

Out of context. Rem Koolhaas and the objet trouvé

PALABRAS CLAVE • KOOLHAAS • SURREALISMO • CONTEXTO • EXTRAÑAMIENTO • IMPACTO

KEYWORDS • KOOLHAAS • SURREALISM • CONTEXT • ALIENATION • IMPACT

RESUMEN

Este artículo pretende explorar la experimentación dentro de OMA con los edificios-objeto como elementos autónomos con respecto al contexto en el que se sitúan, y de cómo esta praxis de descontextualización de la intervención tiene una clara raíz surrealista, movimiento de vanguardia que Koolhaas reivindica desde su época de estudiante en Architectural Association de Londres. Los conceptos de extrañamiento, *detournement* y *objet trouvé*, propios del surrealismo y de otras vanguardias herederas del grupo de Breton como el arte conceptual y las *performances*, serán mecanismos habituales en OMA durante los más de 40 años desde su formación. Edificios anónimos, misteriosos, casi siempre de escala descomunal, que pertenecen al ámbito de lo amoral y, como ya profetizó Koolhaas en *Delirious New York*, una nueva especie de mutantes, de monstruos colosales, que concibe y dispersa por las principales metrópolis del mundo.

ABSTRACT

This article explores the experimentation within OMA with object-buildings as autonomous elements regarding the context they are in, and how this contextualization praxis of the intervention has a clear surrealist root in the avant-garde movement that Koolhaas claims since his student days at London Architectural Association. Concepts of estrangement, *detournement* or *objet trouvé*, distinctive of both Surrealism and other avant-garde heirs of the Breton group such as conceptual art and performances, will appear as habitual mechanisms within the architectural practice of OMA in the course of over 40 years since its formation. Anonymous and mysterious buildings, for the most part of enormous scale, that belong to the realm of the amoral and, as Koolhaas already prophesied in *Delirious New York*, a new species of mutant, of colossal monsters, that he conceives and disperses throughout the main metropolises of the world.

Fuera de contexto

Rem Koolhaas y el *objet trouvé*

JAVIER ARIAS MADERO • Escuela Técnica Superior de Arquitectura Valladolid, Universidad de Valladolid • javierariasadero@hotmail.com

Fecha de recepción: 11 de abril 2020 • Fecha de aceptación: 25 de mayo 2020

INTRODUCCIÓN

A la arquitectura del Movimiento Moderno no le interesó el surrealismo, pero no olvidemos que al surrealismo tampoco le interesó la arquitectura y menos aún la arquitectura contemporánea de vanguardia. En palabras de Dalibor Vesely, que fuera profesor de Rem Koolhaas en la **Architectural Association**, «La arquitectura nunca llegó a ser una parte integrante del pensamiento surrealista del mismo modo que la pintura, la escultura y la creación de objetos surrealistas» (Vidler, 2003, p. 2).

Muy distinta se presenta una lectura paralela de todo el arte contemporáneo del siglo XX con respecto al surrealismo: es difícil, por no decir imposible, encontrar movimiento de vanguardia, escuela o grupo, que no cuente entre sus influencias, en mayor o menor medida, con alguna premisa del surrealismo: leticismo, situacionismo, expresionismo abstracto, CoBrA, el arte pop, el arte conceptual, *fluxus*, arte de acción, videoarte, *land art*, etc. Podemos atrevernos a afirmar que el surrealismo ha alimentado todo el devenir del arte contemporáneo del pasado siglo.

La aparente incapacidad de interacción entre surrealismo y arquitectura cambia a partir de la segunda mitad del siglo XX. Siendo precisamente Vesely, uno de los personajes que no dudó en proponer su recuperación en la búsqueda de

nuevas vías para la arquitectura durante la agónica decadencia del Movimiento Moderno, a partir de los años 60 y 70. ¿Qué mejor solución que recurrir a la irracionalidad de Breton como metodología contrapuesta a la racional arquitectura del Estilo Internacional?

Este texto pretende ser una muestra de que en el pensamiento y en la obra de Rem Koolhaas hay una importante presencia de lo que podríamos denominar **poética surrealista**, que arranca en aquellos convulsos años. Nos interesa por tanto, la búsqueda de analogías, afinidades, interpretaciones y conexiones, no solo con el surrealismo como movimiento de vanguardia, sino ampliando el espectro, indagar en las corrientes de pensamiento y de creación artística del siglo XX antes citadas que han sido fuertemente influidas por él y que comparten sus principios básicos: el entendimiento de la realidad como una unidad superior de la que el conocimiento es solo una parte reprimida bajo el yugo de la razón y, por tanto, la reivindicación de lo irracional, la imaginación, la fantasía, el delirio y la locura.

METODOLOGÍA

Dentro de las múltiples y ampliamente estudiadas conexiones entre la obra de Koolhaas y el universo surrealista, que se traducen en apropiaciones más o menos

literales de herramientas creativas como la **deformación onírica**, el **automatismo** o el **método paranoico-crítico**, nos limitaremos aquí a profundizar en el mecanismo del *objet trouvé* u objeto encontrado. Nos referiremos, desde esta perspectiva, a la continua utilización por parte de OMA del recurso del edificio-objeto, cuya presencia, ajena a su contexto, se separa deliberadamente de la imagen arquetípica arquitectónica, mediante operaciones de alteración en el tipo, la forma y la escala. Veremos además como esta *praxis* va más allá de una mera utilización estilística, suponiendo casi una representación de la posición **divergente** de Koolhaas, que se repite en una serie de variopintos contextos que acontecen desde su juventud hasta su etapa de madurez en lo más alto de la vanguardia arquitectónica.

Proponemos cuatro territorios distintos en los que se materializa esta situación **fuera de contexto** del arquitecto holandés: empezando por su heterodoxo e inicialmente traumático paso por la **Architectural Association** de Londres, en los que, ni por idioma, ni por edad, ni por afinidad teórica o plástica encajaba en el ambiente psicodélico de la escuela. El segundo contexto, durante su etapa de docente e investigador y su imprescindible paréntesis neoyorquino, donde se forja su alternativa de vanguardia al racionalismo, caracterizada entre otras influencias por la presencia del surrealismo. El tercer contexto nos traslada a un lugar y a un momento muy concreto: la primera **Bienal de arquitectura de Venecia** en 1980, donde aparece el pabellón de OMA como una *rara avis* acorralada entre el resto de propuestas posmodernas. El cuarto y último contexto se centrará en la ciudad, campo de batalla necesario, donde experimentar con **fuego real** todas las investigaciones anteriores.

Sentemos a Koolhaas en este diván imaginario y sometiéndolo a una singular sesión psicoanalítica dejemos que hablen los acontecimientos.

CONTEXTO 1. LA ARCHITECTURAL ASSOCIATION

Fuera de contexto: de este modo, se podría calificar la situación de Rem Koolhaas aquella tarde de 1971 en la **Architectural Association** de Londres. El holandés pretendía desesperada e inútilmente, convencer al Dios Todopoderoso de la institución en aquellos años, Alvin Boyarski, del potencial arquitectónico conceptual del Muro de Berlín, un auténtico *objet trouvé* en el centro de la capital alemana estudiado por el joven en su *Summer Study* del verano anterior. Sus esfuerzos fueron en vano, un nuevo fracaso. Koolhaas era un tipo peculiar en la escuela, un **hijo de papá**, eso es cierto, como la mayor parte de sus compañeros, pero ciertamente extraño: serio, huido, sobrio y mayor que el resto del alumnado. Alguien que vestía de oscuro difícilmente encajable en el ambiente *Hippy* que se respiraba en las aulas: drogas, sexo y Archigram.

La arquitectura no era su primera opción de vida, venía rebotado del mundo del cine después de fracasar con una superproducción cinematográfica en su país. Sus trabajos en la escuela nunca obtenían buenas calificaciones, eran más bien guiones cinematográficos que proyectos arquitectónicos: sugerentes en el texto, pero monócromos y formalmente aburridos. Sus intereses en lo que se refiere a vanguardia arquitectónica y artística también estaban en cierto modo al margen del gusto oficial: Rem se sumergía en el **Malditismo** francés para encontrar consuelo a su marginación intelectual, y se estremecía, por ejemplo, con la propuesta radical de Ivan Leonidov, o con las extravagancias de Constant o Piero Manzoni, incluso blasfemaba proponiendo la metodología surrealista como posición de vanguardia frente al retorno a la historia o a la reflexión sobre el contexto, que se postulaban como las **alternativas oficiales** al moribundo Movimiento Moderno.

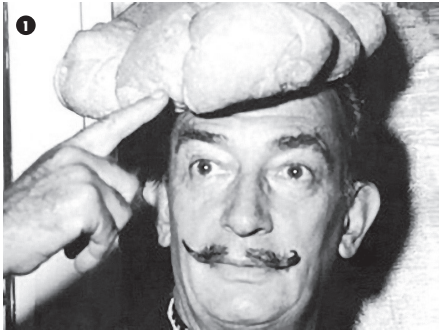
El porvenir como arquitecto de Koolhaas pendía de un hilo. Después de aquella tarde desastrosa

con Boyarski retorna a casa derrotado y le dice a su novia, Madelon Vriesendorp, que quiere abandonar la institución británica. Nada hacía presagiar que el rumbo del futuro arquitecto cambiaría *in extremis* en el último curso al integrarse en el taller de un joven profesor iconoclasta, Elia Zenghelis, que encontró en toda la heterogeneidad sorprendente de Koolhaas, surrealismo incluido, material de valor incalculable para construir una vía de vanguardia arquitectónica. Fue precisamente Zenghelis el que lo animó a contar con Vriesendorp, pintora de formación, en la redacción de su proyecto fin de carrera, transformando el relato de Koolhaas, **Exodus o los prisioneros voluntarios de la arquitectura**, en una impactante colección de *collages* cuya trascendencia e influencia es por todos conocida. A partir de este momento, un giro de 180 grados: un premio en la revista *Casabella* y una beca *Harkness* para asistir a las clases de Oswald Mathias Ungers en la universidad de Cornell en Ithaca reconcilian definitivamente a Koolhaas con la arquitectura. Sería Zenghelis también el que sugirió, tiempo después, la posibilidad de formar juntos un equipo de vanguardia arquitectónica conjuntamente con Vriesendorp y con su mujer Zoe. El 1 de enero de 1975 nació O.M.A.

CONTEXTO 2. EL SURREALISMO

Reivindicar el surrealismo era cuanto menos peligroso en aquel convulso momento de debate arquitectónico de los años 70. Personajes como Kenneth Frampton, que encontraba terrible escribir sobre Dalí, habían relegado a los muchachos de Breton a poco más que un grupo de desequilibrados transformados en horteras con poco aprovechamiento para el ámbito arquitectónico. Koolhaas, sin embargo, encontraba en el surrealismo mecanismos de trabajo y procedimientos de análisis de mayor utilidad que el mero universo onírico plástico surrealista; su interés orbitaba en lo que podríamos denominar un **surrealismo conceptual**.

1. Salvador Dalí con un pan en la cabeza (1958).
Procedencia Fundación Dalí-Gala.



Aprendió de los surrealistas, entre otras cosas, el poder del impacto por tergiversación: la fuerza del *objet trouvé* insertado en contextos inverosímiles, mecanismo inventado por el Dadá pero que ellos habían perfeccionado tiñéndolo de irracionalidad y de erotismo onírico. Efectivamente, los surrealistas recurrieron al extrañamiento producido por el **objeto encontrado** de los sueños: frente a la presunta lógica de la fenomenología de la vigilia, el universo onírico ponía en duda todos los aspectos racionales que gobernaban la vida despierta. El hombre se acostumbró cada noche a encontrarse elementos absurdos, fuera de contexto, cambiados de escala y carentes de sentido que aparecían al soñar (FIGURA 1). El psicoanálisis había demostrado que esa descolocación del objeto no era gratuita y que tenía una **razón** oculta, que el análisis clínico podía desvelar y que se encontraba ligada ineludiblemente a las más primitivas pulsiones humanas.

El surrealismo encontró que el efecto de trasladar esas incoherencias soñadas a la vida despierta, provocaba un impacto de intensidad inusitada y posibilitaba la resurrección del objeto banal, que se desprendía de su misión en la vida racional y adquiría el halo celestial de la obra de arte con un simple cambio de posición. De este modo impulsó con gran éxito, el nacimiento de objetos inesperados, ininteligibles, inidentificables, objetos de los que se ha nutrido posteriormente la práctica totalidad del

arte contemporáneo que llega hasta nuestros días. Una reconquista de lo esperable, y de lo cotidiano transformado en **lo maravilloso** mediante el injerto del asombro y el misterio como principales mecanismos de creación. La **misterización** de la realidad, apuntaría Walter Benjamin refiriéndose al grupo parisino. Lo **maravilloso**, apostillaría Breton, que no habita en el insípido reino de lo imaginario sino en «la veta de lo extraordinario sobre la que se levanta la realidad ordinaria» (Puelles, 2005, pp. 125-128).

A Koolhaas le interesa esta tergiversación, como oposición al automatismo perceptivo, llevada a la escala urbana. El extrañamiento pretende liberar al objeto de la percepción estereotipada para que nuestra lectura del mundo sea viva, dispuesta a impresionar y a desplazarse. «La dificultad y duración de la percepción de la obra artística debe prolongar sus efectos y, para ello, es necesario crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento» (Šklovskij, 2002, p. 65). La propuesta de OMA, ciertamente heterogénea, se afanará en la búsqueda de esa anulación del cómodo encaje del edificio en su contexto. Sus proyectos, además, serán casi siempre dispares entre sí, induciéndonos a reflexionar sobre una suerte de extrañamiento global de su planteamiento creativo, de una ausencia de estilo o dicho de otro modo, la construcción de un **estilo de la disparidad** y de la discrepancia, una arquitectura para interpelar la atención de aquel hombre cansado, descontento de su sino al que aludía el primer manifiesto del surrealismo.

CONTEXTO 3. LA VANGUARDIA EN 1980

En la Bienal de Arquitectura de Venecia de 1980 OMA tiene la primera oportunidad para mostrar su breve pero intenso recorrido y medirse con los grandes exponentes de la vanguardia arquitectónica de la época. El comité organizador invitó a varios de los arquitectos más relevantes del momento a diseñar un

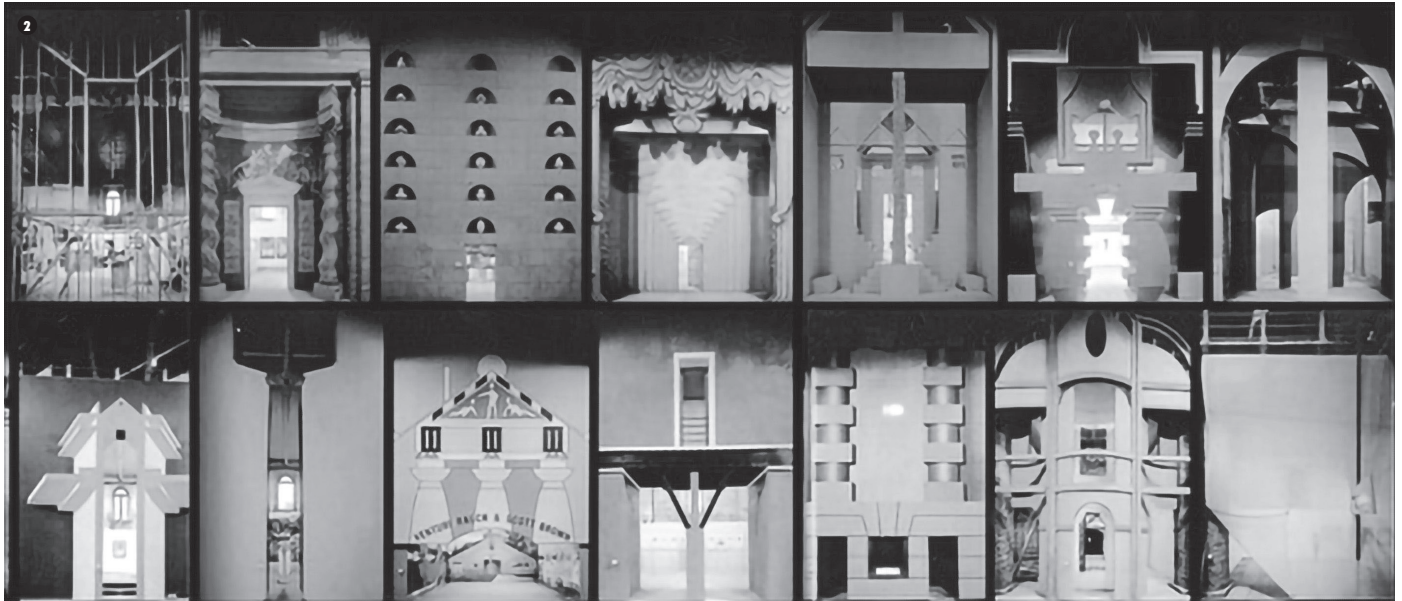
pabellón, o mejor dicho, una concatenación de fachadas, una calle: la *Strada Novissima*, tras cada una de las cuales se exponían las principales obras de cada equipo.

Aquí Koolhaas hará suya esta reubicación perversa de lo existente, del reciclado conceptual de la vida que apuntalará su planteamiento arquitectónico en los inicios de OMA. Su propuesta para el pabellón, a la vez tergiversada, sobria y *povera*, destacará claramente entre las de los demás participantes que representan posiciones de la vanguardia arquitectónica sumergidas en el debate entre la modernidad y la posmodernidad.

El pabellón de OMA es el único que podemos considerar como un verdadero *détournement* frente a las otras propuestas: ejecutado de modo esencial, consistía en un paramento textil ondulado de color azul cielo, con un pilar de sección cuadrada, inclinado, de color rojo, atravesando la cortina y soportando un cartel de neón. Casi como de entrada a un *pub*, con el acrónimo OMA: una «atmósfera de ensueño surrealista» (Gargiani, 2011, p. 85). La parte izquierda de la cortina se rasgaba de modo diagonal permitiendo la entrada al recinto donde se encontraban las obras de Koolhaas y su equipo. El **extrañamiento** en la propuesta de Koolhaas resulta evidente: frente al resto de intervenciones, no elabora lo que podríamos considerar una fachada arquitectónica (FIGURA 2): «Odiaba la idea de hacer una fachada para autorrepresentarnos».

La propuesta de OMA para la Bienal es coherente con la, por aquel entonces, breve trayectoria de OMA y exhibe a la crítica de vanguardia internacional su postura rebelde de descontextualización (Semra, 2014, p. 80), mediante la codificación de este nuevo lenguaje arquitectónico basado en la reasignación de significados a elementos más o menos cotidianos que se apartan de los ingredientes habituales de la arquitectura: puerta, fachada y piel, y que Koolhaas denominará **nuestra nueva sobriedad**.

2. Bienal de Arquitectura de Venecia, 1980, La Strada Novissima. Propuestas de Frank O. Gehry, Arata Isozaki, Robert Venturi, Franco Purini, Ricardo Bofill, Christian de Portzamparc, Hans Hollein, Paolo Portoghesi, entre otros y la de OMA (abajo a la derecha).



CONTEXTO 4. LA CIUDAD

Será a partir de los años ochenta, y tras las experiencias previas en el ámbito del pensamiento y el proyecto teórico, cuando Rem Koolhaas y su aún joven OMA salten al terreno de juego a poner a prueba su propuesta arquitectónica. No es casualidad que la M de **metropolitana**, represente la connotación más reseñable de la arquitectura que el equipo del holandés producirá en los años venteros.

La metrópoli contemporánea que le interesa a Koolhaas, sin embargo, se escapa de cualquier connotación positiva que pudiéramos imaginar, nada más alejado, por ejemplo, de la idea de ciudad de Aldo Rossi, integradora, evocadora e ideal, fundamentada en lo arquitectónico como extensión de lo artístico. Nos encontramos, por el contrario, más cerca de la ciudad surrealista **Baudelaireiana**, el interés por lo vulgar, lo sórdido y lo miserable.

Koolhaas no hace apología ni reivindica la metrópoli, simplemente la constata, la investiga

y la acepta. En ella descubre una ruptura total entre el contexto y la arquitectura, donde esta última, dirá Koolhaas, se libera ideológicamente para ser monumento de sí misma. Dos de sus textos fundamentales sobre la ciudad escritos casi veinte años después: *La ciudad genérica* de 1997 y *El espacio basura* de 2002 expresan meridianamente estas cuestiones y constituyen el manifiesto, de nuevo retroactivo, de toda la experimentación de esta época. La connotación peyorativa e irónica de ambos títulos, avisa de la posición del holandés ante la inexorable y esperable condición metropolitana del mundo: la ciudad contemporánea que ha perdido los valores existenciales y de identidad, un no-lugar resuelto al margen de la vida cotidiana de las personas desarrollada no por afectos sino por contratos (Cruz, 2018, p. 262).

OMA comienza la experimentación con verdaderos **edificios-objeto**, confirmando una descontextualización doble: por un lado, la de una propuesta divergente con respecto al resto de posicionamientos de la época y por otro, la reivindicación del edificio como elemento

extraño, misterioso, ajeno al entorno y cuya presencia se mueve en la ambigüedad del elemento arquitectónico y el objeto surrealista. La razón de ser del edificio, su forma, su tamaño y su integridad se acercan a **lo casual** y **lo banal**, como manifiesto de una «epifanía inversa» (Schrijver, p. 238) de los cinco puntos de la arquitectura de Le Corbusier:

«El objeto surrealista es un dispositivo, un artefacto inexplicable arrojado al artificio de la cultura occidental. Así, atendiendo a la posición del movimiento surrealista en el contexto general de las vanguardias, podría aventurarse una ley común a todas ellas: la de oponer el arte a la cultura, la presencia a la representación, lo impensable a lo razonable, lo extraño a lo familiar» (Puelles, 2005, p. 51).

Se trata en realidad de un intento de ver las cosas con una inocencia a recobrar: «No cosas que tienen un significado, sino cosas que pueden adquirir significado» (Cortés, 2005, p. 18) debido a su inesperada posición

3. El intercambiador marítimo de Zeebrugge, el proyecto de la biblioteca de Francia en París y el proyecto del ZKM en Karlsruhe. Todos de 1989.

y relación con el entorno. Efectivamente, los **edificios-objeto** de OMA, se injertan en la ciudad racional como las **píldoras** perturbadas del método paranoico-crítico daliniano, «estos hechos falsos se relacionan con el mundo real como los espías de una sociedad determinada». Nadie mejor que Koolhaas se ha atrevido a producir **objetos arquitectónicos** con la intención de sintetizar lo que Breton entendió por **lo maravilloso**, y lo maravilloso irá de la mano con lo nuevo, lo desconocido y lo extraño «este verano, las rosas son azules; el bosque de cristal» nos dirá el escritor francés.

Será durante finales de la década de los ochenta, por tanto, cuando concluya el que podríamos denominar primer gran ciclo de trabajo en OMA, y donde se concreta la propuesta arquitectónica, práctica y teórica, de Koolhaas y su posicionamiento dentro del panorama internacional de la vanguardia. En 1986 se vive una transformación radical en la estructura del grupo: Koolhaas toma las riendas al abandonar Elia Zenghelis el equipo. A pesar de ser un momento delicado desde el punto de vista empresarial, los encargos empiezan a consolidarse y la figura de Rem Koolhaas como teórico va ganando peso en las distintas escuelas de arquitectura, congresos y publicaciones internacionales. La intensidad creativa de OMA, en su momento álgido, se concreta en la concepción de los grandes **edificios-objeto**, de finales de la década, la mayor parte de ellos no construidos.

El proyecto de la Terminal marítima de Zeebrugge de 1989, el de la Biblioteca de Francia en París de 1989, y el del **ZKM** de Karlsruhe de 1989-1990 (FIGURA 3), conformarán la lista de estos primeros contenedores en los que se desafía a los códigos arquitectónicos conocidos hasta la fecha (Gargiani, 2011, p. 19). Propuestas formalmente extrañas, compactas y de gran escala; artefactos de alta densidad, autónomos, que contrastan de modo radical con el entorno circundante. «El edificio impresiona simplemente por su masa, por su apariencia y por el hecho banal de su propia existencia. Su presencia es impresionante, incluso bella» nos dirá Koolhaas.



Son proyectos europeos que pretenden dar respuesta a un momento muy particular del desarrollo económico del continente, con una energía específica ligada a una explosión de escala inusitada hasta el momento. Se trata de exponentes claros de la cultura de la congestión que consolidan una nueva actitud frente a la invención formal.

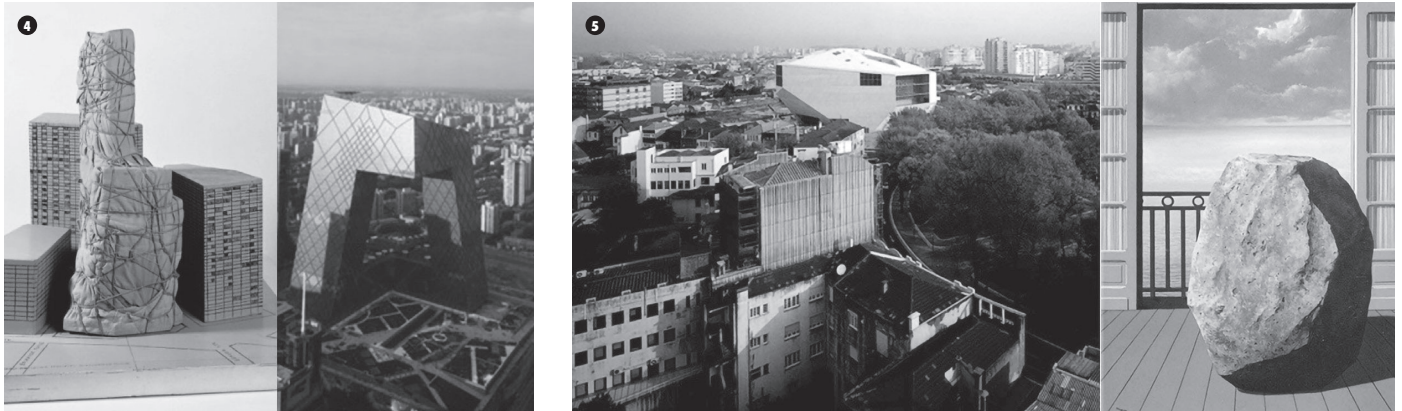
El efecto de *objet trouvé* buscado por Koolhaas en estas propuestas se consigue a través de la absoluta independencia del edificio con el entorno: «*fuck context*», «que se joda el contexto», proponiendo una suerte de anti-contextualismo en dos tiempos: el primero, provocado por la ruptura de la escala con el entorno: el edificio **grande**, el cual «ya no forma parte de ningún tejido urbano» dirá el propio Koolhaas en su vehemente texto de defensa de la gran escala *Grandeza* o *el problema de la talla*, incluido en la publicación de 1995 *S, M, L, XL*. El segundo tiempo de la elaboración de estos *objet trouvé* es consecuencia del primero: cómo los edificios a partir de un determinado punto crítico no pueden ser concebidos desde la habitual ética arquitectónica. «A partir de cierta masa crítica un edificio pasa a ser un edificio **grande**. Dicha masa ya no puede ser controlada por un gesto arquitectónico, ni siquiera por alguna combinación de gestos arquitectónicos» la formalización de su superficie queda, por tanto, liberada de la tiranía del lenguaje de la arquitectura y puede y debe ser otra cosa. La teoría de la **grandeza**, como una segunda parte de la defensa del manhattanismo y la teoría de la **congestión** desarrollada en

Delirious New York queda demostrada con estos ejemplos explícitos, pruebas evidentes de aquellas sospechas de Manhattan de finales de los 70, iconos inmutables de un paisaje postarquitectónico (González, 2014, p. 38). Al igual que les sucediera a los surrealistas décadas antes, esta apuesta por **lo extraño** y el desdén hacia el soporte previo origina en no pocas ocasiones fuertes oposiciones de la opinión pública con las que el arquitecto se ve obligado a combatir. Koolhaas, sin embargo, no rehúye el debate, consciente de que la batalla es parte ineludible del alimento de su pensamiento arquitectónico (Bianco, 2017, p.97).

La evolución de los **edificios-objeto** continúa en OMA en las décadas posteriores con importantes ejemplos a considerar. Se adentran en el concepto de la fachada misteriosa, consecuencia de su idea de **lobotomía**, en oposición a la tradicional fachada parlante más o menos habitual en los edificios que evidencian desde fuera su estructura interna. Sus propuestas empiezan a transformarse en paquetes anónimos que encierran algo de una categoría independiente a su envolvente (Arias, 2016, p.377) encontrándose cercanas, por ejemplo, a las experiencias empaquetadoras de Christo y Jeanne Claude (FIGURA 4), las maquetas de la pareja de artistas con envoltorios para rascacielos de Manhattan anticipan proyectos de OMA, como el de la **Casa da Música** de Oporto, el **CCTV** de Pekín o el de Biblioteca de Seattle y no solo por lo insólito de la forma, sino por ese despojamiento de lenguaje que imprime el paquete y que Koolhaas maneja con maestría, **envolviendo**, por un lado, su

4. Christo y Jeanne Claude. Lower Manhattan Packed Building (Project) 20 Exchange Place. 1964 y el CCTV. Pekín (2002-2012).

5. Casa da Música de Oporto. 1999-2005 y Mundo Invisible de René Magritte (1954).



contenido de modo misterioso y planteando, por el otro, un conflicto con su entorno al producirse una situación de incómoda inadaptación. Nos acercaremos a tres ejemplos de estos años que exploran la idea del *objet trouvé* con distintos matices.

La *Casa da Musica* de Oporto, proyecto de 1999-2005, es un ejemplo claro en este sentido. La ambigüedad formal del edificio le permite navegar entre afiliaciones variopintas: hatillo, roca, guijarro, meteorito, nave espacial, bloque de hielo, etc. Esa dificultad de etiquetado de la pieza es a lo que se refiere Koolhaas con la anulación de la visión estereotipada: nuestra mente se activa buscando infructuosamente clasificar el objeto en alguna categoría conocida. El entorno de la ciudad portuguesa permanece ajeno a dicha actividad. La piel cerrada de la *Casa da Musica*, potencia además el misterio sobre lo contenido en el volumen poliédrico de hormigón, tal y como anticipó el surrealismo: «de formar una suma de certezas pasa a ser una acumulación de misterios. Lo que se ve ya no es lo que se tiene» nos dirá el holandés. Las formas implementadas por OMA distan de las habituales en edificios, las configuraciones de las fachadas huyen de las composiciones de huecos atendiendo a otras razones inusitadas, los interiores se conciben independientes por completo de la lógica del volumen percibido, un verdadero

acontecimiento en la ciudad (Moriente, 2010, p. 268), una incógnita descomunal cuya ausencia de lenguaje arquitectónico la acerca, por ejemplo, a muchos de los enigmáticos elementos fuera de escala que Magritte incluye en sus pinturas, como la inmensa roca erosionada frente al mar de *Mundo invisible* de 1954 (FIGURA 5). Koolhaas, al igual que Magritte, desafía nuestras expectativas racionales con esta roca misteriosamente colocada en un entorno que le es ajeno, donde tiempo y espacio se detienen.

Otro ejemplo de esta nueva generación de *objet trouvé*, **edificios paquete** construidos por OMA, es el proyecto para la sede e instalaciones de la televisión pública china, **CCTV** en Pekín, propuesta de 2002-2012. Un ejemplo rico en desplazamientos conceptuales y mecanismos de extrañamiento (FIGURA 6). La forma del conjunto como un gigantesco bucle formado por dos rascacielos que se unen en la parte superior, puede considerarse como el punto de intersección entre la investigación de OMA del **edificio-objeto** y la exploración sobre el rascacielos de Manhattan, **la densidad** y **la congestión**.

Para la forma del edificio, Koolhaas no duda en tensionar una vez más la dualidad concepto-contexto (Butragueño, 2017, p. 30) al incorporar un **antropomorfismo surrealista** con

reminiscencias de los dalinianos personajes de *El ángelus de Millet* que aproximan sus cabezas cerrando la composición. La propuesta aún también premisas del **manhattanismo** como la separación radical de la imagen interior y la exterior, la fragmentación y multiplicidad de los usos internos y la primacía del ascensor como elemento que dota de sentido el funcionamiento programático del edificio, la sorprendente inventiva formal que produce «momentos sublimes de ilusión» (Dovey, 2002, p.13). Al igual que los *Packages* de Christo, el **CCTV** es en sí mismo un verdadero paquete en el que la cuerda se ha sustituido por un sofisticado sistema de arriostamiento estructural que, por otra parte, le proporciona un comportamiento óptimo en caso de sismos. La extraña forma de la construcción oscila en una **materialización imposible**, entre un triángulo de Penrose y una onda de un dragón chino enroscado que esconde su cabeza. El edificio es símbolo de sí mismo y, una vez más, dolorosamente ajeno a su contexto:

«incluso las más abstractas formas de OMA continúan siendo *merveilles* y ambos edificios [el **CCTV** y el **TVCC**] destacan en el panorama de Pekín como seres de alguna mitología fantástica: una tortuga y un dragón o una serpiente dispuestos para formar un mandala secreto...símbolos del inconsciente colectivo» (Gargiani, 2011, p. 313).

- 6. El CCTV. El edificio ajeno a su contexto.
- 7. Prada Transformer. Seúl. 2007-2009. Suspensión corporal de Stelarc 2012.

El último de los ejemplos de los **edificios-objeto** en el que nos detendremos llega a la cota más alta de desconexión con el contexto. Nos referimos al **Prada Transformer**, prototipo de 2007-2009 (FIGURA 7), donde OMA da un paso más en este sentido, pues en este caso no hay ni siquiera contexto contra el que rebelarse. El edificio, transportable, podría injertarse en cualquier lugar en el que cupiese. Su volumen se forma por la intersección de varias figuras geométricas: un círculo, una cruz, un hexágono y un rectángulo, de modo que cada figura es en realidad una de las fachadas de una especie de icosaedro textil que tiene la particularidad de estar concebido para ser cambiado de posición en el terreno, de modo que dichos cambios hacen que el prototipo sea adecuado a distintas actividades. De nuevo un paquete formalmente ambiguo, una **arquitectura de eventos** donde destaca sobre todo la capacidad para escenificar los aspectos de nuestra cultura visual.

El edificio es en sí una *performance* en todas sus vertientes, desde su propia concepción como una envolvente textil aprisionando una singular estructura interna, hasta lo espectacular de su colocación y recolocación en el solar con el apoyo de cuatro grandes grúas. Se trata en realidad de una llamada de atención publicitaria de la marca **Prada** más que cualquier intento de responder a un encargo arquitectónico, incluso poniendo en duda la racionalidad y funcionalidad del edificio. Un experimento antifuncional que conecta con ciertas intervenciones del **arte conceptual** como las llevadas a cabo por **Fluxus** en su **Orquesta vendada** de 1965, o con otras *performances* postsurrealistas como las llevadas a cabo, por ejemplo, por el artista australiano Stelarc con sus impactantes **suspensiones corporales** que integran brazos mecánicos que desplazan el cuerpo del autor por el aire.

CONCLUSIONES

La estructura planteada en este texto corrobora la presencia de esta **postura de la divergencia** de Koolhaas a lo largo de los años y en ámbitos



crecientes. De un modo, además, análogo a la clasificación de su obra planteada en su publicación *S, M, L, XL*: de lo más pequeño a lo más grande, este recorrido no sugiere un nuevo corolario al miesiano **menos es más**, que certifica esta tesis y que podríamos describir como **de menos a más**.

Al igual que sucede con las vanguardias creativas que a lo largo del siglo XX beben del surrealismo, la conexión con la obra de OMA, y en particular al referirnos al recurso compartido del *objet trouvé*, no se produce en el ámbito formal, podríamos decir estético, sino instrumental, de procedimiento y en el territorio del concepto.

Estas inserciones solitarias, no suponen un desdén por el soporte sino una voluntad de significación como antídoto a la estereotipación que podría derivarse de un contextualismo formal e ideológico. En este sentido, no es casualidad que OMA, a lo largo de su trayectoria, ha trabajado intensamente en el ámbito urbano, tanto en números proyectos territoriales tipo *masterplan* como en no pocos estudios y publicaciones sobre la cuestión metropolitana contemporánea.

Decía Schopenhauer que la soledad ofrece al hombre colocado a gran altura intelectual una doble ventaja: estar consigo mismo y no estar con los demás. En este sentido y

como conclusión de todo lo expuesto, y tras el análisis de los ejemplos estudiados, podría pensarse que Koolhaas ha concebido toda su propuesta arquitectónica desde esta posición de la **no integración**, casi como una pretendida cristalización de su propia personalidad y de su continua divergencia vital. La soledad transformada en vanguardia, la diferencia como propósito, lo extraño como valor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arias, J. (2016). *La construcción del sueño: poética surrealista en la arquitectura de Rem Koolhaas*. (Tesis doctoral). Universidad de Valladolid.
- Bianco, L. (2018). Architecture, values and perception: between rhetoric and reality. *Frontiers of Architectural Research*, 7(1). doi:10.1016/j.foar.2017.11.003.
- Butragueño, B. Raposo, J. Salgado, M. (2017). Rem Koolhaas: el contexto en el concepto y viceversa. *Revista de Arquitectura*, 22(32), PP. 23-31.
- Cortés, J.A. (2005). Familiaridad y extrañamiento. *El croquis* (125), pp.16-31.
- Cruz, B. (2018). De los no lugares al espacio basura: diseño de los espacios de globalización. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(2), pp.261-273. doi:10.5209/ARIS.56711.
- Dovey, K. (2002). Architecture and Freedom? Programmatic Innovation in the work of Koolhaas/OMA. *Journal of Architectural Education*, 56(1), pp. 5-13. doi:10.1162/104648802321019128.
- Gargiani, R. (2011). *OMA/ Rem Koolhaas. The construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL Press.
- González, F. (2014). Beyond bigness. sobre las implicaciones críticas de una lectura formal de la obra de Rem Koolhaas (1987-1993). *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, (10), pp. 32-47. doi:10.12795/ppa.2014.i10.02.
- Moriente, D. (2010) *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Puelles, L. (2005). *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*, Murcia: Cendeac.
- Schrijver, L. (2008). OMA as Tribute to OMA: exploring resonances in the work of Koolhaas and Ungers. *Journal of Architecture*, 13(3), pp. 235-261. doi:10.1080/13602360802214927.
- Semra, I. (2014). Congrexpo: la enormidad como programa ideológico. *Proyecto, Progreso, Arquitectura* (10), pp. 76-87. doi:10.12795/ppa.2014.i10.05.
- Šklovskij, V. (2002). El arte como artificio. En Tzvetan Todorov (Comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pp. 77-98. México: Siglo XXI.
- Vidler, A. (2003). Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture. *Papers of surrealism*, (1), pp.1-13. Manchester: Universidad de Manchester.