

"Of course, juries, not architects, decide competitions, but first there is our own, invisible judgement: for each project there is a beyond –a domain where no jury will follow. Greater than the total loss to all the conspiracies, political pressures, blatant corruption - all those "masterworks" that they *didn't give the first prize- is the tragedy of the even more brilliant works that* we *didn't dare to imagine"*[1]

Rem Koolhaas

Keywords*: manhattanism, confluencia, disrupción, transmodernidad, disidencia, multidisciplinariedad, O.M.A.*

Imagen de portada. Interpretación vista nocturna del proyecto para el Concurso para la Biblioteca Nacional de Francia de O.M.A. en Paris, 1989. Imagen de Oscar Rubio realizada en 2015.

1. Contexto

Este proyecto se propone a la V edición de la beca de investigación Fundación Arquia-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para el desarrollo de un proyecto de investigación original e innovador a realizar en un centro académico de reconocido prestigio en Nueva York.

2. Objeto, justificación y ámbito de estudio

El presente proyecto de investigación se plantea como una reflexión abierta, transversal y contaminada por disidencias y confluencias multidisciplinares en torno a la arquitectura que surgen de forma directa o indirecta en Nueva York. Muchas son las circunstancias, los condicionantes, las causas y las propias personas que han hecho de la Gran Manzana una meca de la arquitectura moderna y, sobre todo, de la arquitectura que surge tras el declive de los principios de la modernidad arquitectónica. Nos interesa, especialmente, analizar la arquitectura contemporánea y su relación con la modernidad tras la crisis postmoderna. Esa arquitectura que, una vez abandonado el fiasco historicista como enésimo *revival* pseudo-clásico en nuestra historia disciplinar, surge como lectura crítica de la modernidad pero que, a diferencia de ésta -caracterizada por su homogeneizante "estilo internacional"-, resulta sorprendentemente fecunda y variopinta entre el reducido elenco de arquitectos que son capaces de marcar una época. Y de forma específica, por su particular relación con lo que se ha dado en llamar *Manhattanism*, con el más influyente de todos ellos: Rem Koolhaas ¿o tal vez habría que escribir O.M.A.?

Pero antes de desvelar el contenido, como en toda narración, debemos remitirnos al comienzo. Tratándose de un proyecto de investigación que habrá de ser valorado por un jurado que pueda considerarlo merecedor de recibir la beca de investigación que lo haría posible, parece lógico empezar por definir qué entendemos por un proyecto de investigación en arquitectura. De no estar convencido de la bondad de lo que se propone y de las razones que me hacen considerarlo acreedor de dicha distinción no estaría escribiendo estas líneas ahora.

De acuerdo con el Memorandum del Royal Institute of British Architects (R.I.B.A.) titulado "*What is architectural research?*" elaborado por Jeremy Till[2] toda investigación se basa en tres principios para generar un conocimiento que pueda transmitirse a otros: originalidad, relevancia y rigor. Si se analizan críticamente estos tres fundamentos de la investigación resulta evidente que los tres, considerados de forma aislada, son condiciones necesarias pero no suficientes. Una investigación original y relevante sin el debido rigor tendría escaso valor; sus conclusiones no generarían conocimiento puesto que habría aspectos no considerados y no se podrían deducir de ella afirmaciones concluyentes. Análogamente, una investigación que fuera relevante y rigurosa pero que careciera de la debida originalidad podría afianzar un conocimiento que ya existiera previamente en una disciplina, pero no lo ampliaría porque no resultaría innovador. Finalmente, una investigación original y rigurosa, si no fuese relevante para la disciplina, tendría escaso valor porque abordaría cuestiones marginales o carentes de importancia. Así, la calidad y alcance de una investigación deberá medirse en función de estos tres parámetros que deben observarse simultáneamente.

Sin embargo, a menudo, son los propios arquitectos los que cuestionan que la arquitectura pueda ser investigada como cualquier otra disciplina científica, de acuerdo también con Till, basándose en alguno de los siguientes tres mitos. El primero de ellos está fundado en la premisa de que la arquitectura es sólo arquitectura y su especificidad es tal que no puede ser analizada e investigada como lo son otras disciplinas; por tanto, los métodos de análisis con rigor científico no son aplicables al ámbito de la arquitectura. Es evidente que la investigación en arquitectura no se corresponde con los parámetros de una investigación experimental basada en los principios del método científico como sí sucede con otras disciplinas[3]. Así, la arquitectura debe confiar en las obras proyectadas y construidas –en la creatividad y el genio de quienes la producen- como fuente de conocimiento disciplinar. El segundo, casi su opuesto, plantea que la arquitectura es demasiado compleja y transversal y, por lo tanto, para afianzar su base epistemológica necesita acudir al socorro de teorías ajenas a ella misma tales como son la historia, la filosofía, la antropología o la sociología. Aquellos que pretenden diluir los límites de la arquitectura o incluso cuestionar su extensa tradición disciplinar se suelen aferrar a este mito, la mayor parte de las veces para hablar de todo menos de arquitectura. Suelen olvidar que la disciplina creativa más antigua del

mundo civilizado de la que tenemos evidencia es la arquitectura (nada hay comparable a la magnificencia de la arquitectura de Egipto en otros ámbitos disciplinares en su época). El tercero de los mitos, el más genuinamente defendido por la profesión como fuente de autoridad disciplinar, plantea que diseñar y construir un edificio es una forma de investigación arquitectónica en sí misma y lo es en exclusiva. De este modo, si el conocimiento arquitectónico reside en la arquitectura misma y los edificios siempre acaban teniendo algo de originales porque, entre otras cosas, ningún lugar ni contexto, programa, escala, etc. son idénticos, la producción de la arquitectura genera conocimiento y, en consecuencia, constituye una investigación. Parece evidente que un edificio verdaderamente innovador genera conocimiento y supone un avance en la disciplina probablemente mayor que cualquier teoría; sin embargo, este tipo de edificios "disruptivos" escasean. La mayoría de los edificios construidos no constituyen investigación real. Por todo ello, es bastante lógico cuestionar cualquiera de los tres mitos que, aún con cierta razón, no son la razón misma sino simplemente razones.

Lo cierto es que la arquitectura es suficientemente compleja como para que su análisis requiera ampliar su propio campo disciplinar y la concreción del objeto proyectado o construido. Toda labor creativa e innovadora –verdaderamente "disruptiva" en su ámbito disciplinar implica un avance de la disciplina; así, por ejemplo, nadie duda que Picasso y Braque –junto con Gris en la época del cubismo sintético- contribuyeran de forma decisiva al avance de la pintura al socavar los pilares fundamentales de la representación pictórica asentados durante siglos, proponiendo para ello un modo alternativo para representar la realidad. En todo caso, el proceso de diseño arquitectónico basado en parte en el conocimiento disciplinar y fundamentalmente en la intuición del diseñador, no responde a la idea de una búsqueda *sistemática* cuyo objetivo final consiste en ampliar y comunicar conocimiento a terceros –lo propio de la investigación- a pesar de que pueda también contribuir al conocimiento, eso no está en cuestión.

En realidad, la crítica –entendida como fuente de conocimiento- debe desenvolverse en un plano más abstracto mientras que el arquitecto que proyecta, precisamente porque lo hace para unas condiciones dadas, desarrolla su labor creativa en el ámbito de la concreción. La tensión característica entre teoría y praxis desvela aquí sus contradicciones: desde el punto de vista de la investigación, ¿qué aporta más al conocimiento de la arquitectura moderna, una obra ejemplar de uno de los maestros del movimiento moderno como Le Corbusier o un texto de análisis crítico como puede ser *Modern Architecture: A Critical History* de Kenneth Frampton?

Con el enfoque propuesto en el memorándum, distintos planteamientos de investigación permiten aproximaciones tanto desde el ejercicio profesional como desde los planteamientos más académicos pero, en todo caso, el objeto debe estar centrado en la generación de conocimiento y la capacidad de que sea transmitido a terceros para el progreso de la disciplina. Además, los tres pilares básicos de toda investigación, originalidad, relevancia y rigor deben quedar satisfechos por lo que nuestros esfuerzos deben ir encaminados a encontrar temas de interés que sean innovadores en el estudio de la disciplina desarrollados a partir de planteamientos rigurosos y sistemáticos.

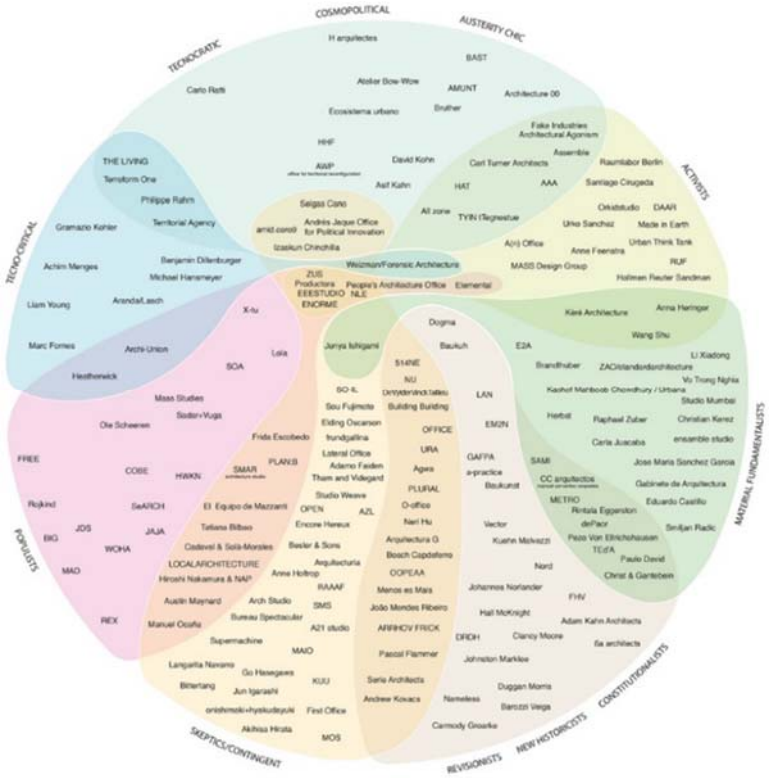
3. Objetivos. ¿Qué? Disrupción y transmodernidad

Este proyecto de investigación pretende ser innovador al analizar y extrapolar a la arquitectura dos nociones pertinentes y en cierta medida complementarias, que podrían verter luz en el debate disciplinar respondiendo a la pregunta de ¿qué significa *disrupción* en arquitectura? y planteando la idea de *transmodernidad* arquitectónica como alternativa al discurso postmoderno en un sentido amplio. La arquitectura que aquí se analiza es una arquitectura contaminada por discursos de otras disciplinas y consideraciones transversales. En consecuencia, este proyecto -dirigido sin ambages al ámbito de la disciplina y a crítica arquitectónica- pretende, no obstante, beber de otras fuentes como pueden ser la economía, la filosofía, el diseño gráfico o la estética para apropiarse de ciertos conceptos que pueden, a pesar de ello (o tal vez precisamente por ello), ser de utilidad como herramienta crítica en nuestro ámbito de conocimiento para arrojar nueva luz sobre la arquitectura.

Se podría entrever una aparente contradicción entre los términos de disciplina y disrupción, probablemente porque solemos asociar disciplina y tradición. El problema radica en considerar la tradición

como un estándar establecido en cualquier disciplina creativa obviando el curso de la historia con respecto a la perspectiva temporal. Incluso a lo largo de la historia, los estilos bien establecidos no constituyen un conjunto preciso de reglas inmutables durante un período de tiempo dado. Los cambios surgen a medida que el lenguaje evoluciona, y se resuelven a través de la práctica profesional en figuras destacadas de un mismo período dentro de un marco disciplinar que luego son difundidos por otros. Incluso si los artistas principales de un período son los más innovadores y contribuyen en mayor medida que otros a la definición de un determinado estilo, éste, para ser considerado como tal, debe ser siempre impersonal, ya que se refiere a una práctica disciplinar colectiva y dispersa que se contamina por influencias mutuas.

La polaridad entre tradición y modernidad es la fuerza motriz del progreso en cualquier disciplina creativa. Cada artista está obligado a posicionar su propia obra con respecto a los referentes previos de valor acreditado para desafiarlos, imitarlos, modificarlos o reinterpretarlos. Ello se debe a que la innovación no aparece de forma mágica o por casualidad, ni tampoco es un mero producto de la inspiración como se pensaba en el Romanticismo confiado en exclusiva al genio creativo: es necesario conocer bien los límites de la disciplina incluso para poder transgredirlos. La verdadera disidencia no surge como mera negación de lo anterior sino de proponer alternativas que supongan un avance en su ámbito mejorando o abriendo nuevas posibilidades inexploradas. La creatividad surge de una lectura crítica de los precedentes disciplinares que obliga al autor a un posicionamiento consciente con respecto a ellos en lugar de repetir lo que se le ha enseñado, o negarlos sin fundamento por el puro afán de la originalidad. Aunque la cuestión de la belleza en sí misma está hoy en día fuera de la crítica arquitectónica contemporánea, la modernidad de Perrault respecto a los postulados de Blondel en la famosa "*querelle des anciens te des modernes*"[4] se basa tanto en su cuestionamiento de lo absoluto y permanente respecto de la belleza atribuida a los órdenes clásicos y sus proporciones repetidas acríticamente durante siglos que Perrault consideraba arbitraria y basada en la costumbre, a diferencia de Blondel, por un lado, y como el valor dado a la materialidad, funcionalidad y confort, por otro.



Como cualquier otra disciplina creativa, la arquitectura tiene su propia historia y, derivada de ella, su propia tradición creativa, una especie de "conocimiento acumulado de todas las arquitecturas anteriores", en palabras de Eisenman[5], quien se refiere a ella como la *anterioridad* de la arquitectura.

Fig. 1 Taxonomía de prácticas arquitectónicas contemporáneas emergentes. Alejandro Zaera-Polo, Guillermo Fernandez-Abascal.

El concepto de disrupción se remonta a la investigación en innovación dentro del ámbito de la economía para designar situaciones de cambios rápidos e intensos en modelos de negocios preexistentes producidos por el surgimiento de otros completamente nuevos debido a procesos acelerados de desarrollo, comercialización y uso de productos o servicios innovadores. En 1995, Christensen y Bower acuñaron el término *tecnología disruptiva* y posteriormente el primero de ellos profundizó junto con otros autores en el concepto de disrupción vinculado al de innovación en diversas publicaciones. El concepto de innovación disruptiva comenzó de este modo un proceso de difusión acelerada en todos los campos relacionados con la innovación creativa, aunque a menudo se malinterpreta, como el propio autor ha

afirmado en un artículo reciente[6]. Es evidente que cualquier extrapolación de un ámbito de conocimiento a otro no se puede hacer alegremente dando por hecho que existe una correspondencia biunívoca entre cada uno de los términos y elementos que caracterizan cada uno de sus ámbitos disciplinares respectivamente. Con todo, pensamos que, en este caso, el término *disrupción* es aplicable también a la arquitectura en varios aspectos, aún con las condiciones que el proyecto, sin duda, contribuirá a establecer y con las limitaciones que ayudará a poner de manifiesto.

Recientemente, Zaera-Polo (2012) se refería al cambio de paradigma en el contexto de los primeros lustros del siglo XXI analizando las prácticas emergentes en el oficio de la arquitectura y planteaba un diagrama taxonómico que pretendía visibilizar algunas tendencias bien diferenciadas en la arquitectura en los albores del siglo. Sin afirmar que este tipo de prácticas pueda carecer de valor o contribuyan en ocasiones a ampliar los límites cada vez más difusos de la arquitectura, el proyecto que se plantea aquí se dirige al corazón de la disciplina. Como demuestra la propia producción de O.M.A., su discurso puede estar inscrito en un complejo y extraordinariamente rico contexto *trans*textual, *trans*cultural, *trans*versal y *trans*disciplinar sin dejar por ello de teorizarse, proyectarse y construirse ocupando, en esos ámbitos, una posición central dentro de la disciplina arquitectónica. La mayoría de la crítica arquitectónica reconoce la capacidad de influencia y la importancia de O.M.A.-Koolhaas en la escena arquitectónica contemporánea a pesar de que como toda práctica pueda tener sus partidarios y sus detractores –la mayoría de estos últimos alimentados por el propio Koolhaas con su actitud provocadora y polemista como parte de una estrategia perfectamente consciente-. Ahora bien, si hay algo que no se discute, es que haga arquitectura además de que pueda, al mismo tiempo, hacer otras muchas cosas: su obra es inequívocamente arquitectónica, eso no está en discusión, a pesar de que sus referentes sean tanto arquitectónicos como extra-arquitectónicos.

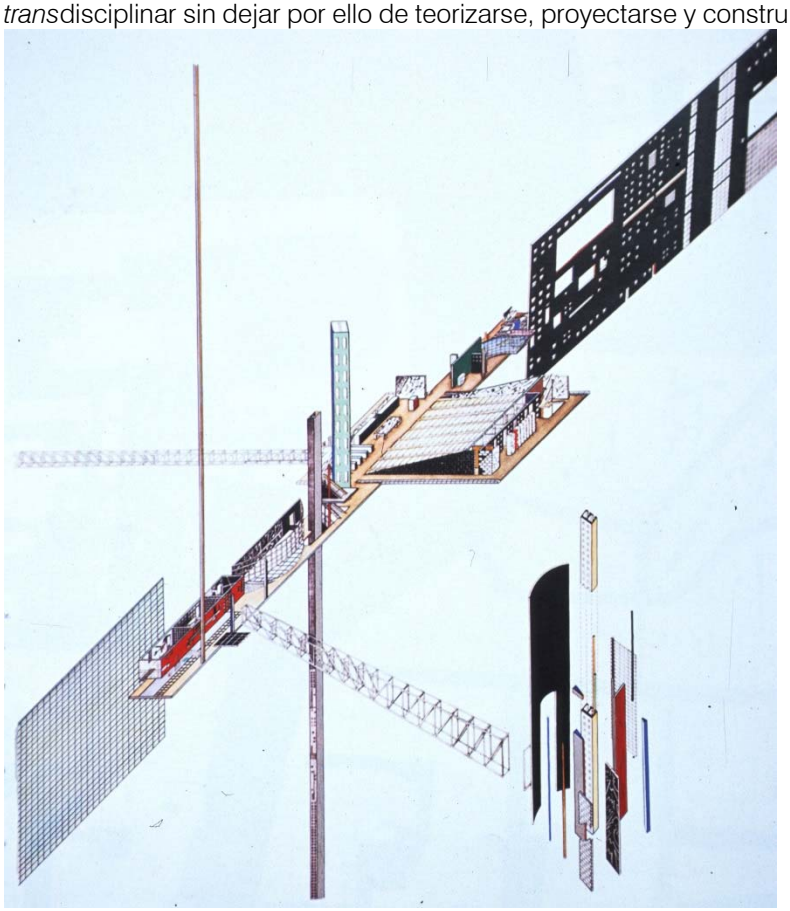


Fig. 2 Axonometría de la propuesta para la ampliación del Parlamento Holandés en la que colaboró Zaha Hadid, O.M.A., 1978

Podríamos definir la *disrupción* en arquitectura como un cambio realmente significativo impulsado en un periodo más o menos breve de tiempo por prácticas innovadoras que afectan tanto a su materialización como al marco conceptual de la propia disciplina y que, a su vez, logra desplazar un canon precedente perfectamente asentado. De acuerdo con los argumentos defendidos en este proyecto de investigación, se puede considerar la disrupción en el contexto de la disciplina arquitectónica, siempre que se observen varias condiciones. Reflexionar sobre esta definición inicial y dichas condiciones de forma genérica constituye uno de los objetivos fundamentales de esta investigación; aplicar esta teoría a la obra temprana de uno de los arquitectos más influyentes de todos los tiempos, es otro de ellos.

Así, el anverso del proyecto pretende contribuir a la definición de disrupción arquitectónica y aplicar dicho concepto al estudio de la obra de las dos primeras décadas de O.M.A. y de la figura de Rem Koolhaas. La elección de esta rutilante figura no es inocente; su obra resulta paradigmática de un modo de hacer

disruptivo en varios aspectos, pero, de algún modo, está entrelazada en el complejo panorama arquitectónico tras la crisis de lo moderno y del propio postmodernismo –y con la generación que ha devenido en el denominado *star system*-. El reverso del proyecto, en cambio, tiene como objetivo fundamental extrapolar la noción de *transmodernidad* acuñada por Rodríguez Magda[7] a la arquitectura que surge tras el declive del proyecto de la modernidad planteado por la crítica posmodernista al modelo urbanístico del *funcionalismo* con su estéril zonificación, la dilución del espacio urbano en el modelo suburbano y su deficiente entendimiento del espacio público, por un lado, y la alternativa ilusión errática de una vuelta imaginaria y falsaria a un pasado agotado e imposible que el historicismo planteaba, por otro. De este modo, una teoría de la *transmodernidad* aplicada específicamente –otra de las innovaciones que plantea este proyecto[8]- al ámbito de la arquitectura permite establecer una rica amalgama de relaciones entre los arquitectos de una generación que, sin duda, aunque en su trayectoria profesional pueden no encajar tan bien en el modelo disruptivo como puede hacerlo el binomio O.M.A.-Koolhaas, sin su aportación colectiva en el rico crisol disciplinar de las dos últimas décadas del siglo XX tampoco la firma holandesa habría podido llegar a ser lo que es.

La idea de *transmodernidad* propone una transición del proyecto moderno hacia lo contemporáneo trascendiendo así los límites de la modernidad que se asocia con la era industrial, o de la postmodernidad, que identificamos con la era postindustrial. Parece, pues, lógico plantear un modelo teórico que explique la era de la globalización dominado por la irrupción de las tecnologías de la información, las tensiones geopolíticas y *trans*nacionales a escala global y su influencia en las ciudades y en la propia arquitectura que necesariamente se impregna de esa tensión *trans*cultural de contrastes en un mundo global en el que la información viaja en tiempo real por la red que ha colonizado, como si de un hongo se tratase, la superficie del planeta de forma irreversible. Esa *City of bits* a la que se refiere Mitchell[9] cambia la condición urbana sustancialmente y también las nociones de topología y conectividad, licuando el espacio público al que se accede no sólo físicamente sino a través de las pantallas de nuestros portátiles, tabletas o dispositivos móviles. Las interacciones entre los urbanitas ya no tienen por qué ser físicas, la virtualidad y las tecnologías de la información han replicado un nuevo mundo que no es ni material ni metafísico, pero que habitamos igualmente si aceptamos que interactuar en su seno es un modo de habitar. Internet ha generado un lugar virtual sin las constricciones de los límites físicos que ha contribuido a democratizar el acceso a la información y a las interacciones entre los individuos que ya ni siquiera necesitan su condición de urbanitas para acceder al grueso de ella instaurando así una cierta condición de ciudadanos del mundo; la red no hace distinciones de clase, de origen geográfico o de cualquiera otra naturaleza: basta sólo con tener un interfaz y una conexión para formar parte de ella; tal es la potencia de la *trans*misibilidad de la información en tiempo real y, a través de ella, de la interacción entre los seres humanos. Aún no somos conscientes del potencial de la difusión y accesibilidad de la información a escala global y a estratos enormes de la población, pero lo que resulta incuestionable es que la revolución de la imprenta es de varios órdenes de magnitud inferior a esta revolución imparable e irreversible que las nuevas tecnologías y el ciberespacio –la virtual de los *bits*- han posibilitado.

La arquitectura y la ciudad no pueden ser ajenas a esta revolución y de hecho no lo son. La condición inicial metropolitana y el salto escalar de las metrópolis a las megalópolis y las ciudades globales, no es ajena a Nueva York ni a la obra de O.M.A. ya que, para Koolhaas, podríamos decir que todo –o casi todo- empezó ahí: con una novela de amor a una ciudad que le sedujo hasta el delirio.

¿Por qué Nueva York?

La arquitectura y más aún si cabe la ciudad, constituyen la huella más indeleble de las creaciones humanas ya que perduran en el tiempo durante décadas, siglos o incluso milenios. Esta realidad no ha sido nunca ajena al poder, que ha procurado capitalizar y apropiarse de ella con fines simbólicos como herramienta de representación del poder.

Hasta la Segunda Guerra Mundial, Paris, la ciudad de la luz, había ejercido el papel de capital cultural mundial. Ya desde la época de Louis XIV el rey sol había anhelado que Paris fuera el centro del mundo y así, el eje que irradia de los aposentos reales del palacio del Louvre debía funcionar como *axis mundi* en consonancia con las herramientas que el urbanismo de la época le proporcionaba. No es casual, a este respecto, que hasta finales de los años 70 Paris tuviera un estatus especial por el cual permanecía bajo

el poder del Estado[10]. Ello posibilitó, por ejemplo las actuaciones decididas de Hausmann sólo realizables por un poder central de escala nacional en apenas dos décadas, y años más tarde, el desarrollo de los *chantiers du president.* La conmemoración del bicentenario de la revolución francesa permitió a Mitterrand justificar el impulso faraónico de los *chantiers* acometidos durante sus dos septenios en la presidencia de la república aunque lo que pretendía realmente era lograr que Paris asumiera la capitalidad simbólica y cultural de la Unión Europea una vez que el centro de gravedad en el mundo hubiera sido desplazado irremisiblemente al otro lado del Atlántico, a la antigua Nueva Amsterdam -Nueva York desde la toma de la colonia holandesa por la corona británica en 1664-.



Fig. 3. The City of the Captive Globe Project_New York_Axonometric. Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp (M.o.M.A.), 1972

En 1977 un joven arquitecto holandés que había estudiado en la *Architectural Association* de Londres viaja a Nueva York y queda deslumbrado por la magnificencia de la metrópolis neoyorquina. De forma especial es cautivado por las condiciones que han hecho posible a Manhattan ser lo que es y que sólo permite a la gran ciudad crecer a partir de estrategias de densificación creciente para superar las restricciones impuestas por su condición insular: una vez colmatada la trama urbana la ciudad únicamente puede crecer verticalmente. En el seno del prestigioso y por entonces extraordinariamente activo en el debate arquitectónico *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS) escribió el joven Koolhaas su obra más seminal, *Delirious New York* –una obra que ejercerá una influencia a lo largo de toda su trayectoria como el Rubicón del cubismo lo hizo en la producción de Picasso-. La institución acogió un elenco de arquitectos y críticos de la arquitectura difícil de superar (Eisenman, Meier, Rossi, Gehry. Moneo, Tschumi, Frampton, Tafuri, Gwathney, Gandelsonas o Vidler, entre otros) y fue responsable de la publicación académica más influyente de la época, *Oppositions*; sin duda ese hervidero intelectual dejó huella en el joven arquitecto. *Delirious New York* constituyó entonces, un intento de hacer una cierta paráfrasis metodológica, una suerte de *"Learning from New York"* tratando de emular el éxito que habían cosechado Robert Venturi y Denise Scott Brown con su *Learning from Las Vegas*[11] *y* para combatir el cuestionable discurso pop del matrimonio Venturi. A este rico y plural ambiente arquitectónico de la ciudad hay que añadir a arquitectos de la talla de los Five, Steven Holl, Diller&Scofidio o Raimund Abraham, por citar a algunos.

Nueva York había sido desde sus orígenes el principal puerto y la entrada natural a los Estados Unidos desde Europa, excepto para España y Portugal por razones históricas. La acrisolada cultura norteamericana cimentada sobre la inmigración europea durante siglos encontró en Nueva York su concreción urbana, razón a la que debe su exponencial crecimiento demográfico así como su extraordinario potencial económico y cultural. Aunque sólo puede considerarse que la emigración masiva de intelectuales y artistas de Europa al terminar la Segunda Guerra Mundial arrebató la capitalidad simbólica de la cultura a Paris, lo cierto es que durante el primer tercio del siglo XX Nueva York ya era un foco de atracción y cultura de vanguardia en muchos sentidos y desde luego de forma especial en el ámbito de la arquitectura. El compromiso neoyorquino con la vanguardia arquitectónica no es ajeno a la fundación en 1929 del *Museum of Modern Art* –el primer museo dedicado exclusivamente al arte moderno de los Estados Unidos-, apenas una semana después del *Crack* en *Wall Street* a instancias de Abby A. Rockefeller.

En 1931, apenas dos años después de la fundación del museo, el historiador de arquitectura, Henry Russell Hitchcock, junto con Philip Johnson, recibieron el encargo del M.o.M.A. capitaneado por el influyente Alfred Barr[12] para organizar una exposición del incipiente modernismo arquitectónico de la época, en la que se expusieron obras tempranas de las principales figuras de la arquitectura moderna (Le Corbusier, Mies van der Rohe, Aalto, Gropius, Oud y Wright). El título del catálogo, *The International Style*[13], demostró ser tan exitoso que acuñó el nombre de la arquitectura emergente. Sorprendentemente, a pesar de que el trabajo de Wright ocupó "el lugar principal en la exhibición", como escribió el propio Hitchcock en el prólogo de la edición de 1966, ninguna de sus obras apareció en la publicación. Su arquitectura orgánica, a pesar de ser tan moderna como lo era, no encajaba en el canon rígido establecido por Hitchcock y Johnson, por lo que fue censurado. Aunque buena parte de los arquitectos participantes en la exposición del M.o.M.A renegaban de la idea de "estilo" como un apelativo susceptible de ser aplicado a su producción de forma colectiva, lo cierto es que salvo la disidencia expresionista, convenientemente silenciada y preterida desde los CIAM y la alargada sombra de Le Corbusier o de la crítica dominante del momento (por ejemplo su influyente amigo Giedion)[14], la mayoría de ellos proyectaban una arquitectura con unos principios bastante similares y sus obras tenían más en común entre sí que con cualquiera de sus precedentes más cercanos.

El canon, en gran medida en deuda con los cinco puntos de la arquitectura de Le Corbusier, tal como lo admitió Hitchcock (1951) años más tarde, identificó tres principios: "la arquitectura como volumen", se refiere más bien al desmembramiento de la arquitectura en esqueleto y piel; "la regularidad", aparentemente una característica estética que se deriva de la repetición a distancias regulares de los soportes; "la supresión del ornamento aplicado", metáfora de la sinceridad constructiva que evidencia la lógica tectónica. Si tuviéramos que categorizar estos tres principios, el primero se ocuparía de la *tectónica*, el segundo de la *estética* y el tercero de la *materialidad*; es decir: estructura, forma y materia.

En 1988, el M.o.M.A. celebró la exposición titulada *Deconstructive Architecture* comisariada por el oportunista y camaleónico Philip Johnson (de nuevo) en colaboración con Mark Wigley. Un grupo de arquitectos relativamente heterogéneos, la mayoría de los cuales se convertiría con los años en parte del *star system* (Eisenman, Zaha Hadid, Tschumi, Libeskind, Coop. Himmelblau, Koolhaas y Gehry) exhibieron su producción en el momento que, según el catálogo de la exposición, compartían "Similitudes formales sorprendentes" (Johnson, Wigley, 1988). Lo cierto es que probablemente sólo la arquitectura de Eisenman –uno de los promotores de la idea interesado como estaba entonces en Derrida y Deleuze-, o las de Coop. Himmelblau, Tschumi, o Libeskind podían ser catalogadas como tal.

De acuerdo con este marco de tiempo, la arquitectura de la *transmodernidad* comenzó su perturbadora hoja de ruta a través del trabajo de algunos de estos arquitectos; por lo tanto, la deconstrucción en la arquitectura, si alguna vez hubo tal programa común -como el mismo Tschumi ha admitido (Blundell Jones 2014)-, no podría ser parte del "estilo desplazado" sino su primera manifestación. Es bastante evidente que no habría ningún mérito en desplazar al mayor anacronismo arquitectónico de todos los tiempos, el posmodernismo histórico: la deconstrucción era un anticipo de esta amalgama transmoderna que repudiaba sin ambages el modelo de los Venturi ignorándolo; sus referencias o el modelo que pretendía trascender, era el proyecto moderno, y esto aglutinaba a todos ellos, incluso a Zaha –otra de las figuras

que pasó por O.M.A. en los primeros años- o a Koolhaas, a los que Frampton se ha referido en aquellos años como neoconstructivistas pero que no entraban propiamente dentro de la deconstrucción. Es importante pensar en la disrupción como un cambio consciente contra un modelo asentado que se pretende desbancar; en este sentido todas esas arquitecturas eran más transmodernas que disruptivas pero alguna dosis de este veneno de aires "revolucionarios" sí tenían inoculado después de todo. Lo importante, es señalar cómo todas ellas saltaban por encima del anacronístico historicismo postmodernista, en boga en aquel momento, al que ni tan siquiera consideraban un modelo al que combatir.

Con todo, el *star system* sigue dejando su impronta en la arquitectura no sin incursiones de guerrilla de las siguientes dos generaciones, algunos de cuyos miembros, como el propio Zaera-Polo –otro de los antiguos colaboradores de O.M.A.-, ansían disputar, aunque lo oculten, parte del pastel.

Por último, aunque ya se ha hecho mención de pasada al rico ambiente intelectual y dinámico de instituciones como el I.A.U.S. o el M.o.M.A., conviene además apuntar el papel destacado de las instituciones académicas como la Columbia University, la Cooper Union, el New York Institute of Technology, el Pratt Institute o Princeton University[15], que han logrado aglutinar un elenco de críticos, historiadores y teóricos de la arquitectura realmente apabullante a lo largo de los años; baste con enumerar sólo algunos de los más destacados: Henry Russell Hitchcock, Kenneth Frampton, Sanford Kwinter, Mark Wigley, Beatriz Colomina, Peter Eisenman, Anthony Vidler, Gandelsonas, Rem Koolhaas, Tomás Maldonado, Emilio Ambasz, Greg Lynn.

La elección de Nueva York como pretexto de este este estudio, más allá de la obvia aplicación de las bases de la convocatoria, viene, por tanto, justificada por la relevancia que ha tenido en el ámbito de la arquitectura en la época estudiada: ninguna otra ciudad resiste la comparación y, ella misma –Manhattan, para ser precisos-, es parte inseparable y causa de buena parte de la *maniera* y razón de ser de la práctica disciplinar analizada aquí.

¿Por qué O.M.A.-Koolhaas?

Tratándose de un proyecto de investigación a realizar en Nueva York y en búsqueda de un objeto de estudio particularizado en el análisis de la obra de un arquitecto que ha de ser relevante –de acuerdo con las condiciones que sugiere Jeremy Till para la investigación en arquitectura- parecería obvio que la elección de Peter Eisenman fuera la primera opción. Aunque nacido en Nueva Jersey, es el arquitecto neoyorquino más influyente de las últimas décadas, tanto en su amplio desarrollo teórico, en su obra proyectual como en su magisterio académico. Se da además la circunstancia de que tengo trato personal con él[16], lo que podría facilitar acceso a información y el que se pudiera involucrar directamente en el propio estudio de algún modo. La incuestionable influencia que ha ejercido en los círculos arquitectónicos de la ciudad, su vinculación al *Institute for Architecture and Urban Studies* en su época dorada y a la revista *Oppositions,* su magisterio en Princeton o la Cooper Union, así como su papel destacado como uno de los *New York Five* y más tarde como figura aislada con peso propio, invitarían a realizar esta elección. Sin embargo, a pesar de que su estudio de arquitectura y su actividad intelectual en torno a la disciplina se han desarrollado en Nueva York, su obra tiene poco que ver con este hecho.



Fig. 4 Image of OMA founding partners, VIZ magazine (Visual Arts Fashion Photography Films) in 1978. Madelon Vriesendorp, A.R.

Tampoco Steven Holl, uno de los arquitectos a los que se asocia con la aproximación fenomenológica junto con Peter Zumthor, Jorn Utzon y con las teorías de Juhani Pallasmaa, a pesar de que su estudio está también en la ciudad neoyorquina, obedece a la especificidad que buscamos.

Eisenman y Holl, bien pueden considerarse como arquitectos cuya obra es susceptible de incluirse esa teoría de la *transmodernidad* aplicada a la arquitectura que forma parte de este estudio. Su obra, no obstante, es más innovadora que disruptiva. Ninguno de ellos, a pesar del indudable interés de su arquitectura, de sus escritos o lo dispar de sus obras pueden vincular su producción a la ciudad de Nueva York o al *manhattanismo* como sin duda lo hace la figura de Rem Koolhaas.

O.M.A. y Koolhaas son el Jano bifronte de una práctica multidisciplinar y colaborativa en torno a la arquitectura y el urbanismo. Este inseparable binomio formado simbióticamente por el arquitecto y su *atelier* pueden probablemente encarnar la práctica disciplinar más influyente no sólo de las últimas décadas sino, considerando la influencia que ejerce sobre otros a día de hoy, también en relación incluso con los maestros de la modernidad.

Por todo ello, la elección del complejo Koolhas-O.M.A. como objeto de estudio para este proyecto de investigación surge de la confluencia de su aportación verdaderamente disruptiva en tres planos diferentes: redefinición del papel profesional del arquitecto; obra proyectada y construida; teoría. Ello, unido a la dependencia, inspiración o vinculación –las tres son pertinentes- de toda su obra al *manhattanismo*, hacen de esta elección la más relevante y adecuada que podamos encontrar para el objeto, periodo y ámbito de estudio descritos con anterioridad. Conviene, pues, apuntar más concretamente en qué medida podemos considerar la disrupción en los mencionados tres planos.

Koolhaas y O.M.A.: lo impersonal frente al carácter. Redefiniendo los límites del papel del arquitecto en el siglo XXI



Según confesaba el propio Koolhaas al recibir el premio Rotterdam-Maskaant en 1986 sólo recordaba haber escrito una vez el pronombre “yo” entre todos sus escritos[17] –y la autoría de los mismos es la que guarda más celosamente-: “I was Manhattan’s ghostwriter”. Cuando escribe esa frase en las primeras páginas de su *Delirious New York* haciéndonos ver que en realidad él es simplemente el “negro” que escribe para otro está haciendo una doble confesión: él es, ante todo, un narrador y, además, prefiere permanecer en el anonimato –o eso quiere hacernos creer- mientras otros reciben los elogios.

Fig. 5. *Fragant délit*, Madelon Vrisendorp, 1975

Esta relación de querer permanecer en la sombra se contradice con su carismática y poliédrica personalidad, y también con los hechos. Ninguno de los otros tres fundadores de la firma permanece en O.M.A. La autoría de la famosa y polémica ilustración *Fragant délit* de Madelon Vrisendorp[18] –entonces casada con Koolhaas y cofundadora de la firma- que sirvió de portada para la primera edición del libro ha sido objeto durante años de atribución indebida, junto a otros dibujos, al propio Koolhaas. En las primeras páginas de su monumental particular biblia arquitectónica *S,M,L,XL,* Koolhaas incluye un esquema de autorías en el que aparecen los créditos para cada uno de los colaboradores grafiando las correspondencias a través de líneas que unen coautores/colaboradores y proyectos; aparentemente, sólo él mismo ha participado en todos los proyectos, y el misterioso último “Project X” de la larga lista –el único

proyecto de autor, debemos entender- únicamente queda unido a su nombre. También entre estas primeras páginas aparece una gráfica comparativa de las pernoctaciones en hoteles y los kilómetros recorridos por él y por el resto de integrantes de la firma que no quedan identificados; queda claro quién es el que más trabaja para O.M.A., más de la mitad de pernoctaciones y kilómetros recorridos son suyos.

Pero en esto, como en todo lo demás, Koolhaas es un avezado narrador que conoce bien las herramientas de la propaganda –no en vano ejerció como guionista y como periodista antes de dedicarse a la arquitectura–, y ha hecho buen uso de ella desde sus comienzos tal y como apunta Frampton[19]. De hecho, él ha ido forjando durante los años su propia leyenda y ha construido su propio personaje alrededor de la figura del *provocateur,* planteando su carrera profesional como una narración en sí misma. Esta elaborada mítica construcción del personaje adquiere un tono épico, en general y, en ocasiones, diríamos que mesiánico –en especial en sus escritos sobre urbanismo-. Así, un revés de un jurado se puede explicar en términos de "nosotros" y "ellos" (ver la cita de portada); una crítica adversa puede ser siempre entendida como una insidia dentro del ámbito profesional como sugiere Matthew Stadler[20].

Proyectos y obras. El binomio Koolhaas-O.M.A. *Bigger is better*

Koolhaas ha entendido como ningún otro cuál puede ser el papel del arquitecto del siglo XXI y ha sabido aprovechar su indiscutible liderazgo y su carácter polemista para mantenerse durante años en el candelero de la escena arquitectónica mundial. Hay en todo su discurso una cierta dosis de pose calculada, como señala Stadler (*Ibid*). Sin embargo, lo que resulta incuestionable cuando se analiza la obra de Koolhaas es su simbiótica relación con O.M.A. de forma que desde el punto de vista de su producción arquitectónica, ambos resultan inseparables.

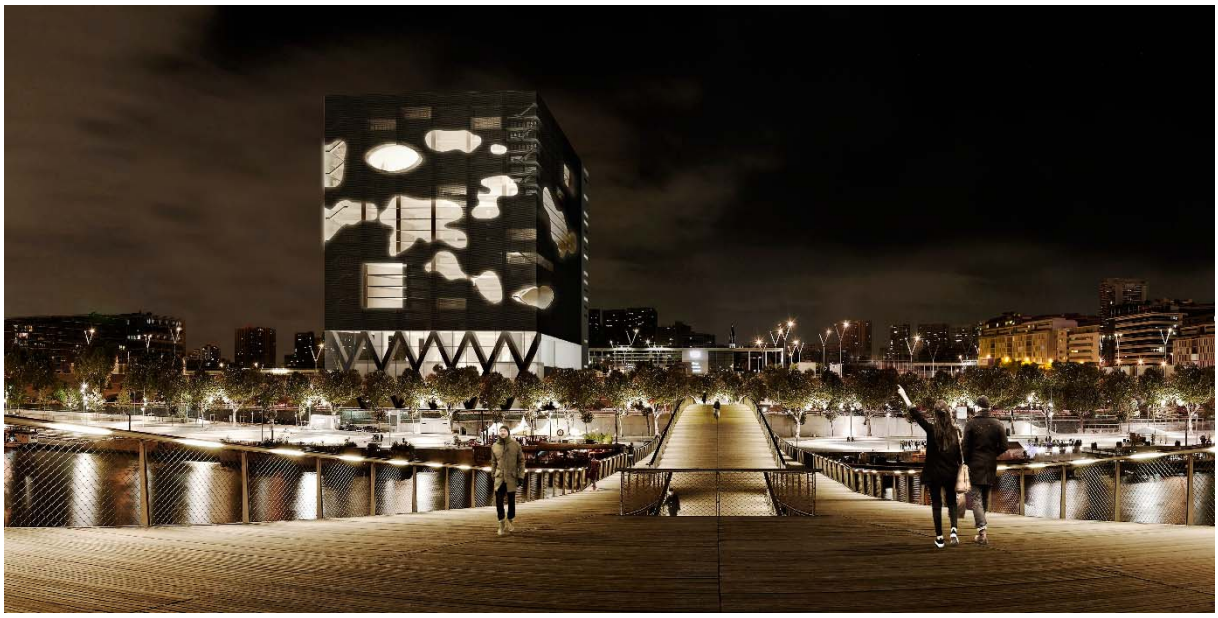


Fig. 6. Fotomontaje nocturno sobre fotografía actual del emplazamiento del proyecto del Concurso para la Biblioteca Nacional de Francia de O.M.A. en Paris, 1989. Imagen de Oscar Rubio realizada en 2015.

Desde el momento de su fundación en 1975, O.M.A. está influenciado por la comprensión del fenómeno metropolitano que Koolhaas había experimentado en Nueva York cuando remata sus estudios en el I.A.U.S. de Nueva York analizando y documentándose para la redacción de su obra seminal, antes de regresar a Holanda. No en vano el acrónimo de O.M.A., *Office for Metropolitan Architecture,* incluye la palabra metropolitano. Pero lo más significativo en este sentido es el hecho de que un estudio tan joven decida acometer proyectos de gran envergadura desarrollando estrategias contenidas en su teoría de *Bigness* ya anticipada en *Delirious New York* de forma más o menos explícita. Como sugiere Frampton[21] "La forma sigue a la fantasía, o en los sueños surgen los grandes proyectos", y eso es algo que Koolhaas tuvo claro desde el primer momento.

De forma sucinta, el análisis que hace de Manhattan como paradigma de la congestión urbana y la superdensidad contribuye a platear una arquitectura de gran escala que obedece a una posición, en cierto modo autista respecto del lugar. Su tamaño es tal que la autonomía queda satisfecha y el repertorio 'clásico' de articulación entre las diferentes partes del programa o de la propia fachada ya no es necesario. La fascinación que le produjo ver la desconexión por plantas y la completa autonomía de los usos del programa en todo el edificio del rascacielos del Downtown Athletic Club le acompañará en toda su obra. A ello une una estrategia collagística de composición que tiene que ver con las raíces constructivistas de su arquitectura y el proyecto para la ampliación del Parlamento Holandés. Una labor de análisis de datos muy meticulosa del contexto (social, político, cultural, etc.) más que del lugar en el sentido clásico del *genius loci* que suele servirles de pretexto para fundamentar su práctica disciplinar. Cada proyecto tiene su equipo que Koolhaas dirige en la sombra haciendo más una labor de crítico de lo que otros producen que propiamente del autor que dibuja los tanteos iniciales para que otros lo desarrollen. Por esa razón cada proyecto tiene su estética propia, que desde luego no obedece a un canon moderno pero en el que siempre podemos encontrar referencias veladas a él a modo de variación, reinterpretación o ruptura.

Teoría. Disrupción, provocación e innovación: O.M.A-Koolhaas-A.M.O.

La estructura de su particular *tratado de arquitectura transmoderna* S, M, L, XL ya aclara la importancia que Koolhaas otorga al concepto de escala y a las consecuencias que entraña el superar un cierto umbral escalar respecto del repertorio y sintaxis de la arquitectura, algo que queda claro en su manifiesto de 1994, *Bigness, or the Problem of Large* que parece invitar a la comparación con el *less is more* miesiano y un imaginario *bigger is better*.

Koolhaas ha empleado consistentemente una estrategia bien definida para ampliar el conocimiento de la arquitectura y para explorar los límites de la misma colaborando activamente también en su posicionamiento crítico respecto de la propia arquitectura. En cierta medida él utiliza los tres mitos de los que habla Jeremy Till para que su contribución sea holística y su discurso incontestable reforzado por el tono heroico de su exquisita pluma; los textos que escribe juegan un papel fundamental en todo ello.



Fig.7. Fotomontaje del proyecto del Concurso para la estación portuaria en Zeebrugge, OMA, 1989. Imagen de Juan Miguel Tórtola realizada en 2016.

No plantea una arquitectura de autor –en el sentido formalista como puede ser el caso de Eisenman, basada en la geometría y la sintaxis arquitectónica con un reconocible estilo personal- sino que se desenvuelve en un plano más abstracto y conceptual lo que dota a sus proyectos de una autonomía bastante notable de unos respecto a otros.

Las consecuencias del análisis de esas condiciones singulares y poliédricas de Manhattan son aplicadas tanto en sus propuestas arquitectónicas como en sus escritos teóricos, que suelen estar a caballo del

análisis crítico y la propaganda. La difusión de sus ideas y de su propia obra a través de la plataforma AMO –el reverso intelectual de OMA- ha sido otra innovación de Koolhaas. Se trata de un *think tank* construido e ideado por el propio Koolhaas como instrumento de *marketing* y *branding* al servicio de la difusión de su complejo y rico discurso arquitectónico y el posicionamiento en el mercado de sus propios clientes[22].

Koolhaas y OMA –si es que se pudieran separar- constituyen un claro ejemplo de disrupción en el ámbito de la teoría, la praxis y el propio modelo de negocio. Si se observa cómo surge inicialmente OMA y a quién acaba desbancando (la competencia) se ve que dirige su estrategia competitiva contra arquitectos muy asentados –a partir del salto escalar- planteando una arquitectura realmente disruptiva y novedosa que su narrativa y capacidad de influencia ha sabido capitalizar; en esto se parece bastante a Apple y al iPhone[23].

Es difícil deslindar dónde empieza y dónde acaban teoría y praxis, y si la comunicación de ambas a través de las publicaciones y los textos forma parte de un todo con una enorme capacidad de difusión y permeabilidad dentro de los círculos profesionales y de las escuelas de arquitectura. En este sentido, se pueden considerar *Delirious New York* y *S, M, L, XL* como dos verdaderos *tratados de arquitectura* contemporáneos por la capacidad de difusión y repercusión que han tenido respecto de la propagación de sus teorías y sus proyectos, gracias a un formato completamente novedoso, una cuidada edición y una comunicación gráfica envidiable. Al igual que los tratados renacentistas y el descubrimiento de la imprenta contribuyeron de forma decisiva en su época a difundir el canon del clasicismo en el Renacimiento, estas publicaciones han servido como vector y aparato de publicidad y difusión de la obra de O.M.A. cosechando un éxito sin parangón en época reciente.

¿Por qué ahora?

Desde su fundación en 1975-2019 (44 años), disponemos ya de la perspectiva suficiente para analizar su obra, su trayectoria, su influencia, la redefinición que plantea de los límites de la disciplina y la del papel del propio arquitecto como profesional. El ámbito temporal escogido para el estudio, que corresponde aproximadamente con las primeras dos primeras décadas de O.M.A., pretende acotar el periodo y reducir el número de obras a estudiar, por un lado, así como estudiar aquellas que tienen relación más directa con la influencia que ejerció la ciudad de Nueva York en el imaginario del entonces joven Koolhaas e indirectamente sobre sus proyectos, por otro.

Métodología ¿Cómo?

Este es un proyecto pensado para ser realizado en una de las más prestigiosas instituciones del mundo, como es la Columbia University –con su acreditada biblioteca arquitectónica Avery Library con unos excepcionales fondos documentales- y un teórico de referencia como es Kenneth Frampton. Se pretende acceder a dichos excelentes fondos bibliográficos que pudieran contribuir a enriquecer la accesibilidad a una amplia bibliografía interdisciplinar para el desarrollo de las investigaciones.

Se plantea una estancia en una ciudad como Nueva York –con algunos de los mejores museos de arte moderno del mundo- y con centros académicos de prestigio como la propia Columbia University, el New York Institute of Technology, la Cooper Union o el Institute of Architecture and Urban Studies, lo que permitiría acceder a un mayor número de fuentes primarias como es el caso de ciertos documentos, dibujos y proyectos a estudiar que están en el M.o.M.A. además de unos fondos bibliográficos envidiables –algo que sé, por experiencia, que puede contribuir a acelerar, dinamizar y enriquecer la investigación-.

En primer lugar, se debe hacer un trabajo exhaustivo sobre la bibliografía para beneficiarse de los excepcionales recursos bibliográficos a disposición, tanto de fuentes secundarias como de fuentes primarias si las hubiere –al margen de las que conozco que están en el M.o.M.A.-. Ello puede incluir tanto la Avery Library en la institución de acogida de la Universidad de Columbia u otras especializadas en la ciudad – New York Institute of Technology, Cooper Union, Institute of Architecture and Urban Studies, Pratt Institute y, eventualmente y por su proximidad, Princeton - con respecto a los temas tratados. Sería especialmente deseable poder consultar dibujos originales y, sobre todo, en el caso de que estuvieran

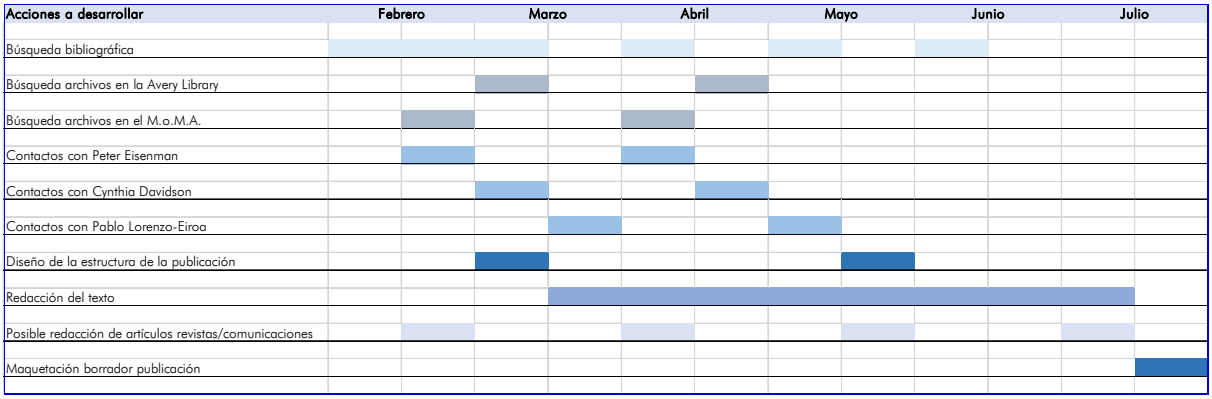
disponibles, dibujos autógrafos del propio Koolhaas que jamás aparecen en las publicaciones de su obra salvo en anotaciones textuales escritas sobre dibujos de otros-.

La producción de investigación se centrará principalmente en la producción de un libro dedicado al tema principal de esta investigación aunque, dependiendo de posibles colaboraciones con otros investigadores compartiendo campos de interés directamente vinculados con el proyecto, los artículos en revistas y ponencias podrían también formar parte del trabajo de investigación y de la difusión del mismo. Es intención de este investigador poder trabajar colaborativamente con otros investigadores de la universidad de acogida que así lo deseen, y forma parte también del interés del proyecto la consecución de contactos con profesores e investigadores con los que colaborar y poder seguir colaborando en el futuro.

Considerando la estancia en una ciudad de Nueva York, se podría aprovechar la oportunidad para contactar con algunos de los arquitectos más emblemáticos de la ciudad y realizar una serie de entrevistas abordando el tema propuesto en el proyecto de investigación puesto que varios de ellos han tenido contacto directo con Koolhaas. Ello contribuiría a contrastar las partes más "míticas" del relato construido por el arquitecto holandés a lo largo de los años. Como esta circunstancia no sólo depende del interés del investigador sino que también requiere la complicidad de algunos o varios de ellos, en función de la aceptación de esta iniciativa, el proyecto podría enriquecerse con dichas aportaciones. Así, la intensidad y el éxito de esta derivada del proyecto no tendrían por qué comprometer la consecución del proyecto planteado aunque sí mejorarlo. En este sentido, el trato personal con Peter Eisenman, Cynthia Davidson o Pablo Lorenzo-Eiroa que ya se tiene podría contribuir a una mayor repercusión del proyecto y a la obtención de datos o información relevante para la investigación, al tiempo que permitiría acceder a círculos y personas que de otro modo sería difícil de lograr.

¿Cuándo? Cronología

La estancia, se plantea para ser desarrollada durante un periodo de seis meses en Nueva York. Se adjunta un diagrama con la planificación de actividades en el tiempo.



Viabilidad

Optar a la dotación de la beca es la razón de ser de esta solicitud, en la medida que esta investigación sólo podrá ser realizada si se dispone de la ayuda material que la estancia en Nueva York requiere. El tiempo y las ganas las pone el investigador, eso va de suyo, pero para hacer posible esta investigación, es tan necesario disponer del tiempo de dedicación exclusiva al desarrollo de esta ambiciosa investigación como de los fondos necesarios para dedicarle dicho tiempo y exclusividad, y para cubrir los gastos que generará la estancia. Por ello concursamos a esta edición de las becas de investigación.

En el plano estrictamente personal y en el contexto de una convocatoria para una beca de investigación cuyos premiados en ediciones precedentes tienen un perfil más joven, he creído conveniente explicar las razones que justifiquen mi participación en relación con este hecho, más allá de la obviedad de reunir los requisitos formales de la misma y a pesar de que en ella no se haga mención sobre limitación alguna a este respecto.

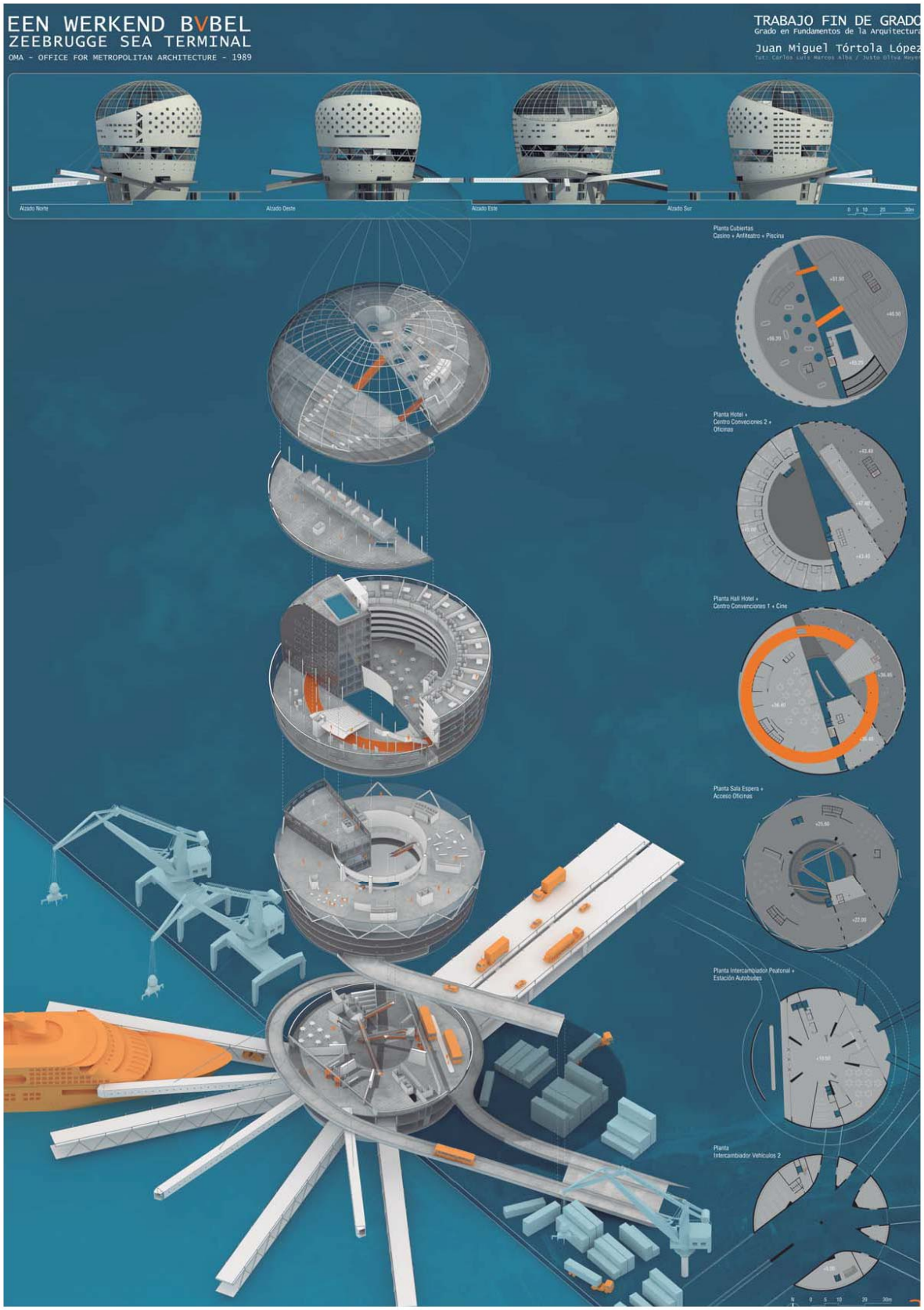


Fig.8. Axonometría explosionada para la estación portuaria en Zeebrugge, OMA, 1989. Imagen de Juan Miguel Tórtola realizada en 2016.

Durante los últimos cursos académicos he dirigido una serie de TFGs dedicados a la virtualización del patrimonio no construido de concursos realizados por O.M.A. en el periodo de estudio. Esta exitosa iniciativa se ha realizado siguiendo la estela de Takehiko Nagakura (M.I.T.), a quien también conozco personalmente, y que fue pionero realizando esta misma actividad con proyectos no construidos de Le Corbusier o Terragni. Para la elaboración de los modelos tridimensionales de estos proyectos, que casi en su mayoría se realizaron bien con dibujos y maquetas, contacté con el departamento de documentación y archivo de O.M.A., y amablemente me facilitaron los dosieres de proyecto que, en la muchos de los casos, es lo único que guardan de los mismos. Ello me ha obligado a estudiar en profundidad estos proyectos para poder asesorar a los alumnos y aventurarme a sugerir el modo de "rellenar" los vacíos que la escasa información de la que se disponía -en la mayoría de los casos a nivel de concurso de ideas en proyectos de gran escala- requería. Las ilustraciones que aparecen en esta memoria que no corresponden con los dibujos originales del estudio holandés forman parte de estos trabajos tutelados. Por ello, el contexto y la obra a estudiar es ya bastante familiar aunque falta, como es lógico, atar muchos cabos sueltos y lograr bastante más información para completar el estudio con el debido rigor.

La experiencia es un grado, y mi participación intensa en los últimos años centrada en el ámbito de la investigación universitaria justifica el reconocimiento de mi trayectoria como investigador acreditada por el elevado número de publicaciones en revistas académicas, congresos internacionales sobre arquitectura así como tramos de investigación. He ejercicio la profesión liberal como arquitecto durante años resultando premiado en ocasiones, pero ha sido mi vinculación a la universidad la pasión que con mayor esmero he desempeñado en la última década y precisamente en la faceta investigadora. La oportunidad de disminuir la velocidad y ser más reflexivo en comparación con la agitada práctica profesional realmente me parece un privilegio; poder hacerlo en una institución como Columbia, en una ciudad como Nueva York para desarrollar una investigación dentro de la línea de la teoría y la crítica de la arquitectura en consonancia con mis estudios de doctorado en el E.T.S.A.M., todo un lujo.

Por último, el hecho de haber residido en Londres como estudiante en la Bartlett School of Architecture y como estudiante de intercambio en Estados Unidos durante un año del instituto, me ha familiarizado con la cultura anglosajona y con un dominio de la lengua inglesa poco habitual dentro de nuestro ámbito lo que, sin duda, contribuiría al aprovechamiento de esta beca de investigación en caso de que se me brindara la oportunidad.

Repercusión

Es evidente que la relevancia de la obra de O.M.A. justifica sobradamente el interés en su estudio y, pensamos que cumpliendo las premisas de innovación, relevancia y rigor en el objeto de estudio, los objetivos y la originalidad del proyecto, de lo que creemos haber dejado evidencia en las páginas anteriores- contribuyen a mostrar la calidad de esta propuesta. Dadas estas circunstancias, y considerando el hecho de que el investigador conoce y ha desarrollado algunos trabajos en relación con el tema de estudio que se propone o que ha dado muestras de su productividad y de la capacidad de transmisión de sus investigaciones en variados y prestigiosos ámbitos de difusión de la arquitectura a lo largo de la última década, pensamos que la previsión de repercusión de esta iniciativa está plenamente justificada.

Bibliografía específica

AA.VV., 2003. *What is OMA. Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture*. NAi Publishers, Rotterdam.

BALMOND, C. 2002, *Informal*, Prestel Verlag, Berlin.

BAUMAN, Zygmunt. 2003. *Modernidad Líquida*.Fondo de Cultura Económica, México D.F.

BOWER, J. and CHRISTENSEN, C. 1995. "Disruptive Technologies: Catching the Wave." In *Harvard Business Review* 73, no. 1 (January–February 1995): 43–53.

CHRISTENSEN, C. 1997. *The innovator's dilemma: when new technologies cause great firms to fail.* Boston MA: Harvard Business Review Press.

CHRISTENSEN, C. and RAYNOR, M. 2013. *The innovator's solution: Creating and sustaining successful growth*. Boston MA: Harvard Business Review Press.

CHRISTENSEN, C. RAYNOR, and M. MCDONALD, R. 2015. "What Is Disruptive Innovation?." In Harvard Business Review, December 2015 issue: 44-53.

de LANDA, M .2000. *A Thousand Years of Nonlinear History*. The MIT Press.

DELEUZE, G., 1994, *Difference and Repetition* (Tit. Orig. Différence et répétition,1968), Columbia University Press, New York.

DERRIDA, J. y EISENMAN, P. CHORA. 1997. *L Works*. Nueva York: Monacelli Press.

EISENMAN, P., 2006, *The Formal Basis of Modern Architecture* (Tesis Doctoral, 1963, Cambridge), Ed. Lars Müller, Baden.

EISENMAN, P. 2007. *Written into the Void: Selected Writings*, 1990-2004, Yale University Press, New Haven.

ELIASSON, O. 2009. *Los modelos son reales*. Gustavo Gili, Barcelona.

ESTEBAN PENELAS, José L. 2007. Superlugares. Los espacios intermedia. Editorial Rueda, Madrid.

HITCHCOCK, H.R. and JOHNSON, P. 1932, *The International Style: Architecture since 1922*, Second edition: 1966. New York: W. W. Norton & Company.

HITCHCOCK, H.R. 1951. "The International Style Twenty Years After". In *Architectural Record,* Vol 110, August 1951: 89-98.

JOHNSON, P. and WIGLEY, M. 1988. *Deconstructivist Architecture, Exhibition Catalogue*. New York: MoMA publications.

KWINTER, Sanford. 2007. *FAR FROM EQUILIBRIUM. Essays on Technology and Design Culture*. Actar, Barcelona.

KWINTER, Sanford. 2010. *REQUIEM. Fort he City at the End of the Millenium*. Actar, Barcelona.

FRAMPTON, Kenneth; ALLEN, Stan; FOSTER, Hal. "A Conversation with Kenneth Frampton"*, October,* Vol. 106 (Autumn, 2003), pp. 35-58, MIT Press.

KANTOR, Sybil Gordon. 2002. *Alfred H. Barr, Jr., and th intelectual origins of the Museum of modern Art.* Cambridge (Mass.): MIT Press.

KOOLHAAS, Rem. 1997. *Delirious New York*. *A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Monacelli Press, Nueva York.

KOOLHAAS, Rem.1997. *Conversaciones con estudiantes,* G.Gili, BArcelona.

KOOLHAAS, Rem. 2009. *Conversaciones con Hans Ulrich Obrist,* G.Gili, BArcelona.

KOOLHAAS, Rem y MAU, Bruce. 1997. *S,M,X,XL,* Taschen, Colonia.

KOOLHAAS, Rem, BOERI, Stefano, KWINTER, Sanford. 2000. *Mutaciones,* Actar, Barcelona.

LYNN, G. 2004. *Folding in Architecture. Architectural Design*. Academy Press; Revised Edition.

MONTANER, Josep. M. 2011. *La modernidad superada. G. Gili. Barcelona.*

MARTÍ, C. 2001, "Abstracción en arquitectura: una definición" en *Abstracción*, p. 8, AA.VV., Ed. UPC, Col. DPA, Barcelona

MIRANDA, A., 2005. *Un canon de arquitectura moderna (1900-2000),* Ed. Cátedra, Madrid.

MITCHELL, W.J. 2002. *City of bits*. MIT Press, Cambridge (Mass.).

MONEO, R., 2004, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos,* Ed. Actar, Barcelona

NOVAK, M. (1998). Transarchitectures and Hypersurfaces: Operations of Transmodernity in Hypersurface Architecture, in *Architectural Design*, V 68, 5/6, 85-94. New York: John Wiley & Sons

RODRÍGUEZ MAGDA, R.M., 1989, *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, Barcelona: Ed. Anthropos.

RODRÍGUEZ MAGDA, R.M., 1997, *El model Frankenstein. De la diferencia a la cultura post*, Madrid: Ed. Tecnos.

RODRÍGUEZ MAGDA, R.M., 2004, *Transmodernidad*, Barcelona: Ed. Anthropos.

SOMOL, R.E., 1999, 'Dummy Text, or the Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture', *Diagram Diaries*, Ed. Universe (Rizzoli), New York.

STEELE, Bret. 2010. *Supercritical. Peter Eisenman& Rem Koolhaas.* AA Publications,

SCHULZE, Franz. 1994. *Philip Johnson. LIfe and Work.* The University of Chicago Press, Chicago.

TILL, Jeremy. 2009. *Architecture Depends.* University Press Group.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna.* Madrid. Ed. Mairea/Celeste, 2001. (Tit. Orig. The Historiography of modern Architecture, Massachusetts Institute of Technology, 1999).

TUFTE, E. 2006. *Envisioning information*. Graphics Press, Cheshire.

TUFTE, E. 2001. *The visual display of quantitative information*. Graphics Press, Cheshire.

TSCHUMI, Bernard. 1996. *Architecture and Disjunction.* MIT Press, Cambridge (Mass.).

ZAERA-POLO, A., MOUSSAVI, F., 2004. *Foa's ark en Phylogenesis: foa's ark*, Actar, Barcelona, pp.6-17.

ZAERA-POLO, Alejandro. 2012. "Ya bien entrado el siglo XXI ¿Las arquitecturas del post-capitalismo?" EL Croquis, Nº 187.

Bibliografía general

ALGARÍN, M., 2006. *Arquitecturas Excavadas. El proyecto frente a la construcción de espacio* Arquitesis n.º 21,Fundación Caja Arquitectos, Barcelona.

ALLEN, S. 2009. *Practice. Architecture, Technique+Representation*. New York: Routledge.

ARNHEIM, R., *1974. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press

ARNHEIM, R., 1977. *The Dynamics of Architectural Form*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press

BALLESTEROS, J. (2011). "Complejidad". *Pasajes* nº116

BAFNA, S. 2008. "How architectural drawings work-and what that implies for the role of representation in architecture". *The Journal Of Architecture*, 13(5), 535-564

BRUSANTIN, M., 1989, *Historia de las imágenes*, p. 47, Julio Ollero Ed., Madrid, 1992.

CARAZO, E. 2011. "Maqueta o modelo digital. La pervivencia de un sistema", R*evista EGA*, Nº 17, pp.30-41.

CARAZO, E., GALVÁN, N. 2014. "Aprendiendo con maquetas. Pequeñas maquetas para el análisis de arquitectura". *Revista EGA*, 24, pp. 62-71.

CHING, Francis D. K. 1979. *Architecture: Form, Space & Order*, Van Nostrand Reinhold, New York

COLOMINA, B 2003, (Interview to Frank O. Gehry) 'El Proceso del proyecto', *El Croquis*, 117, Frank Gehry 1996-2000.

COOK, P. 2013. Looking and drawing. *AD Architectural Design* (nº5), 80-87

de MOLINA, S. 2014. *Collage y arquitectura : la forma intrusa en la construcción del proyecto moderno*. Recolectores Urbanos Editorial

DELEUZE, G., 1989, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, (Tit. Orig. Le pli. Leibniz et le Baroque,1988), Ed. Paidós Ibérica, Barcelona

EISENMAN, P., 1999, *Diagram Diaries*, Ed. Universe (Rizzoli), New York

EISENMAN, P. 2000, 'Diagramas. Un escenario original de escritura', *Pasajes*, Marzo, no. 15, pp. 24-28

EISENMAN, P. 2017. *11+L. Una antología de ensayos.* Puente editores, Barcelona.

EVANS, R. 2000. *The Projective Cast. Architecture and Its Three geometries* (1ª ed.). Cambridge, Massachusetts, EE.UU: The MIT Press.

EVANS, R. 1997. T*ranslations from Drawings to Buildings*. Cambridge, Massachusetts, EE.UU: The MIT Press.

Foreign Office Architects F.O.A. (2002), *The Yokohama Project*, Actar.

FOUCAULT, M. 1968. *Las palabras y las cosas* (Tit. Orig. Les mots et les choses, une archeologie des sciences humaines,1966), Ed. Siglo XXI, Madrid.

GARCÍA-HÍPOLA, M., 2009a, 'Conversando con Peter Eisenman. Estrategias de proyecto y herramientas de representación', *Revista EGA*, nº 14, pp.26-31

GARCÍA-HÍPOLA, M., 2009b, '¿Por qué Peter Eisenman hace tan Buenos diseños? Tácticas, estrategias y estratagemas', *Revista EGA*, nº 14, pp.90-99

GARCÍA, R, MARTÍNEZ, M. (ed.) 2009. *Arquitecturas sustractivas*. Fundación Cultural del Colegio de Arquitectos de León. León.

GOODMAN, N. 1968. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill

HOFFMAN, D. D. (2000). *La inteligencia visual*. (1ª ed.). Barcelona: Paidos.

IWAMOTO, L 2009, *Digital Fabrications.Architectural and Matetrial Techniques*, Princeton Architectural Press, New York.

KANDINSKY, W. 1979. *Point and Line to Plane*. Dover Publications, New York

KERCHOVE, D. y TURSI, A, 2009. "The Life of Space", *Architectural Design,* V. 79, I. 1.

KEPES, GEORGY. (1944) *The Language of Vision*. Chicago: Paul Theobald.

KOLAREVIC, B., Information Master Builders, in Kolarevic, B (Ed.), 2003, *Architecture in the Digital Age: Design and Manufacturing*, Taylor&Francis, Abingdon (U.K.) , 2009b

LORENZO-EIROA, P., 2008, 'Repliegue de nuevos cánones a nivel de estructura profunda', *Instalaciones sobre el trabajo de Eisenman,* DLO/Robles Ediciones, Buenos Aires, p. 159-185

LYNN, G. 1999. *Animate Form.* Princeton Architectural Press.

MARCOLLI, A. 1978. *Teoría del campo. Curso de educación visual*. Xarait Ediciones, Madrid.

MARTÍ, C., 1993. *Las variaciones sobre la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Serbal Guitard, Barcelona.

MITCHELL, William J., Constructing Complexity, in *Proceedings of the 11th International Conference on Computer Aided Architectural Design*, 41-50. Viena: Computer Aided Architectural Design Futures, 2005.

MITCHELL, WJ 2001, 'Roll Over Euclid: How Frank Gehry Designs and Builds', in Ragheb, JF (ed.), *Frank Gehry, Architect*, Guggenheim Museum Publications, New York.

MONEO, R., 1978. On typology. *Oppositions*. MIT Press. V.13, No. 1, pp. 22-45.

NAVARRO BALDEWEG, J. 2017 *Escritos*. Ed. Pretextos, Valencia.

NAVARRO BALDEWEG, J. 1999. *La habitación vacante*. Ed. Pretextos, Valencia.

OTXOTORENA, J.M. 2003. *Arquitecturas excavadas. A propósito de los proyectos de los hermanos Aires Mateus*. Arquitecturas de autor 25. T6 Ediciones, Universidad de Navarra. Pamplona.

PALLASMAA, Juhani; *Los ojos de la piel*; G. Gili; Barcelona; 2006; (Tit. Orig. The eyes of the skin, Wiley-Academy, Chichester (West Sussex), 2005).

PAREYSON, Luigi, *Conversaciones de Estética*, Ed. Antonio Machado (Visor, Colecc. La balsa de la medusa), Madrid, 1987, pp. 130-131, (Tit. Orig. Conversazioni di Estetica, Ed. Mursia, Milán, 1966).

PICON, A 2010, *Digital Culture in Architecture*, Birkhäuser, Basel.

PICON, A 2004, 'Architectural and the virtual. Towards a new materiality', *Praxis:journal of writing+building,* 6, pp. 114-121.

PUEBLA, J., MARTÍNEZ, V.M., 2010. *El diagrama como estrategia del proyecto arquitectónico contemporáneo*, Revista EGA, Nº 16, pp.96-105.

ROWE, C., SLUTZKY, R. (1963) "Transparency: Literal and Phenomenal". *Perspecta*, Vol. 8, pp. 45-54.

SMITH, B. (Ed.), *Foundations of Gestalt Theory*. Philosophia Verlag, Munchen, 1988.

TUFTE, E. 2006. *Beautiful evidence*. Graphics Press, Cheshire.

TUFTE, E. 1997. *Visual explanations: images and quantities, evidence and narrative*. Graphics Press, Cheshire.

UNWIN, S. 2007. *Analysing architecture through drawing.* Building Research & Information, 35, 101-110

---

[1] La cita corresponde al texto que Koolhaas escribió sobre el proyecto de O.M.A. para la Biblioteca Nacional de Francia de 1989 –acaso el mejor proyecto de su producción- que fue uno de los varios concursos polémicos en los que participaría la firma capitaneada por el arquitecto holandés en los 80 (Koolhaas, Mau, 1997, p. 604).

[2] (Till, R.I.B.A., 2007); el memorando se le encargó a Jeremy Till por parte del R.I.B.A. para que contribuyera a definir la naturaleza de la investigación en arquitectura y qué requisitos debería reunir para que se considerase como tal.

[3] Por supuesto, podemos medir la eficiencia energética de un edificio con mediciones *in situ* o la resistencia de un hormigón reforzado con un determinado aditivo con ensayos de laboratorio pero, ninguna de estas investigaciones experimentales susceptibles de asimilarse al método científico constituye propiamente una investigación disciplinar de la arquitectura en el sentido que se plantea aquí aunque puedan serlo respecto de un determinado ámbito de conocimiento aplicado.

[4] La disputa entre los dos arquitectos –que marca el fin del antiguo régimen en el ámbito de la arquitectura- tuvo lugar en el seno de la *Académie royale d'architecture* aunque, en realidad, la versión original de la polémica surgió en el ámbito de las letras varias décadas antes de la mano de su hermano Charles Perrault en la Académie française, también personificando a los "modernos".

[5] (Eisenman, 1999 p. 37).

[6] El artículo "What is Disruptive Innovation?" publicado en *Harvard Business Review* en 2015 ahonda en estas interpretaciones y extrapolaciones un tanto desacertadas que pretenden simplificar la noción de disrupción a la idea de innovación radical (Christensen 2015).

[7] El término fue inicialmente acuñado por Rodríguez Magda en 1989 –casi al comienzo de la época que se pretende estudiar-, y ha sido reelaborada más recientemente en su obra *Transmodernidad.* Ya a finales de los ochenta escribía: "La transmodernidad es la pervivencia de las líneas del proyecto moderno en la sociedad postmoderna, su tránsito y reiteración 'rebajados', su copia distanciada, fragmentada, hiperreal; la síntesis necesaria para que, aceptando un relativo cambio de paradigma, no ahoguemos en la banalidad todo el esfuerzo hacia una emancipación progresiva". (Rodríguez, 1989, p.10)

[8] En 2002 el Architekturzentrum Wien organizó la exposición *TransModernity. Austrian Architects* concebida inicialmente para la inauguración del Raimund Abraham's Austrian Cultural Forum de Nueva York, y fue posteriormente exhibida en la sede del Architekturzentrum Wien en Viena ese mismo año. Entre 1998 y 2000, Paul Virilio y Marcos Novak codirigieron la *Fondation Transarchitectures Paris*. Ninguna de las dos iniciativas se refieren exactamente a lo que aquí se plantea y, en especial, a la extrapolación a la arquitectura de la teoría de la *Transmodernidad* desarrollada por Rodríguez Magda. Tampoco la plataforma *Trasnmodern (Trans*lations of *Modern*ism) planteada por investigadores y centros de investigación centroeuropeos y de los antiguos países del este en relación con la arquitectura postbélica plantea lo que nosotros aquí aunque, en todo caso, estas propuestas también requieran la atención de nuestra investigación para enriquecerla.

[9] (Mitchell, 2002)

[10] (Chaslin 1989, p. 4)

[11] Una afirmación realizada por Hal Foster en el curso de la entrevista (Frampton, Allen, Foster, 2003, p.46)

[12] "El propio Johnson describía la exposición y el papel de cada uno de ellos en estos términos. "…a cry of faith, a belief in a creed, a belief in a mission, a messianic show if you will…Hitchcock codified it, Alfred Barr gave it a name and I did the propaganda and screaming. We prognosticated a revolutionary change in the architecture world…" (cit. Kantor 2002).

[13] (Hitchcock, Johnson 1932)

[14] (Tournikiotis, 2001).

[15] Princeton, aun siendo una universidad de Nueva Jersey, debido a su vecindad con Nueva York, al hecho de que esté situada en la otra ribera del río Hudson frente a Manhattan y al desaforado vórtice cultural y económico que ejerce Nueva York, se suele considerar dentro del ámbito de influencia intelectual neoyorquino. Eisenman es actualmente profesor en Yale, y también lo ha sido en Harvard y Cambridge.

[16] Con motivo de la organización del Congreso Internacional EGA en 2018 que tuve el honor de dirigir Peter Eisenman fue invitado a impartir la conferencia inaugural tras la que se organizó una mesa redonda en la que también participaron Alberto Campo Baeza, Cynthia Davidson, Pablo Lorenzo-Eiroa, Antonio Millán que moderé.

[17] (Verschaffel, 2003, p. 154).

[18] Desde hace algún tiempo Madelon Vriesendorp –exmujer de Koolhas- viene reclamando el reconocimiento debido con respecto a la autoría de sus dibujos con el lánguido aire surrealista que caracterizó y contribuyó a popularizar la publicación y algunos de los primeros proyectos de O.M.A. Jason Roberts ha publicado incluso un libro en el que sostiene que en realidad, buena parte del "manifiesto retroactivo para Manhattan" de Koolhaas estaba inspirado en los dibujos e ilustraciones de Vriesendorp realizados con anterioridad (Roberts 2010).

[19] (Frampton, Allen, Foster, 2003, p. 46): Frampton apunta en la entrevista: "Rem's sense of publicity is very strong. Perhaps in the last analysis derives from Peter Cook and Archigram, who paved the way in the mediatic stakes. Important elements in the early Koolhaas/Zenghelis OMA publicity machine were the beautifully illustrated renderings of their early projects made in both instances by their wives, Madelon Vriesendorp and [Zoe] Zenghelis".

[20] (Stadler 2003, p. 124).

[21] (Frampton, Allen, Foster, 2003, p.46)

[22] "OMA is an international practice operating within the traditional boundaries of architecture and urbanism. AMO, a research and design studio, applies architectural thinking to domains beyond" [Web de O.M.A., https://oma.eu/]

[23] (Christensen 2015)