



proyecto, progreso, arquitectura

ISSN: 2171-6897

revistappa.direccion@gmail.com

Universidad de Sevilla

España

González de Canales, Francisco
BEYOND BIGNESS. SOBRE LAS IMPLICACIONES CRÍTICAS DE UNA LECTURA
FORMAL DE LA OBRA DE REM KOOLHAAS (1987-1993)
proyecto, progreso, arquitectura, núm. 10, mayo, 2014, pp. 32-42
Universidad de Sevilla
Sevilla, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517651579003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

BEYOND BIGNESS. SOBRE LAS IMPLICACIONES CRÍTICAS DE UNA LECTURA FORMAL DE LA OBRA DE REM KOOLHAAS (1987-1993)

BEYOND BIGNESS. ON THE CRITICAL IMPLICATIONS OF A FORMAL READING OF THE WORK OF REM KOOLHAAS (1987-1993)

Francisco González de Canales

RESUMEN En la historia de la arquitectura más reciente, la noción de bigness (grandeza, que tiene la cualidad de grande), aparece íntimamente ligada al lanzamiento internacional de la carrera de Rem Koolhaas a principios de los 90. En tiempos de la autonomía disciplinar y el regionalismo crítico bigness parecía traer libertad, frescura y desprejuicio, haciendo que una generación más joven de arquitectos y teóricos proclamara la nueva hegemonía de Koolhaas como el triunfo de una nueva posición "post-crítica", eminentemente pragmática o incluso cínica, y que el propio arquitecto holandés lideraría con un éxito inapelable. Lo que trata de demostrar este texto a través de una lectura formal de la obra de Koolhaas es lo contrario; es decir, que los principios fundamentales que motivan su obra son principalmente críticos respecto a la producción espacial y las condiciones sociales y culturales en las que se generan, y que son estos los que inician una búsqueda formal continua en su obra. Centrándose en un periodo particular de su carrera entre 1987 y 1993, el ensayo propondrá la hipótesis de que el desplazamiento de Koolhaas, desde su interés por revisar retóricamente el lenguaje de las vanguardias a la recuperación del concepto de bigness y otros mecanismos de proyecto complementarios desde finales de los 80, se fundamenta en una búsqueda incesante de la liberación de la acción del habitante respecto a la normatividad social y cultural en la que toda producción espacial se inscribe.

PALABRAS CLAVE Koolhaas; bigness; mat-building; loop; post-crítica; forma

SUMMARY In the recent history of architecture the notion of bigness has been closely related to the launching of Rem Koolhaas' career in the early 1990s. In the times of disciplinary autonomy and critical regionalism Koolhaas' bigness meant freshness, liberation and a certain sense of freedom from prejudices. As a consequence, a younger generation of architects and theorists has claimed Koolhaas' work as a model for a new "post-critical" position, mostly pragmatic or even cynical, and successfully led by the Dutch architect. This text, however, tries to prove the opposite through a formal reading of Koolhaas' work; this is, that the fundamental principles which drive Koolhaas' work are mainly critical to the existing spatial production and the social and cultural conditions in which this is generated as a principle for his endless formal investigation. Focusing on Koolhaas' production between 1987 and 1993, and conducting a formal reading of his architecture, this essay tries to prove the hypothesis that Koolhaas' displacement from an interest in revisiting the language of the architectural avant-gardes to the recovery of the concept of bigness and other design tools from the late 1980s on, is based on a continuous search for the liberation of users' action with respect to the normative social and cultural values inscribed in the production of space.

KEY WORDS Koolhaas; bigness; mat-building; loop; post-critical; form

Persona de contacto / Corresponding author: currocanales@us.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla

Hablar de una *arquitectura crítica* implica necesariamente disolver la separación entre la *práctica de la arquitectura como profesión* y la *crítica de la arquitectura como escritura*, es decir, entre obra y pensamiento, entendiendo además que la producción de arquitectura puede ser en sí resistente y en oposición a la cultura dominante. Dirimir sobre la existencia de esta actitud en Koolhaas, y de una relación fluida entre pensamiento y obra construida, va a ser sin embargo una tarea compleja. En primer lugar, la ambigüedad de muchos de sus textos, de sus declaraciones e incluso el modo en el que presenta sus obras crearía una primera dificultad. A pesar de que Koolhaas ha protagonizado un período particular de la cultura arquitectónica como uno de sus más polémicos comentaristas, sus observaciones han sido a menudo engañosas en relación a sus propios proyectos,

oscureciendo más que aclarando los principios reales sobre los que se basa su obra arquitectónica¹.

Por otro lado, encontrar una posición crítica en Koolhaas es también difícil en cuanto que ésta no parece ser fácilmente asimilable a cualquiera de los ejemplos más conocidos para una *arquitectura crítica* en los discursos europeos y americanos de los 70 y 80, desde Tafuri y Rossi a Eisenman y Frampton². En general, Koolhaas no parece resistir y oponerse a las fuerzas externas a la producción arquitectónica (las del capital o las de la banalización de la cultura, por ejemplo), sino que parece estar en connivencia con ellas, aprovechándose de su potencial para fluir y cabalgar con ellas. Como afirma una de sus más famosas expresiones, la arquitectura *"se relaciona con las fuerzas de la Groszstadt como un surfista lo hace con las olas"*³. Consecuentemente, esta ruptura con las formas canónicas

1. Textos muy conocidos de Koolhaas como *Generic City* o *Junk Space* son polémicos precisamente por esa ambigüedad. Tres textos que contienen tres momentos críticos fundamentales en su carrera y sobre los que se basa la propuesta interpretativa de este ensayo: Koolhaas, Rem: "Life in the Metropolis" or 'The Culture of Congestion'. En *Architectural Design*, Agosto 1977, N° 5. pp. 322-323; Koolhaas, Rem: "How Modern is Dutch Architecture?". En Michael Speaks y Gerard. Hadders (Eds.): *Mart Stam's Trousers*. Rotterdam: 010 Publishers, 1990. pp. 159-167 y Koolhaas, Rem: "Found in Translation". En *Archis*. 2006, N° 5, pp.120-127, este último fundamental para entender con más profundidad la posición crítica de Koolhaas respecto a *Generic City* y *Junk Space*. En "Atlanta Journalism", escribe que tenemos que aprender "a saber cómo ser acrílicos" respecto a ciertas cuestiones de la arquitectura, aunque evidentemente, esto no significa que debamos seguir siendo críticos respecto a otras. Koolhaas, Rem: "Atlanta Journalism. 1987/1994". En Koolhaas, Rem; Mau, Bruce: *S, M, L, XL*. New York: The Monacelli Press, 1994. pp. 832-859.

2. George Baird ha definido el linaje de la arquitectura crítica como un entramado de líneas unido por el trabajo de Peter Eisenman -acompañado de Michael Hays-, las prácticas artísticas minimalistas -sobre todo en las palabras de Rosalind Krauss-, el trabajo de Manfredo Tafuri y la resistencia a la cultura de consumo de Kenneth Frampton. Este entramado ha afectado notablemente el pensamiento arquitectónico durante los últimos 40 años. Baird, George: "Criticality and its discontents". En *Harvard Design Magazine*. Otoño 2004-Invierno 2005, N° 21. pp. 27-28.

3. Koolhaas, Rem: *S, M, L, XL*, op. cit. p. 43. Todas las traducciones en este texto, salvo indicación contraria, son del autor.

1. OMA, IJ-Plein, Amsterdam, 1983-1989.
2. OMA, Teatro de la Danza de los Países Bajos, La Haya 1981-1987.

en las que se ha expresado la arquitectura crítica ha sido ampliamente considerada como una ruptura con el proyecto crítico en sí mismo. Es más, siguiendo la lectura de algunos de sus textos más conocidos, como *Generic City* o *Junkspace*, existe la creencia generalizada de que los proyectos de Koolhaas construyen en sí mismos una apología de la banalidad de lo genérico y el espacio basura, de los llamados no-lugares de aeropuertos y centros comerciales: una celebración acrítica y sin paliativos de las condiciones más convencionalmente vulgares de la ciudad y la arquitectura contemporáneas⁴. Siguiendo esta interpretación, la mayoría de los argumentos procedentes de generaciones de arquitectos más jóvenes para definir la posición de la arquitectura de Koolhaas insisten en esta actitud post-crítica, conscientes de que con Koolhaas se rompe con una consolidada tradición de arquitectos críticos de personalidades tan variadas como Aldo Rossi, Peter Eisenman, Rafael Moneo o Álvaro Siza y sus diferentes formas de resistencia⁵.

Todas estas reflexiones olvidan sin embargo aspectos fundamentales de la obra de Koolhaas que se remontan a sus años de formación no sólo en Nueva York, sino también en la Architectural Association (AA) de Londres. Es la intención de este ensayo probar que detrás de la idea de *bigness* y otros conceptos del periodo no sólo existe una obvia intención de autopromoción del arquitecto a través del marketing y la polémica, sino también una particular intención crítica que se hace evidente a través de un

análisis formal de su arquitectura. Desde esta perspectiva que parte de sus intereses formativos, lo que movería a la arquitectura de Koolhaas sería la búsqueda de una *libertad de acción de los individuos en el espacio*, aspiración propia del ambiente de la AA de los años 60 y 70, y que se promovía a través de agitadores como Cedric Price y una intoxicación de pensadores del 68⁶. La posición del arquitecto holandés partiría por tanto de una crítica del espacio formal arquitectónico en cuanto a la represión que éste produce en la libertad de acción del individuo, y en la que se formó su generación en los 60-70 en su lucha común contra el legado del funcionalismo y sus consecuencias, es decir, de su postulado de que la acción en cualquier espacio está estrictamente predeterminada por el programa para el cual este espacio fue diseñado⁷. En este sentido, y dentro de este mismo ambiente en la AA, no habría que menospreciar tampoco la importancia que tuvo en los primeros años de Koolhaas la asimilación de conceptos traídos por Bernard Tschumi como el de *evento*, en cuanto a acción libre no pre-programada, aunque las maneras de promover esta acción libre sean muy diferentes en ambos⁸. Pero lo más particular en Koolhaas es que, como fiel seguidor también de O. M. Ungers, esta crítica que busca la libre acción del individuo se hace sin renunciar a la forma arquitectónica en sí misma, o mejor dicho, desde la propia forma arquitectónica, rechazando así la disolución formal de Cedric Price y sus seguidores⁹. Es pues sobre esta base paradójica sobre la que

4. Muchos de estos aspectos quedan desmitificados, en el que la posición crítica de Koolhaas respecto a estos fenómenos se hace más fehaciente. Koolhaas, Rem: "Found in Translation". En *Archis*. 2006, Nº 2. pp. 120-127.

5. Me refiero a autores y textos como Somol, Robert; Whiting, Sarah: "Notes on the Doppler Effect and Other Moods of Modernism". En *Perspecta*. 2002, nº 33. pp. 72-77; Speaks, Michael: "Design Intelligence and the New Economy". En *Architectural Record*. Enero 2002. pp. 70-72; y Allen, Stan: "Stocktaking 2004: Nine Questions About the Present and Future Design". En *Harvard Design Magazine*, Primavera-Verano 2004, nº 20. pp. 5-51.

6. El pensamiento de Koolhaas está enraizado en las preocupaciones intelectuales que animaban la Architectural Association a principios de los 70 tras el Mayo del 68, que incluían entre otras, la retórica situacionista, el concepto de transgresión y la anti-arquitectura de Georges Bataille, la crítica al poder de Hannah Arendt -y su posterior reformulación por Michel Foucault-, o la crítica socio-antropológica de Henri Lefebvre.

7. Desde la producción masiva en oficinas corporativas, el funcionalismo es, sobre cualquier otro, el gran fantasma que recorre la arquitectura que se produce en Europa en los años 50 y 60, y como tal, uno de los últimos mitos en caer de la modernidad arquitectónica. La crítica "post-funcionalista" no surge sin embargo tanto de la arquitectura radical de los grupos utópicos de los 60 y 70, que en realidad mantienen este mito científico-positivo, sino desde arquitectos aparentemente muy dispares y que a mediados de los 70 gravitaron alrededor del Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos de Nueva York, como Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Aldo Rossi o Bernard Tschumi. Ver Eisenman, Peter: "Postfuncionalismo". En *Oppositions*. 1976, Nº 6. p. 6-12.

8. Tschumi fue una importante presencia para Koolhaas tanto en New York como en Londres. Para entender la noción de evento como disyunción entre espacio, programa y acción ver Tschumi, Bernard: "Space and Events". En *Architecture and Disjunction*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994. pp. 140-152.

9. Moneo, Rafael: "Rem Koolhaas". En *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de 8 arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004. pp. 308-309; Aureli, Pier Vittorio: "The City Within the City". En *The Possibility of an Absolute Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2011. p.177-228.



1 2

se establece el particular proyecto crítico de Koolhaas: *la producción de la forma arquitectónica sin coaccionar la libertad de expresión del individuo*, entendiendo que esta libertad no es algo dado, sino que está reprimida por las condiciones actuales de producción de la ciudad y la arquitectura.

BIGNESS

Precedentes: Holanda 1987

En 1987 Rem Koolhaas fue invitado como profesor a la Escuela de Arquitectura de la Universidad Técnica de Delft. Históricamente enfocada hacia la profesión y sin interés alguno por los debates teóricos o intelectuales, la Escuela de Delft tenía por entonces como práctica habitual invitar a arquitectos vinculados a la profesión en Holanda con el objeto de acercar academia y trabajo profesional. Curiosamente, este perfil más convencionalmente profesional parece encajar perfectamente con lo que era la Office of Metropolitan Architecture (OMA) de entonces. En aquellos años OMA estaba terminando dos proyectos de cierta envergadura en Holanda, el plan urbano IJ-Plein en Ámsterdam (1981–1988, figura 1) y el Teatro de la Danza de los Países Bajos en La Haya (1981–1987, figura 2),

y la mayoría de sus proyectos y concursos desde mediados de los 80 estaban también situados en el país¹⁰.

En particular, el IJ-Plein y el Teatro de la Danza no sólo representan intereses más locales de una oficina que se quiere abrir camino profesionalmente en Holanda, y que asume con mayor o menor soltura las convenciones más propios de la época (con los típicos guiños lingüísticos y las citas retóricas postmodernas), sino que representa también una lenta extinción de los impulsos del discurso original de Koolhaas provenientes de *Exodus* y *Delirious New York*, y que todavía estaban latentes en concursos como La Villette (1982) o el Ayuntamiento de La Haya (1985). Alejados ya de los intereses del *Manhattanismo* profesado en su primera época, estos proyectos se entregan a la revisión manierista del lenguaje de las vanguardias, dentro de una visión pragmática, aunque también lúdica, del ejercicio de la profesión¹¹.

Algo pasó en la estancia de Koolhaas por Delft, en el reencuentro con la universidad y los estudiantes, que de repente hizo surgir una feroz e inesperada autocritica sobre esta manera de hacer arquitectura que estaba practicando por entonces. En su conferencia de despedida de Delft titulada “How Modern is Dutch Architecture?”

10. Koolhaas reconoce una dimensión hasta cierto punto provinciana en su oficina anterior a finales de los 80: “Sometime in 1987, in our office, international projects and collaborators began to form a majority. Suddenly OMA was global”. Koolhaas, Rem: “Globalization”. En S, M, L, XL. , op. cit. p. 369.

11. IJ-Plein y el Teatro de la Danza no son los únicos que por su envergadura reflejan este modo particular de entender la práctica arquitectónica en este periodo. Proyectos más domésticos y donde podría haber una mayor libertad, como las Dos villas-patio en Kralingen (1985-1989) o la propia Villa Dall’Ava de París (1985-91), aparecen principalmente como ejercicios del dominio retórico del lenguaje de Mies Van der Rohe y Le Corbusier.

(¿Cómo de moderna es la arquitectura Holandesa?), Koolhaas lo señala con precisión revisando sus últimos proyectos en Holanda:

*“Algo parecido pasó con la arquitectura que diseñamos para el IJ-Plein. Esta hacía referencia explícita a la arquitectura moderna de entreguerras, aunque actualizándola o revisitándola de acuerdo a nuestras propias ideas de modo que esta arquitectura nuestra podría seguir funcionando a pleno rendimiento hasta el final del siglo”*¹².

Y continúa después:

*“¿Cómo es posible, por el amor de Dios, que en un siglo enteramente condicionado por la inestabilidad y el cambio, en el arte que mejor equipado está para reflejar a la sociedad, y en un lenguaje, aquel de la arquitectura, celebrado especialmente por su capacidad de transformación, que a pesar de todo esto, edificios que se llevan casi cien años aun se parezcan tanto entre sí? Esto es lo que entonces dio pie a la auto-crítica”*¹³.

En 1987, Koolhaas advirtió que OMA había perdido algo en el camino. Recuperando algo del espíritu de *Delirious New York* el resultado de esta autocrítica es la contundente aparición de tres proyectos paradigmáticos a finales de los 80: Très-Grande-Bibliothèque, Zeebrugge terminal y ZKM¹⁴.

Primera inflexión: Bigness, 1989

A mediados de 1970, el descubrimiento del Downtown Athletic Club de Manhattan inspiró en Koolhaas un punto de vista desde el que construir su discurso arquitectónico y urbano. El Athletic Club estaba lo suficientemente cerca de su especial sensibilidad hacia la liberación de la acción con la que se había formado, pero lo suficientemente lejos de las posiciones neo-utópicas irónicas, tan

presentes en su educación AA, y que pronto rechazaría tras su aprendizaje con Ungers¹⁵. La lectura del rascacielos neoyorkino representaba entonces por tanto esa particular simbiosis arquitectónica entre permanencia formal y la libertad de acción ansiada por Koolhaas. En los 90, Koolhaas re-elabora los intereses de *Delirious New York* con un único párrafo conclusivo que lo acerca a sus preocupaciones intelectuales del momento. Este párrafo publicado en S, M, L, XL, y que se extiende como una línea que atraviesa imágenes de las páginas del libro dice lo siguiente:

*“La permanencia de incluso la mas frívola pieza de arquitectura y la inestabilidad de la metrópolis son incompatibles. En este conflicto la metrópolis es, por definición, la vencedora; en su penetrante realidad la arquitectura queda reducida al status del juguete, tolerada como decorado para las ilusiones de la memoria y la historia. En Manhattan esta paradoja está resuelta de manera brillante: a través del desarrollo de una arquitectura mutante que combina el aura de monumentalidad con el desempeño de la inestabilidad. Sus interiores acomodan composiciones de programas de actividades que cambian constantemente e independientemente entre sí sin afectar a lo que es llamado, con accidental profundidad, la envolvente. La brillantez de Manhattan es la simplicidad de este divorcio entre apariencia y desempeño de la acción: mantiene la ilusión de la arquitectura intacta, mientras que al mismo tiempo se rinde devotamente a las necesidades de la metrópolis”*¹⁶.

En bigness, escrito por Koolhaas en 1994, aparece este mismo tema del rascacielos neoyorkino pero revisado y adaptado a sus intereses presentes y en relación a proyectos recientes como Très-Grande-Bibliothèque,

12. Koolhaas, Rem: “How Modern is Dutch Architecture?”, op. cit. p. 161.

13. *Ibid.*

14. Cinco años después Koolhaas recuerda: “En 1978, In 1978, Bigness seemed a phenomenon of and for (the) New World(s). But in the second half of the eighties, signs multiplied of a new wave of modernization that would engulf –in more or less camouflaged form– the old world, provoking episodes of a new beginning even for the «finished» continent. Against the background of Europe, the shock of Bigness forced us to make what was implicit in *Delirious New York* explicit in our work”. Koolhaas, Rem: “Bigness”. En S, M, L, XL, op. cit. p. 504.

15. Koolhaas, Rem: “Field Trip. A(A) Memoir”. En S, M, L, XL, op. cit. pp. 215-231. Espectro completo de las referencias de Koolhaas de este primer periodo, muchas de ellas opuestas entre sí: Archigram, Peter Smithson, Cedric Price, Charles Jenks, Alvin Boyarsky, Elia Zengelis, Bernard Tschumi, Superstudio, Sol Lewitt, Hannah Arendt, John Hejduk, Georges Bataille, O.M. Ungers and Olivetti.

16. Koolhaas, Rem: “Foreplay”. En S, M, L, XL, op. cit. pp. 23-43.

Zeebrugge o ZKM¹⁷. El origen intelectual de *bigness* se mantiene sin cuestionarse en relación con la cultura arquitectónica de los años 70, es decir, en sintonía con el planteamiento dialéctico marxista de la oposición entre arquitectura y metrópolis, y por extensión, de la dialéctica entre forma y cultura planteada por la teoría crítica marxista de Georg Simmel o Georg Lukács y que Manfredo Tafuri introdujo en la arquitectura¹⁸. De hecho, en *bigness* está aún presente esa misma dialéctica arquitectura/metrópolis que planteaba Manfredo Tafuri en los 70 y principios de los 80 en *La esfera y el laberinto* o *Arquitectura contemporánea*. Ambos trabajos son narraciones construidas alrededor de esta paradójica dialéctica entre la arquitectura y la ciudad, y que se resuelven a través de diversos proyectos críticos que van desde los dibujos del Campo Marzio de Giambattista Piranesi al Karl Marx Hof¹⁹. La dialéctica arquitectura/metrópolis no es el único punto en común entre Tafuri y Koolhaas. Al igual que Tafuri a mediados de los 70, Koolhaas rechaza en *bigness* de manera explícita las propuestas de los grupos neo-utópicos como Archigram o Superstudio, siendo especialmente crítico con la obra de Yona Friedman²⁰. Según Koolhaas, las dos principales líneas de defensa mostradas por estos grupos radicales, el “desmantelamiento” y la “desaparición” –ambos intelectualmente seguros pero factualmente inoperantes– acabaron por convertirse en tristes metáforas de “dominio” y “pedantería”, arruinando por completo el desarrollo crítico de la subsiguiente generación de arquitectos²¹.

Aunque Koolhaas y Tafuri puedan partir de premisas compartidas, existen deliberadas divergencias en cuanto a las recomendaciones sobre cómo proceder ante la dialéctica ciudad/metrópolis. Así por ejemplo, cuando Tafuri y Dal Co reflexionan sobre Manhattan, encuentran en el edificio Seagram de Mies Van der Rohe la negación necesaria para hacer frente a la realidad metropolitana producida por la cultura de consumo norteamericana²². Desde la lectura tafuriana, después de este proceso de negación, después de distinguir con precisión esta presencia arquitectónica como vacío y como ruptura con la metrópolis, es cuando se puede reconstruir desde la propia arquitectura una realidad alternativa. Lo que Koolhaas va a proponer es totalmente diferente. En *bigness* la crítica no se realiza a través de generar una arquitectura de una *cualidad* excepcional en la metrópolis (tan excepcional como para auto-delimitarse fuera de la metrópolis, tal y como se deriva de la lectura que Tafuri hace del Seagram), sino a través de generar una arquitectura de una *cantidad* excepcional, de una extraordinaria masa crítica²³. La crítica de *bigness* no se basa en proponer una lectura atenta de la realidad, sino en crear un cierto estado de distracción que abra a reacciones insospechadas.

Bigness (2)

Bigness es una crítica por congestión, por acumulación, por cantidad. No es una crítica basada en restringir, reprimir o constreñir, sino en sobreactuar. Es como una

17. Koolhaas, Rem: “Bigness”. En *S, M, L, XL*, op. cit. pp. 494-517.

18. Hays, Michael: “Critical Architecture between Culture and Form”. En *Perspecta*. 1984, N° 21. pp. 14-29.

19. Tafuri, Manfredo y Dal Co, Francesco: *Modern architecture*. New York: Rizzoli, 1979. La narración completa del libro comienza por dos polos opuestos, la ciudad y la arquitectura, encontrando dos puntos de estabilidad paradigmáticos en dos proyectos particulares: el Karl Marx Hof y el Seagram Building.

20. Koolhaas comenta sobre el proyecto de Yona Friedman en 1972 para el centro Pompidou: “La flexibilidad resultante se desenmascara como la imposición de un promedio teórico a expensas tanto del carácter como de la precisión -entidad al precio de identidad”. Koolhaas, Rem: “Bigness”. En *S, M, L, XL*, op. cit., pp. 504-505. Del mismo modo, comentando el trabajo de Archizoom y Superstudio, Tafuri piensa que la “la liberación a través de la ironía se sigue revolviendo sobre el mismo terreno ya cubierto por las vanguardias de años anteriores”, y que las nuevas utopías que han promovido este “salto privado en el sublimado universo de los paraísos artificiales no han demostrado ser proféticas”. Tafuri, Manfredo: “Design and techno utopia”. En Ambasz, Emilio (Ed.): *Italy, the new domestic landscape: achievements and problems of Italian design*. New York: Museum of Modern Art, 1972. p. 388.

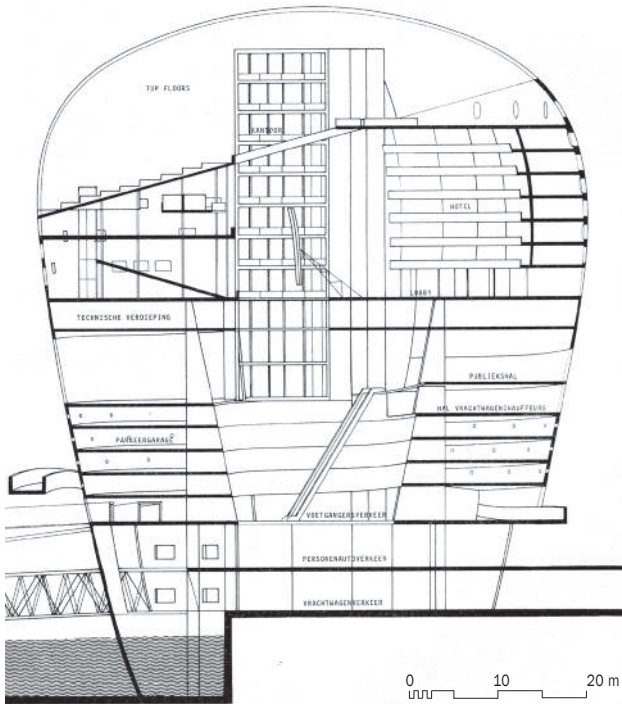
21. Koolhaas, Rem: “Bigness”. En *S, M, L, XL*, op. cit. pp. 504-506.

22. Tafuri, Manfredo y Dal Co, Francesco: *Modern architecture*, op. cit., pp. 231 y siguientes

23. La estrategia de *bigness* se establece “a través de contaminación en lugar de pureza y de la cantidad en lugar de calidad”, Koolhaas, Rem: “Bigness”, pp. 511-512.

3. Un ejemplo del empleo de la sección libre. Terminal marítima de Zeebrugge, 1989.

4. Bigness como condensación de un campo continuo. Terminal marítima de Zeebrugge, 1989.



3

4

protesta por exceso, como una huelga a la japonesa. La inteligencia del argumento de *bigness* es su capacidad para mantener un compromiso con la flexibilidad, la fluidez y la naturaleza informal de las prácticas espaciales liberadas pero sin rechazar la presencia de la forma arquitectónica, como si lo hicieron finalmente las arquitecturas utópicas y radicales de los 60 y 70, desde Archigram a Haus Rucker Co. Con *bigness* Koolhaas trata igualmente de superar otro escollo sufrido por algunos arquitectos que anteriormente también habían intentado facilitar esta libre acción del habitante. Tal es el caso de algunos experimentos del Team X, donde a menudo se dejaban espacios no programados para su libre apropiación. Sin embargo, la experiencia de estos espacios tanto en la canónica Universidad Libre de Berlín de Candilis, Josic y Woods (1963–74) como en otros experimentos posteriores, como por ejemplo las Escuelas de Arquitectura e Ingeniería de la Universidad de Bath de Alison y Peter

Smithson (1978–88), es que estos espacios no programados no son de libertad sino residuales, y tendentes a su marginalización progresiva por la ausencia de fricción con un programa dado existente²⁴.

En *bigness*, el nuevo arreglo entre forma, programa y libertad se produce gracias a lo que Koolhaas denomina una “lobotomía” entre la apariencia externa y el desempeño de la acción en el interior a la que lo grande en sí da lugar. En particular, en el edificio grande, la distancia entre el núcleo interior y la envolvente externa es tal que se produce una falta de organicidad que libera las relaciones entre las partes y el todo, manteniéndose sin embargo la idea del todo, o del conjunto, como una gran masa que estabiliza la relación entre lo estático (exterior) y lo cambiante (lo interior). La emancipación de la envolvente como un objeto icónico e inmutable permite según Koolhaas una reorganización continua del gran interior del edificio en lo que Rafael Moneo ha venido a llamar particularmente

24. Ver Álvarez Lombardero, Nuria: “Mat building. La promesa de asociación espacial”. En *RA. Revista de arquitectura*. 2010, N° 12. pp. 53-60.

25. Moneo, Rafael: “Rem Koolhaas”. En *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la Obra de Ocho Arquitectos Contemporáneos*, op. cit. pp. 310-312.

como la “sección libre”²⁵ (figura 3). En 1989, tres proyectos paradigmáticos de OMA, Très-Grande-Bibliothèque, Zeebrugge y ZKM, parecen abrazar abiertamente este concepto de *bigness*. Así por ejemplo, lo que permite la libertad programática de Zeebrugge según Koolhaas es su iconicidad externa –la intersección de un cono invertido y una esfera– que emerge desde el suelo casi como una condensación material o acumulación de masa del tejido territorial sobre el que se sitúa (figura 4). Del mismo modo, lo que hace posible la excepcional sección libre de la Très-Grande-Bibliothèque para el concurso de la Biblioteca nacional de Francia es la enorme distancia que el núcleo de la construcción toma respecto a la fachada, permitiendo relaciones espaciales más libres e inorgánicas en su interior. Por último, lo que permite el libre apilamiento estructural del ZKM es la malla continua que envuelve el exterior del edificio y que representa la piel sobre la que la institución proyecta películas como su emblema mediático. Pero lo que es más importante: el proceso de acumulación y congestión que le han permitido al edificio alcanzar la masa crítica para ser grande da lugar a que en esta sección libre se den fricciones, solapes y superposiciones entre los distintos programas capaces de generar situaciones de indeterminación entre programa y espacio. Es desde esta indeterminación programática desde donde parte la libertad de acción de sus habitantes sin que la programación del espacio desaparezca. La crítica de *bigness* consiste por tanto en la posibilidad de una exploración continua del programa que libera la acción del constreñimiento normativo de la forma arquitectónica a través de solapes y fricciones que lo vuelven programáticamente ambiguo, y sin que la forma arquitectónica en sí diluya.

Loop (1): Kunsthal II, 1990

No pasó mucho tiempo después de 1989 para que el concepto de *bigness* mostrara sus primeras carencias. El ejemplo más claro es Congrexpo en Lille (1990–4), un edificio concebido para producir una diversidad de eventos y actividades no pre-programadas que terminó engendrando una acumulación de lo que Koolhaas llamarían más adelante como *junkspace* (espacio basura)²⁶. Según las teorías formuladas en *bigness*, la iconicidad de la enorme forma oval del edificio de Congrexpo debería haber liberado su profundo interior como infinitamente reprogramable. Sin embargo, el problema es que si bien la forma exterior del edificio ha podido ser rescatada gracias a esta cualidad de lo grande poco se puede hacer arquitectónicamente con el interior, que se ha dejado totalmente a merced de aquellos impulsos que “dominan la metrópolis” y que reproducen las condiciones del espacio basura. En resumen, con *bigness* la forma arquitectónica se ha salvaguardado al precio de abandonar el interior; y nada asegura que lo que reproduzca sistemáticamente no sea la condición vulgarmente convencional del *junkspace*²⁷.

El primer paso hacia una recuperación del interior aparece con un dispositivo al que Koolhaas denomina como “loop-trick”²⁸. Este fue utilizado por primera vez para el proyecto del Kunsthal, probablemente muy bajo la influencia del concepto de *l’oblique* de Claude Parent y Paul Virilio²⁹. Koolhaas define este dispositivo de la siguiente manera: “...introduciendo una X de suelos que se intersecan en un edificio de dos plantas se crea una superficie continua que destruye el status de cada piso individual, y elimina la noción de sobre algo y bajo algo”³⁰. A pesar de que esta definición parece estar todavía

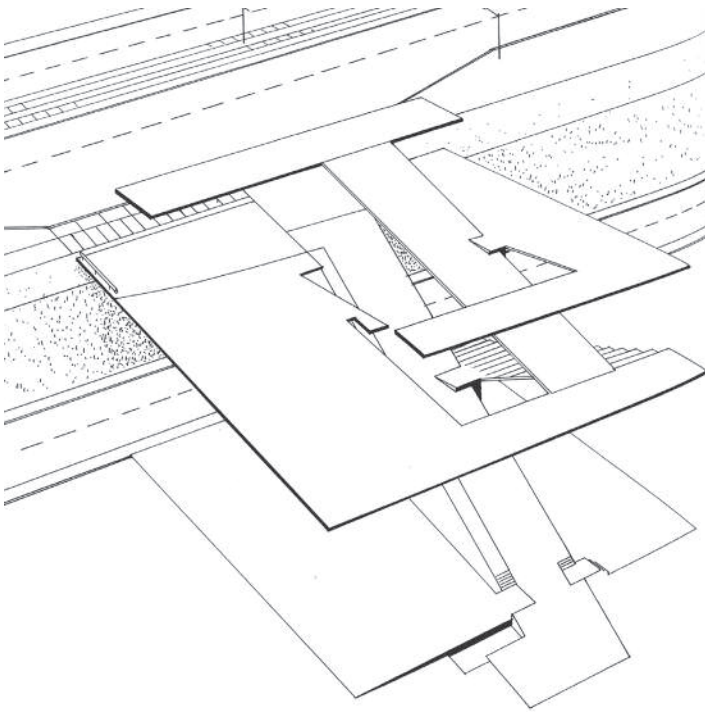
26. Juego de palabras con la noción de basura espacial como un espacio sin cualidad, sin intensidad, sin determinación. Koolhaas, Rem: “Junk Space”. En *Content*. Colonia: Taschen, 2002. pp. 162-171.

27. El abandono de la arquitectura es claro en el proyecto de Melun-Sénart (1987), donde el arquitecto decide dejar que los promotores decidan, rescatando sólo puntos particulares en el territorio. Ver Koolhaas, Rem: “Competition Entry for the New Town Melun-Sénart”. En *S, M, L, XL*, op. cit., pp. 973-989.

28. Ver Koolhaas, Rem: “Loop-trick. Universal Modernization Patent”. En *Content*, op. cit., p. 76.

29. Su más famoso lema es un diagrama que promueve la “X” (multiplicación espacial, como superposición de planos oblicuos), frente a la “+” (sumatorio de espacios, de la intersección planos verticales y horizontales). Ver: Johnston, Pamela (Ed.): *The Architecture of Claude Parent and Paul Virilio: The Function of the Oblique*. London: Architectural Association, 1996.

30. Ver: Virilio, Paul: “The Oblique Function”. En *Architecture Principe*. Febrero 1966, nº 1. Reeditado en: Ockman, Joan: *Architecture Culture 1943-1968*. New York: Rizzoli, 1993. pp. 408-410.



5

5. Kunsthal II, recorrido helicoidal en el diagrama axonómico del edificio.

6. Cierre del loop, Kunsthal II (1990-1993): Diagrama del recorrido espiral descrito a través de imágenes en S, M, L, XL. Este recorrido termina y comienza de nuevo cuando aparece el ascensor, que cierra el bucle que configura el edificio. A continuación, el fragmento de la obra *Esperando a Godot* que corre paralelo a la explicación del edificio. Tal y como sucede con el paseo a través de imágenes, el fragmento se repite desde la página que muestra el ascensor (¡alas!).

7. Mat building como un tapiz continuo. OMA, Viviendas Nexus World, Fukuoka 1991.

demasiado cerca de Parent y Virilio, y se refiere principalmente al valor transgresor que puede tener lo oblicuo como el borrado de las barreras verticales y horizontales que los forjados y muros establecen en arquitectura, este recurso representa el primero de los intentos de Koolhaas para tratar de reorganizar la estructura interna de sus edificios.

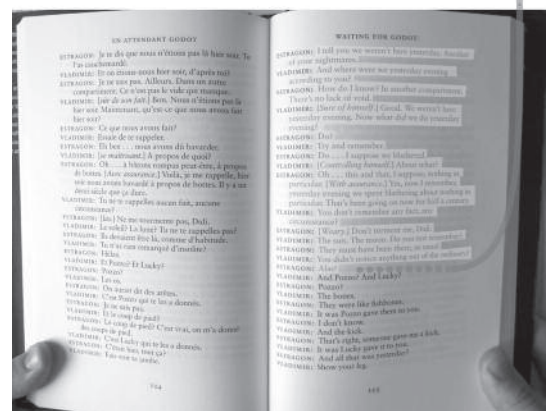
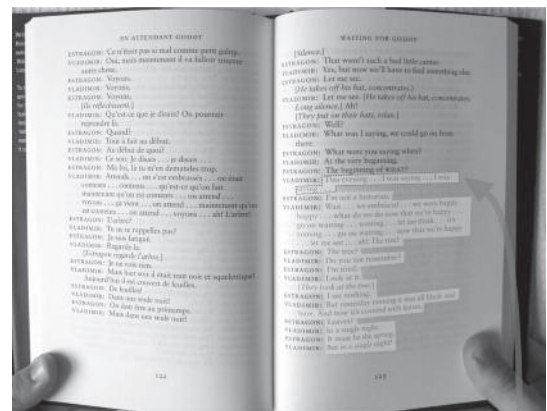
En realidad, el dispositivo denominado como “loop-trick” no sólo funciona como Koolhaas lo describe en esta breve referencia citada anteriormente. Si miramos con atención la forma en que se utiliza específicamente en el Kunsthal, se comprende mejor por qué se le llama *loop*, y no “X de suelos que se intersecan” o “superficie continua”. En el Kunsthal, las rampas creadas están interconectadas siguiendo un recorrido helicoidal que conduce a los visitantes a través del edificio, similar al diagrama de circulación del Museo Guggenheim de Nueva York de Frank Lloyd Wright. El suelo inclinado organiza y estructura por tanto la forma en la que entendemos el interior, al mismo tiempo que traza un deliberado *promenade architecturale* a través de la sección del edificio. En la sección que se describe el Kunsthal en S, M,

L, XL todo parece referirse a esta cualidad helicoidal del edificio. Por un lado, las imágenes que Koolhaas utilizan para ilustrar el proyecto van siguiendo el recorrido espiral que también se muestra con flechas sobre las plantas del mismo. Este recorrido fotográfico se acompaña de anotaciones explícitas respecto a cómo realizar el paseo espiral del tipo “camine hacia arriba”, “gire a la derecha”, “salga bajo el balcón”, haciendo un claro énfasis en esta estructura particular del edificio (figura 5)³¹. Lo que a priori parece sin embargo más inexplicable es que las instrucciones explícitas para este recorrido espiral, que aparecen en letra pequeña, estén acompañadas por una larga cita en grandes caracteres que provienen de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett³².

La configuración del edificio no es sólo helicoidal, sino más particularmente un *loop* o bucle. Como tal, es un circuito cerrado, algo que se repite. La narración que se sigue en S, M, L, XL para describir esta cualidad en el Kunsthal es muy explícita al respecto. Así, por ejemplo, la visualización de las señales escritas y gráficas incluidas en su recorrido arquitectónico evitan toda posibilidad de encontrar un punto de partida u otro de finalización,

31. Koolhaas, Rem: “Life in the Box?”. En S, M, L, XL, op. cit. pp. 431-473

32. “(...)VLADIMIR: This evening... I was saying... I was saying... ESTRAGON: I'm not a historian. VLADIMIR: Wait... we embraced... we were happy... happy... what do we do now that we're happy... go on waiting... waiting... let me think... it's coming... go on waiting... now that we're happy... let me see... ah! The tree! ESTRAGON: The tree? VLADIMIR: Do you not remember?” y continua con la cita directa de la obra hasta el momento en el que Estragon dice “The very beginning of WHAT?”, y entonces se vuelve al inicio con “This evening . . . I was saying . . . I was saying . . .”, simulando así que la cita es un bucle recurrente que se repite desde el inicio. Beckett, Samuel: *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 2006, pp. 72-74.



6

7

haciendo ver a los visitantes que este recorrido es una ruta continua y cerrada, que se repite sin cesar como un bucle. La cita de Beckett de *Esperando a Godot* es también un bucle que se repite, y que se reinicia precisamente cuando lleguemos a la imagen del ascensor, el enganche que cierra este bucle infinito (figura 6).

De este modo, con el dispositivo del *loop* el edificio recupera su interior, dando una estructura básica a su contenido. Éste ya no se da desordenadamente disperso bajo la envoltura del edificio, sino que está conectado a través de una suave secuencia. Si los edificios concebidos desde *bigness* dependían de una "lobotomía" entre el interior y el exterior, donde el interior respondía a la condición cambiante de la metrópolis y el exterior mantenía una presencia icónica estable, con el *loop*, que se refiere a una lógica interna de organización, el exterior del edificio desaparece prácticamente como interés. Con el *loop* el edificio se enfrenta a la inestabilidad metropolitana valiéndose de una estabilidad estructural interna que organiza su contenido a través de los cambios.

Mat Buildings (1): 1990

La lógica del *loop* no va ser la única que Koolhaas utiliza para revisar el concepto de *bigness*. A principios de



8. Kunshal II, contra-programación.

9. Diagrama paranoico-crítico del Kunshal II, con las indicaciones de circulación “absurdas” extraídas de Esperando a Godot (“Don’t torment me, Didi”) y las indicaciones de circulación explícitas (“Exit under the balcony”).

los 90 el holandés estaba también explorando estructuras organizadas a través de patios e interrelaciones horizontales, en una serie de proyectos que se podrían clasificar como *mat buildings*: edificios compactos y de baja altura que basan su lógica conectiva en lo tupido del tejido que ellos mismos forman (figura 7)³³. Herencia de las exploraciones del Team X sobre las relaciones entre la conectividad del tejido social-antropológico y la morfología espacial y urbana, *mats*, *kasbahs* y otras estructuras similares eran un tema importante en los años 1960 y 1970, siendo la Universidad Libre de Berlín de Candilis, Josic y Woods el ejemplo fundamental de esta preocupación arquitectónica. Educado en la AA, Koolhaas recibiría este interés por el *mat building* directamente de Peter Smithson, aunque su formalización no apareció en su obra hasta principios de la década de los 90 con proyectos como el Nexus World en Fukuoka (1989–91) o en el Hotel y Centro de Convenciones en Agadir (1990)³⁴.

En *S, M, L, XL*, Koolhaas define la cualidad como *mat-building* de las viviendas de Nexus World de la siguiente manera: “...tapices continuos donde las casas nunca se convierten en objetos”, y donde “...la sustancia centrífuga de la arquitectura moderna se condensa para generar la forma urbana”³⁵. Estos tapices o *mats* también abarcan el argumento de una condensación que produce una masa crítica –como *bigness*– pero que se rige por ciertas normas internas como, por ejemplo, patios. Al igual que en el caso del *loop*, los edificios concebidos como *mat buildings* no tienen exterior, porque dependen sólo también de su propia lógica interna de conexiones. Los edificios que se organizan como *mat buildings* serán la otra crítica y alternativa a *bigness*: manifiestan un primer intento de incorporar el edificio en el suelo público, de abrirlo al exterior, mientras que al mismo tiempo se recupera también la estructura espacial del interior.

Loop (2)

Si el *mat building* funciona como un conjunto de conexiones a modo de red o matriz, el dispositivo del *loop* trabaja con un tipo de conexión lineal. El *mat building* busca la igualdad en la distribución de fuerzas, disolviendo y disipando las mismas sobre una misma superficie continua. El *loop*, sin embargo, a pesar de que su diagrama ideal es continuo en su desarrollo, produce una distribución crispada de fuerzas en la relación con las diferentes superficies programáticas con las que se cruza. El *loop* se convierte entonces en un dispositivo (siguiendo la terminología de Michel Foucault), porque cuando su diagrama ocupa el volumen interior del edificio activa determinadas relaciones socio-espaciales a través de procurar una máxima fricción entre espacios/programas. De esta forma, la vocación de la continuidad lineal del *loop* es la producir encuentros inesperados en su sección, a través de la confrontación, el desplazamiento, el voyeurismo y otras relaciones que aparecen transversalmente agitando su diagrama cuando éste se desarrolla a través del espacio. El dispositivo del *loop* toma por tanto como ventaja la previsibilidad de su diagrama y la imprevisibilidad de las acciones que éste genera en su transversalidad espacial. Es fiel a la idea de Georges Bataille de *transgresión*, con romper la norma, pero entendiendo al igual que Bataille que para ello la norma debe de existir, y que sólo si uno sabe a dónde va puede salirse del camino³⁶. El *loop* es una línea continua que produce oportunidades, un camino unívoco que se abre la distracción, un registro transversal que invita desviación.

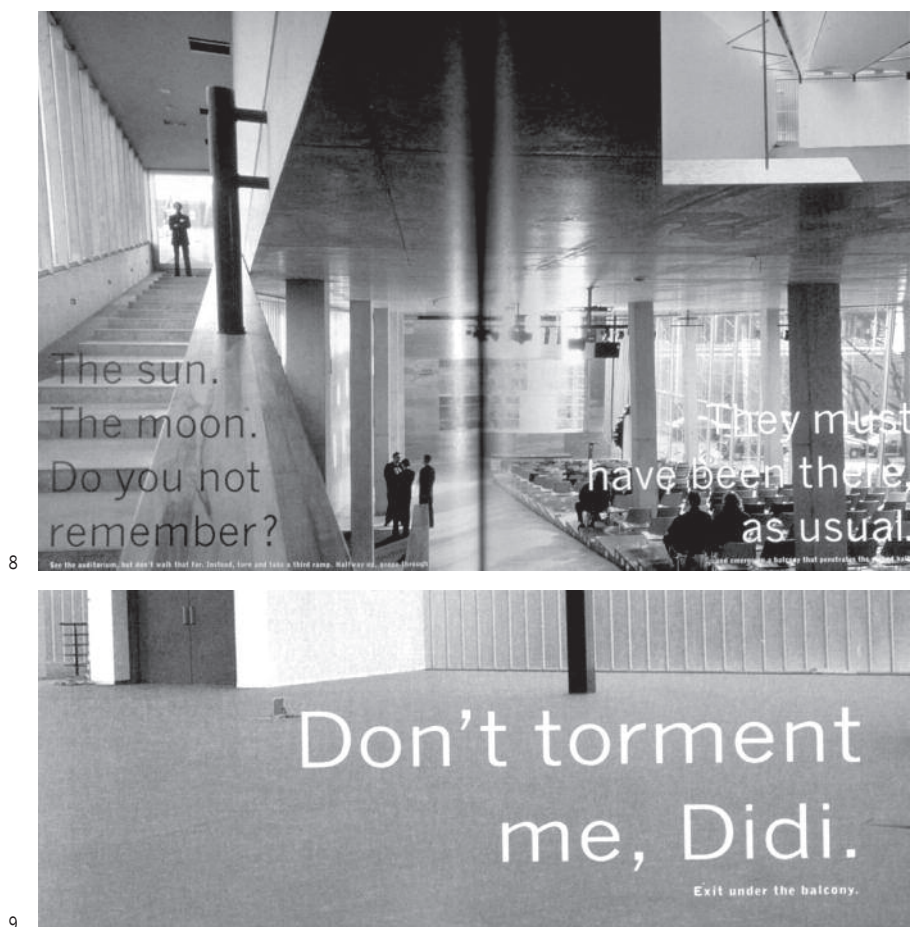
La inteligencia del argumento del dispositivo del *loop* es que se recupera la arquitectura interior, que se había perdido con el concepto de *bigness*, pero mantiene su sentido crítico. De hecho, el dispositivo del *loop* mejora todas las técnicas de trans-programación, re-programación o contra-programación, cuyas fricciones producen

33. Smithson, Alison: “How to recognise and read a mat-building”. En *Architectural Design*. 1974. Vol. XLIV, N° 9. pp. 573-590.

34. El *mat-building* había aparecido ya de alguna forma en Koolhaas con propuestas como La Villette (1982). Aunque es más un desarrollo horizontal del *New York Downtown Athletic Club*. Ver Koolhaas, Rem: “Competition Entry for Parc de la Villette, Paris, 1982”. En *S, M, L, XL*, op. cit. pp. 895-934.

35. Koolhaas, Rem: “Housing in Fukuoka, Japan, 1991”. En *S, M, L, XL*, op. cit. p. 86.

36. Bataille describió esta relación paradójica en *La Parte Maldita*, fundamentándose principalmente en su teoría sobre el erotismo. Para Bataille la transgresión no elimina la norma objeto de la prohibición, sino que la neutraliza para dejarla momentáneamente suspendida, abriendo así el contacto puntual con aquello que la norma cancela. Bataille, Georges: “Transgression”. En *The Accursed Share*. New York: MIT Press, 1991, pp. 97-119.



eventos y acción libre no programada y que Koolhaas esperaba del rascacielos neoyorkino. La acción es generada por la superposición, confrontación, renovación y mezcla de los diferentes programas a lo largo de esta circulación continua que crea situaciones de contradicción, ambigüedad o duplicidad, y que dan lugar a la emergencia de desviaciones respecto a lo pre-programado. En el Kunsthall es donde Koolhaas utiliza por primera vez este dispositivo. En el edificio los diferentes programas se superponen, mezclan e hiper-conectan, generando e invitando continuamente a la divergencia, la desviación y la distracción respecto a la senda trazada por la espiral continua. La sala de conferencias, por ejemplo, se enfrenta a la circulación de vehículos en el estacionamiento, y al mismo tiempo, está atravesada por la circulación de la exposición. Estas superposiciones y contra-programaciones entre funciones contradictorias entre sí (como el parking, el auditorio y la circulación de la sala de exposiciones) están destinadas a producir estas desviaciones, distracciones,

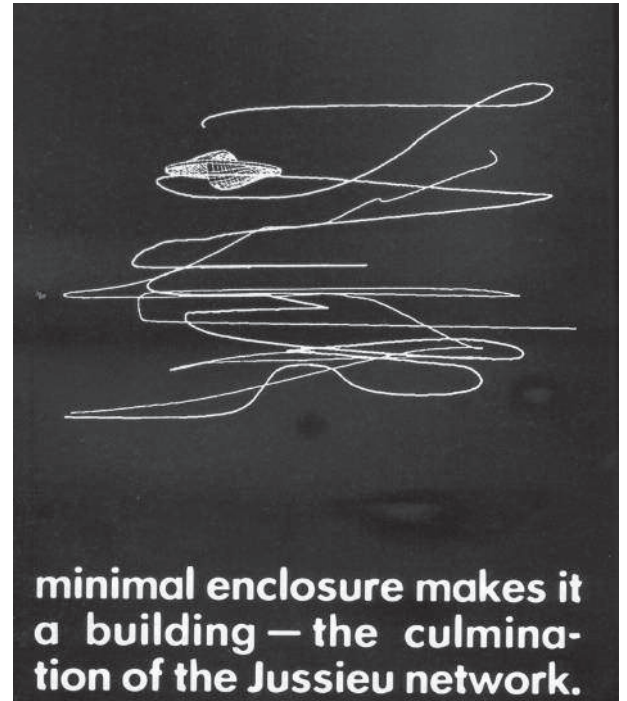
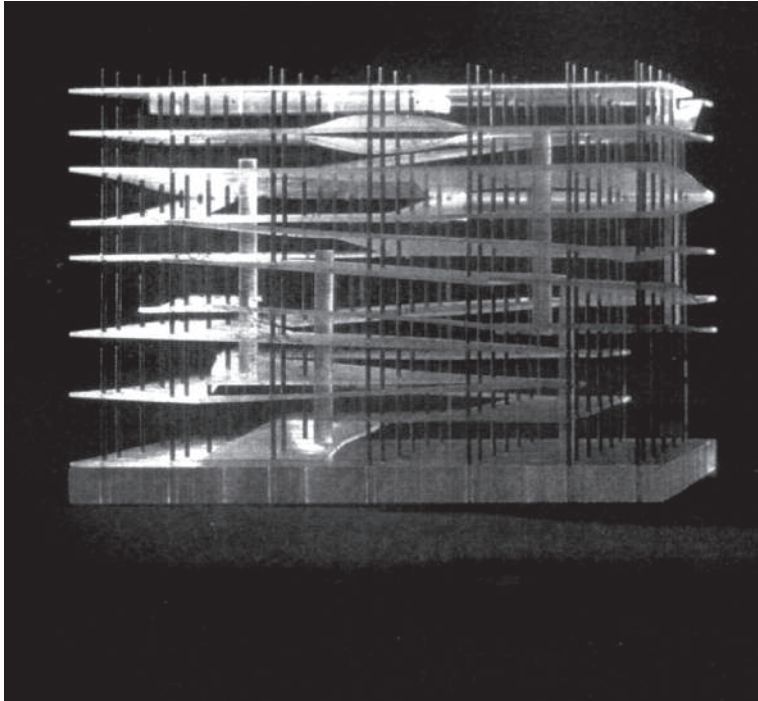
enfrentamientos fortuitos y relaciones inesperadas, y por lo tanto, a la liberación de la acción de los individuos respecto a la trayectoria fijada por la espiral (figura 8).

La narración del Kunsthall en el *S, M, L, XL* aclara también esta relación y nos ayuda a entender el por qué de la presencia de Beckett. El doble juego de indicaciones para recorrer el *loop* nos habla de su condición ambivalente: por un lado, como recorrido explícito, continuo y pragmático que sigue la espiral linealmente por el camino más directo, y por otro, como recorrido abierto, hiper-conectado, generado a través de las desviaciones y distracciones que la fricción de esta espiral genera por los espacios que recorre de manera irracional, indeterminada, y en definitiva, absurda, y a la que la de cita de Beckett hace referencia. Este doble juego de indicaciones representa el diagrama paranoico-crítico sobre el que se fundamenta el edificio: la mezcla paradójica entre la máxima explicitud pragmática y el máximo absurdo irracional (figura 9)³⁷.

37. La idea del diagrama *paranoico-crítico diagram*, tomado de Salvador Dalí, ha sido ampliamente usado por Koolhaas Rem: *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Londres: Academy Press, 1978, pp. 235-246.

10. OMA, Jussieu Library, París, 1993.

11. Loop en Jussieu Library.



10 11

Segunda Inflexión: 1993 Jussieu

La propuesta de la Biblioteca doble de Jussieu es el proyecto en el que se seguirá desarrollando estas exploraciones formales. El proyecto aparece como una especie de intersección entre los conceptos de *mat building* y *bigness* que se convierten en *loop* como resumen de los conceptos vistos hasta ahora (figura 10). Así, de acuerdo con la idea de *bigness*, en Jussieu el programa de las dos bibliotecas se pliega y superpone para generar una mayor densidad que genere presencia urbana y congestión programática³⁸. Contrariamente a *bigness*, sin embargo, la lobotomía entre interior y exterior desaparece porque es

el suelo social público, la calle, lo que es plegado y retorcido para ser introducido en el edificio, generando así lo que Koolhaas denomina como *Inside-Out City*³⁹. Del mismo modo, de acuerdo con la idea del *mat-building*, Jussieu es una urdimbre social que genera conectividad⁴⁰. Pero contrariamente al *mat building*, Jussieu tiene una referencia lineal en su desarrollo espacial que no funciona como una matriz plana, sino como la hélice que inspiró al Kunsthal. De este modo la superficie plegada de Jussieu genera un recorrido arquitectónico continuo que articula la espacialidad de todo el contenido programático del edificio (figura 11). Koolhaas lo explica de la siguiente

38. "Si el problema del presente podium es la dispersión, entonces esta reconfiguración genera, con la misma substancia, concentración. Para crear más densidad aún, las dos bibliotecas se superponen: ciencias queda embebida en el suelo; y humanidades se levanta verticalmente." Koolhaas, Rem: "Jussieu Library". En S, M, L, XL, op. cit. pp. 1316-1328.

39. Koolhaas, Rem: "Inside-Out-City. Universal Modernization Patent". En *Content*, p. 79.

40. "Para reafirmar su credibilidad, nos imaginamos esta superficie como plegable, una alfombra mágica social; la doblamos con el fin de generar densidad, la forma de un "apilamiento" de plataformas; un cerramiento mínimo lo convierte en edificio- la culminación de la red Jussieu". Koolhaas, Rem: "Jussieu Library". En S, M, L, XL, op. cit. pp. 1332-1338.

manera: “*Todos los planos están conectados por una sola trayectoria, un bulevar interior deformado que expone y se relaciona con todos los elementos programáticos. El visitante se convierte en un flâneur de Baubelaire, que inspecciona y se deja seducir por un mundo de libros e información – por el escenario urbano*”⁴¹. En *Content*, Koolhaas describe el funcionamiento de este edificio de manera aún más directa: “*Plegar una calle para generar boulevard interior vertical que se expone y se relaciona con todos los programas en una única secuencia*”⁴², lo que implica elementos provenientes tanto del *loop* como del *mat building*⁴³.

La biblioteca de Jussieu culmina este proceso de investigación sobre la forma arquitectónica y su vinculación con la libertad de acción del habitante. Como un dispositivo crítico, la biblioteca aprovecha los mecanismos de contra-programación, re-programación o trans-programación previamente explorados, generando un interior friccionado en el que según Koolhaas este “flâneur urbano” se movería y actuaría libremente. En opinión del arquitecto: “... las construcciones específicas de las bibliotecas tendrán un potencial ilimitado para la expresión individual y la diferencia”⁴⁴.

Loops and beyond

Si bien el concepto de *mat building* ha sido ampliamente estudiado en la historia de la arquitectura reciente, las ideas relacionadas con el *loop* como dispositivo parecen haber recibido menor atención crítica, o al menos, no han sido consideradas comúnmente como parte substancial del discurso de Koolhaas. Tal vez esta

omisión pueda deberse al mismo modo en el que la crítica de la arquitectura ha trabajado en los últimos tiempos, donde una lectura formal de la arquitectura se ha hecho bastante inusual –especialmente en el mundo anglosajón– y ha existido una importante tendencia a renegar, si no por lo menos a obviar, el análisis de la forma como un hecho relevante en la escritura crítica en arquitectura. Así por ejemplo, jóvenes críticos de arquitectura norteamericanos como Somol, Speaks o Whiting han hablado en términos de estrategia, deseo o potencia, refugiándose en el valor en sí mismo del entramado intelectual e interpretativo desde el que plantean una idea general del trabajo de Koolhaas como actitud, más que desde una relación más específica entre la propuesta formal de su arquitectura y su posible lectura crítica. Pero tampoco la lectura formal que algunos autores de una generación anterior han seguido practicando, por ejemplo, en España, ha conseguido relacionar las exploraciones de Koolhaas con sus aspiraciones críticas y el territorio intelectual en las que éstas se definen. En este caso, estas otras lecturas se han quedado a menudo limitadas a ejercicios descriptivos de composición que buscan su contrastación, no en el universo de ideas en el que Koolhaas se mueve, sino en aquel en el que estos autores se reconocen, y desde la tradición arquitectónica que les es conocida⁴⁵.

Aunque quizá el motivo principal de esta ausencia se la debamos al propio Koolhaas. Salvo los breves apuntes en *Content*, el holandés nunca llegó a teorizar sobre el concepto de *loop* –como si lo hiciera por ejemplo con el de *bigness*–, sin quedar demasiado claro

41. Koolhaas, Rem: “Jussieu Library”. En *S, M, L, XL*, op. cit. pp. 1338-1341.

42. Koolhaas, Rem: “Inside-Out-City. Universal Modernization Patent”. En *Content*, op. cit. p. 79.

43. Esta cita anterior, insistiendo en el valor de una calle interior, nos lleva de nuevo a la influencia de Alison y Peter Smithson, cuya obra arquitectónica conocía bien Koolhaas de su formación y había insistido profusamente, aunque sin acierto como ya se ha señalado por su desprogramación, en la exploración de este tipo de calles internas, desde su propuesta de Golden Lane (1952) a la Bath School Escuela Universitaria de Arquitectura e Ingeniería de Edificación (1982-1988).

44. Koolhaas, Rem: “Jussieu Library”. En *S, M, L, XL*, op. cit., p. 1343.

45. En esta línea estarían por ejemplo los textos de Juan Antonio Cortés para *El Croquis*. Cortés Vázquez de Parga, Juan Antonio: “Delirio y Mas. II. Estrategia frente a Arquitectura”. En *El Croquis*. 2006, N° 131-132. Otro texto paradigmático en este sentido sería el que publicó Antón Capitel sobre la Casa de la Música de Oporto en 2007 aunque Capitel no es capaz de realizar una interpretación clara sobre esta estructura espacial del edificio. Capitel, Antón: “La Casa de la Música de Oporto. O el Formalismo de la arquitectura de OMA”. En *Arquitectura*. 2007, N° 348. Madrid: Colegio de Arquitectos de Madrid. pp. 102-109. En ambos casos parece que la descripción explícita de la forma no es suficiente para acceder a su función o propósito.

cuál pudiera ser el motivo de tal olvido⁴⁶. Sea como fuere, el silencio de Koolhaas no impide reconocer hoy día la utilización del *loop* como herramienta que redefine, mide y complementa *bigness* en una parte importante de su obra, y prueba de ello es cómo éste seguirá muy presente en proyectos más allá de S, M, L, XL. Sólo por citar algunos ejemplos, el *loop* volvería a aparecer en el Educatorium de Utrecht (1993–96), y posteriormente en los concursos para la operas de Cardiff y Miami (1994, 1995). Más adelante también aparece de manera elocuente en la Embajada de los Países Bajos en Berlín (1997–2003) o

en el vestíbulo que gira alrededor de la Casa da Música de Porto (1999–2005) hasta llegar finalmente al edificio CCTV en Beijing (2002–2008). Es con este edificio que Koolhaas define un segundo momento de estabilidad en la relación entre *loop* y *bigness* que él mismo denomina como *loop skyscraper*⁴⁷. Pero es también con el CCTV que se evidencia ya cómo la exploración formal comenzada quince años atrás empieza a agotarse, absorbida desde entonces por una constelación de composiciones retóricas de aquellas invenciones formales de ayer que han tomado hoy el perfil de figuras. ■

46. Quizá fuera el hecho de que una generación de arquitectos más jóvenes (con los casos paradigmáticos de Greg Lynn, FOA, y sobre todo Ben Van Berkel), utilizara de manera sistemática diagramas formales afines al *loop*, hasta llegar a banalizarlo, lo que hiciera plantear a Koolhaas obviar este debate.

47. Koolhaas, Rem: "Loop Skyscraper. Universal Modernization Patent". En *Content*, p. 511.

Bibliografía

- Álvarez Lombardero, Nuria: *"Mat building. La promesa de asociación espacial"*. En RA. Revista de arquitectura. 2010, N° 12. pp. 53-60.
- Allen, Stan: *"Stocktaking 2004: Nine Questions About the Present and Future Design"*. En Harvard Design Magazine, Primavera-Verano 2004, N° 20. pp. 5-51.
- Aureli, Pier Vittorio: *"The City Within the City"*. En The Possibility of an Absolute Architecture. Cambridge, MA: MIT Press, 2011. pp. 177-228.
- Baird, George: *"Criticality and its discontents"*. En Harvard Design Magazine. Otoño 2004-Invierno 2005, N° 21. pp. 27-28.
- Bataille, Georges: *"Transgression"*. En The Accursed Share. New York: MIT Press, 1991. pp. 97-119.
- Beckett, Samuel: *Waiting for Godot*, London. Faber and Faber, 2006.
- Capitel, Antón: *"La Casa de la Música de Oporto. O el Formalismo de la arquitectura de OMA"*. En Arquitectura. 2007, n° 348. Madrid: Colegio de Arquitectos de Madrid. pp. 102-109.
- Cortés, Juan Antonio: *"Delirio y Mas"*. En El Croquis. 2006, N° 131-2. Madrid: Editorial El Croquis. pp. 8-59.
- Eisenman, Peter: *"Postfuncionalism"*. En Oppositions. 1976, n° 6. pp. 6-12.
- Hays, Michael: *"Critical Architecture between Culture and Form"*. En Perspecta. 1984, n° 21. pp. 14-29.
- Johnston, Pamela (Ed.): *The Architecture of Claude Parent and Paul Virilio: The Function of the Oblique*, London: Architectural Association, 1996.
- Koolhaas, Rem: *"Found in Translation"*. En Archis. 2006, N° 2. pp. 120-127.
- Koolhaas, Rem: *Content*. Colonia: Taschen, 2002.
- Koolhaas, Rem y Mau, Bruce: S, M, L, XL. Nueva York: The Monacelli Press, 1994.
- Koolhaas, Rem: *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Londres: Academy Press, 1978.
- Koolhaas, Rem: *"«Life in the Metropolis» or «The Culture of Congestion»"*. En Architectural Design Agosto 1977, Vol. 47, N° 5. pp. 322-323.
- Moneo, Rafael: *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de 8 arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004.
- Smithson, Alison: *"How to recognise and read a mat-building"*. En Architectural Design. 1974. Vol. 49, N° 9. pp. 573-590.
- Somol, Robert y Whiting, Sarah: *"Notes on the Doppler Effect and Other Moods of Modernism"*. En Perspecta 2002, N° 33. pp. 72-77.
- Speaks, Michael: *"Design Intelligence and the New Economy"*, en Architectural Record, January, 2002, pp. 70-72.
- Speaks, Michael y Hadders, Gerard (Eds.): *Mart Stam's Trousers*. Rotterdam: 010 Publishers, 1990.
- Tafuri, Manfredo: *"Design and techno utopia"*. En Ambasz, Emilio (Ed.): *Italy, the new domestic landscape: achievements and problems of Italian design*. New York: Museum of Modern Art, 1972. pp. 388-404.
- Tafuri, Manfredo y Dal Co, Francesco: *Modern architecture*. Translation from the Italian by Robert Erich Wolf, New York: Rizzoli, 1979.
- Tschumi, Bernard: *"Space and Events"*. En Architecture and Disjunction. Cambridge, MA: MIT Press, 1994. pp. 140-152.
- Virilio, Paul: *"The Oblique Function"*. En Architecture Principe. Febrero 1966, N° 1 (reeditado en Ockman, Joan: *Architecture Culture 1943-1968*. New York: Rizzoli, 1993. pp. 408-410.

Francisco González de Canales (Sevilla, 1976). Arquitecto (2001), Master in Design (with Distinction), PhD (cum laude) (2007) estudió arquitectura en Sevilla, Barcelona y Harvard University y trabajó para Foster+Partners y Rafael Moneo. En 2004 establece su oficina profesional Canales & Lombardero con Nuria Álvarez Lombardero. Desde 2012 es Profesor Titular de Composición Arquitectónica de la Universidad de Sevilla. Profesor de proyectos y de historia y teoría en la Architectural Association de Londres, donde fue también coordinador cultural (AACP coordinator) entre 2008-2012. Entre 2001 y 2006 fue director de la revista Neutra, de la que formó parte de su comité editorial hasta su disolución en 2011, y ha colaborado con revistas como Abitare, Archithese, ARQ, Arquitectura COAM, Arquitectura Viva, Domus, Journal of Architectural Education, RA o Summa+. Entre sus publicaciones recientes se destacan *First Works: Emergent Architectural Practices of the 1960 and 1970s* (2009), *Networks: Atlas of Connective Architecture* (2014), ambos con Brett Steele, *Experiments with Life Itself* (2012) y *Rafael Moneo: Una Reflexión Teórica desde la Profesión* (2013).