



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Rem Koolhaas. Cuestiones de identidad
Rem Koolhaas. identity issues

Autor

Yacme Mangrané Sierra

Director/es

Carmen Díez Medina, Rodrigo Núñez Carrasco

Escuela de Ingeniería y Arquitectura
2018

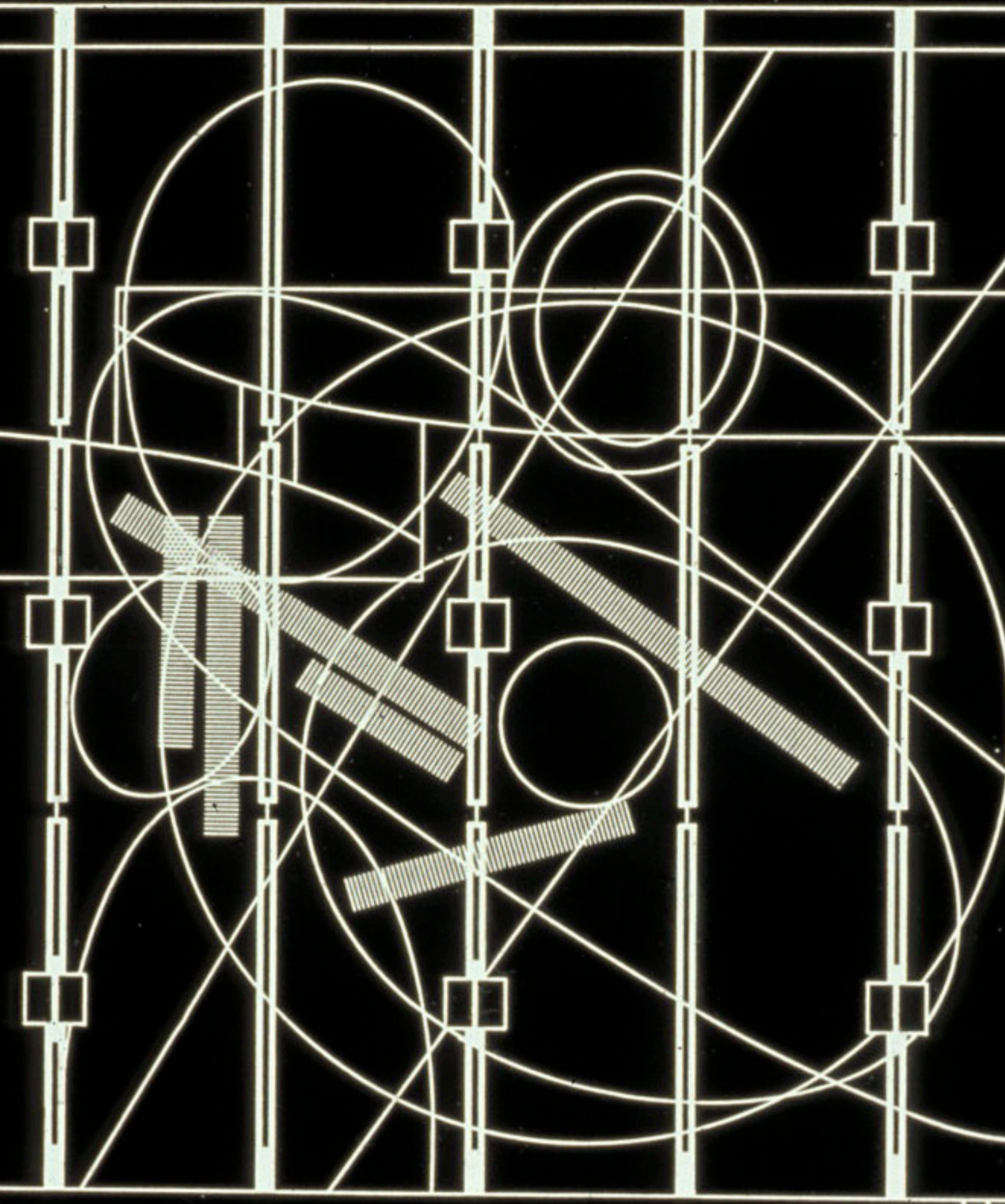
REM KOOLHAAS.

CUESTIONES DE IDENTIDAD

AUTOR: YACME MANGRANÉ SIERRA

DIRECTORES: CARMEN DÍEZ MEDINA, RODRIGO NÚÑEZ CARRASCO

Grado en Estudios en Arquitectura, Noviembre 2018



Autor

Yacme Mangrané

Estudiante

Directores:

Carmen Díez

Doctora Arquitecta

Rodrigo Núñez

Doctor Arquitecto

REM KOOLHAAS. CUESTIONES DE IDENTIDAD

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. Objetivos del trabajo
2. Metodología
3. Estado de la cuestión

SOBRE LA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE IDENTIDAD SOCIAL EN REM KOOLHAAS

CUESTIONES DE IDENTIDAD EN LA OBRA DE REM KOOLHAAS: 3 CASOS DE ESTUDIO

1. Arquitectura como moldeadora de la identidad: del Muro de Berlín a *Exodus*
 - 1.1. La identidad del muro
 - 1.2. *Exodus* y la identidad voluntaria
2. Identidad Fluida: *La Casa Palestra*
3. Condensadores sociales desde la crítica a *the Typical Plan*
 - 3.1. *The Typical Plan*
 - 3.2. *Estación Marítima en Zeebrugge*
 - 3.3. *Biblioteca Nacional de París*
 - 3.4. *Centro para Artes y Medios Tecnológicos en Karlsruhe*

LECCIONES APRENDIDAS

1. Ideario global
2. Conclusiones

ANEXOS

1. Directorio de imágenes
2. Bibliografía
3. Webgrafía

IDENTITY

I do not believe in some “new identity” which would be adequate and authentic. But I do not seek some sort of liberation from identity. That would lead only to another form of paralysis - the oceanic passivity of undifferentiation. Identity must be continually assumed and immediately called into question.¹

“No creo en una “nueva identidad” que sería adecuada y auténtica. Pero tampoco busco ningún tipo de liberación de la identidad. Ello llevaría únicamente a otra forma de parálisis: la oceánica pasividad de la indiferenciación. La identidad debe ser continuamente asumida e inmediatamente puesta en duda.” (Traducción del autor)

¹ Jane Gallop, *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis* (Ithaca: Cornell University Press). Consultado en Rem Koolhaas, Hans Werlemann, Bruce Mau. *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, pág. 784

INTRODUCCIÓN

1. Objetivos del trabajo

Este trabajo tiene como objetivo fundamental abordar la cuestión de la identidad en el ámbito de la arquitectura, poniendo el foco en las reflexiones -tanto teóricas como aplicadas- desarrolladas por el arquitecto holandés Rem Koolhaas. Aunque el tema de la identidad en sentido amplio emerge recurrentemente en su obra, con múltiples enfoques y variaciones, este trabajo se centra intencionadamente en la componente social de la identidad. Por un lado, resulta imprescindible acotar el enfoque con el fin de poder profundizar convenientemente en el concepto, intentando avanzar en un aspecto de la obra de Koolhaas que apenas está desarrollado; y, por otro, por el convencimiento personal de que la arquitectura no puede desvincularse de su componente social que, como Koolhaas ha manifestado en numerosas ocasiones, es como el mundo contemporáneo: dinámica y mutable en el tiempo.

El concepto de identidad se irá gestando paulatinamente a lo largo de la producción de Rem Koolhaas y su estudio OMA, y se manifiesta en formatos muy diferentes y no exclusivamente arquitectónicos. El trabajo se aborda así desde la asunción de lo multidisciplinar del trabajo de l arquitecto holandés, que recorre senderos de actividad profesional dispares pero interconectados entre sí. Se establece de esta manera una distancia crítica respecto a su obra puramente arquitectónica, con el fin de considerar la riqueza de su perfil como arquitecto, periodista y cineasta. Abordar la investigación desde esta perspectiva holística pone de manifiesto cómo la biografía personal de Rem Koolhaas va a ejercer un peso determinante sobre su carrera arquitectónica² y la forma en que la identidad social aparece reflejada en la misma, evidenciándose con especial intensidad su formación cinematográfica y literaria en la manera narrativa con que transmitirá muchas veces estas ideas.

Este trabajo afronta el tema con una perspectiva temporal amplia, pero con un enfoque muy acotado: la cuestión de la identidad social, entendida ésta como elemento dinámico e irremediablemente cambiante, que el arquitecto holandés cree necesario saber 'aprehender' adoptando una posición de sometimiento ante su metamorfosis.. Esta indeterminación y cambios en la identidad de la arquitectura y de los usuarios que la habitan viene exigida por el efervescente mundo contemporáneo en el que Rem Koolhaas desarrolla su actividad profesional. El final de siglo como marco temporal en cuestión se encuentra dominado por una evolución continua y cada vez más acelerada desde la irrupción de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, un futuro que Koolhaas define como “[...] *telescopico hasta el punto de que no sólo ya no puedes predecir los próximos cinco o diez años, sino que la aceleración que hay en todo hace que incluso el próximo mes sea completamente inescrutable e impredecible.*”³

² Rafael Moneo, “Rem koolhaas”, *Inquietud teórica y estrategia proyecta en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, editado por Carmen Díez Medina, Actar, Barcelona, 2004, pág. 308

³ Rem Koolhaas, Hans Ulrich Obrist. *Rem Koolhaas. Conversaciones con Hans Ulrich Obrist*. Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2009, pág. 55.

2. Metodología

Este trabajo por un recorrido cronológico a lo largo de los proyectos y manifiestos que ponen bajo tela de juicio la identidad social en arquitectura bajo la particular mirada de Rem.

La publicación en 1995 de *S, M, L, XL*, que recoge la producción de OMA durante sus primeros 20 años de actividad profesional, está concebida con un espíritu abierto que corresponde con el modo en que este trabajo propone analizar el tema de la identidad.

La estructura narrativa del libro denota fuertes influencias del cine y otras artes plásticas, que expresa a través de proyectos arquitectónicos, análisis profundos y puramente teóricos o conceptos abstractos que discurren de forma paralela. Además, esta publicación refleja de manera especialmente fidedigna la forma interdisciplinar de trabajar de Rem Koolhaas y el estudio nacido en Róterdam. El formato del libro refleja a su vez de modo preciso e intencionado la forma de trabajo de Rem Koolhaas, conformando un bloque compacto, en cuyo interior, sus proyectos estructurados por tamaños o “tallas” se entremezclan con multitud de aportaciones paralelas. Texto e imagen se superponen, proyectos arquitectónicos y manifiestos se solapan, y un glosario de términos que interesan al arquitecto y su estudio discurre en paralelo. De esta manera, se escoge *S, M, L, XL* para realizar el análisis por ser una particular traducción física de la propia visión de Rem acerca de la arquitectura y la identidad social, como un ensamblaje de elementos dispares que, interconectados entre sí, conforman un todo global. Se ha tomado una estrategia de trabajo acorde con la visión caleidoscópica y compleja que del concepto de identidad social tiene Koolhaas, lo cual permite realizar un recorrido a lo largo de proyectos, textos y conceptos que, aunque variados y a veces no directamente relacionados con la identidad social, refuerzan su entendimiento como espina dorsal de la investigación. Se escogen aquellos proyectos, contruidos o no, en los que la componente social de la identidad aparece de manera más clara o intensamente ligada a la arquitectura. Esta metodología de trabajo tiene como objetivo ir 'construyendo' paulatinamente una definición del concepto de identidad social a partir de definiciones que provienen tanto de Koolhaas como de otros autores o arquitectos, y pretende ser lo más concreta posible, aunque respetando los matices que cada caso demanda.

3. Estado de la cuestión

“En cada proyecto juego con la singularidad de cada lugar. Como reacción contra los estilos internacionales que intentan borrar el espíritu del lugar. La arquitectura es uno de los medios más importantes para conservar la identidad”.⁴

La identidad aplicada a la arquitectura ha sido un tema tratado de forma recurrente, a menudo en la línea de lo que propone Jean Nouvel, que concibe la identidad como un elemento estático y de exaltación de lo histórico, como una alegoría al pasado que habla de la arquitectura anterior como ruina que hay que resucitar. Rem Koolhaas parte de una posición radicalmente diferente, planteando una aproximación en la que la identidad no tiene carácter estático, sino que responde a una condición mutable dominante, que la obliga a permanecer en continua transformación. Koolhaas irá descubriendo y matizando este concepto de manera paulatina a lo largo de su trayectoria personal y profesional.

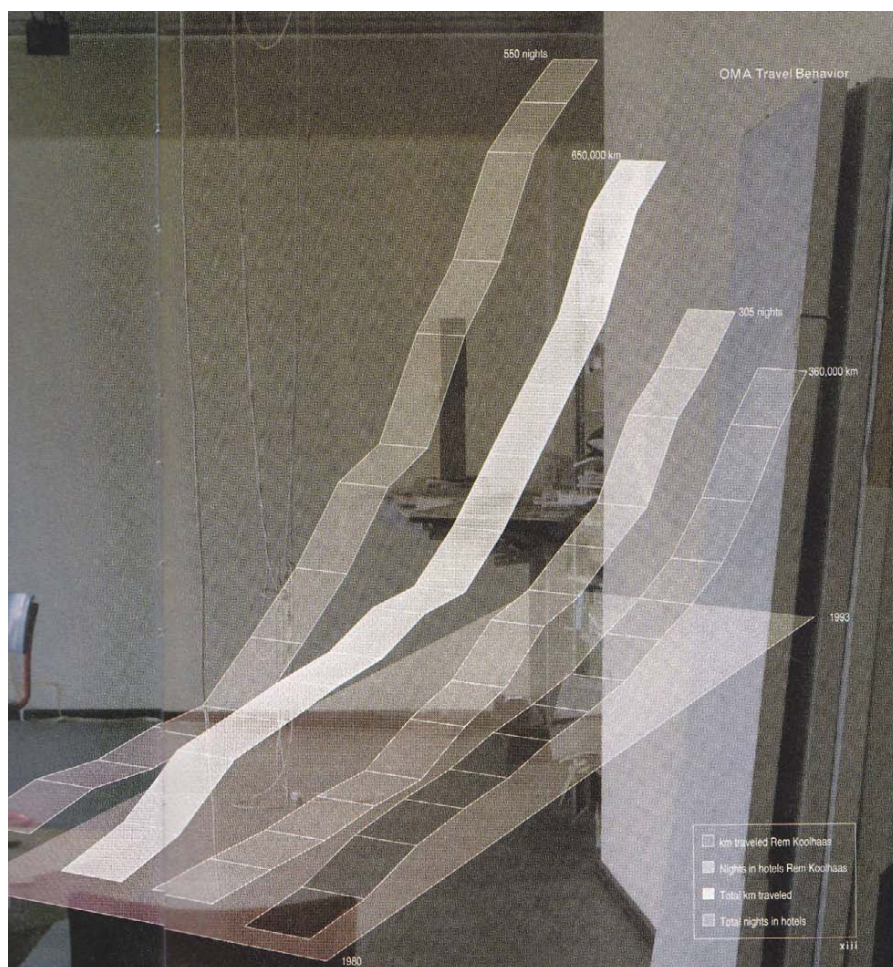
La identidad es un concepto complejo y difícil de determinar con exactitud y ha sido analizado frecuentemente y con múltiples enfoques, ya que es una cualidad inseparable de la arquitectura y en cierta manera un reflejo de la sociedad que la habita. Aparece con reiteración en el discurso arquitectónico de la restauración de edificios desde un punto de vista crítico, bajo el cual se pone en tela de juicio la licitud de la regeneración o reconstrucción de una obra, no solamente arquitectónica sino artística en general, y de si con ello se conserva su identidad. La cuestión identitaria dentro de estos límites se encuentra bastante explorada y aparecerá a su vez en Koolhaas; sin embargo, demostrará un interés mucho más fuerte en cuanto a la exploración de la identidad como reflejo no de la cultura histórica, sino de la contemporánea: la cultura de masas. Se centrará en aspectos igualmente

⁴ Jean Nouvel, *la arquitectura es un medio para conservar la identidad*, El País, Madrid, 17 Septiembre 2002

Fig. 01, Fig. 02

Rem Koolhaas, Diagramas de actividad de OMA en *S, M, L, X*. Págs. iii y xiii.

Los diagramas con los que el libro comienza muestran ya en sus primeras páginas la vocación global de OMA y de Rem Koolhaas, en los que los kilómetros recorridos, horas pernoctadas en hoteles y su presencia arquitectónica en diferentes países plasman la ambición global del estudio y su variabilidad en el tiempo. Esta condición definitoria de la identidad social se refleja en el propio Koolhaas y su estudio Office for Metropolitan Architecture.



complejos, como la capacidad representativa de una obra arquitectónica frente a los cambiantes valores de la cultura de final de siglo XX, la asimilación y aglutinamiento de estos cambios, etc.

Estas cuestiones han sido poco exploradas en relación al arquitecto holandés y, sin embargo, una lectura de su obra desde esta perspectiva resulta muy clarificadora. De hecho, es interesante descubrir -y esta es la intención de este trabajo- cómo la asimilación de la identidad social se plasma físicamente en la obra construida de Koolhaas, en forma de cuestiones compositivas, estructurales, fenomenológicas, cuestiones de toda índole en general.

HUMANITY

The majority of people are fragmentary, exclusive image of what humanity is: you have to add them up to get humanity. In this sense, whole eras and whole peoples have something fragmentary about them; and it may be necessary for humanity's growth for it to develop only in parts. It is a crucial matter therefore to see what is at stake is always the idea of producing a synthetic humanity and that the inferior humans who make up a majority of us are only preliminaries, or preparatory attempts whose concerted to play allows a *whole human being* to appear here and there like a military boundary marker showing the extent of humanity's advance.⁵

⁵ “La mayoría de las personas constituyen imágenes fragmentarias y exclusivas de lo que es la humanidad: deben ser sumadas para formar la humanidad. En este sentido, épocas y pueblos enteros poseen algo fragmentario intrínseco; y puede ser necesario para el crecimiento de la humanidad que se desarrolle solamente en partes. Por lo tanto, es crucial ver que lo que está en juego es siempre la idea de producir una humanidad sintética y que los seres humanos inferiores que conforman la nuestra mayoría son solo preliminares, o intentos preparatorios cuyos esfuerzos concertados permiten que todo un ser humano pueda aparecer aquí y allá como una frontera militar que muestra el alcance del avance de la humanidad.”

Traducción del autor

Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*. Consultado en Rem koolhaas, Hans Werlemann, Bruce Mau, *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, editado por Jennifer Sigler, Nueva York, 1995, págs. 780 y 782

SOBRE LA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE IDENTIDAD SOCIAL EN REM KOOLHAAS

El concepto de identidad, y más concretamente su consideración desde el punto de vista de lo social, ha sido objeto de múltiples definiciones y aproximaciones. Conocerlas es de utilidad para componer la visión global de la misma en el marco que nos ocupa. Se trata de un concepto complejo y muy amplio, que encuentra su aplicación en diferentes ámbitos humanísticos y científicos, desde la filosofía, la sociología y el arte hasta las matemáticas y la sexualidad.

En un trabajo que toma la cuestión de la identidad como hilo conductor, resulta imprescindible hacer un esfuerzo por intentar acotar, al menos en parte, su significado. Conscientes de la dificultad que ello conlleva y de lo inabordable de esta tarea en un trabajo de este tipo, se plantea aquí un breve recorrido que ayude a delimitar y entender los términos que se manejarán de aquí en adelante.

La palabra identidad proviene del latín *identitas* y esta a su vez lo hace de *idem* (lo mismo), que, si nos trasladamos al latín clásico, aparece habitualmente vinculada a expresiones del tipo *Idem et Idem* (una y otra vez), *Semper idem* (Siempre lo mismo- Cicerón), *Ego Idem sum* (Yo soy el mismo) y *Non Omnibus idem mos est* (No todos tienen las mismas costumbres).

A pesar de su carácter excesivamente generalista para la aproximación que aquí se plantea, la definición de la Real Academia Española puede ayudar a delimitar el concepto que después desarrollaremos en materia arquitectónica:

1. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.
2. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás.
3. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca.⁶

Ya desde su definición el término nos indica que parte de una dualidad y que el foco de la definición se sitúa sobre el individuo. Por un lado se refiere a las características que nos hacen distinguir como única a una persona, diferente de todas las demás. Por otra, alude al conjunto de características o costumbres que determinan que una persona es lo mismo o similar a otra. Estudiar por tanto la noción de identidad implica enfrentar una serie de potentes contradicciones, la primera radicada en la alusión tanto a lo específico como a lo global, a lo particular como a lo general, a lo idéntico como a lo disímil.

Apoyándonos en el trabajo teórico de Gilberto Jiménez, investigador en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, y otros pensadores anteriores, desarrollaremos la componente social que viene de la mano del concepto de identidad y que es imprescindible conocer, al menos de manera genérica y pormenorizada, para enfrentarse a la idiosincrasia de Kooolhaas en torno a este concepto.

La formulación actual trata la teoría de la identidad como parte de una teoría más amplia y compleja: la del *actor social* como sujeto de estudio, la cual viene a su vez precedida por un marco temporal europeo marcado por los movimientos sociales, migraciones, exilios y reivindicaciones regionales que nace en los años setenta y verá su máximo apogeo en los

⁶ Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (23.ª ed.).

Consultado online en <http://dle.rae.es/>

ochenta⁷, etapa en la que Koolhaas desarrolla las obras que posteriormente analizaremos. La identidad no puede por tanto dissociarse de su componente sociológica y antropológica y dicha unión se verá reflejada igualmente en el campo de la arquitectura, pues ésta no puede entenderse sin las personas que la habitan.

La identidad constituye la dimensión subjetiva de estos actores sociales poseen sobre sí mismos. Es decir, no debe confundirse con otros conceptos afines como ‘personalidad’ o ‘carácter social’ que constituyen su cara objetiva, el punto de vista de un observador externo sobre un actor social determinado’.⁸ La identidad trata de la imagen que uno posee de sí mismo, de reconocerse en unos valores determinados que el individuo hace propios. Estos valores son escogidos dentro de un compendio mayor de características objetivas que sí definen a este individuo, es decir, es una elección voluntaria. Esto significa que no todas las características que definen a un actor social poseen el mismo valor identitario para él. Vemos como esta capacidad del actor social de verse reflejado y de autoconciencia alude al punto 3 de la definición del concepto de identidad ofrecida por la RAE.

Las nociones anteriores hablan del usuario como ser individual y focalizado en sí mismo. Sin embargo, una de las características más definitorias de la identidad social y más exploradas por Koolhaas el de este concepto, radica en la interrelación del individuo con agentes externos a él. Este individuo se constituye como una identidad unitaria que, al vivir en sociedad, elige hacer propios o rechazar determinados valores que observa en diferentes personas o grupos sociales. En otras palabras: “*la identidad emerge y se afirma sólo en la medida en que se confronta con otras identidades en el proceso de interacción social*”⁹. Esta capacidad intersubjetiva y relacional que la identidad posee, será explorada intensamente por Rem Koolhaas en su arquitectura, y es de hecho una de los aspectos de su obra que este trabajo pretende explorar y clarificar.

En la primera definición establecida anteriormente, el concepto de identidad aludía a la colectividad, es decir, a la identidad social. Aunque hemos hablado de que dicha identidad alude al ‘auto’ y al ‘sí mismo’, la capacidad intersubjetiva mencionada del individuo hace que saltamos rápidamente al plano de lo colectivo y lo social. Para explicar este salto utilizaremos lo que Moscovici definirá como ‘representaciones sociales’, que, a grandes rasgos, constituyen las imágenes que los usuarios crean para construir su realidad y determinar su comportamiento. O expresado de otra manera: cómo la identidad individual opera para relacionarse con el resto, de manera que la comprensión de estas relaciones en la arquitectura de Rem Koolhaas sea más evidente.

Analizaremos una serie de principios identitarios que más tarde veremos reflejados como estrategias arquitectónicas utilizados en materia social en la obra del arquitecto holandés.

En primer lugar encontramos *el principio de diferenciación*, que alude a la segunda definición de identidad establecida por la RAE mencionada en párrafos anteriores: “Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás”. Se trata de un proceso según el cual el usuario se define a sí mismo siguiendo un proceso dual: mediante lo que es como

⁷ Gilberto Giménez, *La identidad social o el retorno del sujeto en sociología*, UNAM, 1996, págs. 185-186. Consultado en línea en <http://www.cieg.unam.mx/>

⁸ Ibidem, pág. 187

⁹ Ibidem, pág. 188

contraposición a lo que no es. Encuentra su identidad así según “contraposiciones binarias” según las cuales pertenecerá o no a un grupo social establecido (hombre/no hombre, mujer/no mujer, cristiano/no cristiano, joven/ no joven).¹⁰

El primer principio no puede existir de manera autónoma, sino que se complementa con el *principio de la integración unitaria*. Su cometido radica en la reducción de estas diferencias identitarias encontradas a un mínimo asumible, que permitan la afirmación de una identidad social común bajo un principio unificador de mayor fuerza. Los valores identitarios menores quedan así suprimidos o neutralizados y pasan a un segundo plano que carece de importancia.¹¹

Para que estos dos principios anteriores tengan sentido y definan la identidad social es necesaria la introducción de una cualidad inseparable de la sociedad y el usuario para comprenderse a sí misma: el factor tiempo. Se hace necesaria la permanencia de estos valores a través del tiempo más allá de sus valores accidentales, ya que el usuario se identifica a sí con relación a su yo pasado, presente y mediante su proyección futura.¹² Es en este punto donde encontramos uno de los factores clave que compone el ideario identitario de Rem Koolhaas y donde las contradicciones aparecen. En arquitectura, esta identidad social está profundamente ligada al tiempo y se plasma como un hecho físico que refleja las circunstancias bajo las que una obra fue construida. Dicha identidad es normalmente un elemento estático que promueve unos valores representativos de la sociedad del momento, que ella ha aceptado o que ha promovido. Desde el momento en que la obra se levanta físicamente, los valores que representa quedan ya en el pasado y ganarán sentido de pertenencia, de manera que la sociedad de ese periodo establecerá vínculos emocionales y de pertenencia con el transcurso del tiempo, que todo lo engrandece. Este factor temporal es decisivo, pues cuantas menos variaciones presente en el tiempo una sociedad, un estilo arquitectónico o en general cualquier valor cultural donde la población se vea reflejada y establezca como propio, más afianzado queda y adquirirá la condición de ‘principio unificador’¹³ del que habla Gilberto Giménez. Es en el contexto globalizado y tecnológico naciente en el que Koolhaas vive donde la contradicción identitaria mayor aparece: el dinamismo. Este provoca que los cambios se produzcan a niveles tan acelerados que no es posible para Koolhaas establecer fuertes relaciones identitarias, en un contexto en el que “*la identidad concebida como esta forma de compartir el pasado es un concepto perdido*”.¹⁴

Al factor temporal añadiremos por último una *dimensión locativa* que se hace imprescindible para terminar de comprender el concepto. El individuo tanto como ser unitario y como grupo social necesita situarse dentro de un campo que puede ser de toda índole, desde simbólico, religioso o cultural.¹⁵ Es decir, necesita establecer unos límites o fronteras que lo

¹⁰ Ibidem, pág. 189

¹¹ Ibidem, pág. 190

¹² Ibidem, pág. 192

¹³ Ibidem, pág. 190

¹⁴ Rem Koolhaas. “La ciudad genérica”, en *Acerca de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014, pág. 35. Traducción de Jorge Sainz

¹⁵ Gilberto Giménez, *La identidad social o el retorno del sujeto en sociología*, UNAM, 1996, págs. 185-186. Consultado en línea en <http://www.cieg.unam.mx/>

siguen en un entorno físico que delimiten a cual pertenece y a cual no. Para Koolhaas dichos límites serán tanto difusos como móviles en el individuo que habita la contemporaneidad. Ello provoca a su vez que la noción de territorio sea cada vez más inestable, donde conviven a la vez en lugar y tiempo culturas radicalmente diferentes, híbridas y con escaso vínculo emocional con el lugar. La globalización vuelve a difuminar las barreras físicas y psicológicas que separan unas culturas de otras favoreciendo el entendimiento del ciudadano como individuo global y en perpetuo movimiento. Como vemos, las fuerzas de identidad locales y la globalización se contraponen, la primera en posición defensiva, la segunda atacante. Koolhaas reconoce la imposibilidad de luchar contra la cultura del progreso: las fuerzas económicas, comunicativas e identitarias de la globalización son imparables y la arquitectura debe responder a ellas en términos que representen sus nuevas cualidades.

Koolhaas va a alinearse así con la postura sociológica de los interaccionistas simbólicos, que enfatizan el carácter múltiple, precario e inestable de la identidad. Esta no puede entenderse como un elemento estable de una cultura, un lugar y un tiempo, ya que el marco de la globalización diluye todas estas fronteras. Esta rotura de barreras e hibridación cultural provoca una crisis de la identidad local que Koolhaas aprende y responde a ale proyectando una arquitectura orientada al usuario dinámico. Entendiendo así la identidad social como un proceso variable y provisional fruto de las interacciones, no sólo entre los usuarios, sino entre estos y los espacios que habitan, es decir, con la arquitectura.

Se ha evidenciado en el desarrollo del concepto de identidad que la respuesta arquitectónica frente a una cultura tan fuertemente ligada al frenesí del mundo contemporáneo es muy compleja. Cada obra propuesta en esta investigación presenta una faceta identitaria de las anteriormente mencionadas que Koolhaas reflejará con especial intensidad con una actitud común basada en el dinamismo, la multiplicidad y la interconexión entre los usuarios y espacios. De esta manera se eligen aquellas obras de su carrera arquitectónica que mejor expresen dichas cualidades, que, aunque llenas de matices y desarrolladas a muy diferentes escalas, constituyen la suma de las partes que conforman el conjunto global que es la idiosincrasia de Rem Koolhaas en cuanto a la identidad social.

EVERYONE

Everyone changes in time¹⁶

¹⁶ “Todo el mundo cambia con el tiempo”. (Traducción del autor)

Richard Meier.

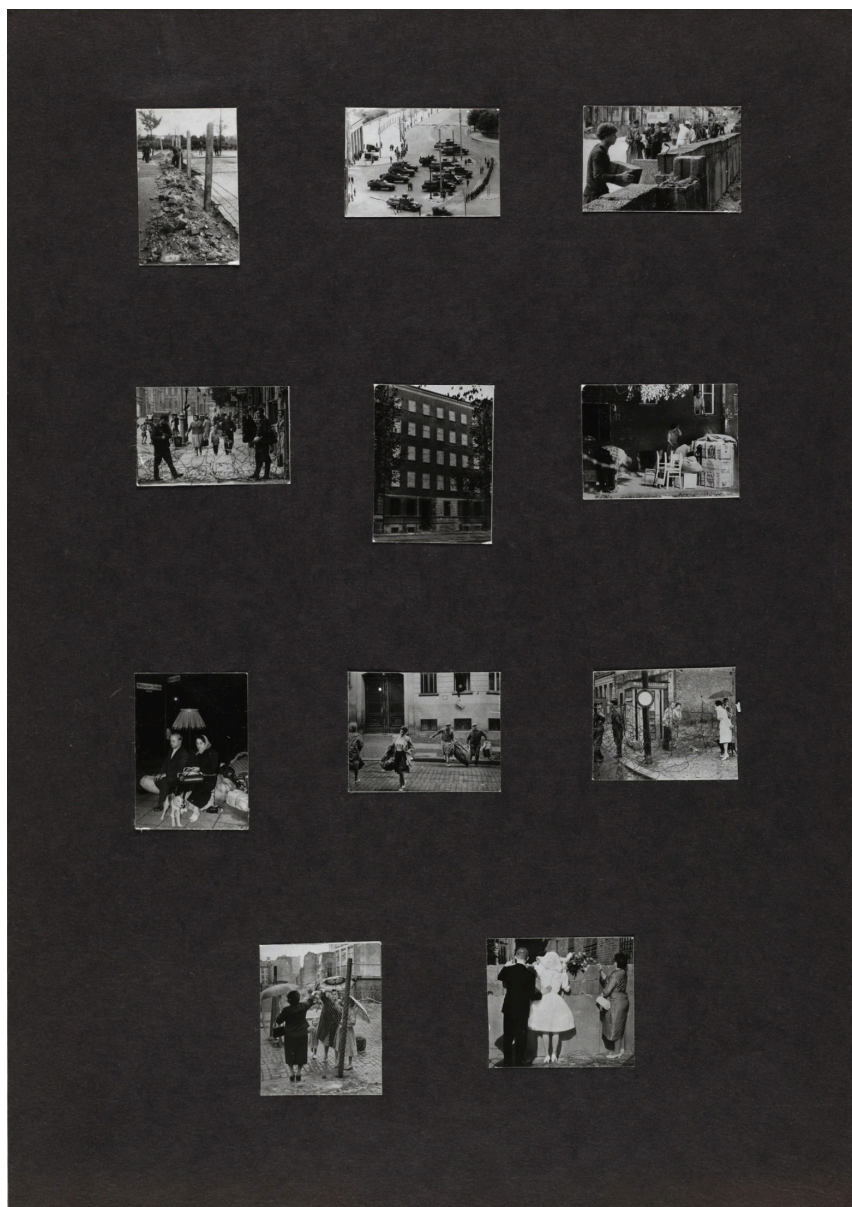
Consultado en Rem koolhaas, Hans Werlemann, Bruce Mau, *S, M, L, XL*, editado por Jennifer Sigler, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, pág. 380

Fig. 03

Rem koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis.

Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip. 1972. Prologue

Los episodios observados en Berlín conforman la identidad fluida del muro como proceso y se aplicarán en Exodus como un collage de nuevos episodios identitarios independientes.



CUESTIONES DE IDENTIDAD EN LA OBRA DE REM KOOLHAAS. 3 CASOS DE ESTUDIO

1. Arquitectura como moldeadora de la identidad. Del Muro de Berlín a Exodus

Es necesario comprender la fuerte componente política que acompaña a Koolhaas en su etapa profesional para acometer el primer episodio del recorrido identitario. Esta va a condicionar su arquitectura plenamente y sobre todo en sus comienzos. La admiración en sus primeros años sobre el Constructivismo Ruso y sobre figuras como Ivan Leodinov¹⁷ parecen situarle en una posición izquierdista que en arquitectura se refleja como drástico interés por la componente social. Ello se traducirá en sus propuestas, desde una vertiente más utópica y ligada a un socialismo liberador de la cultura capitalista americana. Esta actitud que entiende la arquitectura como una herramienta social y política tomará diversas formalizaciones a lo largo de sus primeros años, siendo Exodus un ejemplo especialmente aclarativo de cuanto poder posee una arquitectura radical y utópica sobre la identidad social de los individuos.

La democratización de la arquitectura en la segunda mitad del siglo XX nos lleva a rechazar la idea de nueva monumentalidad,¹⁸ que por un lado interesa profundamente a Koolhaas y se ve reflejada en la apariencia exterior en ciertas de sus obras. No va a buscar la creación de una nueva simbología que represente nuevos ideales de una sociedad contemporánea naciente, sino la mejora de las relaciones sociales a través de la arquitectura.

El acercamiento a la identidad en *Exodus o los prisioneros voluntarios de la arquitectura*, su proyecto final de carrera y en realidad una de las primeras manifestaciones de la radicalidad de su arquitectura, se realiza con una vocación idealista, claramente utópica y provocadora, que podría verse como un rechazo a los valores sociales pasados y estancos que hablan de la ciudad tradicional, estancada en los valores identitarios pretéritos que ya no son válidos.

Aquí veremos una acometida a la identidad social en su primer gran proyecto como crítica a las ciudades de final de siglo, donde su propuesta simula una “prisión voluntaria” como un proceso de liberación de los valores sociales anteriores en forma de recorrido introspectivo, en el que el usuario debe encontrar su identidad individual a través de arquitecturas de formas primarias y rotundas.

1.1. La identidad del Muro

Entender la ambición social del proyecto de Exodus requiere analizar su visita a Berlín en el verano de 1971 y su consiguiente encuentro con el Muro. Este elemento se encontraba fuera del debate arquitectónico de final de siglo pero fue escogido por Koolhaas como caso de estudio y le reveló la fuerte manifestación del poder de la arquitectura megaestructural y de su desgarradora belleza¹⁹, que manifestaría posteriormente en su trabajo teórico *El Muro de Berlín como arquitectura*.

En su visita personal descubrirá como los espacios no son solo contenedores de relaciones sociales, sino que estas relaciones e interacciones son capaces de modelarlos, es decir, la arquitectura será capaz de resolver los problemas sociales solo si “*las intenciones liberadoras del arquitecto coinciden con la práctica real*”

¹⁷ Joaquín Mosquera Casares, “Prólogo: fundamentos iniciales del trabajo de Rem Koolhaas”, *Conectividad urbana en Rem Koolhaas*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2016, pág. 23

¹⁸ Ibidem, pág. 149

Fig. 04

Rem koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis.

Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip. 1972. Exhausted Fugitives lead to Reception.

El nuevo muro se representa como el observado en Berlín, con las identidades que moldean su identidad en su contorno. Al fondo, la ciudad se representa siniestra, alterada y en llamas, como representación de los valores caducos que se dejan atrás.

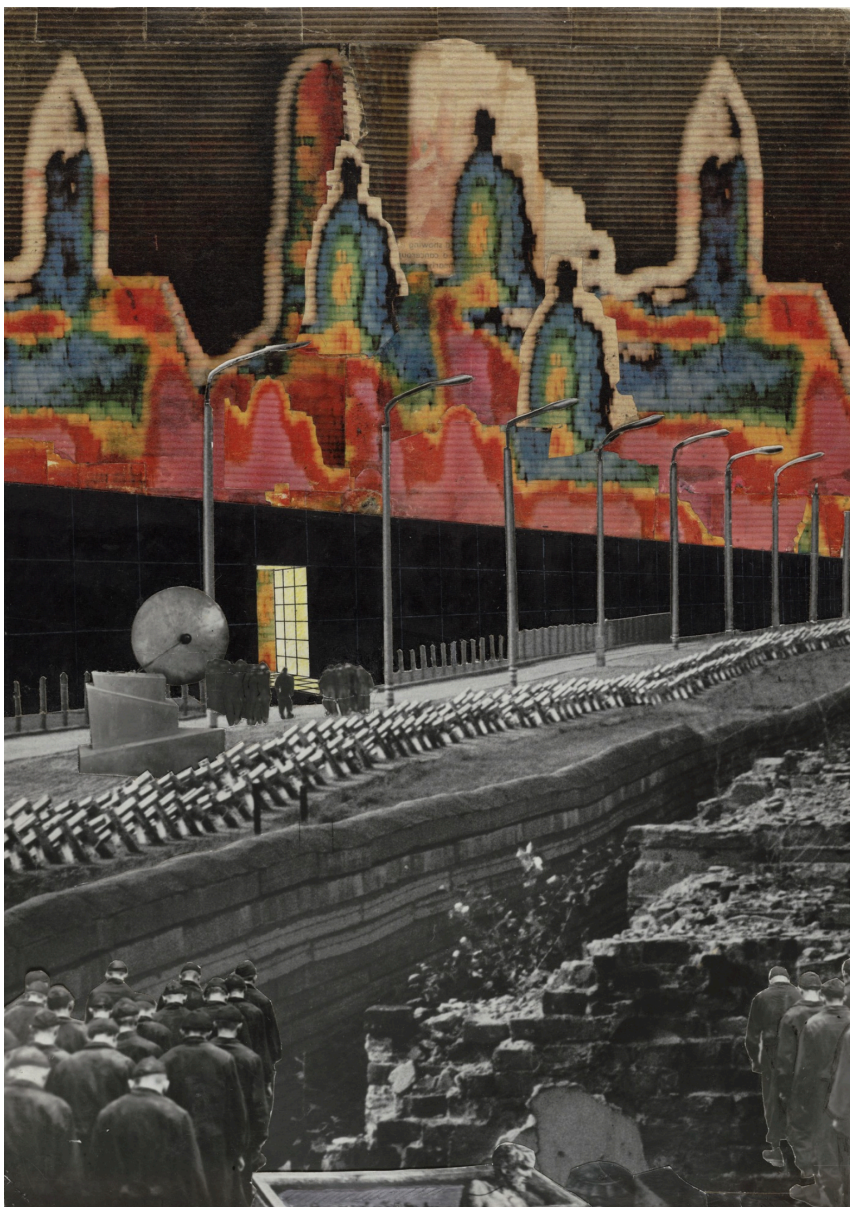
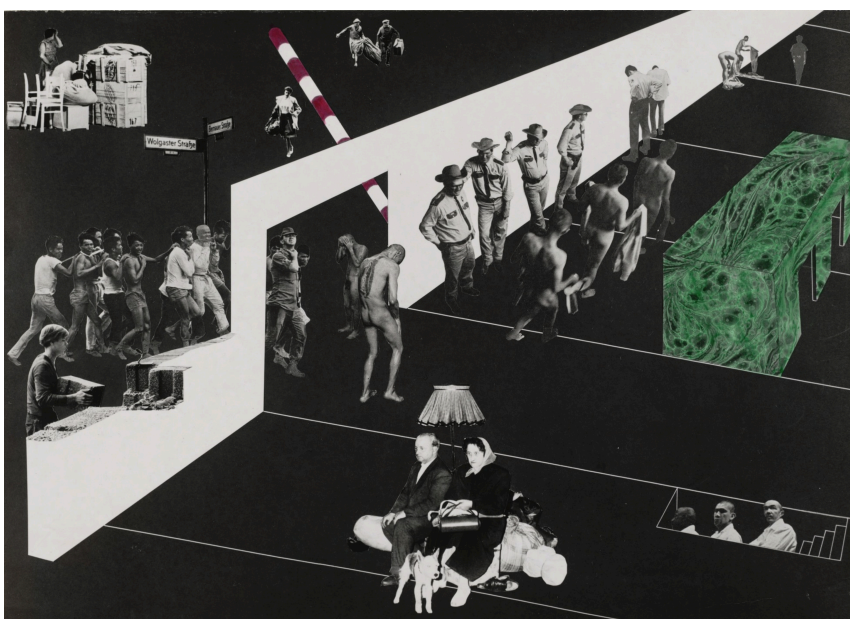


Fig. 05

Rem koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis.

Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip. 1972. The Reception Area.

La multiculturalidad característica de la cultura contemporánea se representa como choque de identidades dispares que quieren formar parte de esta prisión colectiva. Todas las clases sociales chocan en un mismo espacio de relación.



de las personas en el ejercicio de su libertad”²⁰. Esta apreciación permite observar el mismo elemento infraestructural como es el muro desde actitudes radicalmente diferentes.

Lo interesante e impactante es la lectura del muro como un proceso que, aunque formalmente idéntico en su inabarcable contorno, genera a su alrededor episodios con una identidad muy diferente entre sí, mutables, asimilados y modificados tanto por la población de un lado como por la del otro. “Además, el muro no es estable; y no es una sola entidad, como pensaba. Es más una situación, una permanencia, una evolución a cámara lenta, parte de ella abrupta y claramente planeada, otra improvisada”²¹. El entendimiento del muro como proceso continuo y cambiante, como sistema capaz de adaptar y acoger episodios exteriores e él y que escapan a su control, ni predecibles ni planificables, permite a Koolhaas comenzar su acercamiento a la arquitectura entendida como aglutinadora de procesos sociales variables. El muro posee una identidad fluida e inaprensible en su conjunto, pues su carácter es diferente según el punto desde el que se acometa. De esta manera, el muro configura su identidad absorbiendo las identidades exteriores diferentes de ambos Berlines y los accidentes arquitectónicos que lo moldean.

“[...] a pesar de su aparente ausencia de programa, el muro - en su relativa corta vida - había provocado y sustentado un increíble número de eventos, comportamientos y efectos”.²²

La capacidad de la arquitectura para participar de la fluidez y el dinamismo de los procesos sociales serán vitales para el arquitecto holandés y se traducirán en proyectos posteriores. Ya se observa, aunque irónicamente, la apreciación de Koolhaas sobre la capacidad delimitada y separadora que el Muro posee, que es utilizado en la capital alemana como elemento para demarcar identidades sociales que antaño eran a grandes rasgos “la misma”. Aunque aquí el objetivo es atroz y se realiza con una arquitectura de la separación y la exclusión, revela su capacidad de moldear la identidad social de una colectividad con el paso del tiempo.

“No es la Berlín del este la que está aprisionada, sino la del oeste, la sociedad “abierta.” En mi imaginación, estúpidamente, el muro era una simple, majestuosa división norte-sur; una limpia, filosófica demarcación; un elegante, moderno Muro de las Lamentaciones. Ahora me doy cuenta de que envuelve la ciudad, haciéndola paradójicamente “libre”. ”²³

Koolhaas encuentra en el muro su primera gran revelación arquitectónica, una identidad dinámica que no se sabe a qué lado responde, aun tratándose de un elemento continuo y formalmente idéntico, es capaz de tomar caracteres muy dispares. Por sí solo y sin la necesidad de ser un edificio completo, otorga una respuesta diferente a cada una de las identidades. Abarcadas en conjunto, son las que

²⁰ Paul Ranbow (Ed.), *Space, Knowledge and Power*, Foucault Reader, Pantheon, Nueva York, 1984

Consultado en: Mosquera Casares, Joaquín, “Pragmatismo: Calle elevada y recorrido en el bloque”, *Conectividad urbana en Rem Koolhaas*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2016, pág. 151

²¹ “Also, the wall is not stable; and it is not a single entity, as I thought. It is more like a situation, a permanent, slow-motion evolution, some of it abrupt and clearly planned, some of it improvised” Traducción por el autor.

Rem Koolhaas. “Field Trip A(A) Memoir”, Consultado en Rem Koolhaas, Hans Werlemann, Bruce Mau. *S, M, L, XL*, editado por Jennifer Sigler, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, pág. 219

²² “in spite of its apparent absence of program, the wall - in its relatively short life - had provoked and sustained an incredible number of events, behaviors and effects.” Traducción por el autor. Traducción por el autor

Ibidem, pág. 219

²³ “it is not East Berlin that is imprisoned, but the West, the “open society.” In my imagination, stupidly, the wall was a simple, majestic north-south divide; a clean, philosophical demarcation; a neat, modern Wailing Wall. I now realize that it encircles the city, paradoxically making it “free.”

Ibidem pág. 216

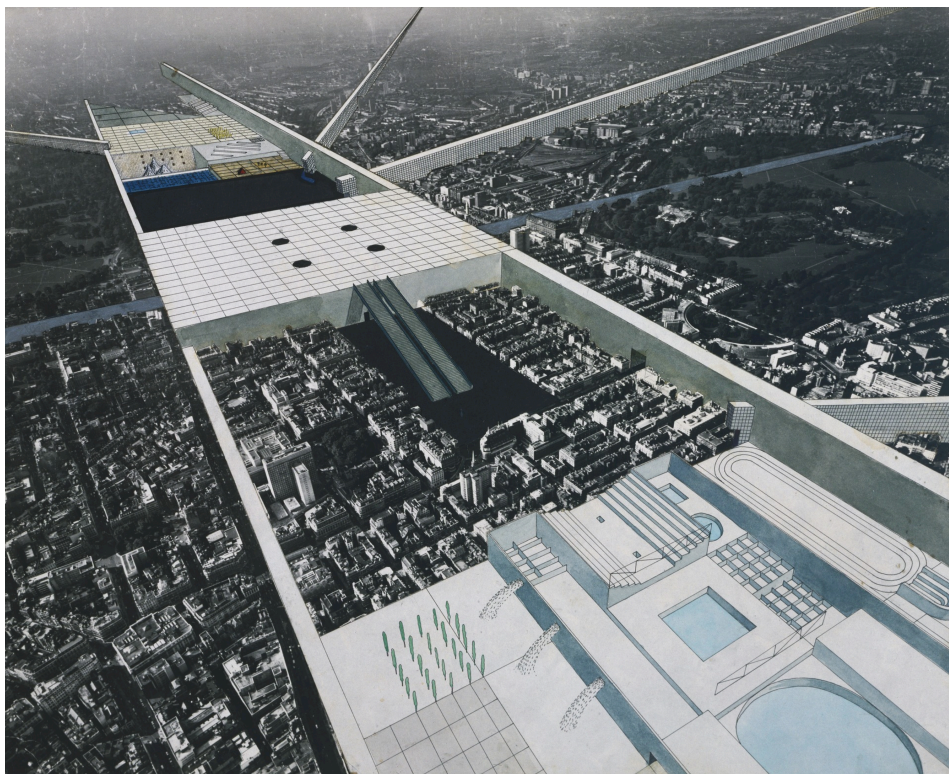
Fig. 06

Rem koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis.

Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip. 1972. Aerial Perspective.

La infraestructura se inserta con crudeza y frialdad hacia el contexto, pero mostrando su ambición extensiva con el sistema de muros secundarios extensivos.

La colección de episodios interiores se desarrolla a lo largo de la retícula como primera exploración del plano horizontal infinito que derivará en su crítica a *the Typical Plan* americano como soporte neutro para el desarrollo de la sociedad.



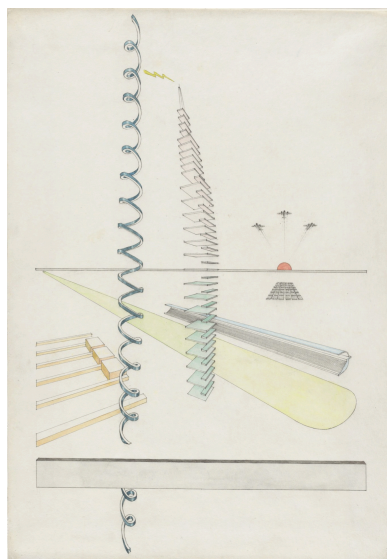
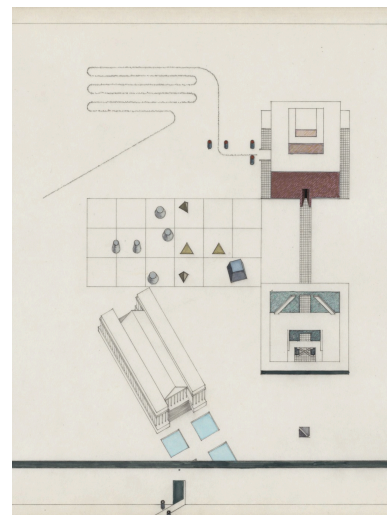
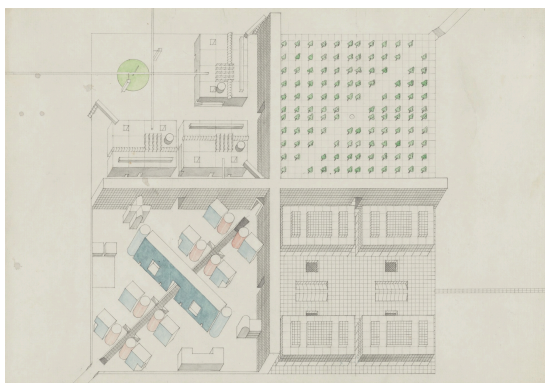
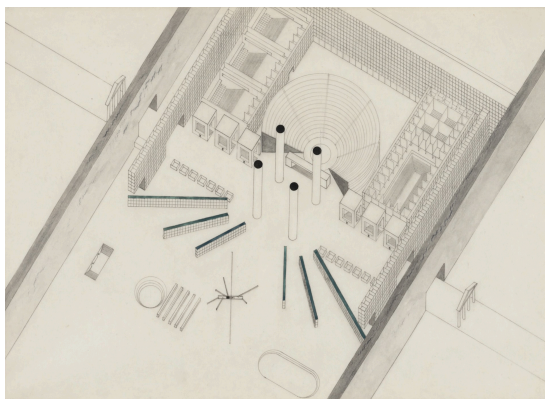
Figs. 07, 08, 09, 10

Rem koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis.

Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip. 1972. En orden y de arriba a abajo, de izquierda a derecha. The Central Area (Plan), The Square of the Muses, the Institute of Biological Transactions, The Park of Aggression,.

El programa interior aparece como una disposición de tipos arquitectónicos que parecen abarcar las diferentes identidades sociales y representar los valores humanos. Desde formas geométricas puras y platónicas a ejemplos arquitectónicos clásicos se suceden de manera reiterada como un guiño al pasado.

Independientes y mundos en sí mismos, se representan autónomos entre sí, donde la colectividad entre ellos existe pero no es algo desarrollado en profundidad ni el foco de interiores. Dicha entrelación entre programas e identidades distintas se desarrollará con mucha mayor intensidad en proyectos posteriores. Aquí el foco se encuentra en la plantación de la identidad individual como un proceso lineal, episódico.



conforman y matizan el carácter del muro, que se entiende como una suma de individualidades. Para el arquitecto holandés se manifiesta así que el alcance de la identidad de una arquitectura lo constituye tanto ella como los procesos a los que influye, particularmente los sociales, que en Berlín adquieren fisicidad en forma de miradores desde un lado el muro, ventanas tapiadas con ladrillo de los edificios circundantes para no ver el “exterior”, torres de vigilancia, perros de vigilancia, losas de hormigón, vacíos urbanos, alambre de espino y un largo etcétera, en definitiva una serie de elementos individuales, físicos o sociales, que contribuyen al conjunto identitario global.

Todas estas nociones nos muestran la capacidad intrínseca de una gran infraestructura mutable en de modificar los valores sociales y evolucionar con ellos, así como de acoger y dar respuesta a identidades múltiples y solapadas que serán trasladadas a su proyecto final de estudios de arquitectura con una intencionalidad subyacente muy distinta a la realidad de Berlín.

1.2. Exodus y la identidad voluntaria

La división forzada e impuesta en Berlín que supuso el muro será el punto de partida para la propuesta utópica. Aquí es donde plasma su respuesta a las impresiones que este muro supuso, en lo que es, probablemente, su primer manifiesto teórico en arquitectura. El interés del estudio de Exodus ya no radica tanto en sus valores individualizados, sino en la síntesis de conceptos y elementos que el arquitecto desarrollará y trasladará a proyectos posteriores. El drama de Berlín se traslada a la identidad del individuo de un Londres deteriorado, y constituye una oportunidad para explorar cómo la capacidad de la arquitectura radical y utópica es capaz de moldear la identidad individual y colectiva.

Koolhaas va a centrarse en el individuo contemporáneo, el cual se representa a través del habitante de una ciudad enferma terminal: la Londres de final de siglo, como representación de la ciudad europea dedicada al dinero que consume la energía de los usuarios²⁴. El contexto está presentado así por los aspectos negativos de esta sociedad primitiva²⁵, de la cual el usuario va a liberarse “voluntariamente” de los valores sociales caducos a través de su participación en una nueva prisión muraria urbana, como una analogía paralela pero opuesta a la realidad de Berlín. El hombre de final de siglo necesita evolucionar hacia una sociedad nueva que solo tiene cabida en una arquitectura que asimile el cambio y efervescencia ligados a los comportamientos humanos.²⁶

El Muro era un elemento dinámico que generaba efervescencia social de manera improvisada y adaptativa, sin embargo, su implantación aquí es planeada y contundente, olvidándose de la concepción tradicional de contexto como elemento que debe respetarse, sino enfrentándose a él en una relación de oposición, como herramienta de cambio social.

“En él se trata, simplemente, de explorar de qué modo una megaestructura arquitectónica, superpuesta sin contemplaciones, era capaz de vivir en dialéctica con el drama de la ciudad existente.”²⁷

²⁴ Rem Koolhaas, *La comodidad está sobrevalorada*, Anatxu Zabalbeascoa, El País, Madrid, 17 Octubre 2016. Consultado en línea en <https://elpais.com/>

²⁵ Andrés Martín Pasaro, *El Berlín de Koolhaas*, DC. Revista de crítica arquitectónica, 1999, núm. 2, pág. 172. Consultado en <https://upcommons.upc.edu/>

²⁶ Joaquín Mosquera Casares, “Prólogo. fundamentos iniciales del trabajo de Rem Koolhaas”, *Conectividad urbana en Rem Koolhaas*, Escuela Técnica Superior de Madrid, Madrid, 2016, pág. 47

²⁷ Rafael Moneo, “Rem Koolhaas”, *Inquietud teórica y estrategia proyecta en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, editado por Carmen Díez Medina, Actar, Barcelona, 2004, pág. 321

Al tratarse Exodus de una megaestructura, se fundamenta en la “confianza” en la tecnología como valor generador de cambio en la sociedad, con una visión positivista. La estructura formal subyacente es en este caso una pseudo-retícula invadida por bandas programáticas. Los diferentes episodios observados en el Muro de Berlín que conformaban su identidad en forma de “accidentes” se traducen en Exodus como un catálogo impuesto y preconcebido. La espontaneidad de aquellos episodios sociales constituye ahora “bandas de actividad” controladas rigurosamente por el arquitecto, no formalmente, sino en cuanto a los procesos sociales identitarios que en ellas van a ocurrir. Estas franjas albergan formas edificatorias primarias, en las cuales Koolhaas manifiesta la capacidad de estas arquitecturas, reconocibles y aprensibles por el usuario, de reflejar las inquietudes individuales humanas más básicas como la higiene, el sexo, la confrontación, las inquietudes culturales, y un largo etcétera. Desarrollará por tanto a lo largo del plano infinito que conforma la Strip una colección formal que proviene de las culturas más diversas que parece que no tuvieran cabida en el Londres de final de siglo, lo que refleja la concepción global de la arquitectura que se va fraguando en su pensamiento. En ellas son posibles todas las experiencias identitarias, con el objetivo de experimentar una colectividad extrema. Esto manifiesta intensamente la traducción de Koolhaas en arquitectura del *principio de diferenciación* comentado anteriormente, donde el usuario se sabe distinto de los demás y explora su identidad como negación y aceptación de unos valores que lo diferencien del resto.

Sin embargo, la elección de esta identidad reflejada en la colección de arquitecturas no es única y excluyente. El “prisionero voluntario” es liberado en el interior de una nueva Londres donde su nueva identidad es un proceso. El viaje comienza con un gran primer paso a modo “ritual” de “limpieza” de los valores anteriores. El recorrido posterior, sin embargo, no es impuesto, sino que se basa en la capacidad atractiva de las arquitecturas individuales y huye de la obligatoriedad de un único recorrido, concepto muy presente en la arquitectura del momento, en favor de una capacidad selectiva. Es decir, Exodus evidencia la importancia de la cualidad dinámica de la identidad social, que vuelve a entenderse aquí como un proceso dinámico a lo largo del tiempo.

“Contrario a la arquitectura moderna y sus placentas desesperadas, esta nueva arquitectura no es autoritaria ni histórica: es la ciencia hedonista de diseño de programas colectivos que acomodan completamente deseos individuales”²⁸.

La capacidad del Muro de mutar de su identidad ve su reflejo en Exodus, donde el arquitecto la interpretará según una megaestructura formalmente mucho más rígida a la realidad construida de Berlín, la cual se asemejaba más a un organismo vivo que absorbe los accidentes próximos. Sin embargo, Exodus no se entiende como una estructura cerrada que comparte escala con el Muro, sino que posee una vocación extensiva y con capacidad de crecer indefinidamente. Ello se manifiesta en la composición formal como una banda lineal sin un final claro “*the Strip*”, de la que además parte un sistema de muros radiales que se extienden ilimitadamente por el territorio londinense para captar individuos que aún habiten la ciudad en ruinas.

Aunque difícilmente construible, Koolhaas alude a la capacidad de su propuesta de manifestar la realidad de la ciudad contemporánea, anticipando ya en el epílogo de *Exodus, or the Voluntary prisoners of Architecture* las nociones sociales de su arquitectura.

²⁸ “Contrary to modern architecture and its desperate afterbirths, this new architecture is neither authoritarian nor hysterical: it is the hedonistic science of designing collective facilities that fully accommodate individual desires” (Traducción del autor)

Rem Koolhaas, “Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture”, en Rem Koolhaas, Hans Werlemann, Bruce Mau, S, M, L, XL, editado por Jennifer Sigler, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, pág. 7

“La zona podía construirse hoy mismo (si fuera necesario, en segmentos, quizás con una localización modificada, quizás con los segmentos volcados como piedras, lejos unos de otros, y solo conectados mediante las ondas superpuestas causadas por el impacto en el estanque urbano, es decir, como auténticos condensadores sociales). Requiere una creencia fundamental en las ciudades como incubadores de los deseos sociales, las materializaciones sintéticas de todos los sueños.”²⁹

²⁹ “The zone can be built today (if necessary in segments, perhaps with a modified location, perhaps with the segments dropped like stones, apart from each other, and only connected by the overlapping ripples caused by their impact on the urban pond, i.e. like true social condensers). It requires a fundamental belief in cities as incubators of social desires, the synthetic materializations of all dreams.” (Traducción del autor)

Consultado en Joaquín Mosquera Casares, “Utopía: Megaestructuras” en *Conectividad urbana en Rem Koolhaas*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2016, pág. 130

LIVERS

The construction of situations begins on the ruins of the modern spectacle. It is easy to see the extent to which the very principle of the spectacle -nonintervention- is linked to the alienation the old world. Conversely, the most pertinent revolutionary experiments in culture have sought to break the spectator's psychological identification with the hero so as to draw him into activity... The situation is thus made to be lived by its constructors. The role played by a passive or merely bit-part playing *public* must constantly diminish, while that played by those who cannot be called actors, but rather, in a sense of the term, livers, must constantly increase.”³⁰

³⁰ “La construcción de situaciones comienza sobre las ruinas del espectáculo moderno. Es sencillo observar hasta qué punto el principio mismo del espectáculo “ la no-intervención” se está vinculada a la alienación del viejo mundo. A la inversa, los experimentos revolucionarios más pertinentes en la cultura han tratado de romper la identificación psicológica del espectador con el héroe para llevarlo a la actividad... La situación está hecha para que la vivan sus constructores. El papel desempeñado por un “público” pasivo o meramente partidario debe disminuir constantemente, mientras que el papel interpretado por aquellos que no pueden ser denominados actores, sino “vividores” en el sentido del término, deben aumentar constantemente.” (Traducción del autor)

“Preliminary Problems un Constructing a Situation,” *Situationist International Anthology*, ed. Ken Knabb (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981).

Consultado en Rem koolhaas, Hans Werlemann, Bruce Mau, *S, M, L, XL*, editado por Jennifer Sigler, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, pág. 922

2. Identidad Fluida: La Casa Palestra

Encontramos una manera interesante de entender los procesos sociales y la colectividad de fin de siglo en una pequeña actuación en Milán, igualmente cinematográfica y sugerente que Exodus pero con una manera diferente de acometer la identidad social.

Alineándose con el modelo dramático de Goffman, podemos interpretar que Koolhaas entiende la sociedad contemporánea como una obra de teatro, donde “*los individuos actúan en la escena cambiante de la vida cotidiana tratando de presentar cada vez una imagen convincente y positiva de sí mismos según la naturaleza de la obra representada y la expectativa del ‘público’*”.³¹ Esto va a plasmarse en la intervención, que en sí misma ya constituye un “actor individual” en el todo que es el edificio de corte fascista donde tiene lugar la *Triennale* de Milán. De igual manera, los individuos representados en las fotografías son para Koolhaas “actores” que expresan los valores contemporáneos del momento, los cuales son temporales, tan sustituibles como una máscara veneciana.

No es casualidad por tanto el título escogido para dicha intervención, que pretende evidenciar la componente fluida y efímera de la identidad social. El término utilizado como título, la palestra, alude al espacio arquitectónico clásico que se empleaba en Grecia para los acontecimientos deportivos, el cual fue mutando con el paso del tiempo hacia un espacio de carácter social, de reunión y donde celebrar discusiones filosóficas e intelectuales; de esta manera, el papel educativo fue ganando terreno al deportivo y asumiendo el control del edificio. Vemos antes de la definición arquitectónica del proyecto Koolhaas está plasmando la identidad múltiple del término clásico, cualidad que se verá reflejada de igual modo en su actuación.

Koolhaas reflejará estas nociones de una forma muy narrativa y claramente influenciada por su formación cinematográfica en sus años de juventud con el *1,2,3 Group*. La Casa Palestra comienza como un estudio de la identidad cambiante del antiguo Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe, el cual realiza un viaje ficticio donde su identidad se va desmaterializando, cambiando de forma, función y significado. El proyecto parte de su análisis no como edificio compacto y cerrado sino nuevamente como un proceso fluido a través del tiempo, entendido más como una situación social que como un objeto físico. La investigación en cuanto al recorrido ficticio que realizan los restos del Pabellón de Barcelona, demolido y reconfigurado hasta la saciedad, culminará con la construcción del Pabellón para la *Triennale*, que interpreta los aspectos identitarios de una arquitectura mutable a la vez que pone en entredicho los aparentes estáticos valores del Movimiento Moderno como telón de fondo.

“A comienzos de la década de los 80 la arquitectura moderna siempre se mostraba vacía, pura, yerma y deshabitada. Hemos tenido, sin embargo, la intuición de que la arquitectura moderna es en sí un movimiento hedonista, utilizando su pretendida severidad, abstracción o rigor como meros argumentos para crear el ambiente más provocativo posible en el cual desarrollar eso que se ha convenido en llamar vida moderna.”

Es decir, vuelve a hablar de valores sociales anteriores y agotados que ahora se exploran con un programa específico: lo deportivo como expresión del individuo contemporáneo, al que Koolhaas otorgará un espacio lleno de contradicciones y ambivalencias.

El hecho de que la intervención se sitúe en la exedra del edificio es una de las claves y también la excusa para reflejar la componente fluida de la identidad. Esto se muestra a través de la reinterpretación de un pabellón que originalmente era estable y sereno, pero ahora se torna curvo y deformado.³² Esto le permite una composición en planta muy interesante que genera un conjunto de miradas cruzadas, reflejadas por espejos y paneles, y que atraviesan materiales transparentes para

³¹ Gilberto Giménez, *La identidad social o el retorno del sujeto en sociología*, Artículo, UNAM, 1996, págs. 185-186. Consultado en línea en <http://www.cieg.unam.mx/>

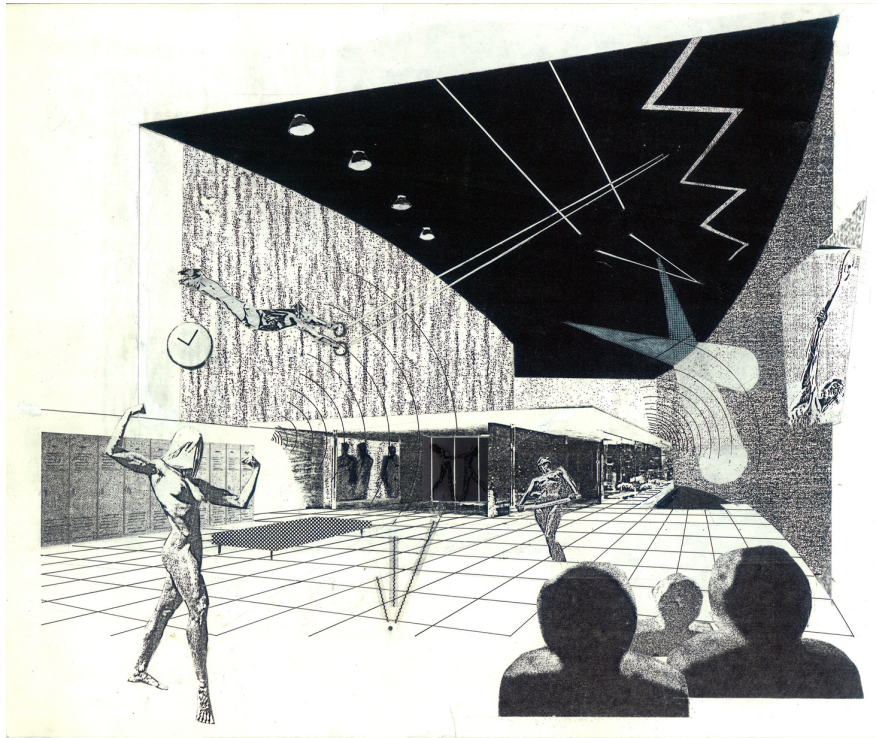
³² Rem Koolhaas, “Less is More”, en Rem Koolhaas, Hans Werlemann. Bruce Mau. *S, M, L, XL*, editado por Jennifer Sigler, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, pág. 49

Fig. 11

Koolhaas, Rem. *Casa Palestra*, 1985.
Portada.

La imagen que representa el proyecto representa la visión dinámica y distorsionada desde los ojos del espectador; representados a su vez como parte del plano para expresar que ese espacio les pertenece y es el reflejo de su identidad contemporánea.

Las experiencias sensoriales “invisibles” como el sonido, luz y olor se representan en el fotomontaje como algo físico.



culminar en focos de atención como son los objetos de exposición. A su vez tiene en cuenta los distintos tipos de usuario que pueden visitar el pabellón, estableciendo recorridos con diferente carácter según la intención del usuario. De esta manera se establece el espacio como no impositivo, sino flexible y para todo tipo de usuarios, donde cualquier componente estática desaparece.

Koolhaas va a servirse mucho de la imagen en este proyecto, mediante la cual representará tanto los nuevos valores sociales que se manifestarán en los usuarios o actores del proyecto a través de experiencias dinámicas, como los anteriores y obsoletos, representados mediante objetos clásicos, en una doble lectura cínica. Como evidencia su capacidad cinematográfica como alternativa para representar la arquitectura como escenario para la vida moderna, la materia no es tan importante como la percepción que el individuo tiene de ella, donde elementos y materiales tradicionales expresan nuevas ideas que contrastan.

“La imagen es lo que importa [...] No disfruta con la invención. Le gusta preservar la iconografía existente. Tal y como le ocurría a Warhol, Koolhaas se complace en la fría presencia de la iconografía conocida. Ninguno de los dos ve razón alguna para añadir nada más. Como Warhol, Koolhaas se dirige agresivamente a la sociedad, insistiendo en reflejarla en su trabajo”.³³

Observamos en las fotografías y fotomontajes cómo se disponen elementos clásicos estableciendo una distancia crítica con los valores antiguos que estos representaban. Koolhaas los coloca en la Casa Palestra desprovistos de su función original, como mero ornamento. Estas visiones, caleidoscópicas y cruzadas, hablan de unos valores identitarios anteriores que han evolucionado, tanto los del mundo clásico como los del Movimiento Moderno. Sin embargo esta iconografía convive en unos espacios concebidos en teoría para algo radicalmente distinto: la exaltación de lo deportivo hasta adquirir tintes eróticos. Las visiones ofrecidas son distorsionadas, actividades discordantes para el lugar que las acoge, donde un minibar se puede combinar con un caballete para hacer ejercicio. Con ello está expresando que la arquitectura contemporánea debe dar cabida a todo tipo de actividades donde ninguna de ellas prima sobre las demás, donde alcohol y deporte, elementos a su vez altamente discordantes, comparten espacio y fotografía.

Se están poniendo los cimientos de una de las formas de dar respuesta a las necesidades de una sociedad frenética y de identidad cambiante, que radica, entre otros aspectos, en la flexibilidad programática que aquí se ha expresado de manera visual.

“El arquitecto difiere de arquitectos previos con discursos taxativos, teniendo más una postura de permisividad hacia lo incontrolado, en donde la arquitectura puede trabajar más como un soporte espacial de una indeterminación programática”³⁴

Plasma a su vez los distintos tipos de experiencias lumínicas y sensoriales, experiencias invisibles que también tienen cabida en este espacio. Todas ellas son representadas tanto en los fotomontajes como en la planta: líneas de luz y de sonido, tipos de circulaciones según la actitud del usuario en su visita, e incluso experiencias olfativas.

Vemos cómo el emblema de la arquitectura del Movimiento Moderno puede ser reconfigurado y rehabilitado como ocurría en su historia ficticia, para crear de esta forma una suerte de microcosmos contemporáneo de lo deportivo. En él se auguran ya sus inquietudes en cuanto a la arquitectura como condensador social, donde programas variados y variables, se entremezclan en un espacio al servicio del ciudadano contemporáneo.

³³ Rafael Moneo, “Rem Koolhaas”, *Inquietud teórica y estrategia proyecta en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, editado por Carmen Díez Medina, Actar, Barcelona, 2004, pág.317

³⁴ Joaquín Mosquera Casares, “Utopía: Megaestructuras”, *Conectividad urbana en Rem Koolhaas*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2016, pág. 117

Fig. 12

Rem Koolhaas, *Casa Palestra*, 1985.
Planta arquitectónica.

La planta se representa como un
amalgama de experiencias sensoriales
lumínicas, olfativas y sonoras
organizadas según recorridos de
diferente carácter.

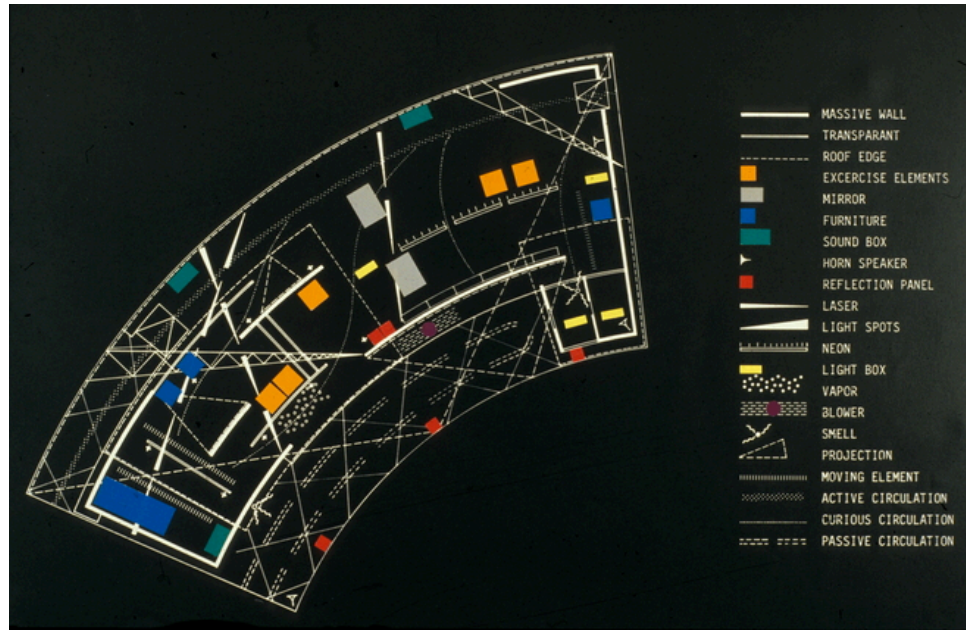


Fig. 13

Rem Koolhaas. *Casa Palestra*, 1985.
Fotografía interior.

Objetos clásicos despojados de su
función original. Representan los valores
obsoletos, tanto del lugar ligados a su
tradición (Italia y el mundo clásico
representados en la columna dórica y la
toga romana) como de la arquitectura
(muro de mármol semi-oculto del
Pabellón original)
Un pasado desprovisto de función real
en una cultura donde lo programático y
útil es indispensable



Fig. 14

Rem Koolhaas. *Casa Palestra*, 1985.
Fotografía interior.

Dos mundos aparentemente antagónicos
se representan juntos. El alcohol y lo
deportivo conviven en un espacio donde
todo es posible.



Observamos en las fotografías y fotomontajes cómo se disponen elementos clásicos estableciendo una distancia crítica con los valores antiguos que estos representaban. Koolhaas los coloca en la Casa Palestra desprovistos de su función original, como mero ornamento. Estas visiones, caleidoscópicas y cruzadas, hablan de unos valores identitarios anteriores que ya no son válidos, tanto los del mundo clásico como los del Movimiento Moderno. Sin embargo esta iconografía convive en unos espacios concebidos en teoría para algo radicalmente distinto: la exaltación de lo deportivo hasta adquirir tintes casi sexuales. Las visiones ofrecidas son distorsionadas, actividades discordantes para el lugar que las acoge, donde un minibar se puede combinar con un caballete para hacer ejercicio. Con ello está expresando que la arquitectura contemporánea debe dar cabida a todo tipo de actividades donde ninguna de ellas prima sobre las demás, donde alcohol y deporte, elementos a su vez altamente discordantes, comparten espacio y fotografía.

Para la versión de Koolhaas que aquí encontramos, se están poniendo los cimientos de una de las formas de su arquitectura de dar respuesta a las necesidades de una sociedad frenética y de identidad cambiante, que radica, entre otros aspectos, en la flexibilidad programática que aquí se ha expresado de manera visual.

“El arquitecto difiere de arquitectos previos con discursos taxativos, teniendo más una postura de permisividad hacia lo incontrolado, en donde la arquitectura puede trabajar más como un soporte espacial de una indeterminación programática”³⁵

Plasma a su vez los distintos tipos de experiencias lumínicas y sensoriales, experiencias invisibles que también tienen cabida en este espacio. Todas ellas son representadas tanto en los fotomontajes como en la planta: líneas de luz y de sonido, tipos de circulaciones según la actitud del usuario en su visita, e incluso experiencias olfativas.

Vemos cómo el emblema de la arquitectura del Movimiento Moderno puede ser reconfigurado y rehabilitado como ocurría en su historia ficticia, para crear de esta forma una suerte de microcosmos contemporáneo de lo deportivo. En él se auguran ya sus inquietudes en cuanto a la arquitectura como condensador social, donde programas variados y variables, se entremezclan en un espacio al servicio del ciudadano contemporáneo.

³⁵ Joaquín Mosquera Casares, “Utopía: Megaestructuras”, *Conectividad urbana en Rem Koolhaas*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2016, pág. 117

HAPPEN

You're missing the point.
We don't arrange things in
an order (that's the function
of the utilities). Quite simply,
we are facilitating the
processes so that anything
may happen.³⁶

³⁶ "Estás perdiendo el punto de mira. No disponemos cosas en un orden (esa es la función de las instituciones). Simplemente, facilitamos los procesos para que cualquier cosa pueda ocurrir." (Traducción del autor)

John Cage en conversaciones con Daniel Charles, *For the Birds*, trad. Richard Gardner, Londres, Marion Boyars Publishers, 1981. Consultado en Rem koolhaas, "Typical Plan", en Rem Koolhaas, Hans Werlemann. Bruce Mau. *S, M, L, XL*, editado por Jennifer Sigler, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, pág. 670

3. Condensadores sociales desde la crítica a *the Typical Plan*

Exploraremos el desarrollo arquitectónico de Rem Koolhaas que podríamos entender bajo una lectura común como edificio de gran escala y volumen rotundo que actúa como aglutinador de procesos dinámicos propios del ciudadano contemporáneo a través de “condensadores sociales”.

Se escogen tres ejemplos por ser de una magnitud similar, no construidos y proyectados por Koolhaas y su estudio OMA en el mismo año (1989). Ellos, aunque de programa y formalmente diferentes, comparten una lectura común en cuanto a su interpretación y respuesta a la identidad social del momento. Koolhaas los utiliza para responder a un programa extenso en una situación urbana y social compleja, como representación arquitectónica de la cualidad múltiple y mutable que la identidad posee.

En ellos la estructura virtual bidimensional y reticulada que observábamos en Exodus, adquiere ahora un condición mucho más real y tangible al desarrollar profundamente la tercera dimensión. Todos ellos se apoyan y relacionan en los estudios con respecto al rascacielos americano como modelo de oficinas, por un lado como admiración de la capacidad de representar el monumento contemporáneo desde el exterior, que nos interesa menos en este trabajo, y por otro como feroz crítica a la carencia de interés de los espacios interiores de ciertos rascacielos americanos sin gran entidad arquitectónica, basados en la repetición infinita del plano horizontal, en la cual nos detendremos.

3.1. *The Typical Plan*

Su estudio teórico *the Typical Plan* (1993) aparecido en *S, M, L, XL*, apoyado en el sobradamente conocido *Delirious New York* (1978), plasma las apreciaciones del rascacielos en su visita a Manhattan y sirve como base desde la cual desarrollará sus edificios contenedor. Constituye a su vez un momento crucial para el arquitecto en el que su discurso teórico se vuelve más complejo tras lo aprendido en la realidad construida americana.

*“The Typical Plan es un invento americano. Es arquitectura de grado cero, arquitectura extraída de todas la trazas de singularidad y especificidad. Pertenecce al Nuevo Mundo.”*³⁷

Tras su etapa megaestructural y más utópica de sus primeros años, va a continuar elaborando un discurso teórico radical desplazando el foco hacia una realidad más palpable y física, como ha observado en la realidad construida de Manhattan. En sus aportaciones posteriores, la animadversión del modelo de oficinas americano va a aparecer manifestada en sus edificios. La apariencia exterior de los rascacielos atrae su atención como posible representación del nuevo monumento contemporáneo que represente a la sociedad cosmopolita y que esconde un interior donde todo es posible. Esta cualidad será explorada y se observará en los condensadores sociales en cierta manera. El interés por el edificio de oficinas radica en su cualidad de contenedor del programa más abstracto y flexible: el de los negocios.³⁸ Sin embargo esta situación que Koolhaas persigue no se da en la tipología americana estándar por definición, donde la repetición infinita del plano horizontal sobrio y carente de carácter y peculiaridades le causará un profundo rechazo. La visión de Koolhaas de este modelo edificatorio se

³⁷ “Typical Plan is an American invention. It is zero-degree architecture, architecture stripped of all traces of uniqueness and specificity. It belongs to the New World.” Traducción del autor

Rem koolhaas, “Typical Plan”, en Rem Koolhaas, Hans Werlemann. Bruce Mau. *S, M, L, XL*, editado por Jennifer Sigler, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, pág. 335

³⁸ Ibidem, pág. 336

torne en su versión más negativa y desesperanzadora, y lo concibe como una goma de borrar la identidad social de los individuos.

*"¿Ha creado el plano sin cualidades hombres sin cualidades? Ha sido el espacio de the Typical Plan el incubador del hombre en traje de franela gris?"*³⁹

Esta tajante descripción de las consecuencias que podría tener *the Typical Plan* refleja la a un usuario alienado y vacío que está desorientado en la realidad urbana contemporánea, profundamente caótica. Un ser humano despojado de carácter que pasa la mayor parte de su vida diaria encerrado en un espacio aséptico, donde él mismo, por propia necesidad, debe autorreflejarse mediante objetos traídos de su propio hogar, que le valgan para saberse distinto de los que comparten plano con él. De esta manera, los usuarios acaban por configurar su propio "contenedor" individual identitario en un espacio que no les ofrece nada. Vemos cómo para el arquitecto holandés la realidad del edificio construido está profundamente ligada a la del individuo que interacción con él, y cómo la realidad construida este es capaz de moldear o "suprimir" la identidad del usuario que pretende acoger, *"presos en sus sobre-estimulados sistemas nerviosos y con la perpetua amenaza de ser dominados por el aburrimiento"*⁴⁰.

*"Un medio ambiente que no demandaba nada y lo dio todo fue de repente visto como una máquina infernal para desnudar identidades".*⁴¹

Koolhaas sintetizará lo aprendido en la realidad americana, donde encontrará su fuente de inspiración en el rascacielos Downtown Athletic Club (1930) y elaborará una propia arquitectura que, gracias a su escala, torna la concepción de edificio como un microcosmos de individualidades complejas e independientes entre sí, pero interconectadas. De esta manera se entienden los condensadores sociales como identidades autónomas y muchas veces con escala relación con el entorno. En su interior es donde el ciudadano, desorientado en la ciudad cosmopolita, buscará el reflejo de su identidad. Recordando a Tschumi:

*"La disyunción, tan a menudo lamentada, entre hombre y objeto, objeto y acontecimientos, acontecimientos y espacios o entre ser y significación en el siglo XX, confirma la pérdida sin remedio de la unidad. Tal disyunción implica en última instancia una concepción dinámica enfrentada a una definición estática de la arquitectura, una coyuntura de enorme importancia que lleva a la arquitectura a sus límites".*⁴²

³⁹"Did the plan without qualities create men without qualities? Was the space of Typical Plan the incubator of the man in the gray flannel suit?" Traducción del autor

Ibidem, pág. 346

⁴⁰ Rem Koolhaas, "Life in the Metropolis or the Culture of Congestion", *Architectural Design*, 5/77, pág. 320. Consultado en Rafael Moneo, "Rem Koolhaas", *Inquietud teórica y estrategia proyecta en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, editado por Carmen Díez Medina, Actar, Barcelona, 2004, pág. 312

⁴¹ "An environment that demanded nothing and gave everything was suddenly seen as an infernal machine for stripping identity." Traducción del autor

Rem Koolhaas, "Typical Plan", en Rem Koolhaas, Hans Werlemann, Bruce Mau. *S, M, L, XL*, editado por Jennifer Sigler, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, pág. 346

⁴² Bernard Tschumi. *Themes for the Manhattan Transcripts*, AA files núm. 4, Londres, 1982. Consultado en Pere Hereu, Josep María Montaner, Jordi Olivieras; *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea, Donostia-San Sebastián, 2012, pág. 480

Centrándonos en la configuración del espacio interior como rotura de la neutralidad del plano en *the Typical Plan*, y su relación con la identidad social, encontramos una respuesta muy interesante en su propuesta para uno de los programas más contemporáneos imaginables: el intercambiador.

3.2. Estación Marítima en Zeebrugge, Bélgica, Concurso, 1989.

Uno de los ejemplos más radicales y cargado de intención sugestiva lo encontramos en la *estación marítima en Zeebrugge*, en Bélgica. Expresa así en forma de nuevo hito contemporáneo no ya la identidad de la sociedad actual, sino una proyección futura de lo que la construcción del Canal de la Mancha significará, que *“ilustra el siglo futuro en lo que adivinamos que éste tendrá de diverso y contradictorio.”*⁴³

La dimensión temporal que analizábamos anteriormente se liga con la ambición política, social e ideológica. Aquí la respuesta es rotundamente iconográfica y se puede leer como un manifiesto para la sociedad contemporánea, que facilita la lectura del proyecto por el ciudadano como una alternativa a los valores de una ciudad tan tradicional y pintoresca como es Brujas. Más que a un edificio sugiere un organismo extraterrestre que se asienta en nuestro planeta para interactuar con él y hablarnos del futuro de la cultura del movimiento⁴⁴.

El condensador social se eleva así como *“un faro en tierra que lanza aparentemente sus rayos hacia el mar, pero que en realidad atrae hacia sí al público metropolitano cautivo.”*⁴⁵ Esta atracción podría asemejarlo a un parque temático del transporte, en uno de los rasgos más característicos del viajero, o *guerrero contemporáneo*⁴⁶ en palabras de Moneo, se convierte en una cualidad atractiva. La sociedad se haya de esta manera ante un edificio que pretende unificar una identidad social común y global, cuyo *principio de integración unitaria* es el movimiento.

Aunque el tema global sea el movimiento de los medios de transporte y el dinamismo, el edificio es capaz de albergar las funciones programáticas más variadas y establecer relaciones entre ellas. Se conforma como contenedor que va a comprimir todo lo que él tiene lugar: desde programas diversos, hasta recorridos y procesos sociales que el arquitecto orquesta en torno a un gran vacío central.

Un condensador de medios de transporte puede traducirse como el lugar donde más etnias e identidades diferentes coinciden, donde mayores choques e interacciones sociales se producen. Podríamos afirmar que se trata del condensador social ideal en materia programática. El entendimiento del transporte huye de la concepción tradicional, que lo separa del hombre, aquí encontramos una actitud radicalmente distinta, donde aparcamiento, hotel, plaza pública se contienen en un mismo espacio que no establece límites físicos entre ellos.

Existe un vínculo claro e indisoluble entre la modernidad y la conectividad, por tanto, el desarrollo de las redes de transporte se afianza como uno de los elementos distintivos de la contemporaneidad. Esto llevará y representante de la sociedad nueva que evolucionará hasta ser sintetizado por Koolhaas en el término *Élite Cinética* -expresión tomada del filósofo Peter Sloterdijk- como *“un nuevo modelo social que también requiere de una nueva arquitectura en un contexto de globalización y policentrismo propio de una “sociedad líquida” que actualiza las demandas de tiempos pasados.”*⁴⁷ Este modelo de ciudadano privilegiado concebido

⁴³Rem Koolhaas, “Typical Plan”, en Rem Koolhaas, Hans Werlemann. Bruce Mau. *S, M, L, XL*, editado por Jennifer Sigler, The Monacelli Press, Nueva York, 1995, pág. 336

⁴⁴ Ibidem, págs. 336-338

⁴⁵ José Antonio Tallón, *Rem Koolhaas y la nueva Babel. De la torre metropolitana al monumento al vacío*. Revista Rita_ núm. 03, 2015, Pág. 84. consultado online en: <http://docplayer.es/>

⁴⁶Rafael Moneo, “Rem Koolhaas”, *Inquietud teórica y estrategia proyecta en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, editado por Carmen Díez Medina, Actar, Barcelona, 2004, pág. 336

⁴⁷ Fernando Rodríguez Ramírez, *Un entendimiento infraestructural del proyecto arquitectónico*, tesis doctoral, Escuela técnica Superior de Arquitectura de Madrid, pág. 103. Consultado en línea en <http://oa.upm.es/>

Fig. 15

Rem Koolhaas, *Estación Marítima en Zeebrugge*, 1989. Sección

La rotura del plano tipo se evidencia con notoriedad en el dibujo en sección, que manifiesta la voluntad del arquitecto de dotar de particularidad a cada episodio programático individual, cuyas especificidades favorecen la capacidad del usuario de verse reflejado en alguno de ellos.

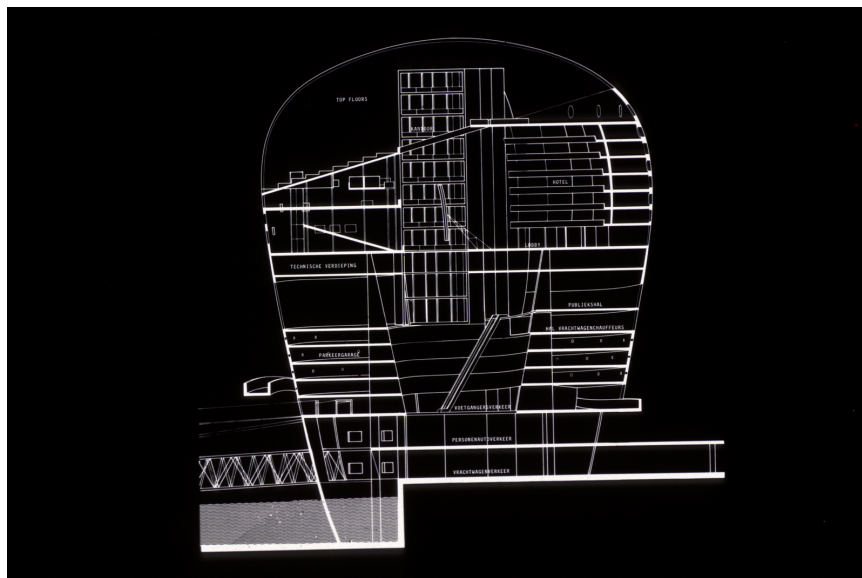
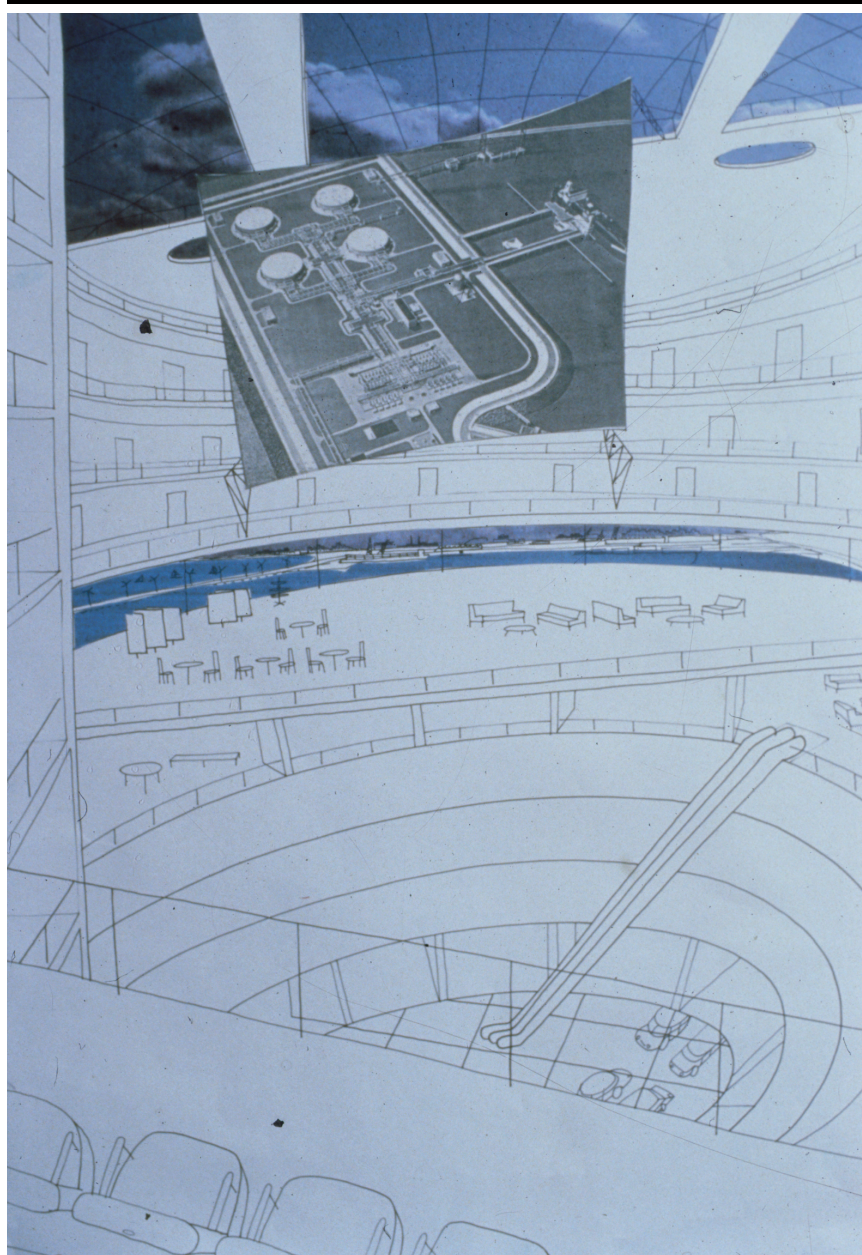


Fig. 16

Rem Koolhaas, *Estación Marítima en Zeebrugge*, 1989. Vista Interior Conceptual

La totalidad de los espacios autónomos participan del gran vacío central, que los interconecta visualmente, haciéndolos ciertamente interdependientes. Con ello Koolhaas manifiesta así la concepción de la arquitectura como proceso, donde la proximidad de eventos sociales, usuarios y otras arquitecturas en principio “ajenas” al espacio original matizan configuran su identidad.



como élite cinética desestabiliza la condición social igualitaria que persigue la arquitectura de Koolhaas, y aparece como un escalafón social que se concibe a sí mismo como superior al resto. Esta situación plenamente contemporánea hace visibles las diferencias de estatus con el resto de identidades sociales en un estado de derecho democrático, y se manifiesta especialmente en las arquitecturas ligadas al transporte, como la que en este caso nos acomete. Este ciudadano cosmopolita vive en constante movimiento en una economía globalizada y busca minimizar los tiempos de espera durante su transporte causados por chequeos de seguridad, aduanas y equipaje. Este usuario pagará por unos privilegios en este sentido, que en el mundo contemporáneo derivan muchas veces en otros servicios esenciales para la población. Lo que comenzó como unas ventajas propias y específicas de un usuario VIP se tornen en una segregación social alejada del igualitarismo que Koolhaas desea en Zeebrugge y en su arquitectura en general. Los espacios proyectados son bien diferenciados entre sí en forma y función pero igualitarios ante la sociedad.

El edificio no sólo atrae y acoge los recorridos por mar y tierra sino que es un recorrido en sí mismo, episódico y procesual como ocurría en Exodus, iniciando con la llegada por mar o por tierra para culminar en la cúspide como cúpula de vidrio desde la que ver tanto el imponente horizonte del mar. Se ven más paralelismos con el caso de Londres en la actitud utópica adoptada, liberadora de una identidad cautiva y correspondiente a sus primeros años, influenciado directamente por la película *Metrópolis* de Fritz Lang (1927)⁴⁸. Aquí sin embargo se va a explotar la sección libre en lugar del plano libre como en el caso de Londres, creando una infraestructura social. En palabras de Fumihiko Maki al respecto, ampliamente estudiado por Koolhaas y que también participó en el concurso de la estación marítima:

“una estructura multifuncional grande puede ser descrita como un soporte que contiene muchos quasi-edificios discretos (o estructuras menores mono-funcionales), y que contiene un sistema de transporte para ir de una función a otra dentro del conjunto. Una entidad así de simbiótica puede ser un ejemplo de secuencia de actividad tridimensional”.⁴⁹

Todo se desarrolla en una matriz formal o espacial, que en este caso es una esfera insertada en un tronco cónico invertido, y que unifica diversos elementos con programática muy distinta respetando sus identidades. Se entiende así el edificio como un organismo complejo que establece relaciones diversas con los usuarios. Vemos como disposición formal interior huye de lo analizado en *the Typical Plan*: el forjado repetitivo se rompe, aparece distribuido en bolsas de actividad programática. Ahora el usuario ya no se encuentra alienado y suprimido, sino que encuentra una colección de espacios con potentes características propias que facilitan que se reconozca en alguno de ellos. Sin embargo, aún se evidencian ciertas repeticiones del plano horizontal en la sección de entidades programáticas que hablan de estratificación como el hotel y las oficinas.

Koolhaas pretende hacer evidente el valor arquitectónico de los vínculos y relaciones dejando el vacío como protagonista, como descubrió en su visita al Muro. Esta cuestión es clave para el funcionamiento: la cantidad de arquitectura necesaria para que estas relaciones ocurran, poniendo en valor las conexiones y los flujos entre estos episodios individuales dentro del todo global del edificio por encima de la arquitectura construida. En el intercambiador las conexiones son sobre todo visuales y atraviesan el gran vacío en el centro, a las que Koolhaas añade conexiones físicas y directas. Estas últimas se manifiestan a su vez la subyugación de la sociedad al poder de la máquina y la tecnología, expresado mediante la disposición de rampas y las escaleras mecánicas que toman gran protagonismo y fomentan esa apariencia de parque de atracciones de la contemporaneidad. Sin embargo, los espacios interiores y las conexiones entre ellos podrían variar tanto como lo haga la sociedad o el otro

⁴⁸ José Antonio Tallón, *Rem Koolhaas y la nueva Babel. De la torre metropolitana al monumento al vacío*. Revista Rita_ núm. 03, 2015, Pág. 82. Consultado en línea en: <http://docplayer.es/>

⁴⁹ Fumihiko Maki y Jerry Goldberg, “Linkage in Collective Form” en *Investigations in Collective Form*, Washington University St. Louis, Saint Louis 1964, pág. 41. Consultado en línea en Fernando Rodríguez Ramírez, tesis doctoral: *Un entendimiento infraestructural del proyecto arquitectónico*, Escuela técnica Superior de Arquitectura de Madrid, <http://oa.upm.es/>, pág. 67

Fig. 17

Rem Koolhaas, *Estación Marítima en Zeebrugge*, 1989. Vista Planta Superior

La planta arquitectónica, aunque independiente de la sección, denota la vocación koolhaasiana de disponer mundos identitarios separados.

Formalmente similares, contenidos en una sección del círculo de similares dimensiones, hablan de programas y actividades sociales que nada tienen que ver entre sí: el descanso y la observación frente a ,a actividad caótica, conectadas “tímidamente” por pasarelas que a su vez son diferentes entre sí.

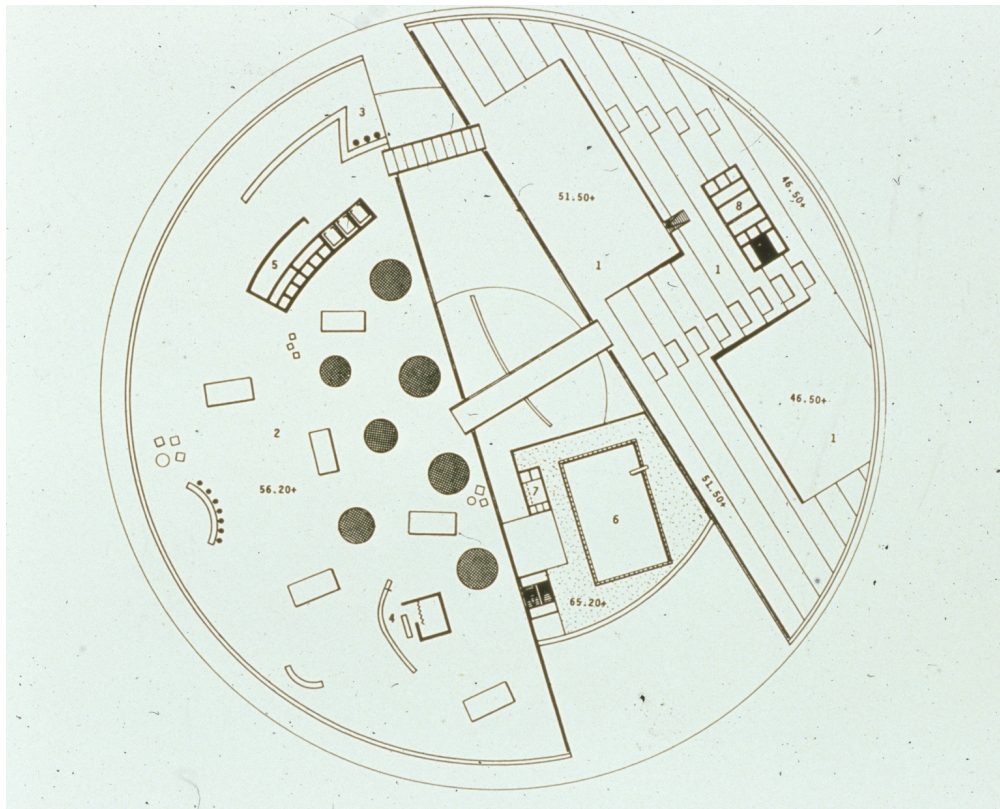
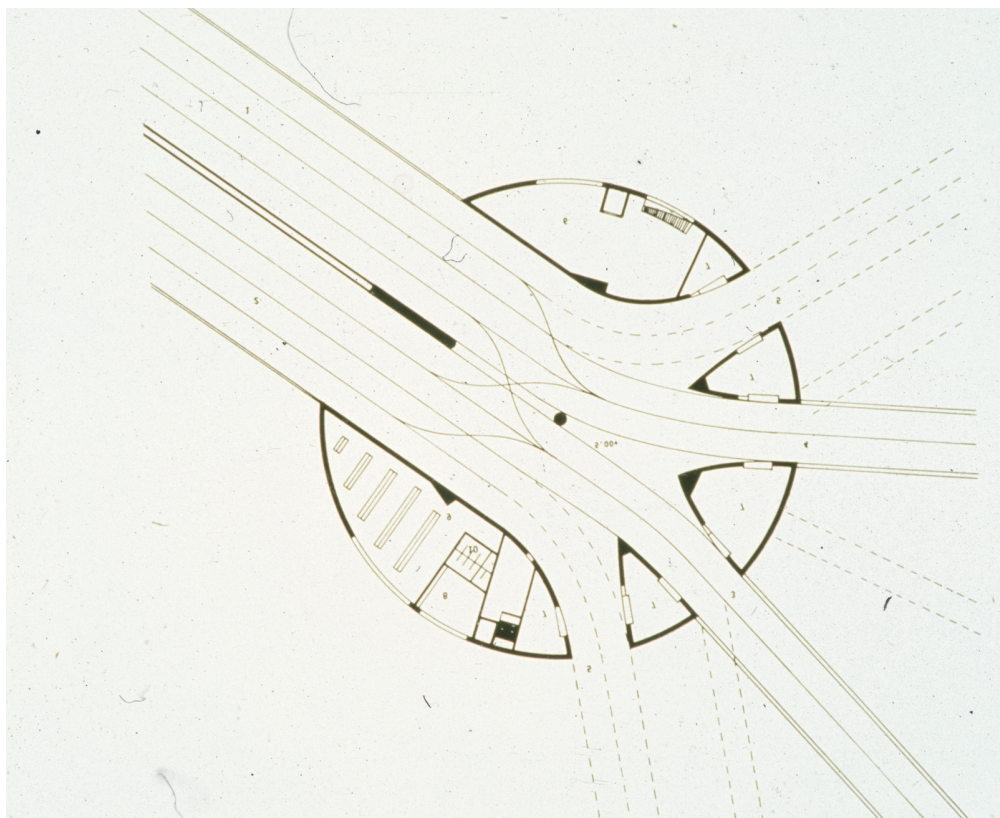


Fig. 18

Rem Koolhaas, *Estación Marítima en Zeebrugge*, 1989. Planta, Circulaciones

La arquitectura no supone ninguna barrera para los flujos circulatorios del viajero contemporáneo.



“usuario” al que da cabida: el vehículo, pudiendo reconfigurarse el contenedor hasta el infinito y conservar su identidad como condensador de movimiento. Se puede realizar por tanto la adición y sustracción de estas entidades autónomas, que son el sistema-soporte para lo específico. Sin embargo el edificio también responde ante lo indeterminado, para el futuro, ya que, aun funcionando programáticamente por sí solas, están destinadas a

De esta manera, el proyecto arquitectónico que nos interesa radica en las relaciones entre las piezas, independientes entre sí pero dependientes del usuario que interactúa con ellas, que establecen relaciones gracias a una infraestructura soporte para la acción colectiva. Esto hace del intercambiador un proyecto radical, una infraestructura social en sí mismo. Su objetivo ya no es servir de elemento de enlace entre los movimientos vehiculares marítimos y terrestres, sino interconectar a los usuarios entre sí en espacios sociales con entidad propia, dimensionando para ello una serie de flujos de toda índole que se hacen físicos y palpables. Koolhaas plasma una voluntad de adelantarse a los cambios sociales y a la cualidad dinámica del mundo contemporáneo dando fisicidad al rasgo identitario de la sociedad contemporánea: el movimiento.⁵⁰

3.3. *Très Grande Bibliothèque, París, Concurso, 1989.*

Encontramos una estrategia similar en la componente social en su propuesta finalista para el concurso de la Biblioteca de París, también realizada en 1989. Aquí el volumen genérico aparece de nuevo de manera evidente, lo que anteriormente era una esfera inscrita en un tronco cónico invertido que desafiaba la gravedad, se torna ahora en un cubo perfecto de cien metros de arista, en forma de “*armazón transparente compuesto de piezas suspendidas en medio del aire como por arte de magia*”⁵¹, como máxima abstracción formal del contenedor de procesos sociales. Mientras que el intercambiador de Zeebrugge, aun con su radical abstracción, posee una cierta relación con el entorno al situarse como nexo de comunicación entre mar y tierra, la Biblioteca de París es una arquitectura completamente atemporal e indiferente con el entorno físico. Su grado de abstracción y su programa la convierten en una obra ambiciosa en cuanto al programa de acumulación de información en la naciente era digital. El edificio manifiesta así su capacidad de ser útil en cualquier lugar del mundo que pretende representar al hombre y a la mujer contemporáneos, al ciudadano global.

La forma exterior, aunque no importa, genera de nuevo un foco de atracción social al concebirse como una “caja pura y rotunda”, que, dejando libre gran parte del solar, actúa como monumento visible desde su entorno más próximo. Esta actitud se manifiesta mediante su actitud ante la única restricción que impone el concurso para que el edificio sea más parisino, es decir, para que su identidad se ligue a lo local y se establezca una relación de similitud con el entorno físico el nuevo edificio no puede superar los 34 metros de altura. La propuesta final triplica los límites establecidos, manifestándose como ajeno a París y a sus ciudadanos, para enfocarse al usuario global. Manifiesta la actitud koolhaasiana de aceptación de esta crisis de identidad local en favor de la asunción de unos valores sociales globales en permanente actualización.

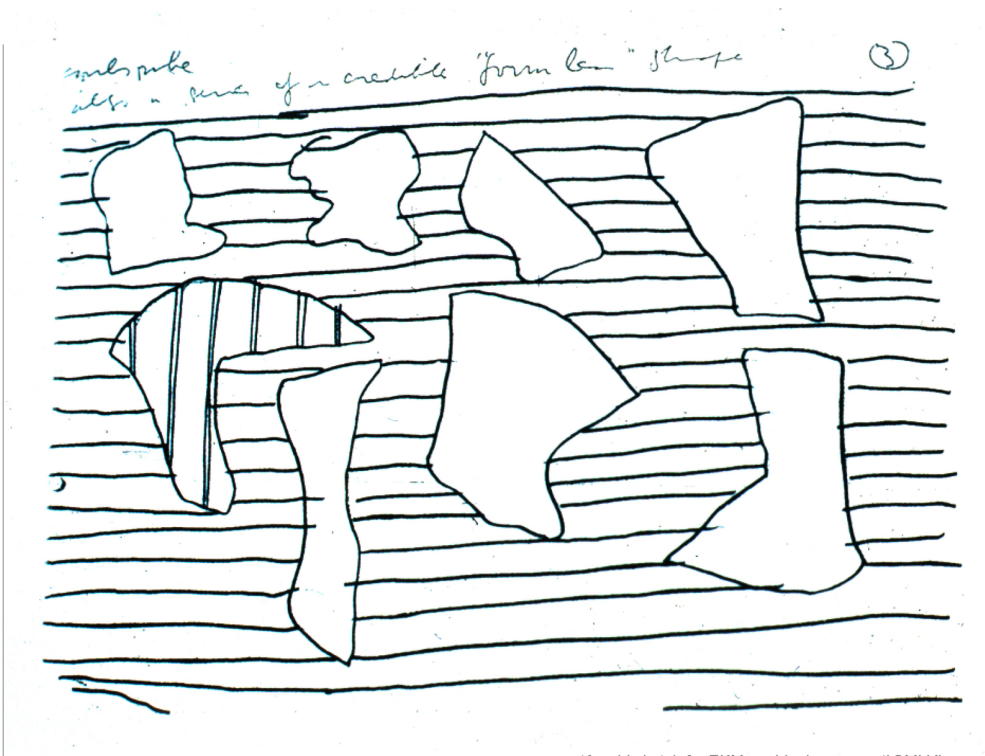
Lo interesante es de nuevo el juego de espacios interiores y las interacciones entre ellos, a los que Koolhaas se aproxima según una estrategia radicalmente opuesta al intercambiador en cuanto a su materialización. Las bolsas programáticas son ahora el vacío como espacio de interacción entre individuos y grupos sociales, que dispondrán de una u otra situación del cubo según necesiten luz o no, que esta sea cenital o lateral, alberguen mayor o menor afluencia según sean más atractivos para el

⁵⁰ Rafael Moneo, “Rem Koolhaas”, *Inquietud teórica y estrategia proyecta en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, editado por Carmen Díez, Actar, Barcelona, 2004, pág. 339

⁵¹ William J.R. Curtis, “Tecnología, abstracción y concepciones de la naturaleza” en *La arquitectura moderna desde 1900*, Phaidon Press Limited, Nueva York, 2006, 3ª edición en español (ed original 1986), pág. 666

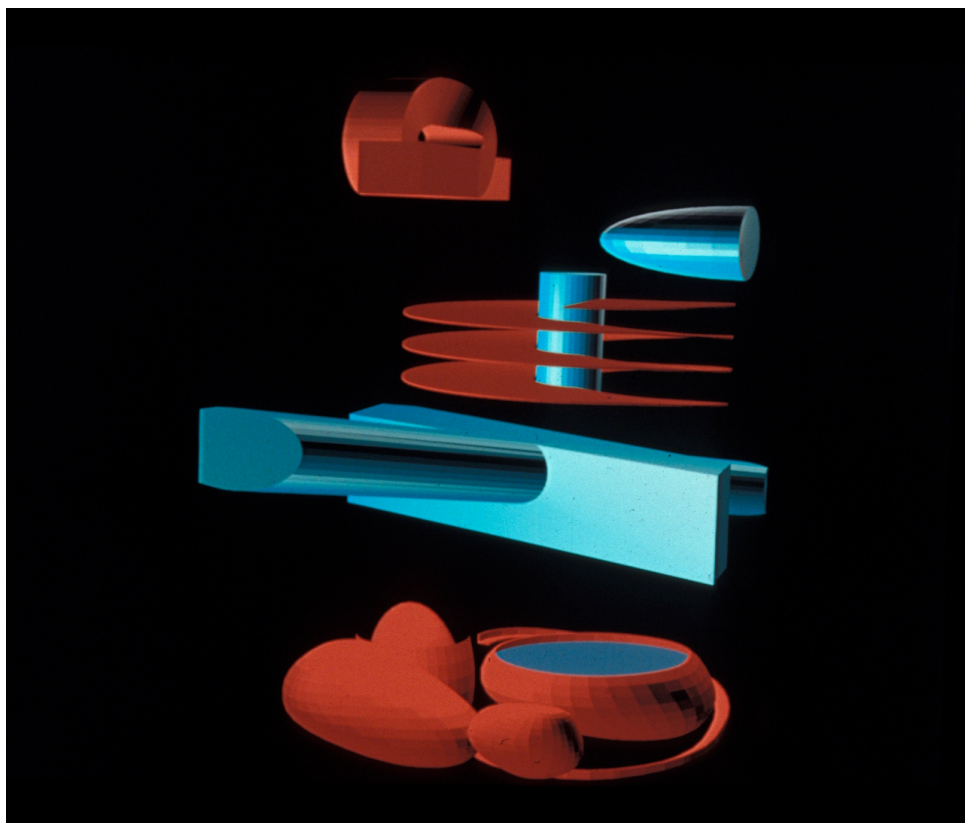
Rem Koolhaas, *Très Grande Bibliothèque*,
1989. Croquis

El croquis recuperado del proyecto de Karlsruhe anticipaba una constante en los condensadores sociales que Koolhaas recuperaría para la Biblioteca Nacional de Francia.



Rem Koolhaas, *Très Grande Bibliothèque*, 1989. Cuerpos Programáticos.

El programa se representa como lleno, como un juego de formas en el espacio que diluyen la importancia de la caja contenedora, un mero recipiente arquitectónico para contenerlos físicamente.



ciudadano contemporáneo o menos, etc.⁵²

Estableciendo una comparativa programática entre el caso que nos ocupa y la Estación Marítima que los sitúa en planos totalmente distintos, la cuestión de fondo es la misma: cómo representar la acumulación de procesos contemporáneos. En Brujas estos procesos son de comunicación y desplazamiento, mientras que en París de acumulación de información, pero ambos reflejan manera contemporánea de Koolhaas de enfrentarse a un programa en continua evolución exigido por la sociedad. Si el intercambiador representa el tipo de programa arquitectónico más moderno, como cruce y manifestación física de todos los flujos relacionados con el transporte, la biblioteca como acumulación de información no puede ser un ejemplo más clásico y estático.

Un espacio caracterizado por el apilamiento y que es “*un bloque de información, un depósito de todas las formas de memoria*”⁵³, se manifiesta formalizado en cinco diferentes bibliotecas que expresan diferentes condiciones de la sociedad y miran hacia el devenir. Cada una habla de un estado temporal de la sociedad, reflejándola en la manera propia de cada una de ellas de acumular la información. La biblioteca tradicional habla de un pasado ya remoto, mientras que la mediateca de vídeos recopilados desde 1945 expresa una época anterior pero cercana, de renacimiento y nuevos comienzos pero con un formato actual, la biblioteca de libros y películas recientes refleja el estado presente de la sociedad de la información, mientras que la de investigación científica mira hacia el futuro. Estos juegos temporales del programa hablan de la identidad que el modelo de biblioteca posee y como la sociedad lo percibe.

Formalmente se manifestará como operaciones de vaciado de la caja contenedora. En la maqueta realizada como negativo, como contraposición al vacío, estos se modelan como llenos y el espacio de apilamiento se deja libre, contrariamente a la realidad construida que se quiere conseguir. De esta manera, cada espacio, independiente y autónomo funcionalmente, se representa voluntariamente con una forma radical y distinta a los demás, donde “*flotando en la memoria, son múltiples embriones, cada uno con su propia placenta tecnológica*”⁵⁴. Esta afirmación no se refiere tanto a la formalización de “órganos” que constituyen los vacíos en el contenedor⁵⁵, sino que refleja una intención de generar espacios no terminados al servicio de la contemporaneidad, destinados a mutar y evolucionar al mismo ritmo que la sociedad. Los espacios que hablan de una programática de acumulación de información actualizada poseen un carácter mucho más dinámico que los que expresan usos ligados a la concepción tradicional de biblioteca y su formato físico. Esa es la única característica formal diferenciada que posee importancia real para Koolhaas, la que permite distinguir la identidad temporal que cada una representa y su tipo de relación con la sociedad. Estos espacios se tornan así curvos y dinámicos, helicoidales y hasta forman un “looping”, donde los planos del suelo, pared y techo son el mismo en una variación formal continua.⁵⁶

Parece que las cinco bibliotecas independientes no quieren tener que ver con los problemas de la arquitectura, son formas extrañas e inaprensibles que flotan en el edificio como ideas que huyen de la gravedad, como contenedores en sí mismos proyectados para cada grupo social. Cada sector de la población se identifica con una manera de consultar información, bien sea en formato físico, digital, de carácter audiovisual, etc, y todos ellos encuentran respuesta a sus inquietudes en un espacio

⁵²Rem Koolhaas. Conferencia “*Trè Grande Bibliothèque*”, París 1989. Consultada en <http://oma.eu/projects/tres-grande-bibliotheque>

⁵³ Ibidem

⁵⁴ “Floating in memory, they are multiple embryos, each with its own technological placenta”

Rem Koolhaas. “Strategy of the Void”, en Rem Koolhaas, Hans Werlemann, Bruce Mau, *S, M, L, XL*, editado por Jennifer Sigler The Monacelli Press, Nueva York, 1995, pág. 616

⁵⁵ Rafael Moneo, “Rem Koolhaas”, *Inquietud teórica y estrategia proyecta en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, editado por Carmen Díez Medina, Actar, Barcelona, 2004, pág. 340

⁵⁶ Rem Koolhaas. Conferencia “*Trè Grande Bibliothèque*”, París, 1989. Consultada en <http://oma.eu/>

Fig. 21

Rem Koolhaas, *Très Grande Bibliothèque*,
1989. Sección Arquitectónica

Las identidades arquitectónicas se formalizan como vaciado de la estructura acumulativa, observándose en la sección como objetos extraños y dinámicos, cargados de identidad propia y con la forma que el programa que contienen requiere.

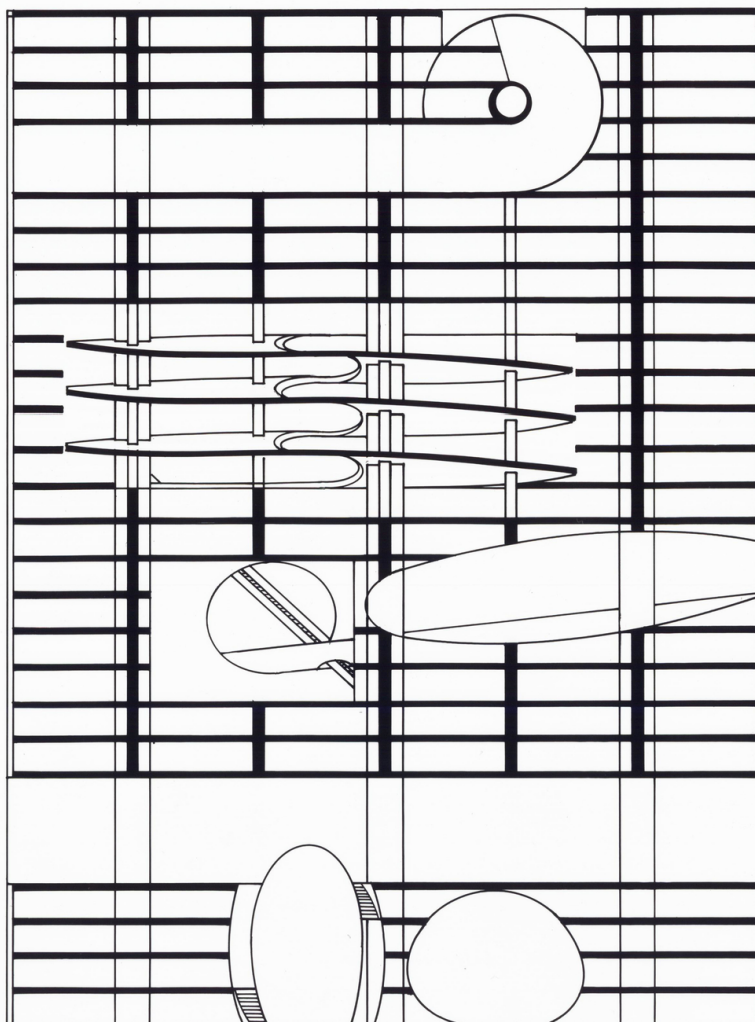
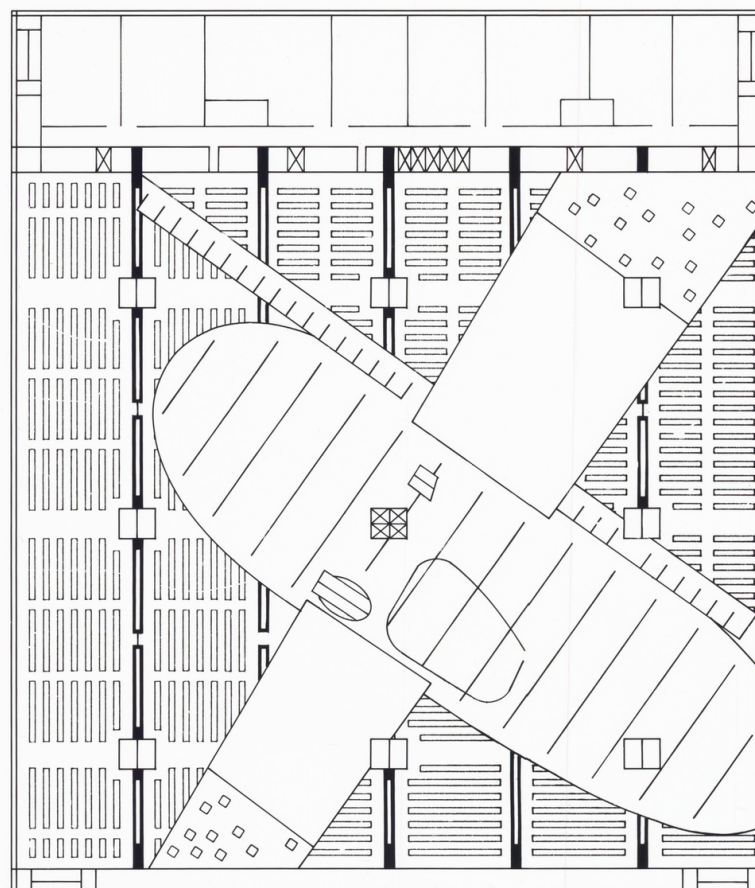


Fig. 22

Rem Koolhaas, *Très Grande Bibliothèque*,
1989. Planta Arquitectónica

Los objetos, independientes en sección, programa se entrecruza libremente en la planta para lograr que espacios que hablan de distintos usos del programa de acumulación de información autosuficientes funcionalmente, se contaminen entre sí provocando la libre interacción social.



determinado, que nada tiene que ver con los que comparten edificio con él. Se representan por ello aisladas en ocasiones, sin el contenedor que las alberga, ya que donde radica el germen de la cuestión es en esos mundos independientes gravitando en el firmamento, el soporte importa menos.

A este resultado se ha llegado desde un desarrollo temporal complejo que no deja de expresar la concepción de la propuesta como un proceso continuo e infinito como aprendió del Muro de Berlín y continuó desarrollando: una identidad variable modelada por la sociedad que la habita. Ello se refleja a su vez en que el hecho de que lugares con entidad se conciban como vacíos, casi no planeados, donde da la sensación de que el espacio puede evolucionar simplemente sustrayendo materia de los espacios acumulativos de almacenamiento.

"Lo regular aquí es el almacenamiento; lo irregular, los espacios de lectura, no diseñados, simplemente excavados. ¿Podría esta formulación liberarnos del triste modo de simular la invención?"⁵⁷

La interdependencia de los cuerpos que flotan en el cubo se evidencia muy expresivamente en la sucesión de plantas, donde se aprecia como espacios independientes y funcionalmente autónomos se entrecruzan entre sí, evidenciando que estos micro-contenedores de actividad no son enteramente independientes y aunque determinadas entidades o grupos sociales se identifiquen con una manifestación u otra del programa de una biblioteca, todos ellos tienen que ver y se entremezclan entre sí en una identidad global que los unifica. Pertenecer a un "grupo social de información" no te impide formar parte de otro diferente. Una prueba muy clara de la condición global del programa del edificio en sí, así como la intención de Koolhaas y OMA de abarcar al ciudadano contemporáneo, es la cubierta, que se convierte de nuevo en un catálogo programático que alberga tanto espacios deportivos, como una piscina, un restaurante o jardines, desligándose por completo del específico programa de acumulación de información. En el mundo en que nos encontramos, hacer deporte en una "biblioteca" es posible.

3.4. Centro para Arte y Tecnología de Medios (ZKM), Karlsruhe, Alemania, Concurso, Desarrollo de Diseño, 1989-92

El ejemplo desarrollado por Koolhaas para la ciudad alemana de Karlsruhe sigue las líneas de los contenedores sociales analizados y evidencia de manera especialmente intensa la capacidad que poseen diferentes identidades arquitectónicas de convivir en un mismo espacio contenedor. Anteriormente hemos visto de qué manera Koolhaas desarrolla una respuesta arquitectónica a un programa rotundo de condensación de flujos de transporte en Zeebrugge y de acumulación de información de diferentes formatos en París; y cómo en ambos el factor temporal modela la capacidad de estos espacios de dar respuesta a los procesos sociales. En el caso que nos comete analizar a continuación, ambos programas, aparentemente opuestos y que hablan de dinamismo por un lado y de apilamiento y estaticidad por otro, son combinados aquí en un condensador social de doble identidad:

"El contenedor es empujado sin rodeos contra el terraplén del ferrocarril, para después ser emparejado con la circulación de la estación para formar una nueva identidad de dos caras: para la ciudad, es un MUSEO DEL

⁵⁷ "The regular here is the storage; the irregular, reading rooms, not designed, simply carved out. could this formulation liberate us from the sad mode of stimulating invention?" (Traducción del autor)

Fig. 23

Koolhaas, Rem. *Centro para Artes y Medios Tecnológicos de Karlsruhe*, 1989. Vista lateral

El cubo contenedor se muestra permeable revelando el movimiento interior de las zonas con mayor dinamismo.

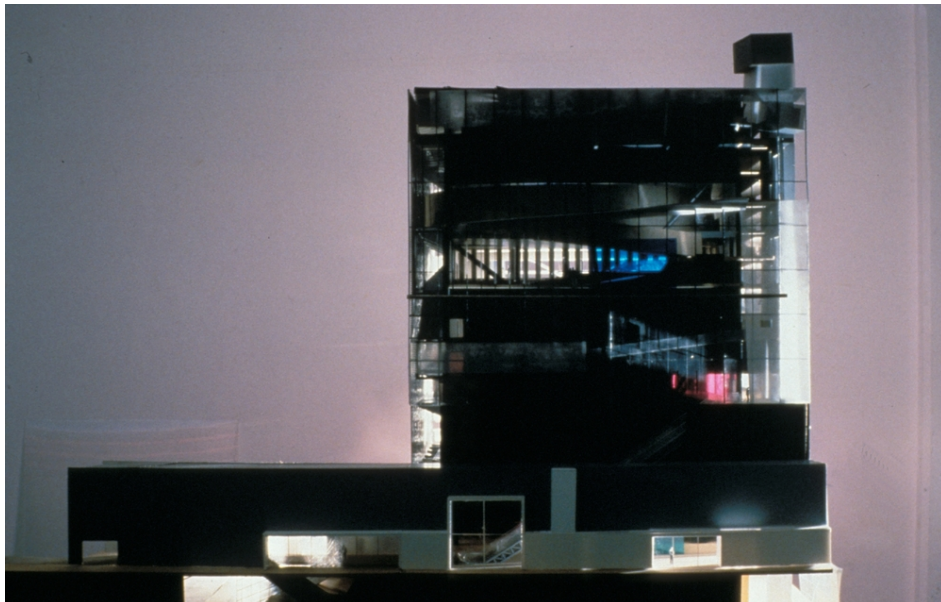
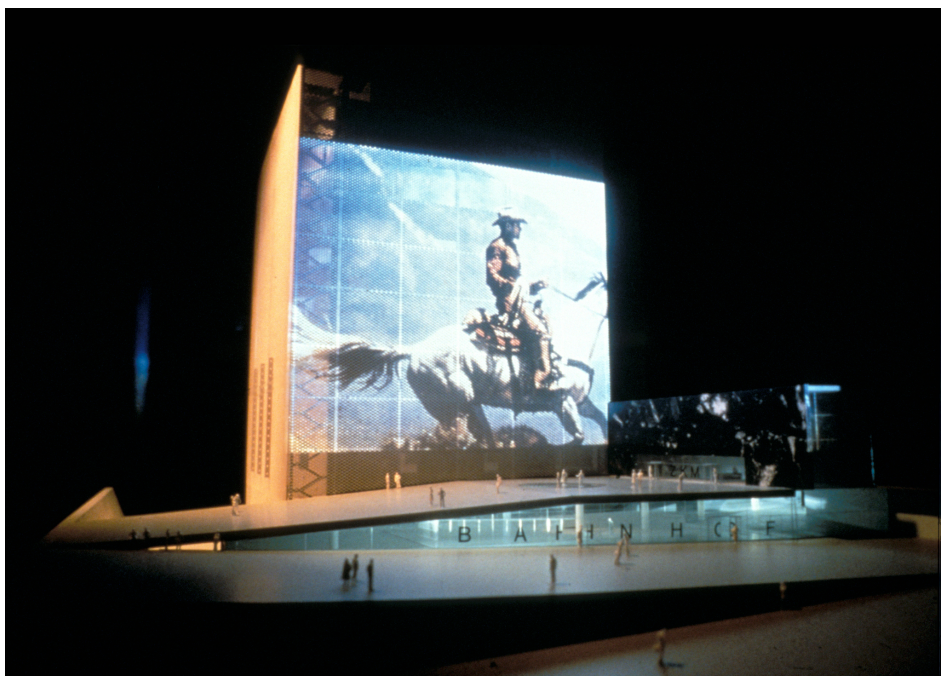


Fig. 24

Koolhaas, Rem. *Centro para Artes y Medios Tecnológicos de Karlsruhe*, 1989. Imagen exterior desde el acceso.

La inmensidad de la pantalla muestra un inmenso cowboy que se alza ante la plaza de acceso mostrando la actitud social global del edificio exhibiendo rasgos identitarios propios de una cultura del otro extremo del globo.



Ensambla los programas de diferente carácter como desarrollo en vertical, humanizando los espacios con la ganancia de altura y desligándolos del mundo de la máquina. De nuevo se produce una contraposición programática donde se establecerán fuertes relaciones entre ámbitos aparentemente contrarios como lo utilitario y lo cultural, lo que pretende desembocar en por tanto entre la población que los utiliza.

*“Representa un laboratorio abierto al público - un aparato gigante para investigar, de una vez por todas, la elusiva conexión entre arte y tecnología, una arena darwiniana donde lo clásico y lo electrónico pueden competir entre sí e influenciarse el uno al otro”*⁵⁹

En esta ocasión el desarrollo interior no se compone a través del vacío, sino mediante la superposición de plantas como parte de la crítica hacia la *Typical Plan*, donde el plano libre se explora esta vez en de la forma más abstracta y abierta posible, sin interrupción espacial alguna gracias a la potente estructura de vigas viérendes. Ello otorga a los forjados libertad plena de disposición y forma, intención que se manifiesta en el peculiar forjado circular, como una expresión literal de su rechazo frente a la rigidez del modelo americano de oficinas. Cada espacio posee una altura, una inclinación, un diferente tipo de escalera o rampa que lo conecta con el siguiente episodio y un tipo de formalización estructural interior. Todo es específico para un ciudadano global.

La identidad social no sólo se plasma en la individualización de los espacios interiores, sino que en los espacios de comunicación el arquitecto dispondrá elementos como rampas y escaleras de toda índole, que fortifican esa idea de movimiento continuo, siempre latente en sus propuestas. La totalidad de ellas genera una envolvente de comunicaciones verticales que rodea el núcleo programático, pero estas son diferentes entre sí, perdiendo de nuevo la cualidad tecnológica con la altura para volverse más “humanas”. Siguiendo el recorrido ascensorial transitamos desde una escalera mecánica inmensa que nos transporta al interior a otras de escala más humana, a rampas quebradas para encontrar la escalera de caracol que conduce a los espacios superiores como punto y final. Todos ellos conviven en un único espacio de tensión vertical, concebido como aglutinador de los individuos en movimiento que se desplazan de un contenedor a otro, como espacio de choques culturales, en el que una cercha metálica colocada en vertical que simula formalmente a una escalera de mano, nos habla de cómo la estructura portante pudiera ser un elemento de comunicación.

El concepto de contenedor vuelve a aparecer de manera rotunda y esta vez con una componente mucho más real y definida que en París, una vocación muy intensa de ser construido para cumplir su función principal: asimilar las identidades sociales propias de la ciudad en un condensador social que proyecte al ciudadano centroeuropeo por excelencia hacia un mundo globalizado. Las múltiples identidades del interior que encontramos tanto en la diferenciación de los espacios interiores “programáticos” como en los de comunicación, desarrollan un esquema ciertamente similar al de París en intención. Sin embargo, en ZKM pretenden manifestarse vívidamente hacia el exterior e influir directamente a una ciudad típicamente alemana como es Karlsruhe, que parece huir de la

⁵⁸ “The container is pushed bluntly against the railway embankment, then coupled with the station circulation to form a new, two-faced entity: to the city, it is BAHNHOFMUSEUM, to the periphery MUSEUMBAHNHOF”. (Traducción del autor)

Rem Koolhaas. “Darwinian Arena”, en Rem Koolhaas, Hans Werlemann, Bruce Mau, *S, M, L, XL*, editado por Jennifer Sigler The Monacelli Press, Nueva York, 1995, pág. 692

⁵⁹ “It represents a laboratory open to the public - a huge apparatus to investigate, once and for all, the elusive connection between Kunst and technology, a Darwinian arena where classical and electronic media can compete with and influence each other”. (Traducción del autor)

Ibidem pág. 691

Fig. 25

Koolhaas, Rem. *Estación Marítima de Zeebrugge*, 1989.

El forjado circular como espacio totalmente independiente desligado del plano típico, ahora es un soporte para la libertad de acción con entidad propia.

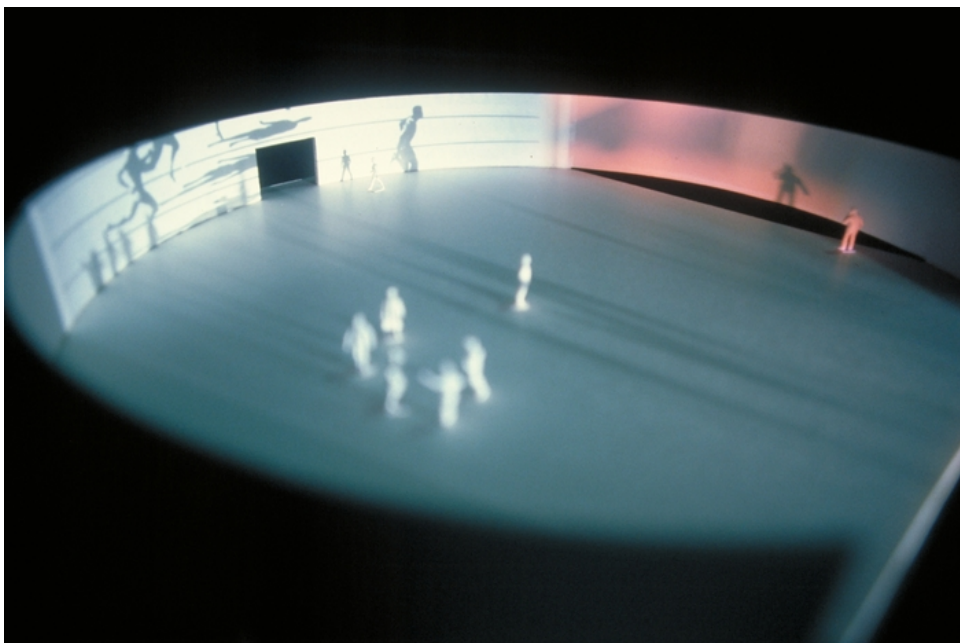
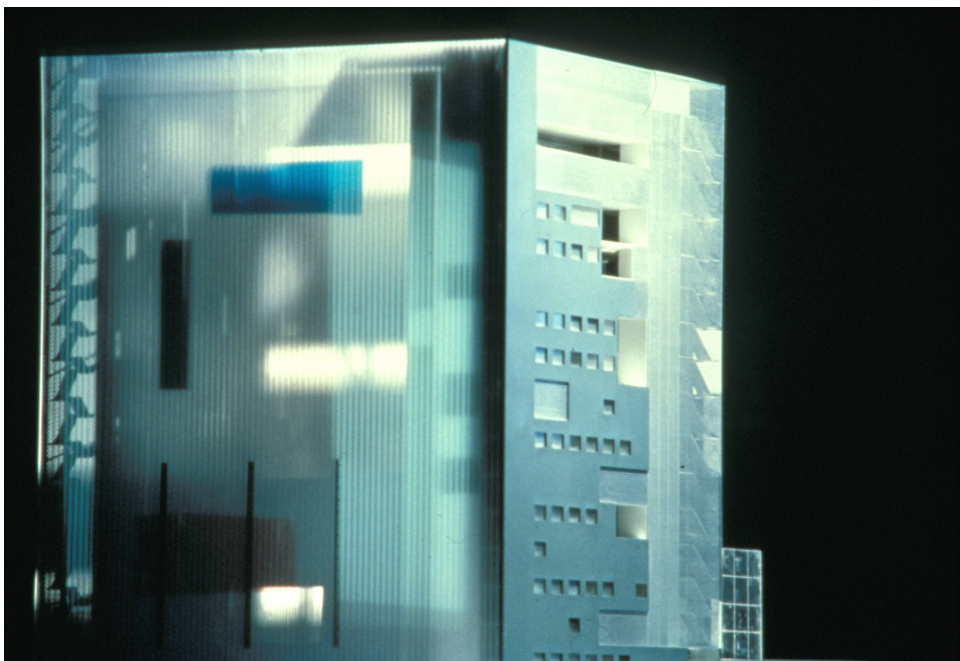


Fig. 26

Koolhaas, Rem. *Centro para Artes y Medios Tecnológicos de Karlsruhe*, 1989. Piel exterior.

La multiplicidad de carácter de las fachadas establece un diálogo de diferenciación con la ciudad de Karlsruhe, “típicamente alemana”.



contemporaneidad y sus incomodidades⁶⁰ Koolhaas plantea esta relación mediante múltiples fachadas del contenedor que establecerán un fuerte diálogo de diferenciación frente a una sociedad alemana de final de siglo encerrada en sus valores locales, mediante una arquitectura de sensaciones rápidas y acotaciones irónicas. La manera de interactuar no es tan ambigua como en La Biblioteca Nacional de París, sino que la intención de superar las barreras del contenedor de información y movimiento se hace muy patente en forma de pantallas y secuencias para recibir proyecciones de información electrónica cambiante⁶¹, que plasman la actividad y el dinamismo del interior, muestran publicidad o noticias del mundo exterior. No es casualidad que la imagen del proyecto muestre un vaquero a caballo de 58 metros, que no hace sino mostrar una cultura muy alejada de la teutona en tiempo y espacio, estableciendo un enlace virtual entre la población autóctona con el otro extremo del globo.

Dejando intuir los espacios dinámicos interiores a través de una piel metálica semi-permeable, manifiesta el movimiento y que persigue en el edificio a través de individuos que se aprecian desde el exterior como siluetas anónimas e indeterminadas, como el ciudadano contemporáneo europeo, fluido. Si en Exodus representaba individuos de todas las culturas y clases sociales, aquí el acercamiento es un individuo alemán neutro y frío, no alienado ya por el Muro, sino por la estaticidad de los valores locales. Koolhaas lo representará en las fotografías, maquetas y fotomontajes a través de siluetas oscuras y ambiguas, figuras tridimensionales blancas o fotografías de personas en trajes sobrios, recordando al hombre del traje gris al que *the Typical Plan* había suprimido la identidad, que parece que ahora busca recuperarla en este espacio donde todas las individualidades tienen cabida. Representa así la cualidad dinámica de la identidad social a través de la representación del usuario que habita su arquitectura, brumoso y permanentemente incompleto.

Todo el mundo participa así de este bombardeo de información contemporánea, hasta los que permanecen en el tren observan momentáneamente la performance arquitectónica a través de un portón de treinta metros que revela el alcance real del edificio.⁶² La caja de la cultura de la información y movimiento explota así hacia el exterior interactuando el individuo social al que se le ofrece un catálogo cultural actualizado como un proceso. Koolhaas ha traspasado las barreras físicas del edificio mediante su escala y su piel interactiva, haciendo pertenecientes a él a todos los ciudadanos que lo observan desde el exterior. El edificio es capaz de formar parte activa de la identidad social de los individuos, que se saben ahora en un mundo global e irremediabilmente pertenecen más a él.

En este sentido se observan paralelismo con el Intercambiador de Zeebrugge, donde se despliegan rampas desde la cáscara hacia el exterior, lo que no manifiestan otra cosa sino la voluntad de aglutinar los procesos sociales ligados al movimiento en el recipiente que es el edificio.

⁶⁰ Ibidem, pág. 689

⁶¹ William J.R. Curtis, "Tecnología, abstracción y concepciones de la naturaleza" en *La arquitectura moderna desde 1900*, Phaidon Press Limited, Nueva York, 2006, 3ª edición en español (ed original 1986), pág. 666

⁶² Ibidem, pág. 692

LECCIONES APRENDIDAS

1. Ideario global

El recorrido identitario realizado a lo largo de las obras seleccionadas ha analizado los diferentes matices que la identidad social toma para Koolhaas y cómo se traducen la global y atemporal arquitectura de Rem Koolhaas.

En *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture* encontrábamos la exploración de una arquitectura utópica capaz de moldear la identidad individual ciudadana desde lo aprendido del Muro de Berlín, entendido como proceso fluido y cambiante gracias a su permanente interacción con los usuarios. Koolhaas desarrolla así la propuesta como un viaje personal introspectivo hacia una nueva identidad radicada en valores primarios y fundamentales como rechazo de una identidad ciudadana suprimida.

Esta nueva identidad que el usuario perseguía se plasmará después en la Casa Palestra como una mezcla hedonista de intereses sociales contemporáneos, en un espacio que constituye un soporte efímero para la actividad humana que expresa la capacidad de evolucionar de la arquitectura, y por lo tanto de cambiar su identidad en el tiempo, a través de irónicas referencias al pasado.

Koolhaas manifiesta así su interés por la problemática social acometida desde una actitud democrática, funcional y económica, donde la arquitectura se va a tornar en un producto dinámico que la sociedad consume según sus intereses cambiantes que tomará la forma de “contenedores sociales”, donde la variabilidad programática como suma de individualidades se orquestrarán “flotando” en torno a un ente central, físico o vacío, que los interconecta y pone en diálogo.

2. Conclusiones

Con este trabajo se ha pretendido clarificar la idiosincrasia elaborada por Rem Koolhaas y OMA en materia de identidad social contemporánea, y se manifiesta físicamente en su obra arquitectónica.

Los ejemplos analizados a lo largo del recorrido identitario representan una cuestión especialmente latente en su obra: el individuo contemporáneo como elemento de estudio y factor determinante de la arquitectura. La auténtica cuestión relevante de ella en el sentido que nos comete no es, según el objetivo de este trabajo, la identidad exterior y simbólica de sus edificios, sin duda muy potente iconográficamente y cargada de sentido político en sus primeras propuestas, sino el entendimiento de los mismos como espacio-soporte para procesos sociales.

Las cuestiones identitarias sociales son las mismas y se suceden en una superposición de escalas que va desde la actuación mínima en la *Casa Palestra*, a una serie de edificios en bloque como condensadores de procesos sociales, para acometerlos a su vez desde una escala territorial en *Exodus*. Aunque el libro analizado se estructure por tallas y los proyectos escogidos pasen de la pequeña actuación a una megaestructura urbana, las cuestiones sociales subyacentes son similares y se solapan en diferentes planos de profundidad, que con el aumento de la escala ganan en la complejidad.

La aportación de Koolhaas al ideario identitario es compleja e innovadora en un contexto temporal de efervescencia social, el de final de siglo XX, en el que la identidad ya no se entiende bajo sus ojos como representación válida del ciudadano contemporáneo, tradicionalmente ligado a unos valores estáticos de culturas herméticas, donde la dimensión local y la temporal aplicadas desde el campo de la sociología son el factor jerárquico de sus proyectos que determina la condición presente y futura de la obra arquitectónica, como representación del ciudadano presente y de su proyección futura.

La respuesta arquitectónica ofrecida por el arquitecto holandés a una cultura de la congestión, caracterizada por las programáticamente complejas y variables necesidades de sus diferentes identidades sociales, desembocarán en estrategias similares que priorizan las necesidades sociales antes que la forma construida. Mediante actuaciones de pequeña escala, complicadas infraestructuras urbanas, o a través de situaciones intermedias de bloque como “condensadores sociales”, Kooolhaas ofrecerá al individuo que deambula desorientado en la urbe contemporánea una colección de espacios socialmente democráticos pero programáticamente específicos, manifestados como rechazo a la neutralidad y falta de entidad de *the Typical Plan*, para dar respuesta a la identidad múltiple y fluida que caracteriza al actor social. Kooolhaas desarrolla para ello soportes arquitectónicos que permitan la acción social tanto individual como colectiva dentro de una estructura global de sistemas superiores.

ANEXOS

1. Directorio de imágenes

Fig.00: Rem Koolhaas, *Très Grande Bibliothèque, Superimposition of Voids*, 1989, extraída en línea de OMA.eu (<http://oma.eu/projects/tres-grande-bibliotheque>). Créditos: Office of Metropolitan Architecture.

Fig.01: Rem Koolhaas, Diagrama de actividad de OMA, 1972, extraído de *S, M, L, XL*

Fig.02: Rem Koolhaas, Diagrama de actividad de OMA, 1972, extraído de *S, M, L, XL*

Fig.03: *Prologue*, 1972, extraída en línea de MoMa (<https://www.moma.org/collection/works/390>). Créditos: Patricia Phelps de Cisneros Purchase Fund, Takeo Ohbayashi Purchase Fund, and Susan de Menil Purchase Fund

Fig.04: Rem Koolhaas, *Exodus, or the Voluntary prisoners of Architecture*, Exhausted Fugitives lead to Reception, 1972, extraída en línea de MoMa (<https://www.moma.org/collection/works/392>). Créditos: Gift of Patricia Phelps de Cisneros, Takeo Ohbayashi Purchase Fund, and Susan de Menil Purchase Fund

Fig.05: Rem Koolhaas, *Exodus, or the Voluntary prisoners of Architecture*, Reception Area, 1972, extraída en línea de MoMa (<https://www.moma.org/collection/works/401>). Créditos: Gift of Patricia Phelps de Cisneros, Takeo Ohbayashi Purchase Fund, and Susan de Menil Purchase Fund.

Fig.06: Rem Koolhaas, *Exodus, or the Voluntary prisoners of Architecture*, The Strip (Aerial Perspective), 1972, extraída en línea de MoMa (<https://www.moma.org/collection/works/104692>)

Fig.07: Rem Koolhaas, *Exodus, or the Voluntary prisoners of Architecture*, The Central Area (Plan), 1972, extraída en línea de MoMa (<https://www.moma.org/collection/works/427>). Créditos: Gift of Patricia Phelps de Cisneros, Takeo Ohbayashi Purchase Fund, and Susan de Menil Purchase Fund.

Fig.08: Rem Koolhaas, *Exodus, or the Voluntary prisoners of Architecture*, The Square of the Muses, 1972, extraída en línea de MoMa (<https://www.moma.org/collection/works/416>). Créditos: Gift of Patricia Phelps de Cisneros, Takeo Ohbayashi Purchase Fund, and Susan de Menil Purchase Fund.

Fig.09: Rem Koolhaas, *Exodus, or the Voluntary prisoners of Architecture*, The Institute of Biological Transactions, 1972, extraída en línea de MoMa (<https://www.moma.org/collection/works/419>). Créditos: Gift of Patricia Phelps de Cisneros, Takeo Ohbayashi Purchase Fund, and Susan de Menil Purchase Fund.

Fig.10: Rem Koolhaas, *Exodus, or the Voluntary prisoners of Architecture*, The Park of Aggression, 1972, extraída en línea de MoMa (<https://www.moma.org/collection/works/423>). Créditos: Gift of Patricia Phelps de Cisneros, Takeo Ohbayashi Purchase Fund, and Susan de Menil Purchase Fund.

Fig.11: Rem Koolhaas, *Casa Palestra*, Portada, 1985, extraída en línea de OMA.eu (<http://oma.eu/projects/casa-palestra>). Créditos: Office of Metropolitan Architecture.

Fig.12: Rem Koolhaas, *Casa Palestra*, Planta Arquitectónica, 1985, extraída en línea de OMA.eu (<http://oma.eu/projects/casa-palestra>). Créditos: Office of Metropolitan Architecture.

Fig.13: *Fotografía Interior*, 1985, extraída en línea de OMA.eu (<http://oma.eu/projects/casa-palestra>). Créditos: Office of Metropolitan Architecture.

Fig.14: Rem Koolhaas, *Casa Palestra, Fotografía Interior*, Objetos de Exposición, 1985, extraída en línea de OMA.eu (<http://images.oma.eu/20150803204104-1465-p36e/1600.jpg>). Créditos: Office of Metropolitan Architecture.

Fig.15: Rem Koolhaas, *Estación Marítima en Zeebrugge*, Sección Arquitectónica, 1989, extraída en línea de OMA.eu (<http://oma.eu/projects/zeebrugge-sea-terminal>). Créditos: Office of Metropolitan Architecture.

Fig.16: Rem Koolhaas, *Estación Marítima en Zeebrugge*, Perspectiva Interior Conceptual, 1989, extraída en línea de OMA.eu (<http://oma.eu/projects/zeebrugge-sea-terminal>). Créditos: Office of Metropolitan Architecture.

Fig.17: Rem Koolhaas, *Estación Marítima en Zeebrugge*, Panta Superior, 1989, extraída en línea de OMA.eu (<http://oma.eu/projects/zeebrugge-sea-terminal>). Créditos: Office of Metropolitan Architecture.

Fig.18: Rem Koolhaas, *Estación Marítima en Zeebrugge*, Panta Inferior, Confluencia de Circulaciones, 1989, extraída en línea de OMA.eu (<http://oma.eu/projects/zeebrugge-sea-terminal>). Créditos: Office of Metropolitan Architecture.

Fig.19: Rem Koolhaas, *Très Grande Bibliothèque*, Croquis, 1989, extraída en línea de OMA.eu (<http://oma.eu/projects/tres-grande-bibliotheque>). Créditos: Office of Metropolitan Architecture.

Fig.20: Rem Koolhaas, *Très Grande Bibliothèque*, Volumetrías Programáticas, 1989, extraída en línea de OMA.eu (<http://oma.eu/projects/tres-grande-bibliotheque>). Créditos: Office of Metropolitan Architecture.

Fig.21: Rem Koolhaas, *Très Grande Bibliothèque*, Sección Arquitectónica, 1989, extraída en línea de OMA.eu (<http://oma.eu/projects/tres-grande-bibliotheque>). Créditos: Office of Metropolitan Architecture.

Fig.22: Rem Koolhaas, *Très Grande Bibliothèque*, Planta Arquitectónica, 1989, extraída en línea de OMA.eu (<http://oma.eu/projects/tres-grande-bibliotheque>). Créditos: Office of Metropolitan Architecture.

Fig.23: Koolhaas, Rem. *Centro para Artes y Medios Tecnológicos de Karlsruhe*, Vista lateral, 1989, extraída en línea de OMA.eu (<http://oma.eu/projects/zentrum-fur-kunst-und-medientechnologie>). Créditos: Office of Metropolitan Architecture.

Fig.24: Koolhaas, Rem. *Centro para Artes y Medios Tecnológicos de Karlsruhe*, Perspectiva Exterior desde el Acceso, 1989, extraída en línea de OMA.eu (<http://oma.eu/projects/zentrum-fur-kunst-und-medientechnologie>). Créditos: Office of Metropolitan Architecture.

Fig.25: Koolhaas, Rem. *Centro para Artes y Medios Tecnológicos de Karlsruhe*, Forjado Circular, 1989, extraída en línea de OMA.eu (<http://oma.eu/projects/zentrum-fur-kunst-und-medientechnologie>). Créditos: Office of Metropolitan Architecture.

Fig.26: Koolhaas, Rem. *Centro para Artes y Medios Tecnológicos de Karlsruhe*, Piel Exterior, 1989, extraída en línea de OMA.eu (<http://oma.eu/projects/zentrum-fur-kunst-und-medientechnologie>). Créditos: Office of Metropolitan Architecture.

2. Bibliografía

- *S, M, L, XL*, Rem Koolhaas, Hans Werlemann, Bruce Mau, editado por Jennifer Sigler, The Monacelli Press, 3º edición, Nueva York, 1995.
- *Delirious New York*, Rem Koolhaas
- *Acerca de la ciudad*, Rem Koolhaas, Gustavo Gili, Barcelona, 2014, traducción de Jorge Sainz
- *Rem Koolhaas. Conversaciones con Hans Ulrich Obrist*, Rem Koolhaas, Hans Ulrich Obrist Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2009.
- *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*; Rafael Moneo, editado por Carmen Díez. Actar, Barcelona, 2004.
- *La arquitectura moderna desde 1900*, William J.R. Curtis, Phaidon Press Limited, Nueva York, 2006, 3ª edición en español (ed original 1986), traducción de Jorge Sainz
- *Textos de arquitectura de la modernidad*, Pere Hereu, Josep María Montaner, Jordi Olivieras; Nerea, Donostia-San Sebastián, 2012

3. Webgrafía

- *La identidad social o el retorno del sujeto en sociología*, Gilberto Giménez, UNAM, Consultado en <http://www.cieg.unam.mx/>
- *Conectividad urbana en Rem Koolhaas*, Joaquín Mosquera Casares, Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Madrid, Madrid, 2016
- *Un entendimiento infraestructural del proyecto arquitectónico*, Fernando Rodríguez Ramírez. Tesis Doctoral, Escuela técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Consultado <http://oa.upm.es/>
- *Rem Koolhaas y la nueva Babel. De la torre metropolitana al monumento al vacío*, José Antonio Tallón, Revista Rita, núm. 03, 2015. Consultado en: <http://docplayer.es/>
- Office of Metropolitan Architecture. Consultado en <http://oma.eu/>
- *El Berlín de Koolhaas*, Andrés Martín Pasaro, DC. Revista de crítica arquitectónica, 1999, núm. 2
- Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (23.ª ed.), consultado en <http://dle.rae.es/>
- *La arquitectura es un medio para conservar la identidad*, El País, Madrid, 17 Septiembre 2002, consultado en <https://elpais.com/>