidad, permanece inalterable. Esta idea enlaza con la de reengineering, donde el concepto de la entidad puede modificarse, pero no así lo que da la identidad a la empresa, firma u oficina. A lo largo de los años, el discurso de Koolhaas se ha adaptado desde una época donde la lectura era importante a la presente época, donde la lectura queda rezagada en favor de la imagen.

¿Qué ha cambiado?

En su discurso, Koolhaas ha seguido evolucionando, escribiendo, dialogando o entrevistándose, pero ahora tienen más presencia sus charlas y exposiciones. Sus escritos han disminuido frente a estas otras actividades, donde el dato más llamativo es la preeminencia de la imagen o del audiovisual. Su discurso se torna

más gráfico y curatorial. El ‘giro pictorial’, tendencia de la cultura en convertir la imagen y la libre interpretación de esta en el principal elemento de la comunicación y el aprendizaje, no parece haber vencido a Koolhaas del todo y seguramente siga escribiendo su frustrado libro de Lagos. Su talante de agente encubierto le hace fundirse con el medio. La exposición de la Bienal de Venecia de 2014 se saldó con un gran libro sobre los elementos constituyentes de la arquitectura, una vuelta a mirar al origen, de nuevo la esencia frente al ideal. El libro encierra, de nuevo, una imagen de su discurso al demostrar cómo coexiste lo esencial ‘extemporáneo’ y lo variable ‘contemporáneo’. Las esencias invariantes de los elementos que fueron creados son esas mismas que, invisibles como la retícula del plan o el guion de la película, son portadoras de la apariencia y de la mejora del funcionamiento; pues revelan el subtexto de los intervalos temporales y, en sus diferentes formas, la modernidad. Elements demostraba que el continuum tiene que ver con la cohesión discursiva: en la mediática exposición de la que fue curador aparecían ciertos referentes que se repetían. Referentes surrealistas que residen en la descontextualización de elementos en salas de exposición, exponiendo miles de pomos de puertas sobre la pared. Surrealismo y talante investigador en el continuum de su búsqueda de innovación. La modernidad más allá de Nueva York se encuentra en Atlanta, Lagos, Yokohama, Singapur y Dubái, una concatenación de escenarios diferentes, cuyo denominador común es el caos. Son escenarios insólitos para pensar en otro tipo de órdenes internos. Efectivamente, en estas configuraciones urbanas caóticas se demuestra cómo órdenes alternativos de la modernidad canónica se pueden dar y funcionar; cubriendo necesidades de poblaciones, autoorganización y mercado. El título shopping se refiere a un operante ‘en continuum’, a algo que trasciende modas y formas de acción, siendo esencialista en la transformación urbana desde su tuétano hasta la imagen de la ciudad. El continuum de la idea del texto como registro del laboratorio que comienza en 1989 y que se explota intensivamente desde OMA y AMO unidos como un organismo que muta, pero cuyo ADN permanece en su código igual. En tal laboratorio de discurso se buscan las estrategias de comunicar, difundir, persuadir, seducir y asombrar. Para ello se analizan resultados, se ponen en crisis, se desechan opciones, se corrigen fallos, se lanzan aciertos, tendiendo más hilos que la exposición de Duchamp y que el contexto finalmente define su significado. Por momentos pudo romperse la continuidad, fue con *Content* (2004), pero el ‘contenido’, por mucho de virtual que pueda tener, dentro de los límites del espacio cartesiano de Mies que ha dado cabida a la exposición de Berlín, en la Neue Nationalgalerie de Mies, los etéreos paños de vidrio contuvieron al atestado contenido. Porque, cabe preguntarse, entre lo fabulador, lo periodístico, lo contemporáneo y lo erudito, ¿qué es *Content*? ¿Un panfleto subversivo encubierto como la oda al dato? ¿O un golpe del que se ha de levantarse? El *CCTV* (2004-2012) no es lo que se respira en *Content* y, sin embargo, ahí se explica como uno de los platos fuertes y el motivo de su ida hacia el este: China le ofrece lo que EE. UU. le niega: un edificio para la historia que se puede comparar con una pirámide o con la Torre Eiffel como símbolos que expresan su tiempo en función de la tecnología. En los tiempos turbulentos de Internet, de aparente desorden y culto del hipervínculo, buscar el orden en otras formas de vida como en Lagos, y al final hacer un edificio de larga coacción en la acelerada China, en los tiempos donde eso ‘no era posible’, un edificio a preservar parece otra de sus paradojas.

4.6. Influencias y referentes

El documentalismo en la oficina contemporánea expresa la mirada inquieta al presente. Todos los proyectos de Koolhaas, los mejores proyectos, comienzan con un texto, y este, con una vivencia, una experiencia vital. La idea de la acción directa le viene de lejos, de sus tiempos en el *Haagse Post*. El estilo, una especie de copia del *New Journalism* americano, intentaba acabar con el emotivismo y el amarillismo para fomentar que el lector sacase sus propias conclusiones. De la acción directa, del periodismo casi como una performance, le quedó la capacidad de escudriñar la realidad que se presenta ante sus ojos, de escribir y ordenar hechos y referentes. Dentro de las teorías de la comunicación, una buena exposición de referentes propicia un mejor entendimiento de la narración. Por otro lado, el cómo se traten esos referentes genera connotados positivos o negativos, que permiten al lector entender las afinidades y rechazos del autor del texto —aunque no se pretenda tal cosa—. Koolhaas demuestra tener ‘olfato’ al detectar posibles problemas y fenómenos emergentes de la realidad que vive. Su habilidad narrativa y sus estrategias comunicativas hacen que esas inquietudes se transmitan y se incorporen a las agendas de los arquitectos con facilidad.

En estas entregas ha conseguido que las academias y las oficinas se interesen por temas que, antes de que los incorporase, parecían lejanos a los objetivos de la arquitectura. Esta idea da a su discurso cierto carácter de sistema gravitatorio, que enlaza errantes conceptuales y los sitúa en la galaxia arquitectura. La formulación, el discurso de Koolhaas, es paradigmático porque se aleja del estudio y se aproxima al aprendizaje de una actitud. Las formas de abordar la arquitectura parecen distanciarse de la esencia de la disciplina, que durante mucho tiempo se centró en el tridente vitruviano de la *firmitas*, la *utilitas* y la *venustas*, sin caer en las conexiones literarias que esas metáforas contenían en sí mismas y en que no eran inamovibles. La palabra tiene parte sujeta y parte mutable. La *utilitas* cambia conforme la cultura y su tecnología avanzan; la *firmitas* es desafiada por la técnica hasta llegar a hacer cosas increíbles, y la *venustas*, quizá la más polémica hoy día, ha dejado de estar en función del estudio y la erudición y se ha desplazado hacia procesos iterativos en que los *mass media*, en cualquiera de sus formatos, la alimentan.

Entre la inmaterialidad de Klein, la abstracción de Pollock o de Joyce en literatura, o la ‘falsa’ pura apariencia de Warhol, el texto de Koolhaas conjuga emociones desde la realidad donde la polémica, la agitación o lo sublime no dejan lugar inalcanzable para la experimentación y la innovación. La captación de referentes pronto, en su infancia y juventud, con paradigma su padre, son el caos y la exuberancia de Indonesia, la nada de la Holanda destrozada y la cuadrícula holandesa que contenía todos los programas. Su abuelo arquitecto le inició de manera quizá inconsciente a lo que debería ser el target clientelar, esto es, gobiernos y grandes empresas. El editor jefe del periódico, Armando, en realidad un artista del grupo Nul —de base informal—, sus amigos del 1,2,3 Enzgroep y su conexión surrealista, sus amigos arquitectos de Delft que le llevaron a encontrarse con Leonidov en la URSS, todos estos referentes tienen un peso específico cada uno en la trayectoria de Koolhaas. Especial mención se ha de hacer al Wijdeveld, el arquitecto holandés, editor de *Wendingen*, al que entrevistó en su época de periodista. Sus alusiones a la imaginación de los proyectos *bigness* y Nueva

York fueron, sin duda, referentes fundamentales para su discurso inicial, siendo algo que no se suele mencionar. Las influencias y referentes han seguido desde entonces, incluso llegando a hacer un guiño a Siah Armanagani, cuyos montajes en museos se parecían mucho a la exhibición de *Elements*.

Que aúne vivencia y actividad creativa le hace partícipe de las ideas situacionistas, que a su vez están concatenadas con ideas de los manifiestos materialistas soviéticos y con el surrealismo, padre de todas las vanguardias. Vivir la vida como parte de la obra, o advertir lo que se incorpora de la vida a la obra, son las pequeñas diferencias entre las vanguardias y, como ‘surfista’, le gusta ir por la arista que comparten ambas tendencias. Lo cierto es que Yves Klein influye en su forma de buscar como arquitecto, desde lo material palpable hasta lo inmaterial. Cuando Mies van der Rohe dijo que un edificio debe expresar la técnica de su tiempo alude de igual forma a la expresión. La expresión, cuestión importante, hoy desoída en favor del gesto, es una constante referencia en escritos y edificios de OMA. Ya, en 1989, inventaron el laboratorio para generar ‘proyectos sin forma’, donde el concepto a expresar es más importante que la propia forma resultante. En esto, sin duda, vuelve a emparentar arquitectura y literatura, donde en un *cut-up* de frases se hallan nuevos sentidos y nueva expresión.

El *cut-up* es la unión entre el *cadavre exquis* vanguardista y el underground norteamericano. Retomando las batallas contra el canon, el underground intentaba provocar mostrando la otra realidad que existía en los Estados Unidos, realidad que no quería mostrar al mundo. Este país siempre se exhibió como la tierra prometida. Salvando la Guerra Fría, ¿cómo en este país se aúna vanguardia, contracultura y underground? ... y además en las enseñanzas de la arquitectura sacralizando lo profano que se impuso en el *mainstream*, usando su tecnología discursiva para hacerlo atractivo, mirando las ideas como lo barato, lo cotidiano, el realismo sucio como aquellas en donde realmente se encuentra lo lúdico, lo hedonista y lo sublime. El discurso, desde la irrupción de las tecnologías de la comunicación, ha conseguido ‘disfrazar’ las ideas en datos, haciéndose más serio cara a clientes potenciales. Pero el texto koolhaasiano es aquel territorio donde realmente quiere hacer arquitectura. Aún persiste ese deseo y esa vocación que constituye la identidad de la oficina.

4.7. Imagen y marca

Para Koolhaas, consciente de que la comunicación es una parte activa de la arquitectura, la forma estética de los textos y la función poética del discurso se vinculan directamente con la imagen de OMA y con el objetivo de crear y mantener la identidad de la oficina. Para definir esa identidad mediante un discurso coherente y continuo, dentro de OMA y AMO se programan eventos estratégicos que refuerzan esta narrativa. Cada libro publicado no es solo un libro, sino un ‘evento’ que se despliega en múltiples formatos. En la investigación se ha sostenido que los grandes libros son como el bulbo de un rizoma, del cual derivan exhibiciones, charlas, entrevistas e incluso edificios que funcionan como sus raíces.

Si el guion fue tan importante para Koolhaas —tanto que fue lo que lo llevó a la arquitectura—, ¿por qué negarle su protagonismo en el guion de la oficina? Aquí surgen dos ideas clave: la continuidad de OMA tras la retirada de

Koolhaas y el fortalecimiento de la base clientelar. Koolhaas tiene ya 81 años, y la oficina cuenta con socios muy influyentes, especialmente dos figuras destacadas: Shoji Shigematsu en Nueva York y Reyner De Graaf en Holanda. Nueva York representa la vertiente más rupturista de OMA, mientras Holanda la más teórica y continuista, con De Graaf al frente del texto escrito y Shigematsu explotando la audacia formal del OMA primigenio. Aunque pertenecen a generaciones distintas, ambos ejemplifican las dos caras de la oficina. De Graaf proviene de una época donde el texto era el principal medio de comunicación y conocimiento; Shigematsu está inmerso en la cultura visual. Este contraste genera un conflicto latente que podría llevar a una división entre teoría y práctica si el liderazgo se fragmentara. Por ahora, Koolhaas parece sortear este desafío con la magia de un ilusionista. Su “autoría situada” se sumerge en el clima creativo de la oficina, que responde con ideas y modos de pensar derivados de culturas, profesiones, socios, académicos de Harvard y colaboradores como Obrist. Pero sus ideas iniciales permanecen, aunque matizadas. Pulir el pensamiento inicial, sofista y casi incorregible, resulta difícil ante el impacto de sus representaciones. La dualidad entre el rol de “editor jefe” y el término “ghostwriter” evidencia la dependencia del equipo.

El discurso de Koolhaas, poderoso y mediático, impregna la imagen de la marca OMA y atrae a un público prestigioso, principalmente instituciones y grandes corporaciones, una etapa que se consolidó durante su periodo en Estados Unidos, en el IAUS, donde aprendió a exhibir y exhibirse. Captar clientes de alto nivel alimenta la supervivencia de OMA, lo que lleva a preguntarse si OMA es simplemente una oficina o un “agente cultural”. Su acercamiento a la sociedad y sus problemas, junto con sus soluciones, apunta más a ese rol de agente de cambio que debe ejercer la arquitectura. Esto no es algo nuevo, sino una continuación de la historia reciente. ¿No fue acaso ese el objetivo de los arquitectos de la llamada época heroica? La marca OMA evoca a una generación de soñadores y visionarios en una época de tecnoddependencia, donde predomina el culto al dato y donde la fe en la tecnociencia como solución a todos los conflictos ha sido nuevamente defraudada. Pero —esto se escribe después del apagón del 28 de abril de 2025—, la dependencia de la virtualidad, la electricidad y las comunicaciones ha evidenciado la necesidad de mirar más allá del mainstream tecnológico. Quizás el discurso, el texto y la reflexividad sean el antídoto a nuestras limitaciones infinitas y a la ceguera provocada por el espejismo tecnológico.

La conciencia comunicacional de Koolhaas se manifiesta en su voluntad de transmitir su discurso, que cumple dos objetivos claramente diferenciados: por un lado, servir al estudio para crear su identidad a través de procedimientos y actitudes frente a los retos de los encargos; y por otro, comunicar los hallazgos y logros que Koolhaas y OMA han alcanzado. Surge entonces la pregunta de si Koolhaas es consciente de convertirse en un referente personal, tal como lo hicieron Le Corbusier o Warhol. Ser un producto o signo tanto para la firma OMA como para la historia de la arquitectura implica un problema, especialmente si el ADN se basa en la palabra. ¿Qué sucede cuando esa dependencia histórica recae en lo escrito, mientras que hoy la preferencia real es por la imagen? La realidad actual es que Koolhaas es “imitado pero no comprendido”. En términos prácticos, sus textos han perdido relevancia frente a obras icónicas como el CCTV de Pekín. A menudo, la imagen final devora el proceso, que encierra una comple-

alidad operativa y una riqueza inspiradora. Más allá de esto, lo más valioso quizá sea entrever, en el subtexto, la actitud de Koolhaas frente a las realidades vividas y a los objetivos eternos: la novedad, el progreso y la mejora, la modernidad y la modernización. Las realidades, gracias a las teorías de la comunicación, se revelan caóticas, líquidas y en flujo turbulento más que nunca. Orquestar una mirada, una voz, un discurso que evidencie esto pero que a la vez lo ordene, parece una maquinaria que trasciende a OMA y que, como ocurre con los escritos hoy ignorados de Mies, ayudaría a alcanzar esos extraños momentos, según Moneo, en que la invención acontece.

CAPÍTULO I.

- ARQUEOLOGÍA DEL DISCURSO. DIALÉCTICA CON LA MODERNIDAD**
- 1.0. INTRODUCCIÓN. ARQUITECTURA Y DISCURSO
 - 1.0.1. Comunicación, discurso y sociedad: una construcción
 - 1.1. TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN Y ARQUITECTURA
 - 1.1.1. Lenguaje y enunciado
 - 1.1.2. La pragmática de la información
 - 1.1.3. La comunicación como proyecto
 - 1.1.4. K.TCOM.#1. Las funciones del discurso de Koolhaas
 - 1.1.5. K.TCOM.#2. La función referencial y el referente
 - El referente en el discurso de la arquitectura*
 - 1.1.6. Koolhaas y el referente
 - Referente y contexto*
 - Lo material e inmaterial*
 - K.ARQ.MOD.#1. *Mistakes*
 - 1.2. ARQUITECTURA Y TEXTUALIDAD
 - 1.2.1. K.LIT.#1 ¿Qué clase de escritos es Koolhaas?
 - Escritura experimental*
 - 1.2.2. Textualidad: Criterios textuales
 - Cohesión y coherencia*
 - 1.2.3. Intertextualidad
 - 1.2.4. El 'profesional reflexivo'
 - 1.2.5. Lo ideal y esencial
 - 1.3. MODERNIDAD Y MODERNIZACIÓN. LEITMOTIV
 - 1.3.1. K.ARQ.MOD.#2. Modernidad y crítica
 - 1.3.2. Crítica a la posmodernidad
 - 1.3.3. Provocación
 - 1.3.4. Arquitectura y revolución
 - 1.3.5. Crítica y subtexto de la modernidad
 - 1.4. MÁS QUE MODERNO. POÉTICAS DE LO CONTINGENTE
 - 1.4.1. El "catálogo" S.M.L.XL
 - Allegorías y ficciones*
 - 1.K.ARQ.MOD.#3. *La nada*
 - 2.K.ARQ.MOD.#4. *El naufragio*
 - 3.K.ARQ.MOD.#5. *El borrado*
 - 4. *Globalización*
 - 5.K.ARQ.MOD.#6. *La fugaz y lo transitorio*
 - 6.K.ARQ.MOD.#7. *Reterritorializaciones y oportunidades*
 - 7.K.ARQ.MOD.#8. *Modernidad y redifinición*
 - 8.K.ARQ.MOD.#9. *Nueva sobriedad*
 - 9.K.ARQ.MOD.#10. *Ruptura y desvío*
 - 10.K.ARQ.MOD.#11. *Inención y preservación*
 - 11.K.ARQ.MOD.#12. *Dialéctica de la forma*
 - 12.K.ARQ.MOD.#13. *Lo profético de la tecnología, la mente de la arquitectura y el texto*
 - 13.K.ARQ.MOD.#14. *Innovación e iposencia*
 - 14.K.ARQ.MOD.#15. *Bigness*
 - 15.K.ARQ.MOD.#16. *El urbanismo a examen*
 - 16.K.ARQ.MOD.#17. *El ingeniero y el arquitecto*
 - 17.K.ARQ.MOD.#18. *Disolución autoral*
 - 1.5. CONFLICTOS DISCURSIVOS
 - 1.5.1. Arqueología de la Modernidad americana
 - La arqueología como metáfora*
 - 1.5.2. Conflictos de género
 - 1.5.3. K.LITGen.#1. S.M.L.XL como novela modernista
 - 1.5.4. K.LITGen.#2. El Panfleto: *Content*
 - 1.5.5. K.LITGen.#3. Proyectos de investigación. *Project Japan y Elements*
 - 1.5.6. Referentes y género discursivo
 - K.LITGen.#4. *Koolhaas y el ensayo*
 - K.LITGen.#5. *Crítica, teoría y método paranoico crítico*
 - K.LIT.#2. *Descripción*
 - K.LITGen.#6. *Koolhaas y el manifiesto*
 - K.LITGen.#7. *Koolhaas y el género didáctico*
 - K.LITGen.#8. *Subgéneros periodísticos: crónica, noticia, entrevista*
 - K.LITGen.#9. *Escalata guion*
 - K.LITGen.#10. *Koolhaas y los diálogos*
 - K.LITGen.#11. *Subgénero epistolar*
 - K.LITGen.#12. *Género experimental*
 - K.LITGen.#13. *Koolhaas y el diario*
 - K.LITGen.#14. *El artículo de revista y el de opinión*
 - 1.5.7. K.LITGen.#15. Narrativa total
 - OMA y el discurso que reacciona a la sociedad*
 - Literariedad y Ficcionalidad*
 - Estilística*
 - 1.6. AGENTES PERSUASIVOS
 - 1.6.1. Arquitectura y narratividad
 - Narratología*
 - 1.6.2. Escenarios: ficcionalidad y verosimilitud
 - Escenarios delirantes*
 - 1.6.3. K.LIT.#3. Montajes
 - Asindeton*
 - 1.6.4. K.LIT.#4. Retórica y retórica
 - 1.6.5. K.LIT.#5. *Ethos koolhaasiano*
 - Ingenuidades*
 - 1.6.6. K.LIT.#6. *Pathos y logos*
 - Las imágenes y las palabras*

CAPÍTULO II.

- MORFOLOGÍA DEL DISCURSO. LOS REFERENTES**
- 2.0. INTRODUCCIÓN. LOS REFERENTES
 - 2.1. APRENDIENDO A SER REM KOOLHAAS
 - 2.1.1. Caja de herramientas
 - Criptomemias*
 - 2.1.2. Escenarios
 - K.CRIP.ESC.#1. *Holanda. 'Caos' y 'reconstrucción'*
 - K.CRIP.ESC.#2. *'La holandés'*
 - Amsterdam Global Village*
 - 2.1.3. K.CRIP.ESC.#3. La interculturalidad
 - 2.1.4. K.CRIP.ESC.#4. Lo protestante y Norteamérica
 - 2.1.5. K.CRIP.ESC.#5. Pionerismo
 - 2.1.6. K.CRIP.ESC.#6. Lo artificial
 - 2.1.7. K.CRIP.ESC.#7. *Nederlands Americanisme*
 - 2.1.8. *Elite y el artista arquitecto*
 - 2.1.9. *Dramatis personae o máscaras de la acción*
 - K.CRIP.DP.#1. *Anton Koolhaas novelista*
 - 2.1.10. Cultura, periodismo y cine
 - K.LIT.#7. *Escritura y documentalismo*
 - K.LIT.#8. *Allegorías*
 - K.LIT.#9. *Cobra: un espacio imaginario*
 - K.LIT.#10. *La metaficción poética*
 - K.LIT.#11. *Las paradojas a distintas profundidades*
 - 2.1.11. K.CRIP.DP.#2+ARQ.#1. *Diik Roosenburg. Primer referente arquitectónico*
 - Arquitecto corporativo*
 - Fractura temporal*
 - La moral y lo nuevo*
 - Moral y sobriedad*
 - 2.2. ESTILO NEW JOURNALISM
 - 2.2.1. Haage Post
 - K.LIT.#13+ART.#2. *Armando: el artista pragmático*
 - Periodismo literario*
 - Subtextos y agentes encubiertos*
 - 2.2.2. *Citizen Koolhaas*
 - K.ARQ.#2. *Wijkveld y las entrevistas*
 - K.CRIP.DP.#3. *Sandberg, Stedelijk Museum y Nul-bevestiging*
 - K.CRIP.DP.#4. *Agente encubierto*
 - 2.2.3. Primer manifiesto
 - K.ART.#3. *Fluxus arte-diversión*
 - K.LIT.#14. *Non-sequitur*
 - K.ART.#4. *Polemistas*
 - K.ART.#5. *L'agent provocateur*
 - K.ART.#6. *Free Cinema*
 - 2.2.4. Formalismos de auteurs, al fin y al cabo
 - K.ART.#7. *Surrealismo*
 - K.ART.#8. *Madelon y Ungers*
 - 2.3. CAMINO A LONDRES
 - 2.3.1. K.ART.#3. El encuentro con Leonidov y el constructivismo ruso
 - 2.3.2. K.LIT.#15+ARQ.#4. El encuentro con van Eyck
 - 2.3.3. Referentes desde la A.A.
 - K.AA.#1. *Pop desde el pasado*
 - K.AA.#2. *Situacionismo y détournement*
 - K.AA.#3. *Arquitecturas radicales*
 - 2.3.4. A.A. y Londres en 1968
 - K.AA.#4. *Novum*
 - K.AA.#5. *'Profes' y discursos*
 - K.AA.#6. *Efecto Archigram*
 - K.AA.#7. *Peter Cook y famosas*
 - K.AA.#8. *Zenghelis. La respuesta The Surface*
 - 2.3.5. Arquitectura y relato
 - K.AA.#9. *Superstudio. Crítica a lo moderno*
 - K.AA.#10. *Radicalidad en primera persona*
 - K.AA.#11. *Investigación y el 'profesional reflexivo'*
 - K.AA.#12. *Bejarsky. Las postales, la gira mirada de la ciudad*
 - 2.3.6. K.AA.#13. 1971. Viajes y epifanías
 - Exodus*
 - K.LIT.#16. *Narrativa, storyboard y retícula*
- 2.3.7. Punto de giro hacia OMA
- 2.4. DELIRIO AMERICANO
 - 2.4.1. Referentes desde Norteamérica. Arquitecto en ciernes
 - 2.4.2. K.EE.UU.#1. *Pop americano*
 - Referentes reales, sucios y sublimes*
 - 2.4.3. K.EE.UU.#2+ARG.#5. *Venturi y el New Criticism*
 - Interdisciplinariedad e interdiscursividad*
 - 2.4.4. K.EE.UU.#3. *Cornell y la French Theory*
 - Contracultura y French Theory*
 - 2.4.5. K.EE.UU.#4+ARQ.#5. *Ungers sí. Rowe... ¿no?*
 - Diálogo versus monólogo*
 - Berlin 'archipitágo'*
 - 2.4.6. K.EE.UU.#5. *IAUS (1973-1977)*
 - 2.4.7. K.LIT.#17+ARQ.#6. *Oppositions*
 - Leonidov. Dom Narkomizjaprom*
 - Architects hall. A vignette*

CAPÍTULO III.

- EL DISCURSO MAINSTREAM. CONSTRUYÉNDOSE 'REFERENTE'**
- 3.0. INTRODUCCIÓN. CONSTRUYÉNDOSE 'REFERENTE'
 - 3.0.1. K.TCOM.#4. El discurso como marca. Identidad de la marca
 - Continuum*
 - 3.1. CUESTIONES DE COMUNICACIÓN. ARQUITECTURA Y MERCADO
 - 3.1.1. K.TCOM.#5+ARQ.#6. La difusión de la arquitectura. Los maestros
 - 3.1.2. K.TCOM.#6. Canales institucionales
 - Presentarse contemporáneo sin esforzarse. God told me to do it*
 - IAUS y estrategias comunicacionales*
 - 3.1.3. *Import, export, contaminato*
 - 3.2. FORMATOS DE COMUNICACIÓN DE OMAAMO
 - 3.2.1. K.TCOM.#7. 1a. Libro-bulbo
 - Una mención especial*
 - 1b. Ratcos-formato*
 - 3.2.2. K.TCOM.#8. Las escalas de impacto "S", "M", "L", "XL", "XXL"
 - 3.2.3. K.LIT.#18. El arco del discurso
 - Flexible y sensible*
 - 3.2.4. Inicios en la estrategia "L" y la "XL"
 - Entre Berlín e Italia. "S" y "L"*
 - 3.2.5. 1975-1980. La oficina metropolitana y las estrategias de publicaciones "L" a "XL"
 - 3.2.6. Los 80. IAUS y las exposiciones "M" y "L"
 - Exposiciones, libros y catálogos: lucro, experimento y media*
 - Terceros y el ethos en la comunicación*
 - 3.3. LOS 90. LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA
 - 3.3.1. El caos a la japonesa
 - OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990, el proto-S.M.L.XL*
 - 3.3.2. *Sixteen Years of OMA*
 - Las películas*
 - 3.4. S. XXI EVOLUCIÓN Y LA ESTRATEGIA "XXL".
 - 3.4.1. La oficina multi-imagen
 - L.A.C.M.A y Universal Headquarters*
 - La WWW*
 - El cuento de AMO. Anagnórisis y bamartia*
 - Goodbye to Hollywood*
 - La explosión mediática (2000-2009)*
 - La exposición Content: el culmen del contenido en la retícula miesiana*
 - Entrevistas internacionales y coloquios*
 - 3.4.2. *XXL. 2014-2025. El Reboot de la oficina*
 - History of OMA. Project Japan. Elements. Countryside*
 - La Web*
 - Bienales. Simetrías y coherencias del discurso*
 - El documental de Tom Koolhaas*
 - 3.5. CUESTIÓN DE POÉTICA

1969

2025 1944

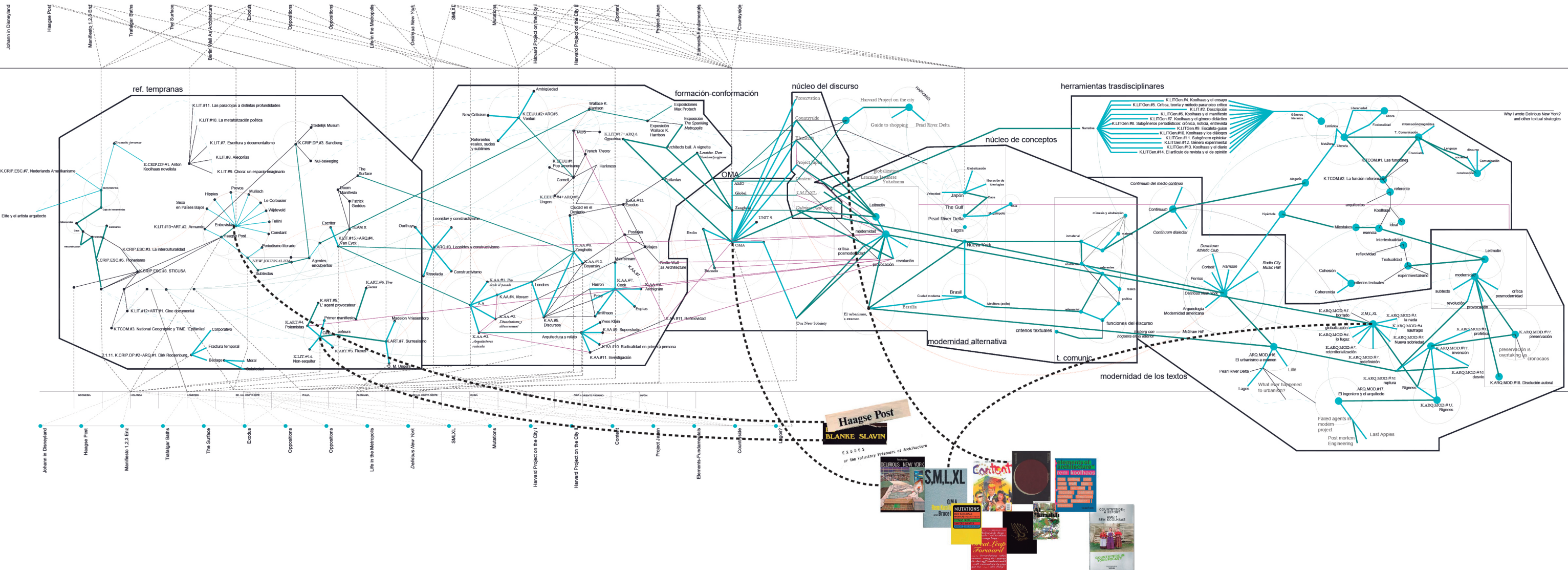
1977 1963

2025



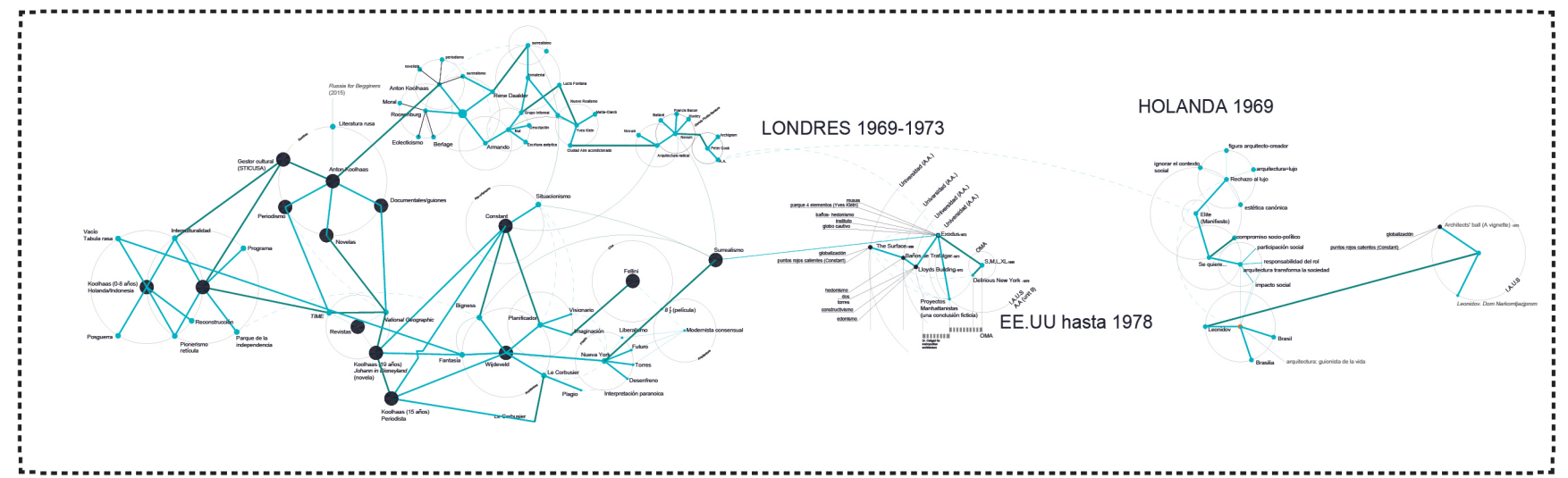
DIAGRAMA DE LA BIG PICTURE_2

MAPEO DE LAS ESTRATEGIAS UTILIZADAS POR KOOLHAAS EN SUS ESCRITOS



Este atlas sirve para encontrar caminos de relaciones insospechadas entre la arquitectura, la literatura, el cine y la modernidad, demostrando cómo el texto puede ser una máquina que agrupa disciplinas y temas aparentemente inconexos.

- Líneas que relacionan con escritos o países
- Constelación básica indirecta
- Constelación básica directa
- Conexiones directas
- Sugerencias de senderos a trazar por el que lea el atlas



Posible reformulación a partir del atlas principal constelación de referentes tempranos y su relación con el manifiesto de la revista *Elite* (TU Delft) Aparecen referentes expandidos que se pueden leer a través de la tesis, como los autores de ciencia ficción que son referentes para Koolhaas.

BIBLIOGRAFÍA

CAPÍTULO V.

TEXTOS DE REM KOOLHAAS Y FUENTES

5.1. ARTÍCULOS EN *HAAGSE POST*

-KOOLHAAS, R., (3 de octubre, 1964). Een woonmachine. Le Corbusier kreeg f 5000. *Haagse Post*. Ámsterdam: Bonaventura, p. 24. ISSN: 0166-0675.

-KOOLHAAS, R., (29 de julio, 1966). Amsterdamse Hippies. Liefde voor iedereen. *Haagse Post*. Ámsterdam: Bonaventura, 8-9. ISSN: 0166-0675.

-KOOLHAAS, R., (26 de noviembre, 1966). Gerard Kornelis Van Het Reve in gesprek met Rem Koolhaas. Ik heb respect voor mijn lezers. *Eva*. Bruselas: J. Hoste, 87-89.

-KOOLHAAS, R., (12 de marzo, 1966). Ik ben heel zielig. W. F. Hermans, “Nooit Meer Slapen”. *Haagse Post*. Ámsterdam: Bonaventura, 22. ISSN: 0166-0675.

-KOOLHAAS, R., y FLOHUIS, T., (24 septiembre, 1966), Honingbijen & Horzels. HP gesprek met Harry Mulisch. *Haagse Post*. Ámsterdam: Bonaventura, 8. ISSN: 0166-0675.

-KOOLHAAS, R.,; FLOHUIS, T., & WANSBEEK, V., (9 de julio, 1966). Verveling & Vrijtijtsbesteding. HP-gesprek met de Provo Actie-groep. En: *Haagse Post (Sociologie/ Politiek)*. Ámsterdam: Bonaventura, , pp. 6-7. ISSN: 0166-0675.

-KOOLHAAS, R., (8 de abril, 1967). Een bescheiden revival. Plannenmaker Wijdeveld: “Plan the impossible!”. *Haagse Post*. Ámsterdam: Bonaventura, 25-26. ISSN: 0166-0675. 491

-KOOLHAAS, R., & MEULMAN, H., (5 de agosto, 1967). Sex in Nederland. Deel 1: “Reclame, sexier en agressieven”. En: *Haagse Post*. Ámsterdam: Bonaventura, 6-8. ISSN: 0166-0675.

-KOOLHAAS, R., & MEULMAN, H., (12 de agosto, 1967). Sex in Nederland. Deel 2: Straks voorlichting via TV. De adviseurs. *Haagse Post*. Ámsterdam: Bonaventura, 14-15. ISSN: 0166-0675.

-KOOLHAAS, R., & MEULMAN, H., (19 de agosto, 1967). Sex in Nederland 3. De afwijkingen. *Haagse Post*. Ámsterdam: Bonaventura, 16-17. ISSN: 0166-0675. 492

-KOOLHAAS, R., & MEULMAN, H., (26 de agosto 1967). Sex in Nederland (4). “De meisjes”. *Haagse Post*. Ámsterdam: Bonaventura, 20-22. ISSN: 0166-0675.

-KOOLHAAS, R., & VAN GARREL, B., (6 de agosto, 1966) De stad van de toekomst. HP gesprek met Constant over *New Babylon* (La ciudad del futuro. *Haagse Post* habla con Constant sobre Nueva Babilonia). *Haagse Post*. Ámsterdam: Bonaventura, 14-15. ISSN: 0166-0675.

-KOOLHAAS, R., y VEENMAN, L., (31 de diciembre, 1965). Een dag Fellini. “Hij doet altijd dingen die men niet verwacht”. *Haagse Post*. Ámsterdam: Bonaventura, 39-41. ISSN: 0166-0675.

5.2. TEXTOS EN OMA

-AMO, ARCHIS & MOUNTAMARAT (2007). *Al Manakh*. Nueva York: Archis.

KOOLHAAS, R. (2007a). Last Chance? En: *Al Manakh* (p.7)

KOOLHAAS, R. (2007b). A Region in Brief. En: *Al Manakh* (pp.80-81)

- KOOLHAAS, R. (2007c). Frontline. En: *Al Manakh* (pp.194-195)
- KOOLHAAS, R. & DE GRAAF, R., (2007). The future of knowledge. En: *Al Manakh* (pp.326-329)
- BAYRLE, T., KOOLHAAS, R., JOHNSON, P., & OBRIST, H. U. (2004). *Layout: Interview with Philip Johnson by Rem Koolhaas and Hans Ulrich Obrist*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- BÖCK, I., & KOOLHAAS, R. (2015). *Six canonical projects by Rem Koolhaas: essays on the history of ideas*. Berlín: Jovis.
- CAFÉ, C., SIZA, A., & KOOLHAAS, R. (2011). *Álvaro Siza & Rem Koolhaas: A transformação do "Lugar" na arquitetura contemporânea*. São Paulo: Annablume.
- EISENMAN, P., KOOLHAAS, R., & STEELE, B. (2010). *Supercritical*. Londres: AA Publications.
- FOSTER, H., KOOLHAAS, R., MENDINI, A., & MACK, G. (2001). *Colours*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- JOHNSON, P., & OBRIST, H. U. (2004). *Layout: Interview with Philip Johnson by Rem Koolhaas and Hans Ulrich Obrist*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- KOOLHAAS, R. (2013). But most of all, Ungers: Berlin Stories. En UNGERS, O. M., KOOLHAAS, R., RIEMANN, P., KOLLHOFF, H., OVASKA, A., HERTWECK, F., & MAROT, S. (2013). *The city in the city: Berlín: a green archipelago*. Cologne: UAA Ungers Archives for Architectural Research; Zürich : Lars Müller Publishers.
- KOOLHAAS, R.; & ZENGHELIS, E.; VRIESENDORP, M. (1973). Exodus. *Breve New World* [Página web]. <https://bravedrawnworld.net/2015/09/18/projects-exodus-or-the-voluntary-prisoners-of-architecture-by-koolhaas-and-zenghelis/>
- KOOLHAAS, R. & OORTHUYNS, G. (1973). Ivan Leonidov's Dom Narkomtiazhprom. *Oppositions*, 3, 91-103.
- KOOLHAAS, R. (1974). The Architect's Ball-A Vignette, 1931. *Oppositions*, 3, 91-96.
- KOOLHAAS, R. (5 de Agosto, 1977). Life in the Metropolis or "The Culture of Congestion". *Architectural Design* 47, 319-325.
- KOOLHAAS, R. (1979). The Future's Past. *The Wilson Quarterly* (1976-), 3(1), 135-140. <http://www.jstor.org/stable/40255570>
- KOOLHAAS, R. & ZENGHELIS, E. (1980). Our New Sobriety. En PORTOGHESI, P. (1980). *The Presence of the Past: La Biennale di Venezia 1980*, London: Academy Editions, 1980, pp. 214, 216.
- KOOLHAAS, R. (1981). OMA Projects, 1978-1981. Londres: Architectural Association.
- KOOLHAAS, R. (1987-1993). *OMA/Rem Koolhaas*. Madrid: El Croquis.
- KOOLHAAS, R. (1987-2006). *OMA/Rem Koolhaas*. Madrid: El Croquis.
- KOOLHAAS, R. (1990). *OMA Rem Koolhaas: Urban Projects (1985-1990)*. Barcelona: Col·legi d'arquitectes de Catalunya.
- KOOLHAAS, R. (1990). *OMA - Rem Koolhaas: Pour une culture de la congestion*. Paris: Electa Moniteur.
- KOOLHAAS, R. & OMA, 1992. Urbanism After Innocence: Four Projects. *Assemblage*, vol. 18, no. 18, ISSN 0889-3012.

- KOOLHAAS, R. (1999). *OMA 30: 30 Colours. Blaricum*. Ámsterdam. V+K Publishing.
- KOOLHAAS, R., & MAU, B. (1995). *S, M, L, XL*. Nueva York: Monacelli Press.
- (1995a). Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. En *S,M,L,XL* (pp. 2-21).
- (1995b). Less is More. En: *S,M,L,XL* (pp. 46-61).
- (1995c). The House that Made Mies. En: *S,M,L,XL* (pp. 62-63).
- (1995d). Dutch Selection. En: *S,M,L,XL* (pp. 64-79).
- (1995e). +/- 13.000 Points. En: *S,M,L,XL* (pp. 80-87).
- (1995f). Learning Japanese. En: *S,M,L,XL* (pp. 88-125).
- (1995g). Worth a Detour. En: *S,M,L,XL* (pp. 126-129).
- (1995h). Obstacles. En: *S,M,L,XL* (pp. 130-193).
- (1995i). Only 90°, Please. En: *S,M,L,XL* (pp. 194-197).
- (1995j). Imagining Nothingness. En: *S,M,L,XL* (pp. 198-203).
- (1995k). Terrifying beauty of the 20th century. En: *S, M, L, XL* (pp. 204-211).
- (1995l). Field Trip: (A) A Memoir. En: *S,M,L,XL* (pp. 212-233).
- (1995m). Revision. En: *S,M,L,XL* (pp. 234-253).
- (1995n). Shipwrecked. En: *S,M,L,XL* (pp. 254-277).
- (1995o). Final Push. En: *S,M,L,XL* (pp. 278-303).
- (1995p). Cadavre Exquis. En: *S,M,L,XL* (pp. 304-333).
- (1995q). Typical Plan. En: *S,M,L,XL* (pp. 334-353).
- (1995r). Byzantium. En: *S,M,L,XL* (pp. 354-361).
- (1995s). Globalization. En: *S,M,L,XL* (pp. 362-369).
- (1995t). Vanishing Act. En: *S,M,L,XL* (pp. 370-373).
- (1995u). Islam After Einstein. En: *S,M,L,XL* (pp. 374-399).
- (1995v). New Rotterdam. En: *S,M,L,XL* (pp. 400-429).
- (1995w). Life in the Box? En: *S,M,L,XL* (pp. 430-473).
- (1995x). Neue Sachlichkeit. En: *S,M,L,XL* (pp. 474-493).
- (1995y). Bigness, or the problem of Large. En: *S,M,L,XL* (pp. 494-517).
- (1995z). Soft Substance, Harsh Town. En: *S,M,L,XL* (pp. 518-543).
- (1995aa). Indeterminate Specificity. En: *S,M,L,XL* (pp. 544-569).
- (1995ab). Dirty Realism. En: *S,M,L,XL* (pp.570-577).
- (1995ac). Working Babel. En: *S,M,L,XL* (pp. 578-599).
- (1995ad). Bifurcation. En: *S,M,L,XL* (pp. 600-601).
- (1995ae). Strategy of the Void. En: *S,M,L,XL* (pp. 602-603).
- (1995af). Weird Science. En: *S,M,L,XL* (pp. 604-661).
- (1995ag). Last Apples. En: *S,M,L,XL* (pp. 662-685).
- (1995ah). Darwinian Arena. En: *S,M,L,XL* (pp. 686-761).

- (1995ai). Passion Play. En: *S,M,L,XL* (pp. 762-763).
- (1995aj). Organization of Appearances. En: *S,M,L,XL* (pp. 764-821).
- (1995ak). Palace of the Soviets. En: *S,M,L,XL* (pp. 822-825).
- (1995al). The White Sheet. En: *S,M,L,XL* (pp. 826-831)
- (1995am) Atlanta. En: S, M, L, XL (pp. 832-859).
- (1995an). Las Vegas of the Welfare State. En: *S,M,L,XL* (pp. 860-887).
- (1995ao). Unlearning Holland. En: *S,M,L,XL* (pp. 888-893).
- (1995ap). Congestion Without Matter. En: *S,M,L,XL* (pp. 894-935).
- (1995aq). Elegy for the Vacant Lot. En: *S,M,L,XL* (pp. 936-939).
- (1995ar). Their New Sobriety. En: *S,M,L,XL* (pp.940-957).
- (1995as). Whatever happened to urbanism. En: S, M, L, XL (pp. 958-971).
- (1995at). Surrender. En: *S,M,L,XL* (pp. 972-989).
- (1995au). Dolphins. En: *S,M,L,XL* (pp. 990-1007).
- (1995av). Singapore Songlines: Thirty Years of Tabula Rasa. En: *S,M,L,XL* (pp. 1008-1089).
- (1995aw). Tabula Rasa Revisited. En: *S,M,L,XL* (pp. 1090-1133).
- (1995ax). Side Show. En: *S,M,L,XL* (pp. 1134-1155).
- (1995ay). Quantum Leap. En: *S,M,L,XL* (pp. 1156-1214).
- (1995az). Programmatic Lava. En: *S,M,L,XL* (pp. 1210-1237).
- (1995ba). The generic city. En: S,M,L,XL (pp. 1238-1269).
- KOOLHAAS, R., & MAU, B. (1995). Best-Laid Plan. *Wired*, n. 11.06. Nueva York: Conde Nast. (Edición digital). http://www.wired.com/wired/archive/11.06/public_spc.html
- KOOLHAAS, R., & MAU, B. (1995). Delirious no more. *Wired*, n. 11.06. Nueva York: Conde Nast. (Edición digital). http://www.wired.com/wired/archive/11.06/i_ny.html
- KOOLHAAS, R.; BOERI, S.; MULTIPLICITY, HARVARD DESIGN SCHOOL PROJECT ON THE CITY, KWINTER, S.; FABRICIUS, D.; OBRIST, H. U.; TAZI, N. (2001). *Mutations*. Barcelona: ACTAR.
- KOOLHAAS, R. (2000). PDR Pearl River Delta. En *Mutations* [junto a Chang, B., Craciun, M., Lin, N., Liu, Y., Orff, K., Smith, S.] (pp.).
- KOOLHAAS, R., & HOMMERT, J. (2001). Projects for Prada, Part 1. Milán: Fondazione Prada.
- KOOLHAAS, R.; CHUNG, C. J.; INABA, J.; TSUNG LEONG, T. & HARVARD DESIGN SCHOOL PROJECT ON THE CITY (2001). *Great Leap Forward*. Colonia: Taschen.
- KOOLHAAS, R.; CHUNG, C. J.; INABA, J.; TSUNG LEONG, T. & HARVARD DESIGN SCHOOL PROJECT ON THE CITY (2001). *Harvard Design School Guide to Shopping*. Colonia: Taschen.
- (2001a) *Junkspace*. En: *Harvard Design School Guide to Shopping* (pp. 408-421).

- (2001b) *Relearning from Las Vegas*. En: *Harvard Design School Guide to Shopping* [junto a Obrist, H. U.] (pp. 590-617).
- KOOLHAAS, R., & KUBO, M., & HOMMERT, J. (2001). *Projects for Prada, Part 1*. Milán: Fondazione Prada.
- KOOHLAAS, R. (2004). *Content*. Colonia: Taschen.
- (2004a) Universal HQ. En: *Content* (pp.118-123).
- (2004b) Miestakes. En: *Content* (pp.181-183).
- (2004c) No More Surprises [junto a Colomina, B.]. En: *Content* (pp.222-227).
- (2004d) White Briefs against Filth. En: *Content* (pp.236-249).
- (2004e) Crib Death. En: *Content* (p.333).
- (2004f) E-conography [junto a De Graaf, R.]. En: *Content* (pp.376-389).
- (2004g) *Spiegelein Spiegelein an der Wand* [junto a De Graaf, R.]. En: *Content* (pp.390-392).
- (2004h) Utopia Station. En: *Content* (pp.393-395).
- (2004i) Kill the Skycraper. En: *Content* (pp.470-477).
- (2004j) The Enemy. En: *Content* (pp.480-481).
- (2004k) Roppongi Hills. En: *Content* (pp.508-509).
- (2004l) Post-modern engineering? En: *Content* (pp.513-514).
- KOOHLAAS, R. & CHASLIN, F. (2004). *Dutch Embassy in Berlin by OMA/Rem Koolhaas*. Amsterdam: NAI.
- KOOLHAAS, R., (2004). *Delirio de Nueva York: un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KOOLHAAS, R. (2006a). *AMOMA Rem Koolhaas [I]: 1996-2006: Delirio y más*. Madrid: Croquis.
- KOOLHAAS, R. (2006b). *AMOMA Rem Koolhaas [II]: 1996-2007: Delirio y más*. Madrid: Croquis.
- KOOLHAAS, R., & CELANT, G. (2008). *Unveiling the Prada Foundation*. Milan: Progetto Prada Arte.
- KOOLHAAS, R. (2007a). *Rem Koolhaas: La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KOOLHAAS, R. (2007b). *Rem Koolhaas: Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KOOLHAAS, R., & CELANT, G. (2008). *Unveiling the Prada Foundation*. Milan: Progetto Prada Arte.
- KOOLHAAS, R., & DE GRAAF, R. (2009). The End of the ¥€\$ Regime. En: *Serpentine Gallery Manifesto Marathon*. Londres: Koenig Books.
- KOOLHAAS, R. (2011). Brasilia. *Revista Centro* [Edición digital]. <https://revistacentro.org/index.php/koolhaasen/>
- KOOLHAAS, R. & OBRIST, H. U. (2011). *Project Japan: metabolism talks ...* Köln: Taschen.
- KOOLHAAS, R. (2014). *Acerca de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KOOLHAAS, R., & BIENNALE DI VENEZIA. (2014). *Elements of architecture*. Vene-

zia: Marsilio. Orsoni, G., Koolhaas, R., & Biennale di Venezia. (2014). *Fundamentals*. 14th International Architecture Exhibition=14 Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia. Venice: Marsilio.

KOOLHAAS (2014). Fundamentals. Architecture not architects. En: *Fundamentals* (pp. 17-19).

-KOOLHAAS, R., OTERO-PAILOS, J., WIGLEY, M., & CARVER, J. (2014). *Preservation is overtaking us*. New York: GSAPP Books, Columbia University.

-KOOLHAAS, R., ARMSTRONG, R., THERRIEN, T., & OMA. (2020). *Countryside, a report* / [in collaboration with], AMO-Rem Koolhaas. Köln: Taschen.

KOOLHAAS (2020a). Ignored Realm. En: *Countryside: A report* (pp. 2-3).

KOOLHAAS (2020b). Future Food [junto a Fresco, L.]. En: *Countryside: A report* (pp. 80-83).

KOOLHAAS (2020c). Gorilla Politics [junto a Refisch, J.]. En: *Countryside: A report* (pp. 170-171).

KOOLHAAS (2020d). TRIC: Post-human Architecture. En: *Countryside: A report* (pp. 272-273).

KOOLHAAS (2020e). ?. En: *Countryside: A report* (p. 300).

-LUCAN, J. (1991). *OMA-Rem Koolhaas: architecture 1970-1990*. New York: Princeton Architectural Press.

KOOLHAAS (1991). Sixteen Years of OMA. En: *OMA-Rem Koolhaas: architecture 1970-1990* (pp. 162-163)

KOOLHAAS (1991). The End of the Age of Innocence? En: *OMA-Rem Koolhaas: architecture 1970-1990* (p. 164).

5.3. CONFERENCIAS

-KOOLHAAS, R., (1976, 18 de diciembre). *Salvador Dalí: El método paranoico crítico*. [Conferencia]. En la . Conferencia en la A.A. Londres, Inglaterra. <https://www.youtube.com/watch?v=HcnRzxQu27w>

-KOOLHAAS, R., (2008, 25 de enero). *The Hermitage: Masterplan 2014* [Conferencia]. Conferencia en el Museo Hermitage. San Petersburgo, Rusia. <http://oma.eu/lectures/the-hermitagemasterplan->

-KOOLHAAS, R., (2009, 3 de abril). *Sustainability: Advancement vs. Apocalypse* [Conferencia]. Masterclass en Harvard University, Cambridge. USA. <http://oma.eu/lectures/sustainability-advancement-vs-apocalypse>

-KOOLHAAS, R., (2009, 16 de marzo). *Dubai: From judgment to analysis* [Conferencia]. Bienal de Sharjah. Sharjah, Emiratos Árabes Unidos. <http://oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>

-KOOLHAAS, R., (2011, 20 de octubre). *Progress* [Conferencia]. Conferencia en la galería de Arte Barbican. Londres, Inglaterra. <http://oma.eu/lectures/progress>

- KOOLHAAS, R., (2011, 20 de octubre). *Progress*. [Conferencia]. Conferencia en impartida en la Universidad de Cornell. Nueva York, USA. <http://oma.eu/lectures/progress>.

-KOOLHAAS, R. (2011, 4 de mayo). *Cronocaos preservation: Apotheosis of heritage* [Conferencia]. Charla inaugural de la exposición en el Rosenthal Pavilion, Kimmel Center, Nueva York. USA. http://www.youtube.com/watch?v=T0viPsWN_WQ

- KOOLHAAS, R. (2012, 7 de febrero). *Project Japan: Metabolism talks* [Conferencia]. Masterclass en la A.A. Londres, Inglaterra. <http://oma.eu/lectures/project-japan-metabolism-talks>
- KOOLHAAS, R. (2012, 25 de abril). *Countryside* [Conferencia]. Conferencia en el Stedelijk Museum. Ámsterdam, Países Bajos. <http://oma.eu/lectures/countryside>
- KOOLHAAS, R. (2014, septiembre). *On Al Manakh 2* [Conferencia]. Masterclass en la Columbia University (GSAPP). Nueva York, USA. <http://oma.eu/lectures/on-al-manakh-2>
- KOOLHAAS, R. (2014, septiembre). *Rem Koolhaas, architecte. OMA, Rotterdam* [Conferencia]. Conferencia en el Arc en rêve. Burdeos, Francia. <https://www.youtube.com/watch?v=oygnl2IO4-0>
- KOOLHAAS, R. (2015, 24 de septiembre). *Zero* [Conferencia]. Conferencia en el museo Stedelijk. Ámsterdam, Países Bajos. Disponible en <http://oma.eu/lectures/zero>
- KOOLHAAS, R. (2017, 9 de mayo). *Book of architects* [Conversación]. Conferencia en la Tate Modern. Londres, Inglaterra. <https://www.oma.com/lectures/book-for-architects>
- KOOLHAAS, R. (1989, 15 de enero). *Presentation of Très Grande Bibliothèque* [Conferencia]. Presentación del proyecto (lugar no especificado). <https://www.oma.com/projects/tres-grande-bibliotheque>
- KOOLHAAS, R. (s.f.). *MI/arch* [Conferencia]. Presentación en la Trienal de Milán. Milán, Italia. <https://www.youtube.com/watch?v=8gnsEUussHM>
- KOOLHAAS, R. (1999, 29 de diciembre). *S,M,L,XL* [Conferencia]. Lectura en la A.A. Londres, Inglaterra. <https://www.youtube.com/watch?v=YEGmhjouAeM>
- KOOLHAAS, R. & Zenghelis, E. (1976, 14 de marzo). *OMA* [Conferencia]. Lectura en la A.A. Londres, Inglaterra. <https://www.youtube.com/watch?v=ZXtyr340gY>
- VRIESENDORP, M. (s.f.). *Meaning and metaphor* [Conferencia]. Lectura en la London School of Architecture. Londres, Inglaterra. https://www.youtube.com/watch?v=k_nyhYIsD5o
- KOOLHAAS, R. (2013, 20 de junio). *Workspace: Challenge vs. Comfort* [Conferencia]. Conferencia en el Cannes Lions. Cannes, Francia. <https://www.oma.com/lectures/workspace-challenge-vs-comfort>
- KOOLHAAS, R. (2002, 4 de noviembre). *OMA-AMO Where I sour soul?* [Conferencia]. Lectura en la A.A. Londres, Inglaterra. https://www.youtube.com/watch?v=Y-f0FVCcc_Hw
- KOOLHAAS, R. (2004, 17 de febrero). *Content* [Conferencia]. Lectura en la A.A. Londres, Inglaterra. https://www.youtube.com/watch?v=0_OXkbBxNYw
- KOOLHAAS, R. (s.f.). *OMA. Recent works* [Conferencia]. En la A.A., 18 de mayo de 2007. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=4YjAmuf_X74
- KOOLHAAS, R. & LATOUR, B. (2016, 27 de enero). *Dans quel monde vivrons-nous?* [Charla]. Charla en Institut français, Quai d'Orsay para la 'Noche de las Ideas'. París, Francia. <https://www.youtube.com/watch?v=3zgR3KcOHAo>
- KOOLHAAS, R. (1999, 26 de enero). *Shopping* [Conferencia]. Lectura en la A.A. Londres, Inglaterra. <https://www.youtube.com/watch?v=UZpX7IzxFg0>
- KOOLHAAS, R. (2000, 9 de junio). *Start again* [Conferencia]. Lectura en la A.A. Londres, Inglaterra. <https://www.youtube.com/watch?v=FT-iKtNixAM>

-KOOLHAAS, R. (2010, 17 de mayor). *Navigating Modernization. On the tools and inventions of modernity*. Conferencia impartida en la Universidad Americana de Beirut. Beirut, Líbano. <http://www.youtube.com/watch?v=TQdjKR8hYxI>

5.4 ENTREVISTAS

-ADAMS, T., (2006, 25 de junio). Metropolis now. The Guardian. [Edición digital]. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2006/jun/25/architecture1>

-ALZATE, A., (2014). Rem Koolhaas. *Arquitectura y diseño*, 155, 34-39.

-Basar, S., (11 de julio de 2011) “Rem Koolhaas: Modestia constante y el Instituto Strelka de Moscú”. En *032c* [Página web]. <https://032c.com/magazine/consistent-modesity-rem-koolhaas-on-the-new-strelka-institute-in-moscow>) párr. 26).

-BASAR, S., & TRUBY, S., (2008). Extroductory. Rem Koolhaas in conversation with Shumon Basar and Stephan Truby. In *Worrying kindness and ultimate wisdom: On the art of generosity*. En: VRIESEENDORP, M., (2008). *The World of Madelon Vriesendorp*. (pp. 254-271). Londres: AA Publications.

-BOUCHEZ, H., (2005). Interview with Rem Koolhaas. *A+U Architecture and Urbanism*, 419, 90-93.

-BOISSIÈRE, O. et LYON, D., (1986). Entretien avec Rem Koolhaas. *Les Cahiers du CCI* n°1.

-BUDDS, D., (2016, 21 de mayo). Mohsen Mostafavi interviews Rem Koolhaas: “Architecture has a serious problem today”. *Fast Codesign*. [Edición digital]. <http://www.fastcodesign.com/3060135/innovation-by-design/rem-koolhaas-architecture-has-a-serious-problem-today>

-CHASLIN, F., (2001). Face à la rupture. Les mutations urbaines. En deux conversations avec Rem Koolhaas et Caetera. París: Sens & Tonka.

-COLOMINA, B., (2006a). La arquitectura de las publicaciones: Conversación entre Beatriz Colomina y Rem Koolhaas. *El Croquis*, 134-135, 350-377.

-COLOMINA, B., (2006b). Rem Koolhaas de la A a la Y. Un diccionario. *El Croquis*, 134-135, 378-385.

-DAVIDSON, C., (May-June 1993). Why I wrote *Delirious New York* and other textual strategies. [Entrevista a Rem Koolhaas]. En *ANY Architecture New York* 1. 0, 42-43.

-FRAIOLI, P., (2012)., The Invention and Reinvention of the City: An Interview with Rem Koolhaas. *Journal of International Affairs* v. 65 n. 2, primavera/verano 2012 (The Future of the City). Nueva York: Columbia University, 2012, p.113.

-GARCÍA, C. (2014)., Entrevista a R. Koolhaas. En *Atlas de Exodus*. [Tesis doctoral], Universidad Politécnica de Madrid.

-GEWERTZ, K., (1996, 6 de junio). GSD's Koolhaas heads 'Project on the City'. *Harvard University Gazette*. [Edición digital] <http://news.harvard.edu/gazette/1996/06.06/GSDsKoolhaasHea.html>

-GLANCEY, J., SHEHANI, F., and OCHAGAVIA, E., (7 octubre 2011). Rem Koolhaas on OMA/Progress at the Barbican: I'm a criticism machine. *The guardian* [Página web]. <https://www.theguardian.com/artanddesign/video/2011/oct/07/rem-koolhaas-oma-barbican-video>.

-GOLDHOORN, B., (2002). Back to the USSR. *Rusia de verdad* [Página web] <https://rusiadeverdad.blogspot.com/2009/01/entrevista-rem-koolhaas.html>

- GOULET, P., (1985). La deuxième chance de l'architecture moderne... entretien avec Rem Koolhaas. *L'Architecture d'aujourd'hui*, (238). París.
- HAAN, J. de, & Graafland, A., (2000). Conversación con Rem Koolhaas. Pasajes de arquitectura y crítica, (14), 36.
- HAAN, J. de, & Graafland, A., (2000). Conversación con Rem Koolhaas (II). Pasajes de arquitectura y crítica, (15), 30.
- HATHCOTE, E., (2011, 7 de enero). Lunch with the FT: Rem Koolhaas. *Financial Times*. [Edición digital]. <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/e29e2c94-19e0-11e0-b921-00144feab49a.html#axzz1mvA0Nvos>
- HERON, K., (1996). From Bauhaus to Koolhaas. *Wired*, (04.07). Edición digital. <http://www.wired.com/wired/archive/4.07/koolhaas.html>
- JENCKS, C., (2002). Una conversación con Koolhaas. *Arquitectura Viva*, (83), 54-59.
- JENCKS, C., (2011). Radical post-modernism and content. Charles Jencks and Rem Koolhaas debate the issue. *Architectural Design*, (5), 32-45.
- KOOLHAAS, R., & GIELEN, P. (2015). El desbarajuste de la arquitectura utópica. Koolhaas y Pascal Gielen conversan sobre Constant Nieuwenhuys. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- LUCAS, A., (2016, 17 de julio). Koolhaas: la lucha contra el populismo del mejor arquitecto del mundo. *El Mundo*. [Edición digital]. en <http://www.elmundo.es/papel/historias/2016/07/17/5788c56ae2704efa618b45c4.html>
- LUCAS, A., (2016, 29 de junio). Rem Koolhaas: "Somos unos adictos al confort". *El Mundo*. [Edición digital]. <http://www.elmundo.es/cultura/2016/06/29/5773fb55468aebd028b4627.html>
- MOZAS, J., (19 de diciembre de 2009). "Vivimos un urbanismo loco". *Babelia* [Página web] https://elpais.com/diario/2009/12/19/babelia/1261185157_850215.html
- MATUSSEK, M., & KRONSBELN, J., (2006). Spiegel interview with Dutch architect Rem Koolhaas: "Evil can also be beautiful". *Spiegel*, (27 de marzo). Edición digital. Consultado el 15 de marzo de 2012, en <http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-dutch-architect-rem-koolhaas-evil-can-also-be-beautiful-a-408748.html>
- MCKENZIE, A., (2014, 24 de febrero). Interview with Koolhaas. *The Architectural Review* [Página web]. <https://www.architectural-review.com/essays/batik-biennale-and-the-death-of-the-skyscraper-interview-with-rem-koolhaas>
- OLUNKWA, E., (2023) "Entrevista a Rem Koolhaas". *PIN UP* (33) [Revista Web]. Consultado el 6 de julio de 2024 en: <https://www.pinupmagazine.org/articles/emmanuel-olunkwa-rem-koolhaas>
- OUROFF, N., (2012). Why is Rem Koolhaas the world's most controversial architect? *Smithsonian Magazine*, (septiembre). Edición digital. Consultado el 25 de enero de 2013, en <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/Why-is-Rem-Koolhaas-the-Worlds-Most-Controversial-Architect-65593696.html>
- RAGGI, F., (1983). Edonista-Puritano: Colloquio con Rem Koolhaas sulla pornografia, la gestione urbana. *Modo*. Milán: Ricerche Design Editrice, 58. 26-28.
- RAJCHMAN, J., (1994). Thinking big. Dutch architect Rem Koolhaas. interview. *Artforum*. Diciembre, 91. ISSN 0035-3841.

- SERRA, C. (12 de abril de 2005). Entrevista: Rem Koolhaas - Arquitecto. *El País*, Madrid: Ediciones El País. [Edición digital]. http://elpais.com/diario/2005/04/12/cultura/1113256807_850215.html
- SIEGEL, J. A.; CONSTANTINE, M.; ESHLEMAN, M.; ZAMBRANO CASCANTE, S., (2009) “OMA re: OMU – Entrevista con Rem Koolhaas sobre Oswald Mathias Ungers”, *Cornell Journal of Architecture*, 8.
- SIGLER, J. (septiembre 2000). Lunch with the FT: Rem Koolhaas. *Financial Times* [Edición digital]. Consultado el 25 de Marzo de 2012. http://www.indexmagazine.com/interviews/rem_koolhaas.shtml.
- TSCHUMI, B., (1994). A conversation with Rem Koolhaas. *Log*, (4), 10-15.
- WALKER, E. (2000). Encuentro con Rem Koolhaas *Summa+* n. 40. Buenos Aires: Donn, 110-115
- WELLERSHOFF, M. (4 de mayo de 2015), “Rem Koolhaas Interview: ‘We Shouldn’t Tear Down Buildings We Can Still Use. Spiegel [Edición digital]. <http://www.spiegel.de/international/europe/interview-with-rem-koolhaas-about-the-fondazione-prada-a-1031551.html>.
- WHITING, S. & KOOLHAAS, R., (1999). Spot Check: A Conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting. *Assemblage*, 40, 36–55. <https://doi.org/10.2307/3171371>
- ZABALBEASCOA, A., (04 JUL 2016) Koolhaas: ‘Me paso a la política para prevenir que Holanda sea la siguiente en salir de la UE’. *El País* [web]. https://elpais.com/cultura/2016/06/29/actualidad/1467211266_205671.html
- ZAERA, A. (1996) El día después: una conversación con Rem Koolhaas. En: *El Croquis* 79, (OMA / Rem Koolhaas 1992-1996). Madrid: El Croquis
- ZALEWSKI, D., (6 de marzo de 2005). Diseño inteligente. *New Yorker* [edición web] <https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/14/intelligent-design>.

5.5. PELÍCULAS

- VAN DER KEUKEN. (Director). (1996). *Amsterdam Global Villaje* [Film]. Pieter Van Huystee Film and Television.
- HAANSTRA, B. (Director). (1963). *Alleman* [Film]. Haanstra & Haanstra Producties, Haanstra Filmproductie, Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid.
- 1,2,3, ENZ. (Directores). (1965). *1,2,3 Rapsodby* [Film]. Scorpio Productions.
- 1,2,3, ENZ. (Directores). (1966). *Body and Soul* [Film]. Scorpio Productions.
- 1,2,3, ENZ. (Directores). (1966). *Body and Soul II* [Film]. Scorpio Productions.
- KOTETISHVILI, RIJNEKE, AGRESTI, ALTORJAY, GUERÍN, KIESLOWSKY, KLOPFENSTEIN, OUSMANE, PENNELL, SEN, REICHENBACH, TARR, VAN LEEUWAARDEN, (Directores). *City life* [Film]. Van Leeuwaarden
- 1,2,3, ENZ. (Directores). (1969). *Der Blanke Slavin* [Film]. Gijs Versluys.
- WARHOL, A. (Director). (1966). *Outer and Inner Space*
- KOOLHAAS, R. & VAN DER HAAK, B. (Directores). *Lagos: Infrastructure and improvisation* [Film]. Pieter van Huystee & VPRO Television.

-HEIDINGSFELDER, M., & TESCH, M. (Directores). *Rem Koolhaas: A Kind of Architect*. Arthouse Films.

-KOOLHAAS, T. [Director]. (2016). *Rem* [Film]. Parangon Films.

5.6. PROGRAMAS DE TELEVISIÓN

-YVETT VEGA (Productor). (1994). *Charlie Rose* [Programa]. PBS.

-YVETT VEGA (Productor). (1996). *Charlie Rose* [Programa]. PBS.

-YVETT VEGA (Productor). (2002). *Charlie Rose* [Programa]. PBS.

-YVETT VEGA (Productor). (2003). *Charlie Rose* [Programa]. PBS.

-YVETT VEGA (Productor). (2004). *Charlie Rose* [Programa]. PBS.

-GROENING, M. & SIMON, S., & BROOKS, J. L. (2009). *Los Simpson*. [Serie]. Fox.

-LAZEBNIK, R. (Escritor), & NASTUK, M. (Director). (2009). *Father Knows Worst* (Temporada 20, Episodio 18) [Capítulo de serie de televisión]. Por J. L. Brooks, M. Groening, A. Jean, M. Reiss, S. Simon (Productores ejecutivos), *The Simpsons*. Gracie Films; Twentieth Century Fox Film Productions.

-WARBURTON, W. (Escritor), & CLEMENS, C.. (Director). (2009). *A Totally Fun Thing Bart Will Never Do Again* (Temporada 23, Episodio 19) [Capítulo de serie de televisión]. Por J. L. Brooks, M. Groening, A. Jean, M. Reiss, S. Simon (Productores ejecutivos), *The Simpsons*. Gracie Films; Twentieth Century Fox Film Productions.

5.7. PÁGINA WEB

-Web de OMA. <https://www.oma.com/>

CAPÍTULO VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1 TESIS DOCTORALES

- BUTRAGUEÑO DÍAZ-GUERRA, B., (2015). *Rem: A Los Dos Lados Del Espejo*. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- CANTERO VINUESA, A., (2020). *Rem before Koolhaas. Arquitectura Oral*. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- CORTÉS, J. A., (1982). *Modernidad y Arquitectura: Una Idea Alternativa de Modernidad En El Arte Moderno*. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- GARCÍA GARCÍA, A., (2020). *Layerscapes : Imperativo Cartográfico En La Ciudad Hipermediada*. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- GARCÍA GONZÁLEZ, C., (2014). *Atlas de Exodus*. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- GÓMEZ-VALCÁRCEL, D., (2021). *El McCormick Tribune Campus Center Como Síndrome : Koolhaas Frente a Mies*. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- MARTÍNEZ MILLANA, E., (2021). *Domesticidad “Entre Rejas”: Proyecto de Rem Koolhaas-OMA Para La Prisión Panorámica En Arnhem (1979-1988)*. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- MELÉNDEZ VALORIA, V., (2015). *Gestión Intelectual De Las Prácticas Comunicativas En Arquitectura: S, M, L, XL, El Gran Evento*. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- MUÑOZ CARABIAS, F. F., (2016). *La paradoja de Mies: las simetrías invisibles a través del Pabellón de Barcelona*. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- NICOLAU CORBACHO, A., (2016). *3 Estrategias + 2 (Procesos) de Generación de Proyectos En La Segunda Mitad Del Siglo XX = 3 Strategies + (2 Processes) for Project Design in the Second Half of the XX Th Century*.
- NÚÑEZ CARRASCO, R., (2017). *Las escalas del tiempo. Cronoestrategias en la arquitectura de Rem Koolhaas*. UPS CEU.
- ÖZKAN, Ö. (2008). *Strategic Way Of Design In Rem Koolhaas* #039. Middle East Technical University.
- PALACIOS LÁZARO, R., (2015). *El Dibujo Como Herramienta En El Proceso Creativo Del Cine y La Arquitectura*. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- REYERO ALDAMA, G., (2022). *Lecturas Aumentadas: Herramientas de Análisis de Discurso: Caso de Estudio: La Sostenibilidad En Los Discursos Arquitectónicos*. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Á. T., (2014). *La Metáfora. Herramienta Característica de Renovación Arquitectónica Tras El Movimiento Moderno*. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- RODRÍGUEZ GARCÍA, R., (2016). *Road to 1966: Caminos Hacia “Complejidad y contradicción en la arquitectura”*. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- RUIZ ALLEN, I., (2012). *Contradictio in Terminis : Dialéctica de La Ambigüedad En La Arquitectura Contemporánea*. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- SENRA FERNÁNDEZ-MIRANDA, I., (2015). *La Ciudad Editada : De Las Vegas a Nueva York (1972-1978) : Venturi - Scott Brown - Koolhaas*. E.T.S. Arquitectura (UPM).

-TALLÓN IGLESIAS, J. A., (2015). *Gordon Matta-Clark a Través de Rem Koolhaas : Adición a Través de Eliminación*. E.T.S. Arquitectura (UPM).

-VENTURA BLANCH, F. (2017) Del método paranoico crítico de Salvador Dalí en la obra de Rem Koolhaas. Celebraciones y destrucciones en el imaginario colectivo. ETSA de Sevilla.

6.2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

-ÁBALOS, I. (2000). *La buena vida*. Barcelona: Gustavo Gili.

-ALBERTI, L. B. (1991). *De Re Aedificatoria* (Libro I, Capítulo IX). Madrid: Akal.

-AA. VV. (1997). *Americanism: Nederlandse architectuur en het transatlantische voorbeeld*. Róterdam: NAI.

-BANHAM, R. (1985). *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós.

-BARTHES, R. (2011). *El grado cero de la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

-BARTHES, R. (1999). *Mitologías*. Madrid, México: Siglo XXI.

-BAL, M. (1990). *Teoría de la Narrativa*. Cátedra.

-BAUDRILLARD (1990), *El crimen perfecto*. Edición digital por Minicaja.

-BAUMAN, Z. (2003). *Modernidad Líquida* (Sección De Obras De Sociología). México: Fondo De Cultura Económica.

-BEAUGRANDE, R. y DRESSLER, W, (1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel.

-BENGT, R. (1985). *The Charlottesville Tapes*. Nueva York: Rizzoli.

-BENJAMIN, W., (1968), “On Some Motifs in Baudelaire”, en *Illuminations*. Nueva York: Schocen Books

-BENJAMIN, W., (1968), “On Some Motifs in Baudelaire”, en *Illuminations*. Nueva York: Schocen Books

-BERLAGE, H. P., (1996). *Hendrik Petrus Berlage: thoughts on style, 1886-1909*. Santa Monica, California, Getty Center for the History of Art and the Humanities. p. 1.

-BERMAN, M. (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Siglo XXI de España Editores.

-BORDWELL, D. (1996). *La narración del cine de Ficción*. Paidós.

-BORGES, J. L., (2011). *Ficciones*. Madrid: Debolsillo.

-BOYARSKY, A. (1970). Chicago à la carte. The city as na energy system. *Architectural Design*, 595-640.

-BOYARSKY, A. (1980), The Architectural Association School. London. *L'ensenyament de l'arquitectura*. 13 a 19. Barcelona: COAC.

-BURCH, N. (2006). *El tragaluz infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.

-BURKE, K. (1969) *A grammar of motives*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

- BUSBEA, L. (2012), *Topologies: The Urban Utopia in France, 1960-1970*. Cambridge, MA: MIT Press.
- CAMPBELL, J. (2005). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTAMIGLIA, H., TUSÓN, A. (2001) *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel.
- CONRADS, U. (1973). *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX* (Palabra en el tiempo. Serie de arquitectura). Barcelona: Lumen.
- COHEN, J. L., (2021) en *Building a new New World: Amerikanizm in Russian Architecture*.
- DALÍ, S., (1989). *El mito trágico del 'Ángelus de Millet*. Barcelona: Tusquets.
- DE PLASSE, J.V. (2005) *Kroniek van de Nederlandse dagblad- en opiniepers*. Ámsterdam: Otto Cramwinckel Uitgever. ISBN 90-75727-77-1.
- DESGOUTTE, J.P. 2003. *Palabras e imágenes*. DeSignis, n. 4, pp. 119-128.
- DOSTOIEVSKI, F. (2012). *El idiota*. Madrid: Alianza.
- DURHAM PETERS, J. (2014) *Hablar al aire: una teoría de la idea de Comunicación*. México: Fondo de cultura económica.
- CUSSET, F., (2005). *French theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos* (1ª ed.). Barcelona: Melusina.
- ECO, U. (1989). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- ECO, U. (1993) *Lector in Fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- FERRISS, H. (1986). *The metropolis of tomorrow*. Architectural Press. (Obra original publicada en 1929).
- FOSTER, H. (2006). *Arte desde 1900 : modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Akal.
(2020). *El retorno de lo real : la vanguardia a finales de siglo* (1st ed.).
- FRAMPTON, K. (2000). *Historia crítica de la arquitectura moderna* (10ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- FRIEDMAN, Y. (2006). *Pro Domo*. Barcelona: Actar-Junta de Andalucía.
- GARGIANI, R. (2008). *Rem Koolhaas-OMA: The construction of merveilles*. EPFL Press.
- GENET, J. (2015). *El funambulista*. Madrid: Errata Naturae.
- GERREWEY, C. V, KOOLHAAS, R., & OMA. (2019). *OMA - Rem Koolhaas: a critical reader*. Basilea: Birkhäuser.
- GIEDION, S. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura: Origen y desarrollo de una nueva tradición* (Ed. definitiva). Reverté.
- GUBERN, R., (2006). *Del bisonte a la realidad virtual La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- HABERMAS, J. (1988). *Ensayos políticos*. Barcelona: Península
- HABERMAS, J. (1988). *Posmodernidad*. México: Kairos.
- HALE, J. (2017), *Merleau-Ponty for Architects*. Nueva York: Routledge.
- HEREU, P., Montaner, JM. & Oliveras, J. (1994). *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea.

- HUXLEY, A. (2020). *Un mundo feliz*. Madrid: Debolsillo
- JAKOBSON, (1974). *Lingüística y poética*. Barcelona: Seix Barral.
- KROPF, K., & JENCKS, C. (1997). *Theories and manifestoes of contemporary architecture*. Gran Bretaña: Academy editions.
- LLOVET, J., CANER, R., CATELLI, N., (2005) *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.
- LUKÁCS, G., (1975). *El alma de las formas y la teoría de la novela*. Barcelona: Grijabo.
- MARCHÁN FIZ, S. (1988). *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974); Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid: Akal.
- MARX K. & ENGELS, F., (1893). *Manifiesto Comunista*. Marx-Engels Internet Archive [Página web]. <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/48-manif.htm>
- MASOTTA, O., (1970). *La historieta en el mundo moderno*. Madrid: Ediciones Marmotilla.
- MATTERLART, A., y MATTERLART, M. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- MCLUHAN, M., (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- MCLUHAN, M., & FIORE, Q., (1969). *El medio es el masaje: un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós
- MENDELSON, E. (1993). Erich Mendelsohn's "Amerika": 82 photographs. Dover Books.
- MITCHELL, W.J.T. (2009) *Teoría de la Imagen*. Madrid: Akal.
- MONEO, R. (2004). *Inquietud teórica y estrategia proyectual: En la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar.
- MONEO, R. (2019). *Nuevos intereses, otros discursos: Sobre la obra de Rem Koolhaas, Herzog & De Meuron, Sanaa, David Chipperfield: Clases dictadas en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra curso 2012-2013*. Oleiros (La Coruña): Pamplona: C2C Proyectos editoriales de arquitectura; T6 Ediciones.
- MONTANER, J.M. (1997). *La Modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MONTANER, J.M. (2013). *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NEUMEYER, F. (1995). *Mies van der Rohe : La palabra sin artificio, Reflexiones sobre arquitectura, 1922-1968*. Madrid: Croquis.
- NICHOLS, B. (1997) *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- NORBERG-SCHULZ, C., (2008) *Intenciones de la arquitectura* (2ª ed., GG Reprints). Barcelona: Gustavo Gili.
- OBRIST, Hans Ulbrich. Interviews. Vol.1. Milan: Charta Press, 2003.
- OGDEN C. K., & RICHARDS, I. A. (1923) *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. San Diego: Harcourt.
- POZUELO YVANCOS, *Del Formalismo a la neorretórica*. Madrid, Taurus, 1985.
- ROTH, L. M. (2005) *Entender la arquitectura: sus elementos, historia y significado*. Barcelona: Gustavo Gili.

- ROSZAK, T. (1968). *El nacimiento de la contracultura*. Barcelona: Kairós.
- SEMPER, G., & ARMESTO, A. (2014). *Escritos fundamentales de Gottfried Semper : el fuego y su protección*. Fundación Arquia.
- SOLÁ MORALES, I. (1995). *Diferencias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SCHÖN, D. (1983). *The reflexive Practitioner. How Professionals Think in Action*. USA: Basic Books.
- STAM, BURGOYNE, FLITTERMAN-LEWIS, (1990). Nuevos conceptos de la teoría del cine. Barcelona: Paidós
- SCHRIJVER, L. (2021). *Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas (Architekturen)*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- SCHURK, H., (2022) *Project without form. OMA, Rem Koolhaas and the Laboratory of 1989*. Leipzig: Spector Books.
- THOMPSON, J. B., (1998). *Los media y la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- UNGERS, O., M., (2011), *Morphologies*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- VAN DIJK, T., (1980). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.
- VAN EYCK, A., & Ligtelijn, V. (ed.) (1999). *Aldo van Eyck. Works*. Basilea: Birkhäuser Publishers
- VAN EYCK, A. & Ligtelijn, V. & Strauven, F. (ed.) (2008). *Aldo van Eyck Writings*. Amsterdam: Sun.
- VENTURI, R. (1978). *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (2nd & #170; ed. amp. ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- VENTURI, R., SCOTT BROWN, D., & IZENOUR, S. (1972). *Learning from Las Vegas*. The MIT Press.
- VERDÚ, V. (1996). *El planeta americano* (Argumentos 180). Anagrama.
- VILCHES, L. (1997) *La lectura de la imagen* (sexta reimpresión). Barcelona: Paidós.
- WOLFE, T. (1998) *Nuevo periodismo americano*. Barcelona: Anagrama.
- WORRINGER, W., (1997). *Abstracción y naturaleza*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- VV. AA, (2020). *La escuela poética de Nueva York*. Alba Editorial.
- ZUKIN, S. (1995). *The culture of cities*. Londres: *Blackwell Publishing*.

6.3. ARTÍCULOS

- ALONSO, L., & FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C., (2006). El imaginario managerial: El discurso de la fluidez en la sociedad económica. *Política y sociedad*, 2006. 43.
- ÁLVAREZ GARCÍA, S. (2013). Tecnologías Emergentes y Periodismo. *Presentación, Icono* (14), volumen 11 (1), pp. 01-06. doi: 10.7195/ri14.v11i2.621.
- ARIAS MADERO, J. (2017) Cine construido. Contaminaciones cinematográficas en la obra de Rem Koolhaas. *CA Magazine* (08) ISSN: 2530-9250. Pp. 25-38.
- ARIAS, J., (2020). Erotomanía: actividad paranoico-crítica ejercida por Rem Koolhaas sobre Le Corbusier y Mies van der Rohe”. *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos* (14) ISSN-e 2340-9711, ISSN 2340-9711. pp.124-131.

- ARIAS MADERO, J., (2022). Performance arquitecturale: una aproximación al concepto de *dérive* en la arquitectura de Rem Koolhaas. *I*, 10(1), 35.
- ARRANZ GUILARTE, M. (2021). Guy Debord y los situacionistas. El auge de la vida cotidiana en los albores de Mayo de 1968. *Historiografías* (22), 75-89. ISSN 2174-4289.
- BAL, M. y BRYSON, N., (1991). Semiotics and Art History. *Art Bulletin*, 73 (2), 174-208. <https://doi.org/10.2307/3045790>
- BANHAM, R., (12 noviembre de 2022). Un hogar no es una casa. *Arquitectura contable* [Página web]. <https://arquitecturacontable.wordpress.com/2022/11/12/reyder-banham-1965-un-hogar-no-es-una-casa/>
- BARBA, J.J., (1 de noviembre de 2019). Construyendo un nuevo ‘Mundo nuevo’: Amerikanizm en la arquitectura rusa. *Metalocus* [Página web]. <https://www.metalocus.es/es/noticias/construyendo-un-nuevo-mundo-nuevo-amerikanismo-en-la-arquitectura-rusa>).
- BARTHES, R., (1968). Drame, poeme, román. *Critique* (218), 591-603.
- CATALÀ DOMÈNECH, JM. (2012). Narración y Cognición. *Anàlisi* (Bellaterra, Spain).
- CALVI, E., (2002). “Proyecto y Relato: La arquitectura como Narración”. *Arquitectonics: Mind, Land & Society*. (04) *Arquitectura y Hermenéutica*, pp. 53-69. <http://hdl.handle.net/2117/120790>
- CAMPO, J., & Piedras, P. (2011). Documental. *Cinedocumental* [Página Web] <http://www.cinedocumental.com.ar/sitio/>
- CAUTER, L.& HEYNEN, H., (2005). The Exodus, Machine. En Schaik, M. & Mácel, O., (2005) *Exit Utopia: Architectural Provocations 1956-76*. p. 264.
- CHASLIN, F., (31 diciembre de 2003). El mundo bajo el prisma de Koolhaas. *Arquitectura viva* [Página web] <https://arquitecturaviva.com/libros/content>
- CINCUNEGUI, J. M., (2013). Jürgen Habermas y Charles Taylor sobre el proyecto de la modernidad. *Praxis (San José)*, 70, 72-96.
- COHEN, J. L., (1984). Les italophiles au travail. *Tecne* [Página web] <https://tecne.com/biblioteca/jean-louis-cohen-los-italofilos-en-trabajo/>
- COHEN, J.-L., (2019). Arquitectura, modernidad, modernización. *Revista de Arquitectura*, 21(2), 126-142. <https://doi.org/10.14718/RevArq.2019.21.2.2539>
- COOK, P., (Octubre 2012). Alvin Boyarsky. *The Architectural Review* [página Web]. <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/alvin-boyarsky-1928-1990>.
- COLMENARES VILATA, S., (2019). De la “tabula rasa” al “terrain vague”. El vacío como comienzo = From “tabula rasa” towards “terrain vague”. Emptiness as inception. *rita_ Revista indexada de textos académicos*, ISSN 2386-7027, 2019-05, No. 11.
- COLOMINA, B., (2008). The Scientist of the Non-Serious. A biography. *The World of Madelon Vriesendorp*. Londres: AA publications, 26-37,
- COLONNESE, F., (2022). Rem Koolhaas and the inverted perspective of Villa Dall’Ava. *And*, (41), And, 2022-06 (41).
- CORTES, J.A., (2006). Delirio y más. En *El Croquis* 131-132. OMA-Rem Koolhaas [I]: 1996-2006. *El Croquis*.

- CORTÉS, J.A., Moneo, R., (1976). Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales. E.T.S. de Arquitectura de Barcelona.
- CIBORRO, V. C., (2021). El delirio de Lagos no es el de Nueva York: Rem Koolhaas y el protagonismo del autor-arquitecto en territorios conflictivos. *Revista de Arquitectura (Pamplona, Spain)*, 23(23), 162–173.
- DAALDER, R., (s.f.). “The White Slave” en *Architecture on film* [Página web] <https://www.architecturefoundation.org.uk/programme/2009/architecture-on-film/the-white-slave-1-2-3-rhapsody>.
- DAALDER, R., (s.f.). The white slave. En TheWhiteSlave [Página web]. <https://thewhiteslave.wordpress.com/>.
- DE BORBA LUCAS, C., & ROCHA DA SILVA, A., (2019). Kristeva e Butler: significância, performatividade e produção como parâmetros para uma semiótica crítica. *Galáxia*, 41, 89-100. <https://doi.org/10.1590/1982-25542019238332>
- DE MARTINO, S., & CHRISTIAANSE, K. (1981). *OMA, Rem Koolhaas, Stefano De Martino, Kees Christiaanse: Vollendung des Wiederaufbaus, Entwurf für ein Wohngebäude in Rotterdam*. Berlín: Aedes.
- DREXLER, A., (1960). Visionary Architecture. *MoMA* [página web]. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2554>
- DE CANALES, F. G., (2014). Beyond *bigness*. Sobre las implicaciones críticas de una lectura formal de la obra de rem koolhaas (1987-1993). *Revista proyecto, progreso, arquitectura*, 10, 32.
- FABRIZI, M., (2020). “A Visual Thinking Strategy: Oswald Mathias Ungers, Morphologie: City Metaphors (1982)”. En *Socks* [página web]. <https://socks-studio.com/2020/02/16/a-visual-thinking-strategy-oswald-mathias-ungers-morphologie-city-metaphors-1982/>.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS. (2015). El giro. *AV Monografías*. 178–179, 2–3.
- FORD, A., (1985) Literatura, crónica y periodismo. Ford, A., Rivera, J., Romano, E. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa. p.235.
- GARDINETTI, M., (18-12-2016). Archigram: vestigios del futuro. *Marcello Gardinetti* [página web]. <https://marcelogardinetti.wordpress.com/2016/12/18/vestigios-del-futuro/>.
- GARCÍA HERRERA, A., (2000). Aldo van Eyck. Un rebelde y su causa. *Arquitectura viva* (73), 81.
- GONZÁLEZ DE LA ALEJA, M., (1990). *Ficción y nuevo periodismo en la obra de Truman Capote*. Salamanca: Universidad de Salamanca. En Cuartero Naranjo, A. (2017). “El concepto de Nuevo Periodismo y su encaje en las prácticas periodísticas narrativas en España” *doxa.comunicación*, n° 25. pp. 43-62.
- GUTIÉRREZ, H. R., (2020). Narrar la arquitectura y la ciudad: tendencias teóricas y metodológicas, en la segunda mitad del s.XX. *Contexto: Revista De La Facultad De Arquitectura Universidad Autónoma De Nuevo León*, 14(20).
- HERNÁNDEZ GÁVEZ, A., (2015, 4 noviembre). La crisis de la crítica. *Arquine*. <https://arquine.com/la-tesis-de-la-critica/>
- HOBHOUSE, N., ALSOP, W., KOOLHAAS, R., & MCALPINE, A., (2004). Cedric Price Disappears. *AA Files*, 50, 70–79. <http://www.jstor.org/stable/29544771>

- ISAURRALDE, R., (27-06-2021). Icono de la reconstrucción de posguerra. Groot handelsgebouw por huig maaskant y willem van tijen. *Metalocus* [Página Web]. <https://www.metalocus.es/es/noticias/icono-de-la-reconstruccion-de-posguerra-groot-handelsgebouw-por-huig-maaskant-y-willem-van-tijen>
- KEHOE, M. L., (2015). Dutch Batavia: Exposing the Hierarchy of the Dutch Colonial City. *JHNA* 7.1. doi: 10.5092/jhna.2015.7.1.3 Available at <https://jhna.org/articles/dutch-batavia-exposing-hierarchy-dutch-colonial-city/>.
- KIPNIS J., (2001). Perfect Acts of Architecture. *Museum of Modern Art, New York*. Nueva York: H.N. Abrams.
- KIPNIS, J., & SOMOL, R. E. (2007). *Supercritical: Architecture, Ideology and the City: Peter Eisenman Meets Rem Koolhaas*. Londres: AA Publications.
- LACASTA, M., (12 septiembre 2022). El oficio de escribir arquitectura. *Verredes* [Página web]. <https://veredes.es/blog/el-oficio-de-escribir-arquitectura-miquel-lacasta/>
- LODGE, D. (1979). Historicism and Literary History: Mapping the Modern Period. *New Literary History*, 10(3), 547–555. <https://doi.org/10.2307/468928>
- LUCARELLI, F., (2 de octubre de 2017), Alvin Boyarsky, Chicago a la carta, La ciudad como sistema energético. *Socks* [página web] <https://socks-studio.com/2017/10/02/alvin-boyarsky-chicago-a-la-carte-the-city-as-an-energy-system-1968/>.
- LUS ARANA, L. M., (2013). Le Corbusier read comic books. Notes on the interactions between architecture and graphic narrative. *Revista de arquitectura (Pamplona, Spain)*, 15, ISSN 1138-5596.
- MARJANOVIC, I., (2004). Postcards and the Making of Architectural History: The Cases of Alvin Boyarsky and Rem Koolhaas. *92nd ACSA Annual Meeting Proceedings, Archipelagos: Outposts of the Americas*, 571-577.
- MARIANI, G., (s.f.). *Instituto Centrale Per la Grafica* [Página Web]. https://www.calgografica.it/matrici/inventario.php?id=M-1400_427.
- MARTIN, H-J., (1992). La imprenta. *Historia de la comunicación*. Volumen 2. *De la imprenta a nuestros días*. Barcelona: Bosch pp.11-62.
- MEDINA, S. (s.f.). Futurista casero: los proyectos proféticos de Cedric Price. *Metropolis* [página Web]. <https://metropolismag.com/viewpoints/homespun-futurist-present-projects-cedric-price/>.
- MONEO, R., (2014). El oficio del arquitecto hoy: una alternativa en tiempos de la globalidad. En Chipperfield, D., (2014). David Chipperfield, 2010-2014: Figura y abstracción. *El croquis* 174-175 (pp. 356-373). El Croquis.
- MONTANER, J. M., (2009). La arquitectura radial está hecha de papel. *AV*. [Página Web]. <https://arquitecturaviva.com/articulos/la-arquitectura-radical-esta-hecha-de-papel-qttu0>.
- MUÑOZ-ALBADALEJO (2018). Crítica y asimilación de la metrópolis moderna. Reflexiones en torno al triple eje París-Berlín-Nueva York a través del arte. *Ars Longa* (27), 207-219. doi:10.7203/arslonga.27.11018.
- N.A. (28 de octubre 2024). After years of searching for an NHS dentist, I finally found one in prison. I love it here. *The Telegraph* [periódico digital]. <https://www.telegraph.co.uk/news/2024/10/28/the-secret-prisoner-why-i-like-jail/>
- N.A. (s.f.). De informele groep. *Apunto gallery* [página web]. <https://apuntogallery.com/kunst-categorie/stroming/informele-groep/>

- N.A. (s.f.). Informellegroep. *Mad art* [página web]. <https://www.mad-art.eu/nl/kunststromingen/informe-kunst-1945-1960#:~:text=Informe%20kunst%20is%20een%20materieschilderkunst,en%20vormloosheid%20zijn%20van%20belang>.
- N.A. (s.f.). Anton Koolhaas. Huygens Instituut [Página Web]. <https://resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn5/koolhaas>
- N.A. (s.f.). Espacio de recursos de ciencia de datos. *Universidad oberta de Catalunya* [página web]. <https://datascience.recursos.uoc.edu/es/diagramas-de-voronoi-en-r/#:~:text=Un%20diagrama%20de%20Voronoi%20es,que%20a%20ning%20C3%BA%20otro%20centro>.
- N.A. (s.f.). Situacionistas. *MACBA* [página web]. <https://www.macba.cat/es/exposiciones/situacionistas/>
- N.A. (s.f.). OMAAMO. Metalocus [página web]. <https://www.metalocus.es/es/autor/amo>.
- NATALINI, A., (1977). “How great architecture still was in 1966...” *Tecne* [Página web] <https://tecne.com/biblioteca/adolfo-natalini-lo-grandiosa-que-era-la-arquitectura-en-1966/>.
- OKEKE-AGULU, C. (2009). Lagos wide & close: an interactive journey into an exploding city [directed by] Bregtje van der Haak [video review]. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 68(3), 438–441.
- PANIAGUA ARÍS, E. (2013). La arquitectura y su significación pragmática y tectónica. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (22), 521–548. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=4147547>
- PASSARO, A. M., (2017). El Berlín de Koolhaas. *Rita. Revista Indexada de Textos Académicos* (8): 86-93. doi:10.24192/2386-7027
- POZO MUNICIO, J. M., (2006). Madrid 1904: dos arquitectos en busca de un estilo. Intervenciones de Berlage y Muthesius en el VI Congreso Internacional de Arquitectos. *RA. Revista de Arquitectura* 4: 67-74.
- RAPOSO GRAU, J., BUTRAGUEÑO, B., & Salgado, M. A., (2016). La arquitectura de lo inmaterial en Rem Koolhaas | The architecture of the immaterial in Rem Koolhaas. *ZARCH: Journal of Interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism*, (6), 166.
- RANCIÈRE, J. (2002). Le ressentiment anti-esthétique. *Magazine littéraire*, (414), 18-19. ISSN 0024-9807.
- RASCÓN, C., (2021). Cómo conseguir un conocimiento arquitectónico suficiente, en muy poco tiempo. *Arquine* [Página web]. <https://arquine.com/como-conseguir-un-conocimiento-arquitectonico-suficiente-en-muy-poco-tiempo/>
- RICOEUR, P., (2002). Arquitectura y Narratividad. *Arquitectonics: Mind, Land & Society*. (04) *Arquitectura y Hermenéutica*, pp.9-29.
- ROGERS, R., (2006). *Rem Koolhaas*. London: Phaidon Press.
- SAGANOGO. (2009). El concepto de *literariedad*: estatuto y postulado del texto literario. *Letralia* [Página web] <https://letralia.com/206/ensayo02.htm#:~:text=La%20literariedad%20se%20entiende%20como,ciertas%20formas%20organizacionales%20del%20lenguaje>.
- SERDYNSKA, J., (2020). The Brave New World of Rem Koolhaas. *IOP Conference Series. Materials Science and Engineering*, 960(3), 32100.

- SIMON, R., (13 de enero de 2020). Obituario de René Daalder (1944-2019): ‘Nunca tuve intención de ser comprendido’. *Filmkrant* [Página web] <https://filmkrant.nl/necrologie/rene-daalder-1944-2019/>
- SHARAPOV, I. A., (2024). 1965. Rem Koolhaas in the Soviet Union. *Художественная Культура*, 1, 306–325. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-306-325>
- SMYTH, M., (30 de julio de 2019). More essential history for Speculative Design. *Speculativeedu* [Página web]. <https://speculativeedu.eu/the-radical-design-movement/>
- SORKIN, M., (2000). The city as a work of art. *Harvard Design Magazine*, (12), 4-9.
- SPEAKS, M., (1993). Writing in Architecture. *ANY: Architecture New York*, 6–7. <http://www.jstor.org/stable/41845546>
- STOR, R. (2002). Le grondement de courants nouveaux. *Artpress* (2), 39.
- STRYDOM, P., (2021). El concepto de modernidad. *Tecne* [Página web]. <https://tecne.com/biblioteca/piet-strydom-el-concepto-de-modernidad/>
- TALLÓN IGLESIAS, J. A., (2015). El rascacielos: de la tarta nupcial al 11-S The Skyscraper: from the Wedding Cake to 9/11 87-100. *Contelaciones. nº3, 2015*. https://revis-taconstelaciones.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/04/c3_a5_j-a-tallc3b3n.pdf. ISSN: 2340-177X
- THUER, J. E. G., & Nam, S.-T., (2023). The collage of void versus solid: Ungers and Koolhaas: void as a design element and theory. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering, ahead-of-print*(ahead-of-print), 1–29.
- UNESCO (2006). Understanding Creative Industries: Cultural Statistics for Public-Policy Making. *Global Alliance for Cultural Diversity* [Página web] http://portal.unesco.org/culture/en/files/30297/11942616973cultural_stat_EN.pdf/cultural_stat_EN.pdf Archivado
- VENTURA BLANCH, F., (2020). La relación entre el dibujo y la escritura en la formación como arquitecto (1968-1972) de Rem Koolhaas. *EGA : Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 25(40), 254–265.
- VENTURA BLANCH, F., (2022). El descubrimiento de Ivan Leonidov por Rem Koolhaas. *EGA : Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 27(45), 104–115.
- VERSCHAFFEL, B., (2013). Reading Rem Koolhaas. *Architectural Histories*, 1(1), 12. <https://doi.org/10.5334/ah.al>
- VICENTE ROMERO, G., (18 enero 2015). “Modernidad vs Modernización: Diferencias”. *Novagob* [Página web] <https://red.novagob.org/modernidad-vs-modernizacion-diferencias/>
- VITTORIO, A., (2010). La ciudad y la arquitectura en la obra de Rem Koolhaas. *Revista de Arquitectura*, 22(3), 45-52.
- WEAVER, W. (1953). Recent contributions to the mathematical theory of communication. *Etc: A Review of General Semantics*, 10(4), 261–281. <http://www.jstor.org/stable/42581364>
- WOLF, G., (2000). Exploring the Unmaterial World. En *Wired* (08) 06. Nueva York: Condé Nast, 2000. Edición digital. http://www.wired.com/wired/archive/8.06/koolhaas_pr.html.

-VRIESENDORP, M., (s.f.). Madelon Vriesendorp, Flagrant delit. *Frac centre* [Página web]. https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/vriesendorp-madelon/flagrant-delit317.html?authID=207&ensembleID=310. n/a

6.4. PELÍCULAS

-BUÑUEL, L., & DALÍ, S. (Directores). (1929). *Un perro andaluz* [Cortometraje]. Les Grands Films Classiques.

-BUÑUEL, L. (Director, guionista). (1930). *L'Âge d'or* [Película]. Francia: Producción de Vizconde Charles de Noailles.

-COPPOLA, F. F. (Director, Guionista, y productor). (2024). *Megalopolis* [Película]. American Zoetrope; Caesar Film LLC; Lionsgate Films.

-COPPOLA, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película]. Columbia Pictures.

-EISENSTEIN, S. M. (Director). (1925). *Bronenósets Potiomkin* [Película]. Unión Soviética: Mosfilm; Goskino.

-GREENAWAY, P. (Director & guionista). (1991). *Prospero's Books* [Película]. Miramax Films; Channel 4 International; Allarts Tempest BV

-HAANSTRA, B. (Director). (1963). *Alleman* [Documental]. Haanstra Filmproducties.

-NOLAN, C. (Director). (2010). *Inception* [Película]. Warner Bros. Pictures; Legendary Pictures; Syncopy.

-SOKUROV, A. (Director). (2002). *El arca rusa* [Película]. Hermitage Bridge Studio; Coproduction Office; Celluloid Dreams.

-SOKUROV, A. (Director). (2022). *Fairy Tale* [Película]. Intuitive Pictures; ARTE France Cinéma; Luchino Visconti Film Center.

-VAN DER KEUKEN, J. (Director). (1972). *Ape and Super-Ape* [Documental]. Johan van der Keuken.

-VAN DER KEUKEN, J. (Director). (1975). *El doctor Pulder siembra amapolas* [Película]. Johan van der Keuken.

-VAN DER KEUKEN, J. (Director). (1996). *Amsterdam, Global Village* [Documental]. Pieter van Huystee Film & TV; NTR.

-WARHOL, A. (Director). (1965). *Outer and Inner Space* [Película experimental, 2 × 16 mm, 33 min. cada rollo]. Andy Warhol Films / The Factory.

