

GENEALOGÍA

D E L E S T U D I O
PROYECTUAL ARQUITECTÓNICO

Caso de estudio:

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

REM KOOLHAAS

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Escuela de Arquitectura "Carlos Raúl Villanueva"
Cátedra: Taller de Proyectos Arquitectónicos

GENEALOGÍA

D E L E S T U D I O

PROYECTUAL ARQUITECTÓNICO

Caso de estudio:
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura
REM KOOLHAAS

Trabajo de Ascenso
para optar a la categoría:
Profesor Asistente

Autor del Trabajo de Ascenso
Ricardo STAND
Arquitecto. Profesor
Instructor FAU - UCV

Tutor del Trabajo de Ascenso
Javier CARICATTO
Arquitecto. Candidato a
Doctor en Arquitectura.
Profesor Agregado FAU-UCV

Caracas, 04 - Febrero - 2020

© 2020, Ricardo Stand

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Printed in Venezuela - Impreso en Venezuela

Fotocomposición: Fotocomp/23, S. A.

Impreso en Litografías Arte

Baruta, Municipio El Hatillo (Caracas)

e 123X

GENEALOGÍA DEL ESTUDIO PROYECTUAL ARQUITECTÓNICO

Caso de estudio:

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

REM KOOLHAAS

Stand Vera, Ricardo Alejandro

Universidad Central de Venezuela.

Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Escuela de Arquitectura “Carlos Raúl Villanueva”.

Cátedra: Taller de Proyectos Arquitectónicos.

Trabajo de Ascenso para optar a la categoría: Profesor Asistente.

standricardo@gmail.com

Resumen

Los docentes para fundamentar las clases que versan sobre proyecto arquitectónico deben establecer unos mínimos criterios en su configuración, con la finalidad de mostrar eficientemente los saberes presentes en las prácticas proyectuales más destacadas porque llevan implícito unos conocimientos, capaces de sustentar favorablemente los posteriores ejercicios arquitectónicos de los alumnos en las aulas universitarias. Este escrito es un aporte de alcance limitado en la preparación de dichas clases porque intenta ofrecer una alternativa —entre muchas otras visiones— para precisar los pasos hacia el develamiento de los temas presentes en una obra arquitectónica a partir de su análisis sistematizado, entendiendo que el estudio a fondo de su autor es la base fundacional. Del proyecto arquitectónico canónico se puede lograr un aprendizaje más exacto luego de la necesaria ordenación de la mayoría de los procedimientos que revelan como los temas al combinarse generan su posterior concepción como resultado de un pensamiento que responde a unas inquietudes teóricas del proyectista. La clase sobre el arquitecto *Rem Koolhaas* y su actividad hasta el año 1972 cuando produce el anti-utópico: *Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura* es el caso de estudio, aspirándose mostrar de entre muchas otras clases sobre proyectos arquitectónicos que se pueden enseñar siguiendo los lineamientos que pretendemos ejemplificar, como es posible la profundización en la preparación de una sola clase de estas, a partir de tres documentos y la estrecha relación entre ellos: 1) el *artículo crítico* que muestra de manera ordenada los temas que explican el proyecto evaluado; 2) los *análisis* que explican detalladamente los componentes de la obra seleccionada para que los estudiantes comprendan sus partes; y 3) la *presentación* dispuesta para dictar la clase, que es una consecuencia de la sumatoria de los resultados del artículo elaborado especialmente para la clase y los análisis de la obra.

Palabras clave: Docencia en Arquitectura / Teoría del Proyecto Arquitectónico / Historia de la Arquitectura / Rem Koolhaas / Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

Dedicado...

a mi madre Nelly (Nelita)

INDICE

Índice

ÍNDICE	09	
INTRODUCCIÓN	13	
I	La <i>motivación</i> de generar conocimientos operativos desde la posibilidad de sistematizar la información acumulada	15
II	La docencia y su búsqueda de operatividad práctica como <i>problema de investigación</i>	19
III	El <i>proyecto arquitectónico</i> y su entendimiento temático como posible fundamento para el <i>aprendizaje de la arquitectura</i>	21
IV	La profundización en los temas de la arquitectura desde el entendimiento del proyecto arquitectónico canónico como <i>justificación</i> para el mejoramiento del ejercicio de la docencia en arquitectura	23
V	El <i>objetivo</i> primordial de hacer comprensible los temas detrás de los proyectos arquitectónicos canónicos al enseñar arquitectura	24
VI	Lo genealógico sobre el proyecto arquitectónico canónico y su autor como <i>método</i> para enunciar e interpretar los temas de arquitectura	25
CAPÍTULO 1: GENEALOGÍA	27	
I	La Diferencia	31
II	Los Márgenes	31
III	Los Quiebres	32
1.1	Conceptualización del Artículo Crítico	33
1.2	Composición del Análisis Proyectual	43
1.3	Configuración de la Presentación Docente	51

CAPÍTULO 2:	
INSTRUMENTALIZACIÓN	61
2.1 Artículo Crítico	63
Rem Koolhaas y su faceta de “almacén” de múltiples imágenes y signos delirantes para concebir proyecto conceptuales:	
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura (1972)	65
Inspiración inicial para pensar en la arquitectura desde sus contrastes	65
La intensificación de la realidad como herramienta analítica	66
El individuo creador como sustento para el alcance de la utopía	68
Imagen en movimiento para la construcción de significados	70
El poder de la arquitectura como factor de cambio social	71
Liberación voluntaria de las armaduras impuestas desde la disciplina	73
El muro entre la división física y su significado simbólico	76
El histograma, un ejercicio eficiente para comunicar conceptos	79
El collage: respuesta a los sistemas de representación convencionales	80
La malla-retícula como base para la especulación conceptual	82
EXODUS, OR THE VOLUNTARY PRISONERS OF ARCHITECTURE, 1972	83
La dialéctica entre la anti-utopía y el drama de la ciudad existente	84
El guión como devenir proyectual	86
Contener programa metropolitano mediante la duplicación del muro	88
La indeterminación para potenciar la contigüidad programática	91
Materialización metafórica desde múltiples influencias	92
2.2 Análisis Proyectual	95
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura	
Rem Koolhaas y Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis	97
The Voluntary Prisoners (Los prisioneros voluntarios) I	98
The Voluntary Prisoners (Los prisioneros voluntarios) II	100
Reception Area (Área de Recepción) I	102
Reception Area (Área de Recepción) II	104
Architecture (Arquitectura)	106
Tip of the Strip (La Punta de la Franja)	108
Park of Aggression (Parque de la Agresión)	110
Central Area (Área Central)	112
Square of the Arts (Plaza de las Artes)	114
The Park of the Four Elements (El Parque de los Cuatro Elementos)	116
Institute of Biological Transactions (El Instituto de las Transacciones Biológicas)	118
Baths (Los Baños)	120
The Allotments (Las Parcelas)	122
The Avowal (La Confesión)	124
2.3 Presentación Docente	127
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura	
Rem Koolhaas	129
ANEXOS	141
Anexo A:	
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura.	
Proyecto Final en la AA (Architectural Association) 1972.	
Rem Koolhaas	143
Anexo B:	
Wall: Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture, London 1972.	
Ingrid Böck	159
CONCLUSIONES	167
Diagrama Final	173
BIBLIOGRAFÍA	175

INTRODUCCIÓN

Introducción

I.

La motivación

de generar conocimientos operativos desde la posibilidad de sistematizar la información acumulada

Al acercarme a la información, en sus múltiples versiones, genera en mí ser inquietud latente que afecta mi tranquilidad, la posibilidad que puede significar simplemente estar en el mundo. Las ansias por entender cómo utilizar esa información que elimina mi quietud, de alguna manera, me mueve a precisar su utilidad, un destino donde depositar el arsenal de datos, evitando solo guardarlos porque es mejor introducir dicha información, quizás en un lugar donde se pueda avanzar y querer esperar a la próxima información que ingrese. Hacerse en un sistema medianamente ordenado y clarificado, que traduzca en conocimientos operativos cada dato, en específicos aplicados a la enseñanza sobre proyectos de arquitectura es una meta deseable. Me mueve de manera considerable la posibilidad de encontrarle un sentido a todo ese cúmulo de información que trato de ordenar constantemente. Deseo lograr una lectura más simplicada de los datos que se traduzcan en estrategias para ofrecer un discurso coherente ante los otros, en otras palabras trascender la individualidad.

En las instituciones educativas que enseñaban arquitectura en el —no tan lejano— pasado, como en casi cualquier ámbito de la cultura, lo hacían fundamentadas en su supuesto real patrimonio: los conocimientos, entendidos como única verdad. Ahora los docentes en la enseñanza de proyectos arquitectónicos no se amparan en filiaciones comunes, manejan la premisa de lo empírico, o lo autorreferencial trayendo como consecuencia que el estudiantado se aleje, en muchos casos dramáticamente del anhelado conocimiento operativo a pesar de que —supuestamente— abunda la información, el bien máspreciado de la actualidad. Los resultados de las evaluaciones de los alumnos al presentar sus proyectos en los exámenes finales evidencian que no hay un receptor entrenado para manejar el inmanejable e incontrolado flujo de información, evidenciándose que hay cada vez más falla de ambos lados, del docente y del estudiante. La información vino a sustituir la implicación del docente en el acceso interesado a los conocimientos dejando en el otro, en el estudiantado dicha tarea. He allí el problema.

Actualmente se nos vende que estamos conectados a la información en tiempo real pero esto precisamente está limitándonos de tener un manejo profundo de ciertos saberes, potenciado en la academia por el desinterés de sus integrantes —a todo nivel— en profundizar. Hay un equívoco común que tiende a nivelar el simple saber con los conocimientos institucionalizados y castradores que se pueden encontrar en los libros especializados, pero esa semilla es lo que hace posible la aparición posterior de una teoría, una práctica o hasta una opinión coherente. El manejo efectivo de dichos saberes es beneficioso para avanzar en la disciplina.

La formación y las dudas sobre la enseñanza proyectual

La formación de arquitecto lleva destacada entre sus funciones ofrecer a sus graduandos las capacidades para desarrollar proyectos de arquitectura, es importante decirlo, pero mi estadía de pre-grado en la *Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela (FAU-UCV)* llevo consigo el nacimiento y crecimiento de dudas referentes a la pertinencia de lo enseñado no en cuando a la calidad de contenido, sino en la aplicación de los mismos. Esos años se caracterizaron por el manejo de gran cantidad de información (saberes bastante disgregados) ofrecida por mis profesores con alta dificultad para ser conectada evitando su efectiva utilización en la resolución de problemas de arquitectura.

Mis ansias por conocer se apoyaban en lecturas sistemáticas de los más variados temas. Buscar información adicional sobre distintas visiones proyectuales me hacía cuestionarme la pertinencia de los métodos empleados por mis profesores. Tratando de resolver el dilema, referente a cómo encontrar la mejor manera de afrontar el proyecto arquitectónico aun pensando en ese momento que ninguno de los saberes se conectaba. Era un poco evidente, que los sectores de conocimiento que hacen vida en la facultad para ejercer la docencia estaban de espaldas uno con el otro, pero sobre todo con el taller de proyectos, por lo que era aún más difícil articular la información recibida y la que estaba tratando de conseguir por mi cuenta.

El oficio de la resolución de proyectos arquitectónicos

Es invaluable un tipo de formación recibida en la *FAU-UCV*, a la distancia, después de casi 15 años de graduado puedo visualizar que estaba en una institución que me dio bases instrumentales suficientes para afrontar el proyecto de arquitectura a nivel profesional, sin embargo parte fundamental de mi formación se completó luego de casi cinco años desarrollando edificios, tres años antes de graduado, en la oficina de *Carlos Gómez de Llanera*, quien es *Premio Nacional de Arquitectura en Venezuela*, teniendo consigo una obra bastante importante después de la segunda mitad del siglo pasado.

En dicha oficina recibí una instrucción de primera orden enfocada en proyectar, y en el saber hacer proporcionándome un respiro enorme, quedando la lectura y la búsqueda de información en equilibrio por algo que respondía a mis intereses en cuanto al poder solucionar proyectos de arquitectura porque partir de ese momento vi posible que lo estudiado de manera desordenada podría tener utilidad. Pero cuando creía que eso iba a suceder, pasando el tiempo y lamentablemente no se concretaba generando al contrario más inquietudes referentes a que me enseñaron y se seguía enseñando en la universidad, a pesar que era el discípulo de quien fue el maestro de muchos otros profesores. El arquitecto *Carlos Gómez de Llanera* me estaba enseñando a que produjera proyectos a su manera, sin ningún tipo de crítica hacia lo que se hacía porque lo importante era saber operar, saber qué hacer ante cualquier situación imprevista en el desarrollo del proyecto hasta llegar a la resolución en obra. Fue sin lugar a dudas un entrenamiento instrumental de primer nivel, era el descubrimiento de la arquitectura desde su arista más profesional, donde la calidad arquitectónica era posible.

El proyecto arquitectónico y su entendimiento teórico

Poco después, a los dos años de graduado seguía tratando de hacer que dialoquen la consecutiva información recibida y buscada por mis inquietudes con el proyectar, pero llegue a la conclusión que no quería seguir llevando proyectos en esas condiciones, con tanta juventud y sin reflexión alguna. En ese momento creí conveniente dejar la zona de confort que significa estar en una buena oficina de arquitectura manejando proyectos tan significativos como la construcción de la *Galería de Arte Nacional* en *Caracas* para aventurarme a buscar nuevos rumbos enmarcados en algún estudio de cuarto nivel que me permita hilar todo lo que había aprendido hasta ese momento.

Esa aventura por buscar el lugar idóneo donde saldar las dudas, me dio como posibles lugares: *Buenos Aires* o *Barcelona*, por la facilidad de estudiar con el idioma español y porque tenía información de algunos profesores de los cuales aprender, decidiéndome finalmente por *Argentina*, un país con quizás nuestras mismas deficiencias proyectuales pero quizás con una mejor aproximación a la teoría y la historia de la arquitectura aplicada al proyecto.

En la *Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA)* encontré la misma sectorización de la *FAU-UCV*, es decir parcelas separadas con líneas de pensamiento individual solo unidas por el espacio físico, pero hay algo que destacar, el nivel de discusión en torno a la teoría era bastante considerable. La carrera de arquitectura en la *Universidad de Buenos Aires* se caracterizaba por hacer énfasis en los planteamientos teóricos en relación con la actividad proyectual, dejando de manera muy precisa que la constitución formal de los edificios es resultado de una búsqueda e inquietudes que están presentes en el entendimiento que se va desarrollando de manera paulatina en la mentalidad de los estudiantes. Aunque es bueno destacar que como pasa en muchas universidades latinoamericanas hay una clara y evidente desvinculación de los talleres de proyectos de arquitectura y las ramas del saber orientadas hacia lo teórico e histórico. Sin embargo existe entre los profesores, sobre todo integrantes de las cátedras teóricas, una búsqueda constante, durante todo el desarrollo de la formación del estudiante, orientada en lograr que el graduado pueda revitalizar la fortaleza que existe en la relación entre ambos polos de conocimiento que constituyen la arquitectura: el saber práctico y teórico.

En un principio empecé a cursar la *Maestría y la Carrera de Especialización en Historia de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo*, y al año comencé a cursar la *Carrera de Especialización en Investigación Proyectual*, con el profesor *Rafael Iglesias* a la cabeza de la primera y del profesor *Jorge Sarquis* de la segunda, ejerciendo en ambos casos un férreo control en cuanto a la línea de pensamiento de lo que se enseñaba. Sin lugar a duda, ambas me formaron considerablemente pero la enseñanza de *Sarquis* en cuanto a lo multidisciplinar, la contemporaneidad y la crítica aguda fue superior porque se me ofreció por primera vez una pequeña haz luz en el horizonte sobre la posibilidad de amontonar toda la información en posibles vías para quizás producir productos teóricos y proyectuales al mismo tiempo.

La docencia en historia y teoría de la arquitectura como foco hacia la búsqueda de objetivos proyectuales

Esa aventura intelectual por Argentina me dejó bastante tranquilo pero con un exceso de información considerable que me hizo tomar la decisión de hacer una pausa para masticar todo lo recibido y por eso surgió la necesidad de dar clases apenas estuve de vuelta en Venezuela, es bueno acotar que antes de mi estadía en Argentina apenas graduado, específicamente en el año 2007, se me ofreció dar clases pero decidí declinar la oferta precisamente por las dudas sobre la información que manejaba en ese entonces, de ninguna manera existió un miedo a no saber cómo enfrentar un grupo de alumnos en un salón de clases.

Ya en Caracas en el año 2010 comencé a dar clases de *Historia de la Arquitectura* y de *Teoría de la Arquitectura* en la *Universidad José María Vargas (UJMV)* hasta el año 2015 y en la actualidad dicto clases de *Historia de la Arquitectura* en la *UCV* desde ese año. Es bueno destacar que desde el primer momento supe que la docencia era lo que me atraía, haciéndome sentir bastante cómodo en los procesos que abarcan todo lo referente a la estructuración de las clases demostrándome que tenía en mi mente una fructífera red de conexiones capaz no solo de desarrollar temas diversos sino que además me hizo realizar más de 120 clases distintas sobre temas variados en 10 cátedras repartidas en 30 cursos dados estos casi 10 años dedicados a la docencia.

Cada clase era la aproximación a un edificio y desde allí armar un discurso tanto visual como oral, era una excusa para estudiar a fondo proyectos icónicos de la arquitectura con fines proyectuales, pero además, fue la concreción de más de 10 años de acumular información sin parar y de manera compulsiva, ya que la estrategia para completar dichas clases involucraba distintas ramas del saber que tocan la obra, pasando por las distintas maneras de pensar de la época hasta llegar a su autor para indagar en su formación, así como las ciudades o instituciones que lo influenciaron. En ese punto se tienen los datos para entender mejor a la protagonista de la clase: el proyecto de arquitectura, por lo que éste ya al final es convertido en material para extraerle información proyectual.

La docencia en proyectos de arquitectura y la pretensión de hallar la —supuesta— verdad operativa

Es bueno decirlo pero esos años de experiencia docente en la *UJMV* fue extrapolada en los cursos de taller de proyectos que he venido llevando en la *FAU-UCV* desde el año 2011, ya que literalmente las clases de historia y teoría han sido utilizadas para extraer información filtrada a los proyectos y desde estos aproximar al estudiante en la construcción del marco teórico de las propuestas. He tratado de reforzar de manera sistemática la aplicación de métodos de análisis con la finalidad de hacer más efectiva su utilidad práctica, lo he venido haciendo de forma poco sistemática, aunque si tengo precisado algunos temas de estudio creo importante seguir indagando en esa manera de entender la arquitectura. Si bien, recopilar información hace sentirme ocupado y sobre todo en constante aprendizaje, es importante saber que falta mucho por aprender, pero es importante también saber que nunca vas a conocer todo, esto hace pensar en hacer pausas para generar resultados, convertir la información en conocimiento.

II

La docencia y su búsqueda de operatividad práctica como *problema de investigación*

Si nos adentramos en la intimidad de mi salón de clases, en específico la primera clase de cada curso semestral, intento clarificar o por lo menos dejar por sentado una serie de situaciones que ayudan a entender por parte del estudiante mi posición con respecto a la docencia y sobre el estado de la arquitectura actual según mi limitada visión, siendo simplemente una opinión más.

Lo primero que les digo a los estudiantes es que la arquitectura moderna en la actualidad, según palabras de *Helio Piñón*, no ha perdido vigencia ya que se caracteriza por poseer una excelente precisión e intensidad formal, mientras tanto otros especializados críticos (y) detractores afirman que al hacerse internacional, las propuestas arquitectónicas —también presuntamente— se hicieron indiferentes a las condiciones culturales de cada lugar donde se desarrollaban, ya que no atendían a lo específico de cada caso, mostrándose, por lo tanto, incompetente como sistema por tener entre sus premisas querer ser totalizador.

Pero a mediados del siglo XX, surge en la arquitectura un pensamiento crítico capaz de dar respuesta a la urgencia de eliminar a la tabula rasa y a la estandarización como expresión directa del racionalismo que caracterizó la arquitectura moderna. Este pensamiento, ligado a la así llamada “posmodernidad” produce un cambio de paradigma importante en el pensamiento, apoyado entre otros, por discursos teóricos como el contenido en la conferencia de *Martin Heidegger* en el *Coloquio de Darmstadt* del año 1951, titulada: *Construir, Habitar, Pensar*, que precisamos como una nueva marea de posiciones que ponen en crisis al modelo propuesto por la arquitectura moderna, justo en el momento cuando se encontraba en su punto más alto como influencia.

A partir de los años sesenta del siglo pasado, lo propuesto por el filósofo alemán en dicha conferencia se vincula con el revitalizado discurso proyectual que nacía desde el mismo núcleo de la arquitectura, buscando reconsiderar valores ambientales, históricos y vivenciales, entre otros. Desde entonces, se observan distintas vertientes teóricas apoyando esos cambios, como el *Team X* desde Inglaterra o desde *Italia La Tendenza*. Posteriormente, las siguientes décadas fueron observadoras de la pérdida de rumbo proyectual por la excesiva cantidad de posturas encontradas que no llegaban a mínimos acuerdos trayendo consigo incertidumbre quizás potenciada por la caída del deconstructivismo como bandera, y el nacimiento cada vez más frecuente de propuestas arquitectónicas e independientes de los dogmas teóricos que quieren envolver todo. Pero nos resulta particularmente interesante que la intensidad de los panoramas, en cuanto a variedad de acontecimientos arquitectónicos se refiere, traen consigo la casi inmediata pérdida de rumbo proyectual por la falta de validación desde una teórica competente sobre proyecto.

En lo proyectual se ha producido una evolución de los motivos que se planteaban y las cuestiones sobre las que se centraba el debate de la arquitectura moderna obteniéndose gracias a dichas visiones un panorama basto de críticas que hicieron erosionar los postulados institucionalmente aceptados hasta el momento y abrieron puertas hacia la multiplicidad de visiones que caracterizan la actualidad de las escuelas de arquitectura a nivel mundial. Últimamente se ha emprendido una revolución arquitectónica sobre los cimientos de la arquitectura moderna por la aceleración del proceso de toma de conciencia sobre los factores que condicionan las decisiones de proyecto, tanto en cuanto a las relaciones de la obra con el entorno cultural o físico en que se encuentra como a su programa interno, entre otros.

Hasta el presente es importante destacarlo, el estudio de la arquitectura se ha orientado a visualizar las obras arquitectónicas como entes únicos e individuales, a pesar que su resolución (la mayoría de las veces) está ligada a las relaciones con los colindantes y con el entorno específico; también se observa que la arquitectura es entendida como la resolución de objetos, llegándose al extremo de obviar su interior y sus partes constitutivas, dejándose de lado algunas consideraciones profundas de fundamentos arquitectónicos que ayudan a entender su resultado formal. La historiografía y la crítica se han especializado en sus investigaciones por pasar de manera somera por las obras, una se encarga en clasificar mientras la otra juzga, ambas con posturas no verificables tanto de escogencia como de categorización para el entendimiento de los pares. Desde el punto de vista teórico predomina su inexistencia, generando confusión disciplinar entre los que ejercen y más grave aún, entre los que la enseñan.

En una facultad de arquitectura que funcione correctamente en el *siglo XXI* se debe tener presente que poco después de los años 50's del siglo pasado sucedió una crisis del objeto arquitectónico, es bastante particular que dicho evento sea ignorado o simplemente no haya sido estudiado a cabalidad. Resulta bastante paradójico que aún hoy siga en el escenario intelectual de la arquitectura venezolana la premisa de ver a los objetos como piezas; se piensa y hace arquitectura sin mucho espesor intelectual, dejando de lado la discusión sobre elementos fundamentales que van desde lo espacial hasta lo funcional, pasando por lo tipológico, por lo programático, etc. Además la disciplina en nuestro país está sumergida en viejas discusiones que ya entraron en crisis, lo importante es evaluar las tendencias y propuestas resultantes de dicho momento, siendo importante estudiar hasta qué punto dichos avances proyectuales sobre la arquitectura moderna pueden tener vigencia en nuestro contexto, para sacar provecho intelectual permitiendo que el proyecto en la actualidad se potencie y camine por nuevos rumbos, evitando el virtual atraso y hundimiento que nos asecha.

Ahora bien, todo lo anterior que fundamenta dicha clase inicial apunta no solo una crisis del objeto, describe una crisis actual de la misma academia y por supuesto de las personas que se encargan del estudio de las piezas de arquitectura; es decir partiendo de una falla en el entendimiento de la realidad actual podemos decir que el estudiante de arquitectura en un país como Venezuela para ser más específicos está recibiendo una formación arquitectónica moderna, siendo esta pariente muy cercana de aquella que entró en crisis mucho antes de que los miembros del *Team 10* desafiarán a sus maestros, quedando entonces la duda: ¿qué se debe enseñar en las escuelas de arquitectura del país, para lograr salir del letargo en que se encuentra la disciplina?

III

El *proyecto arquitectónico* y su entendimiento temático como posible fundamento para el aprendizaje de la arquitectura

Cuando un docente habla de referencias, no hay que confundir cuando las utiliza como una simple recusa destinado a que algunos de sus componentes sea entendido como calco por los estudiantes —esto es uno de los errores más problemáticos de las escuelas de arquitectura— que explicarlos a cabalidad para poder conversar con el alumno sobre los temas implícitos en la obra. Es necesaria la posibilidad de convertir los referentes en reales objetos de estudio, trascendiendo la apariencia inicial para acceder a la exégesis formal porque es muy distinto para los estudiantes recibir una información sobre la apariencia de un proyecto que sobre la constitución de cada uno de sus componentes. Sin un procesamiento siquiera somero de los componentes de una obra de arquitectura, no es posible detentar del poder que pueden ofrecer sus enseñanzas por lo que debemos preguntarnos si sabemos realmente extraer información proyectual de las obras de arquitectura. No saber cómo estudiar una obra debería preocuparnos, pero si ejercemos la docencia debería inquietarnos aún más.

En mi caso hay un deseo de explorar, explicar y experimentar todas las fuerzas que convergen en la concepción y proposición del proyecto arquitectónico y por lo tanto todo lo que involucre su gestación estará en evaluación, desde quien la concibe hasta el público que la recibe como representación de una cultura. La constatación de la validez de los proyectos paradigmáticos no pretende disputar ni denunciar a otras áreas de conocimiento, tampoco delimitar el campo disciplinar, ni menos definir un dogma, solo creemos conveniente servirnos de la teoría y de la historia como una revaloración necesaria para abordar el proyecto, debemos precisar que no pueden trabajar aisladas, deben operar al unísono, se persigue una mayor cultura proyectual que tome desprevenida a la lluvia de imágenes que nos abundan, estamos engañados al creer que estamos suficientes informados de lo último, con el agravio de estar continuamente olvidándonos del pasado. Por ende, vivimos sin entender el presente. Por ello proponemos ampliar nuestro horizonte de indagación proyectual mediante la articulación de diversas prácticas y tradiciones disciplinares, colocando al proyecto paradigmático en las puertas de su real aprovechamiento proyectual.

Uno de los problemas en la utilización de proyectos arquitectónicos paradigmáticos radica en la variedad de investigaciones paralelas que deben realizarse para su real entendimiento, pero son necesarias y complementarias ya que considerar una producción de alta calidad nos permite interrogar un medio rico en fuentes y sugerencias. En cambio tomar proyectos menores, en cuanto a lo documental representaría un acceso a documentos limitados e indirectos: fotografías, escritos, descripciones, etc. Y en cuanto a la pertinencia no tendría una validación inmediata porque la crítica debe haberlos justificado previamente.

Por ello, el primer paso en una investigación sobre obras paradigmáticas es su efectiva selección para posteriormente enfocarnos en las posibilidades que tenga para ofrecernos temas de arquitectura que sean operativos en la práctica de los estudiantes de arquitectura. Sin duda, resulta interesante plantearnos cómo una obra paradigmática es capaz de servir como ejemplo para los otros. Lo que queremos lograr además es cruzar el edificio con los diversos cuerpos disciplinares, por lo que el objeto se convierte en una fuente de información, una historia en sí de la cultura arquitectónica que se constituye en fuente del significante que representa. Es fundamental entender que el proyecto arquitectónico escogido debe formar una trama con la cultura en que se produce, y la historia de cada uno provee conocimientos de la del otro. Es en paralelo una tarea de emergencia en la configuración del proyecto en la contemporaneidad, ya que proliferan los discursos, pero pocos son capaces de articular una arquitectura de calidad y además con pertinencia entre lo construido y los temas planteados.

Esta investigación persigue poner los planos, las imágenes, los videos y las palabras en una misma área de estudio, ponerlos en un sitio común para ser diseccionados y así evidenciar que tanto uno está relacionado con el otro, en fin, averiguar cómo los fenómenos involucrados se configuran con la fijación en el pensamiento de algo material al equipararse, por ser complementarios, también pueden ser compatibles, utilizando como recurso a la interpretación, que nos ayudará para explorar concienzudamente el hacer arquitectónico y que lo indeterminado adquiera una superficie tal de ser explotada por otros arquitectos y estudiantes de arquitectura al tener sustentación proyectual desde lo teórico siendo importante interpretar el proyectar arquitectónico como un procedimiento racionalizado según el cual el pensamiento pueda evidenciarse. Se pondrá énfasis en la clasificación de los hechos más destacados y como se hizo para encontrar los temas que han hicieron posible la concepción y resolución del proyecto arquitectónico estudiado. Para preguntarnos:

¿Cómo el proyecto arquitectónico está relacionado con los postulados teóricos del momento en que fue concebido y además como este resume el pensamiento de su autor?

y así, plantear la siguiente hipótesis:

Estableciendo una red de conexiones y relaciones partiendo del entendimiento del autor de una obra canónica de arquitectura es posible hablar sobre temas de arquitectura que enuncien estrategias proyectuales, a manera de lección, facilitando la enseñanza de la arquitectura.

IV

La profundización en los temas de la arquitectura desde el entendimiento del proyecto arquitectónico canónico como *justificación* para el mejoramiento del ejercicio de la docencia en arquitectura

Este trabajo además de querer fortalecer la relación existente entre la teoría, la historia y la práctica arquitectónica concertando una relación entre pensamiento y obra construida busca responder a la necesidad de establecer una crítica actual del proyecto de arquitectura en Venezuela, con basamento teórico, enfocada en la historia específicamente. Por cuanto solo a partir del conocimiento científico que incluye la metodología se puede dar cuenta, en la actualidad de un método eficaz para entender una obra de arquitectura.

Queremos hacer notar que no estamos en contra del conocimiento que aporta y sigue aportando la academia (*FAU-UCV*), es más le reconocemos toda la legitimidad de su sistema (positivismo empírico), pero si estimamos que su imposición tiende a dejarnos ciegos ante otros modos de saber y de crear que proporcionan una nueva capacidad para conocer/comprender la contemporaneidad como material de trabajo que se puede combinar de determinadas formas para construir una arquitectura que desgare las continuidades y nos permita la instalación definitiva de un nuevo campo de fuerzas donde la presencia el quiebres, choque y tensiones produzcan las erupciones de nuevos caminos.

De lo anterior, se desprende que estamos conscientes de la lejanía de la *FAU-UCV* con respecto a otras facultades de arquitectura del mundo, sin llegar a discutir con las distintas escuelas que han hecho de la arquitectura una disciplina. Solo intentaremos verificar y confirmar cómo el proyecto representado en los edificios paradigmáticos, es fundamental en la formación de un arquitecto para la actualidad, además como su estudio, su revisión, su entendimiento, su evaluación nos pueden ofrecer como resultado: estrategias proyectuales que serán evaluadas en las aulas de clases, buscando un mejoramiento de lo académico al reflexionar cuando cambiamos los mecanismos que utilizamos habitualmente para proyectar, ampliando sus límites y posibilidades.

Hay un progresivo cambio de la centralidad en lo referente a nuestra finalidad como educadores, para enseñar sobre la creación y el manejo de la forma, hay un evidente descuido en las escuelas de arquitectura porque hay una proliferación de diferentes modos de hacer, pretendiendo facilitar y multiplicar las opciones para generarla. El arquitecto que se educa en las escuelas sin lugar a dudas esta seducido por formas deslumbrantes, sin darse cuenta que están más bien aturcidos.

Por último, este trabajo no intenta ser ofensivo con ningún sistema de pensamiento presente en la *FAU-UCV*, más bien intenta ser muy respetuoso con las diversas posturas metodológicas repartidas en su sistema, es más creo conveniente que existan y sigan existiendo hasta que el mismo sistema las haga obsoletas, lo que intento es realizar un pequeño aporte, una visión muy personal sobre la docencia, simplificado en el ir y venir que significan los preparativos de una clase sobre un proyecto de arquitectura y su autor

V

El objetivo primordial de hacer comprensible los temas detrás de los proyectos arquitectónicos canónicos al enseñar arquitectura

Los autores y sus obras proyectuales se constituye mediante un conjunto de elementos teóricos que lo sustentan pero si hacemos cuestionamientos creemos posible remover aquello que se percibía inmóvil y hasta fragmentar lo que se pensaba unido. Y eso es justamente lo que pretendemos mostrar intentando evitar coleccionar hechos metido en los discursos regulados para registrarlos cuidadosamente. Por ello esta investigación tiene el interés de precisar como un saber, aunque también se sistematiza el conocimiento, se explica desde un conjunto de pliegues, de fisuras, de capas heterogéneas que lo hacen inestable y, desde el interior o por debajo, amenazan el sistema heredado tomando un arquitecto y una obra de arquitectura como muestras ese conocimiento inestable. Lo importante es evaluar esa capa de saber entre el mar de abundante información presente para intentar ofrecer un panorama que se aproxime al conocimiento al elaborar un esquema para su comprensión. Las prácticas proyectuales por su suministro de saberes son factibles de ofrecer una alternativa al estudiantado aproximando su pensamiento al conocimiento como base para pensar la proyectación arquitectónica.

Este trabajo de investigación no pretende mostrar un tratado ni nada parecido solo una humilde respuesta al exceso de información desconectada al encontrar en sus distintas capas el verdadero conocimiento, haciéndolo comunicable mediante la configuración de tres documentos de fácil acceso para la comunidad estudiantil porque serán archivos de consumo en una clase. Estos documentos serán construidos desde el andamiaje teórico y práctico que brinda el ámbito disciplinar y académico de la arquitectura y sus ramas afines, al indaga no solo sobre la interpretación teórica de un arquitecto y un caso de estudio, sino sobre la historia del autor y de la obra es principalmente un modo de problematización que tiene como base la docencia.

El objetivo general de este trabajo quiere dotar de un deseable marco metodológico a la tarea de configuración de mis clases de taller de proyecto de un deseable marco metodológico que guíe el análisis y posterior crítica de esos edificios a través de la teoría, metodología y técnicas de generación.

VI

Lo genealógico sobre el proyecto arquitectónico canónico y su autor como método para enunciar e interpretar los temas de arquitectura

En la búsqueda de otro modelo para investigar sobre el ejercicio de la docencia, distinto al método dogmático de no cuestionar por seguir los estancamientos de los saberes sin siquiera salirse de las impuestas linealidades de la historia que caracteriza al sistema educativo en la *FAU-UCV*, se nos aparece *Michel Foucault* que busca en libros como la *Arqueología del saber*^A y en las *Palabras y las cosas*^B hacer aparecer las discontinuidades, las formaciones discursivas, las formaciones de los conceptos, lo original y lo regular, las contradicciones y las transformaciones

La genealogía y su archivista

Proponemos una forma de investigación foucaultina, teniendo a la interpretación de su genealogía como método para operar. Su método genealógico exige un trabajo paciente de búsqueda y acumulación por parte del archivista. En este tipo de investigación las fuentes son diversas: libros, publicaciones, crónicas, instituciones, edificios, revistas especializadas, hasta películas pero además el archivista debe atender las técnicas, costumbres, necesidades, objetos, otros proyectos arquitectónicos u otros arquitectos por lo que la atención a los discursos inmersos requieren especial atención y sobre todo alto capacidad de escogencia que demanda de un criterio capaz de anular lo innecesario y poner el ojo a lo verdaderamente importante. Es un estar atento continuo para saber reconocer que guardar al reconocer los acontecimientos de la historia, sus sorpresas, sus cambios, las supuestas victorias, las derrotas, todo para explicar los comienzos, sus huellas será mientras tanto un buen comienzo momentáneo pero para aprender debemos salirnos de esa huella con las que se cruzan ofreciendo otros caminos, las otras huellas que a veces surgen de malos caminos quizás hay que recorrerlas pero abortarlas en caso de error.

De archivista a enunciador

El archivista genealogista debe mutar, su búsqueda debe hacerse en un momento determinado sin pudor, si miedos, pasando de solo almacenar a revolver los archivos, hasta sin importar su no relación histórica inicial para pasar de ser solo almacenista a ser el responsable de afectar su propio criterio al ponerlo a prueba constantemente, siendo capaz de hacer irrupción a los temas proyectuales capaces de cuestionar lo establecido o por lo menos ofrecer una nueva visión teniendo claro que:

“El enunciado puede no estar oculto, y pese a ello no es visible; no se ofrece a la percepción como el portador manifiesto de sus límites y de sus caracteres. Se requiere cierta conversión de la mirada y de la actitud para poder reconocerlo y considerarlo a sí mismo. Tal vez sea eso demasiado conocido que se escabulle sin cesar, tal vez sea [una] transparencia demasiado familiar.”^C

A
FOUCAULT, Michel (1970). *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Segunda edición revisada. 3ª reimpresión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008.

B
FOUCAULT, Michel (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Segunda edición revisada y corregida. 1ª reimpresión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2010.

C
FOUCAULT, Michel (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Segunda edición revisada y corregida. 1ª reimpresión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2010. p. 145.

Del enunciador al interpretador

Luego de enunciar, es cuando, quizás, surgen más preguntas en virtud que se asume la interpretación como ejercicio, el proceso es iterativo (un ir y venir entre lo teórico, los documentos y el análisis crítico), no lineal ni secuencial, con lo cual no se quiere decir que pierde su sistematicidad y rigurosidad académica, intelectual o científica.

Del interpretador al productor

Escapar de las recetas y normas es lo principal en la genealogía pero sin renunciar al riguroso y obcecado sistema académico que necesita seguir ciertos procedimientos para la aceptación de los pares. Por ello la finalidad es documentar los pasos que realiza el archivista devenido en genealogista durante el desarrollo de esta investigación, a fin de evidenciar la transparencia y claridad en los procedimientos, de tal forma que se logre reconstruir el proceso en varios informes finales en una unidad con capacidad de dar razón de la forma cómo se desarrollaron los hallazgos de los temas de arquitectura para fundamentar las decisiones que se dieron en el proyecto de arquitectura. Los informes que a la vez son comprobaciones de este método genealógico, estando constituido:

por el Artículo Crítico...

Se permite narrar la ruta singular, a veces laberíntica, que se recorre en ese intento de “pensar de otro modo” o pensar “diferente”, pudiéramos llamar este escrito “un modo de pensar genealógico” que se funda en la idea de una exploración del conjunto de discursos que constituyen “el archivo” de origen en cuanto fondo, en una incesante vuelta a las fuentes, pero no para hacer con ella una historia, ni tampoco para complacerse en revivir el pasado, sino para hacer el pasado “presente” y “transparente”, no es una mera reconstrucción sino una re-fundación de lo fundamentado a través de los temas de arquitectura como guía.

por el Análisis Proyectual...

Es posible, por tanto –y así debe ser, entonces-, representar la complejidad total de un proyecto mediante el dibujo analítico u otra disposición técnica mediante una praxis de este orden crítico- analítico sobre el uso exclusivo de la documentación gráfica del objeto de estudio representados en documentación de plantas, cortes y fachadas, así como sketch, gráficos o diagramas; y segundo, lo concerniente al producir arquitectura, pero como resultado del aprendizaje que da una obra precedente sobre el que realizar una acción crítica, se convierten en el idioma en el que un proyecto arquitectónico se expresa y comunica; un idioma de carácter gráfico.

por la Presentación Docente...

A este respecto, se coincide en que dicha documentación es necesaria para poder ejecutar un ejercicio de puesta en escena con capacidad de comprobación de el artículo crítico y el análisis proyectual porque se fundamenta de ellos en modo total. Dicho instrumento docente es también un modo de mostrar, de manera ordenada, la primaria dispersión del archivista, es necesario que este personaje desaparezca durante la clase para dar cuenta de la solidificación de los saberes y así producir en el estudiante confianza para instrumentar los conocimientos en sus proyectos arquitectónicos de la universidad.

en Resumen...

Al hacer genealogía mediante el método genealógico proyectual, heredero de los planteamientos genealógico Foucaultiano, estamos construyendo una arqueología en busca del saber, en una obra de arquitectura: *Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura* del arquitecto Rem Koolhaas para generar conocimientos.

CAPÍTULO 1

Genealogía

La fundamentación de este capítulo titulado *Genealogía* está basada en los aportes de Jacques Derrida y principalmente de Michel Foucault en los libros:

DERRIDA, Jacques (1989). *Márgenes de la filosofía*. Traducción de Carmen González Marín. Séptima edición, Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

FOUCAULT, Michel (1970). *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Segunda edición revisada, 3ª reimpresión, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008.

Genealogía

La noción de genealogía fue reelaborada por *Michael Foucault* a partir de Nietzsche. Para Foucault sus términos conceptuales en alemán: *Ursprung* y *Erfindung* al contraponerlos los re-visita para desarrollar su metodología. Es decir contrapone al “origen” con la “invención”. En una primera etapa de pensamiento Foucault tenía como premisa o posición volver y volver a los inicios, a modo de archivista arqueólogo, haciéndolo quedar atrapado en su propia perspectiva por realizar operaciones sobre sí misma, bajo este enfoque, se produce en su pensamiento una emergencia donde la concepción de origen es vista como invención, como búsqueda incesante de inicios pero con finalidades. Esta posición la que permite a Foucault ubicar a la genealogía como método, interviniendo en su pensamiento una nueva función enfocada en la procedencia de lo investigado con la meta de producir, hacer operativas sus búsquedas, o sea recurrir a la invención. Bajo estas condicionantes su pensamiento en los años setenta del siglo 20 pasa del enfoque arqueológico al genealógico. Este último tipo de premisa en su pensamiento es la que regulará este trabajo.

La genealogía en Michael Foucault se centra en el análisis del movimiento y las formas de configuración de las relaciones de fuerzas y sus estrategias de poder. Foucault encuentra en Nietzsche las pistas necesarias para desarrollar los principios metodológicos de la genealogía: concebido como una multiplicidad de series provistas de ramas de proliferación ilimitada. Comenzó por demostrar que algunas de estas ramas conducen a callejones sin salida, y que era inadecuado buscar una lógica en esa progresión.

La visibilidad de “comienzo” y “procedencia” se construye a través de las distancias que conforman las diferencias. En este sentido, la genealogía buscará la dispersión del accidente mostrando la heterogeneidad y las diferencias que conforman la historia. La idea es rastrear y comprobar que en la historia, detrás de las cosas, hay “otra cosa bien distinta”. En efecto, el genealogista parte a la búsqueda del comienzo, de los innumerables comienzos que dejan esa sospecha... no un solo comienzo.

El método parafraseando a Foucault es una forma concreta de acercarse a la singularidad de los acontecimientos entendiéndolos no en el sentido plano, lineal, totalizante, progresiva y de periodos largos como lo planteaba la historia tradicional porque lo que importa son los pliegues, las fisuras, los cortes, los quiebres, la ruptura. Es importante entender las fracturas en la historia y ese concepto es precisamente el de acontecimiento y se inscribe en una mirada de concurrencia sobre las conexiones, estrategias, apoyos, bloqueos y juegos de fuerzas.

El objetivo de Foucault con esos elementos es mostrar la falacia de una historia gobernada por Kant, Hegel con el progreso de la racionalidad. El reto es salir de los sistemas establecidos para pensar la historia desde la perspectiva de la evolución y la linealidad para situarse en el terreno de la discontinuidad y la ruptura. Para atrapar esta discontinuidad y poder problematizarla, Michel Foucault afirma que:

“La puesta en juego de los conceptos de discontinuidad, de ruptura, de umbral, de límite, de serie, de transformación, plantea a todo análisis histórico no sólo cuestiones de procedimiento sino problemas teóricos.”^A

Nosotros resumimos sus conceptos en tres: la Diferencia, los Márgenes y los Quiebres aglutinando lo necesario para diseccionar el campo proyectual de la arquitectura porque no somos historiadores pero no podemos dejar de lado sus técnicas, porque lo que si nos interesa es estudiar con la historia si es necesario los bordes producto de rupturas que muchas veces dejan derivas. Por eso Diferencia deviene de deriva, por lo tanto es más estable, no dejando de ser nunca un cuerpo unitario. Los Márgenes devienen de los bordes pero serán márgenes si están bien delimitados o si al solaparse con cuerpos este está produciendo efecto. Los Quiebres devienen de Ruptura, pero en este caso la ruptura separa en cambio los quiebres ya muestran los cuerpos separados por eso su intento es de unir, conectar es su especialidad, conectar cuerpos, es decir conectar Derivas.

Nos hemos planteando una investigación menos rígida, sin el peso de la gravedad de la historia gobernándonos, buscando siempre la multiplicación de las conexiones para encontrar temas, la verdadera finalidad. Para el genealogista el proyectos arquitectónicos es un documento, debiendo con estos recursos escuchar el otro lado de la historia de los arquitectos y sus obras paradigmáticas para preguntarse constantemente que cosas se fueron construyendo ajenas a ellos, por haber explorado hasta los orígenes de la obra y del arquitecto para extraer lo verdaderamente importante, aquello que nos ayude en lo referente a la resolución de proyectos arquitectónicos, la búsqueda de los temas. Por ello Foucault afirma que:

“El documento no es, pues, ya para la historia esa materia inerte a través de la cual trata ésta de reconstruir lo que los hombres han hecho o dicho, lo que ha pasado y de lo cual sólo resta el surco: trata de definir en el propio tejido documental unidades, conjuntos, series, relaciones.”^B

^A FOUCAULT, Michel (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Segunda edición revisada y corregida. 1ª reimpresión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2010. p. 33.

^B *Ibidem*. p. 16.

I

La Diferencia

La diferencia es una isla, pero también es el continente a la vez, si estamos situados en una isla diremos que su importancia es mayor pero ambos son importantes a menos que en una de ellas exista un acontecimiento que mude la atención a su territorio, así no estemos dentro del mismo ni seamos parte del evento. Las diferencias son independientes pero no pueden vivir sin el otro, aquí la otredad es necesaria y suficiente, es importante: no funcionan solas. Una deriva es una diferencia y viceversa, en una deriva hay actividades como también las hay en una isla, pero esas actividades son necesariamente múltiples, no una a la vez, porque varias son activadoras pudiendo con solo dos de estas ser suficiente para activar, una y otra vez este procedimiento debe repetirse hasta el infinito para seguir logrando la tan ansiada activación. Lo importante es casarse con una deriva y decidir mudarse a ella para interrogar como estan contenidas otras derivas, porque dentro de una deriva hay, no una, sino múltiples derivas como en una isla hay, una o múltiples actividades que generan a su vez muchas otras activaciones. Lo necesario es saber si fue una decisión acertada continuar en esa isla o deriva para emigrar. La diferencia ante todo lo anterior es una deriva pero sin tanto movimiento, la isla quizás no se mueva tanto, lo que si se mueven son los bordes cuando el agua lo borra o modifica, pero si nos descuidamos al ver tales cambios pensaremos que la tierra se movió en su totalidad casi como sucedía a los nadadores de la piscina de Koolhaas, dejando claro que esa isla no necesariamente está limitada por tierra y sus límites entonces pueden estar totalmente definidos. El ideal es tener la diferencia totalmente acotada, descifrando cada borde y cada elemento del interior pero es preferible que no esté tan determinado, ya que en la indeterminación hay más posibilidades de interpretación.

II

Los Márgenes

Los márgenes se sitúan en el mar que separa las tierras, pudiendo ser tanto del continente como de una (o unas) islas. Los márgenes muchas veces no tienen forma o tiene múltiples formas, no pudiéndose captar su constitución porque muchas veces no podemos observar la totalidad para luego simplificarles en quizás un texto claro, por lo tanto su forma y su quiebre es una línea solo eso, porque evidencia las linealidades para combatir las ya que pueden ser un acontecimiento, un evento, un encuentro, una enunciación, una partida, un descubrimiento es un hecho materializado o no porque una obra arquitectónica es un hecho mientras que un pensamiento no, siendo un pensamiento quizás resultado del quiebre porque por encima de todo el quiebre es un detonador. Activar es su finalidad primigenia. Los márgenes son la pausa, la separación necesaria de dos zonas que llegan a su fin para que se multipliquen en muchos si deja de ser una totalidad. En los márgenes puede haber quiebres originarse ya que es una área volátil, separando que el cambio sea destacar que la relevancia de los contrastes entre esas dos partes. Los márgenes son solo eso: límites, no están en el vacío entre dos áreas porque en muchas oportunidades los límites entre una deriva y otra es imperceptible, con una escala reducida pero no por eso menos importante. En los márgenes es posible hacer una pausa porque ya la deriva se mostró, no es necesario esperar la próxima deriva para saber que el margen está adentro porque al final de un libro el margen no existe pero solo está esperando el segundo volumen, ya que el libro al ser una diferencia, puede activarse cuando el quiebre lo permite.

III

Los Quiebres

El quiebre permite conectar la isla con otra isla, una isla con un continente, o continente con continente aunque esto no será posible porque entonces no será uno de ellos continente. Puede ser su conexión con un sistema de transporte o saltando por medio de un brinco si la distancia es muy pequeña. Siendo quiebre si está acompañado de un acontecimiento como puede suponer que lo del brinco sea posible, de lo contrario será solo una anécdota, un simple viaje o un supuesto salto de un brinco que más bien nos llevó al vacío de unos de los límites de la isla o del continente.

Cuando Foucault busca justificar las búsquedas constantes con miras a suprimir la tranquilidad que genera lo lineal de la historia sitúa a la ruptura como el eslabón necesario para acceder a lo desconocido, a lo que está escondido. Un quiebre es el punto de ruptura que devela lo desconocido, es el sobresalto de la norma produciéndose temas diversos y en todo sentido eliminando lo lineal de la historia por lo que no hay claridad de subordinación, solo aparece para dejar constancia de una opción en múltiples caminos. Es un activador el quiebre porque siempre tiene una consecuencia, no hay manera de ser quiebre sin efecto, en caso de no producir acción no es un quiebre, es solo una evidencia, una anomalía, solo eso.

Por último, antes de entrar en la visualización del camino siguiendo los principios anteriores para producir ciertos productos como lo son un Artículo Crítico, un Análisis Proyectual y una Presentación Docente debemos precisar en el texto anterior si los seguimos con astucia podemos verificar que esos principios denominados la Diferencia, los Márgenes y el Quiebre descubrirán que esconden un orden a pesar que parezca compleja su lectura. La secuencia Forma, Bordes, Relación entre las partes, Interior, Afuera, Activación nos habla de sus características pero también nos habla de otras opciones, la posibilidad de utilizar dicha secuencia, no necesariamente con ese orden pero si con la claridad de lo que quieren decir para utilizarlos para explicar un proyecto de arquitectura, es decir todo es cuestión de orden y claridad, esa que está siempre escondida como muchas veces sucede en los proyectos de arquitectura, encontrar que está escondido es la comprobación de este método, si le podemos llamar de esta manera siendo el proyecto *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture* de rem Koolhaas el escogido.

**Conceptualización del
Artículo Crítico**

1.1

Conceptualización del Artículo Crítico

Las imágenes como antesala del guión ordenador

El inicio del escrito siempre tuvo presente que partía de las imágenes por lo que era inevitable su dependencia. Las imágenes se armaron anteriormente con el interés de poder configurar un discurso coherente digno de ser mostrado en una clase, al inicio sólo fueron imágenes hiladas una detrás de otras que podían hablar sobre los proyectos, que podían ayudar a su comprensión, pero la pertinencia de la información gráfica se potencian cuando aparece un guión que lo sustenta. Este *Artículo Crítico* tiene esa doble función, es un guión para la clase pero antes es un documento para denotar los temas de arquitectura presentes en la actividad proyectual de un arquitecto y en una obra.

Los componentes de cada trama

Cada trama, porque puede ser llamada también así dentro del guión, debe ser autosuficiente, debe mostrar las fuentes, las imágenes que lo sustentan pero sobre todo debe ser representada por el tema de arquitectura, su razón de ser. El tema arquitectónico esta dentro de una *Deriva*, y esta es a la vez un ítems, una trama y una parte al mismo tiempo, son todas esas cosas a la vez y debe entenderse de esa manera. Encontrar o evidenciar los temas de arquitectura no debe resultar fácil, por lo que, a pesar de desconfiar de muchas de las cosas dichas por críticos e historiadores de la arquitectura que hablan con mucha pomposidad de los proyectos muchas veces sin un estudio profundo para vislumbrar su verdadera constitución, por su enfoque ideológico en algunos casos, y en otros, simplemente por el enfoque incompleto y reducido de las ideas expuestas. En todos los casos resulta importante no detener la investigación ya que cada discrepancia es una oportunidad siendo el careo entre los autores la posible solución.

Los quiebres y los temas

Con respecto a los *Quiebres*, estos deben estar presentes en cada ítems, trama, parte o *Deriva*, porque estos serán los que den razón de los temas de arquitectura. Los quiebres son los artífices de verificar de donde surgió cada tema: de una deriva o un margen, porque situado en contexto nos permite vislumbrar que tan importante fue el efecto para el arquitecto o para su obra. Preferimos por cierto los márgenes porque permiten varias derivas dentro de una gran deriva y con ellos los solapes en este caso se fortifican, aunque habitúan desvanecerse.

Diagrama 3
Artículo Crítico:
Conceptualización

[pg. 36-37]

"Las imágenes se armaron anteriormente con el interés de poder configurar un discurso coherente digno de ser mostrado en una clase, al inicio sólo fueron imágenes hiladas una detrás de otras que podían hablar sobre los proyectos, que podían ayudar a su comprensión, pero la pertinencia de la información gráfica se potencian cuando aparece un guion que lo sustenta"

pg. 35

"Cada trama, porque puede ser llamada también así dentro del guion, debe ser autosuficiente, debe mostrar las fuentes, las imágenes que lo sustentan pero sobre todo debe ser representada por el tema de arquitectura, su razón de ser"

pg. 35

Márgenes
Diferencias
Márgenes

Diagram showing a grid of images and text blocks. The central image is a photograph of a street scene with people and buildings. Text blocks are placed around and over the image, containing analysis and references. The diagram is enclosed in a dashed red border.

El muro entre la división física y su significado simbólico

[21-23]

En un ejercicio asignado a través de unos seminarios de verano realizados en el año 1971, dominados por James Foxton, con la intención de involucrar al estudiantado de la Architectural Association con el estudio y documentación de un objeto arquitectónico estético, mediante fotografías, dibujos y maquetas. Muchos estudiantes pretension estudiar las villas palladianas, edificios griegos, referentes arquitectónicos importantes de Italia o construcciones tradicionales casi siempre situadas en climas benignos donde poder vacacionar por Koolhaas partió de un referente no muy común para sus alumnos de la época, el Muro de Berlín¹⁰, por ser el símbolo de todos y un espejo de los jardines Gótic, Price, Peter Koolhaas, Charles Jencks, y Alvin Boyd Koppell.

La selección del Muro de Berlín por parte de Koolhaas, quizás estuvo motivada por su alta capacidad de abstracción proveniente de la experiencia como periodista al diseñar no basarse en la forma que puede resumir un edificio para enfatizar en el vacío y por ende en el impacto que hace caso. Su selección nace del interés que suscitaba la presencia de un gran muro de aproximadamente 155 km de longitud donde se dividían a una nacionalidad bajo sistemas de pensamiento distintos y encontrados, era en sí mismo un símbolo para la separación del otro, recordando una lucha entre el capitalismo y el comunismo, poniendo por sí mismo atención por las marcadas contrastes que representaban.

El Muro de Berlín fue registrado predominantemente por Koolhaas, pero espuso en menor medida su mirada protagonista intentando entrar en la gráfica a gran observación, mostrando principalmente sus hallazgos en un breve texto acompañado con fotografías de diversos autores y épocas como mecanismo de documentación, veras [en su día] el lugar, haciendo del trabajo un planteamiento metodológico suabioso, ofreciendo como punto una posición más compleja que simplemente sintetizar un valor aproximado que denota la buena o la mala porque la nota era mostrar varios puntos de vista desde el principal objetivo en la recepción, en otras palabras la naturaleza de la información estética.



Las imágenes espuestas para mostrar investigación sobre el muro se caracterizan por ser heterogéneas, son fuertes y densas, usando algunos a color mientras que otros eran en blanco y negro, siempre con la intención de evitar mostrar formalmente al muro como objeto, Koolhaas evidenciar una historia que puede generar múltiples y distintas interpretaciones en cada usuario debido al diferente ordenamiento de la información. Koolhaas quiere utilizar el muro como un instrumento proyectual, donde la importancia era lograr que los observados, al estar cuestionados, se esforzaran por deconstruir lo social, lo económico, lo político o el estético del espacio físico para potenciar e identificar su verdadera calidad, recordando a cualquier labor esencialmente el estar valioso, de sentirse en un continuo o infinito en efecto.

[24-26] Posiblemente Koolhaas buscaba mostrar el realismo de maneras similar a lo hecho por el director del neorrealismo italiano¹¹ Vittorio De Sica en el film Ladri di Biciclette¹² [en su día] del año 1948 que utilizaba lo real como medio para mostrar la barbarie donde un contubernio como trabajar en bicicleta se convierte en símbolo de lucha, al ser un elemento más del discurso, pero sin menoscabo de la calidad cinematográfica. También nos viene a la mente el trabajo de otro director del mismo movimiento, Roberto Rossellini, que en películas como Roma, città aperta¹³ [en su día] y Germania anno zero¹⁴ [en su día], de los años 1945 y 1948 respectivamente emplea las imágenes con la belleza como derivado del horror de la guerra. Pero Koolhaas en su trabajo sobre el muro, lleva al máximo al límite las imágenes, usando su acercamiento a los hechos en tanto al muro como si de una obra de arte se tratase, romando lo estético como en los realistas, sumergiendo más su trabajo al de los situacionistas franceses¹⁵—herederos de dichos postulados—por observar a la ciudad como un espacio social donde la construcción de identidades por parte de los habitantes de él depende para su construcción. Koolhaas llamó a su propuesta The Berlin wall an architectare intentando celebrar las diferencias que habían alrededor de una pieza siempre presente, que observaba neutral el enfrentamiento de dos ideologías, sin aceptar o rebajar las condiciones de la división territorial que encerraban a Berlín.



pg. 10
pg. 11
pg. 12
pg. 13
pg. 14
pg. 15
pg. 16
pg. 17
pg. 18
pg. 19
pg. 20
pg. 21
pg. 22
pg. 23
pg. 24
pg. 25
pg. 26
pg. 27
pg. 28
pg. 29
pg. 30
pg. 31
pg. 32
pg. 33
pg. 34
pg. 35
pg. 36
pg. 37
pg. 38
pg. 39
pg. 40
pg. 41
pg. 42
pg. 43
pg. 44
pg. 45
pg. 46
pg. 47
pg. 48
pg. 49
pg. 50
pg. 51
pg. 52
pg. 53
pg. 54
pg. 55
pg. 56
pg. 57
pg. 58
pg. 59
pg. 60
pg. 61
pg. 62
pg. 63
pg. 64
pg. 65
pg. 66
pg. 67
pg. 68
pg. 69
pg. 70
pg. 71
pg. 72
pg. 73
pg. 74
pg. 75
pg. 76
pg. 77
pg. 78
pg. 79
pg. 80
pg. 81
pg. 82
pg. 83
pg. 84
pg. 85
pg. 86
pg. 87
pg. 88
pg. 89
pg. 90
pg. 91
pg. 92
pg. 93
pg. 94
pg. 95
pg. 96
pg. 97
pg. 98
pg. 99
pg. 100

Diferencias
Diferencias
Márgenes

Quiebres
Márgenes
Diferencias
Márgenes

Los límites de actuación

Por lo tanto, el *Artículo Crítico* es un medio para sustentar de manera explícita las fuerzas presentes en una actividad proyectual pudiendo ser acotada por la vida misma del arquitecto hasta la concreción de la obra, aunque no es excluyente porque si tiene alguna influencia posterior potencia lo referente a su capacidad replicadora de discurso, tampoco es necesario versar dentro de esos límites de vida del autor porque el escrito se premia a sí mismo, si los límites imaginarios son transgredidos para buscar apoyos fuera, en otros tiempos o en otros campos del saber que involucren personas, situaciones o circunstancias ajenas mediante una conexión racional, porque quizás en esas conexiones hay una posibles respuestas a algunas intencionalidades presentes tanto en la obra como la vida misma del autor.

La importancia de la deriva

Dejar por escrito la búsqueda de esas posibilidades es la finalidad de este documento, se necesitan sus cualidades para representar esas derivas que enmarquen diferencias, porque en esas diferencias puede haber quiebres, los necesarios detonantes para que haya activación de acontecimientos para posteriormente devenir en posibles temas de arquitectura. No debemos olvidar que entre esas diferencias debemos prestar especial atención a los márgenes, muchas veces la activación de las rupturas se da en el mismo espacio vacío entre las derivas. El artículo debe en principio mostrar cada deriva, pero no es suficiente, la interrelación entre cada tema es una deriva en sí misma, por lo que la suficiencia del discurso de cada ítem evitará que la totalidad sea incoherente, nunca se quiere que desfallezcan algunos de sus ítems.

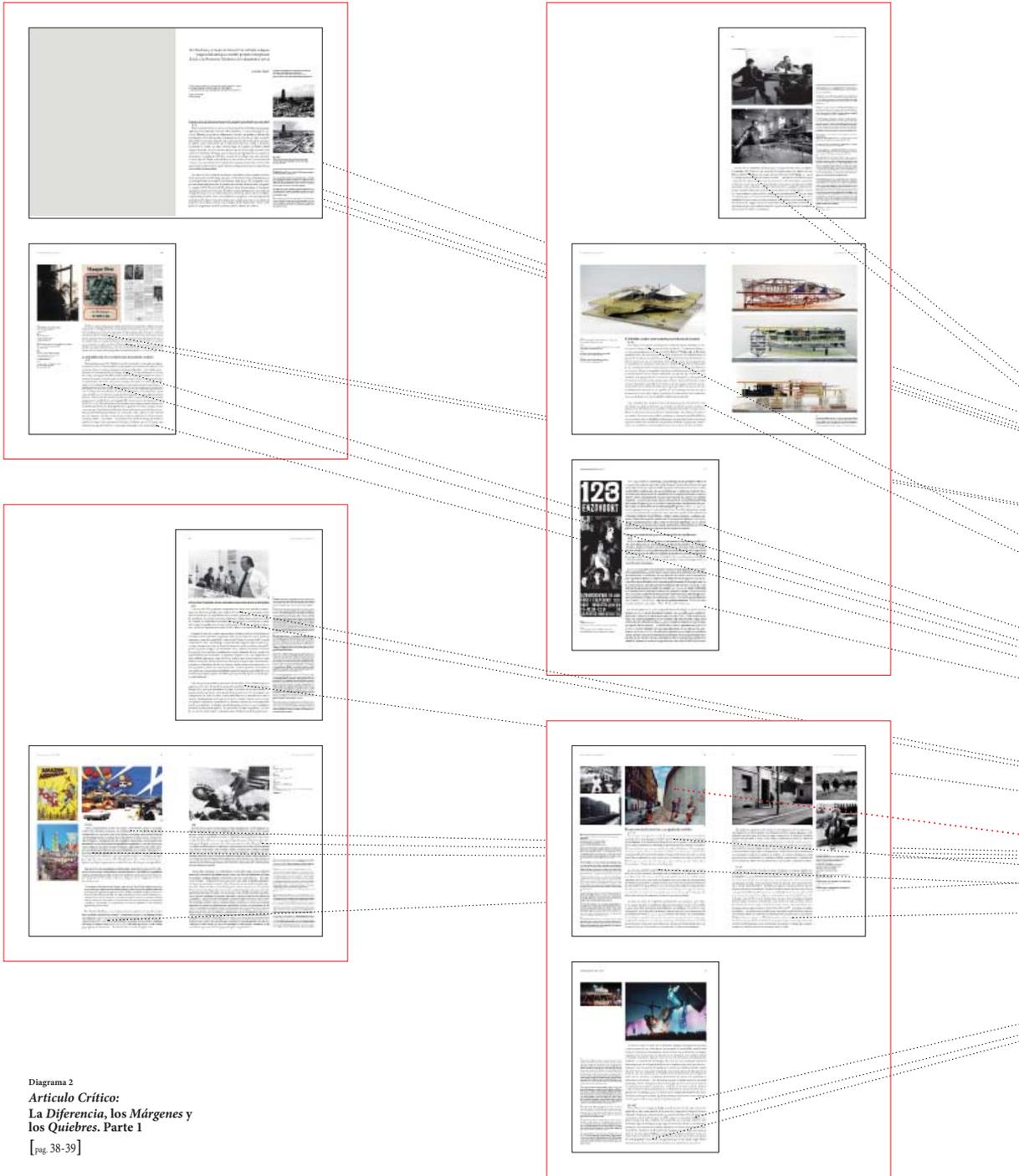
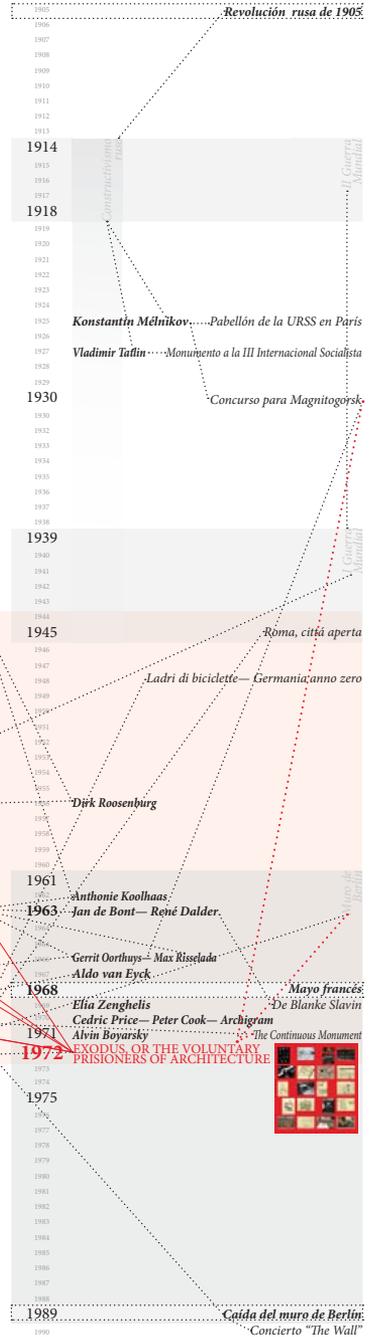
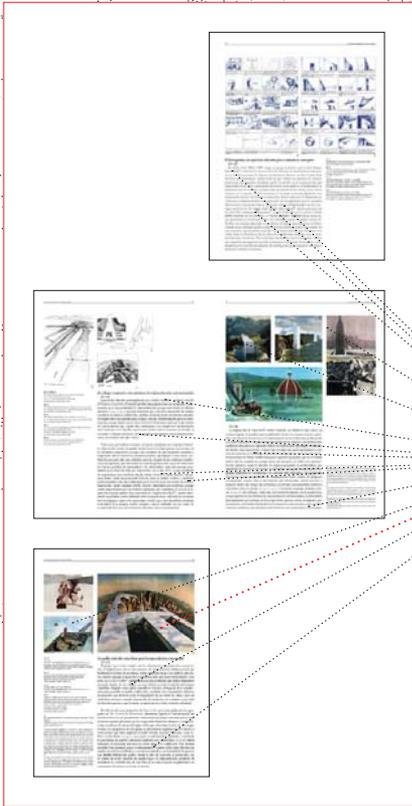
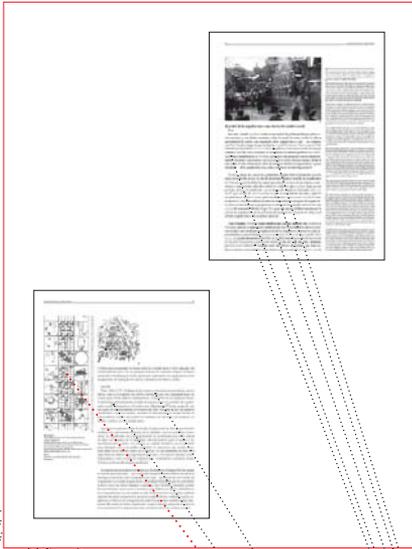


Diagrama 2
Artículo Crítico:
La Diferencia, los Márgenes y
los Quiebres. Parte 1
[pag. 38-39]



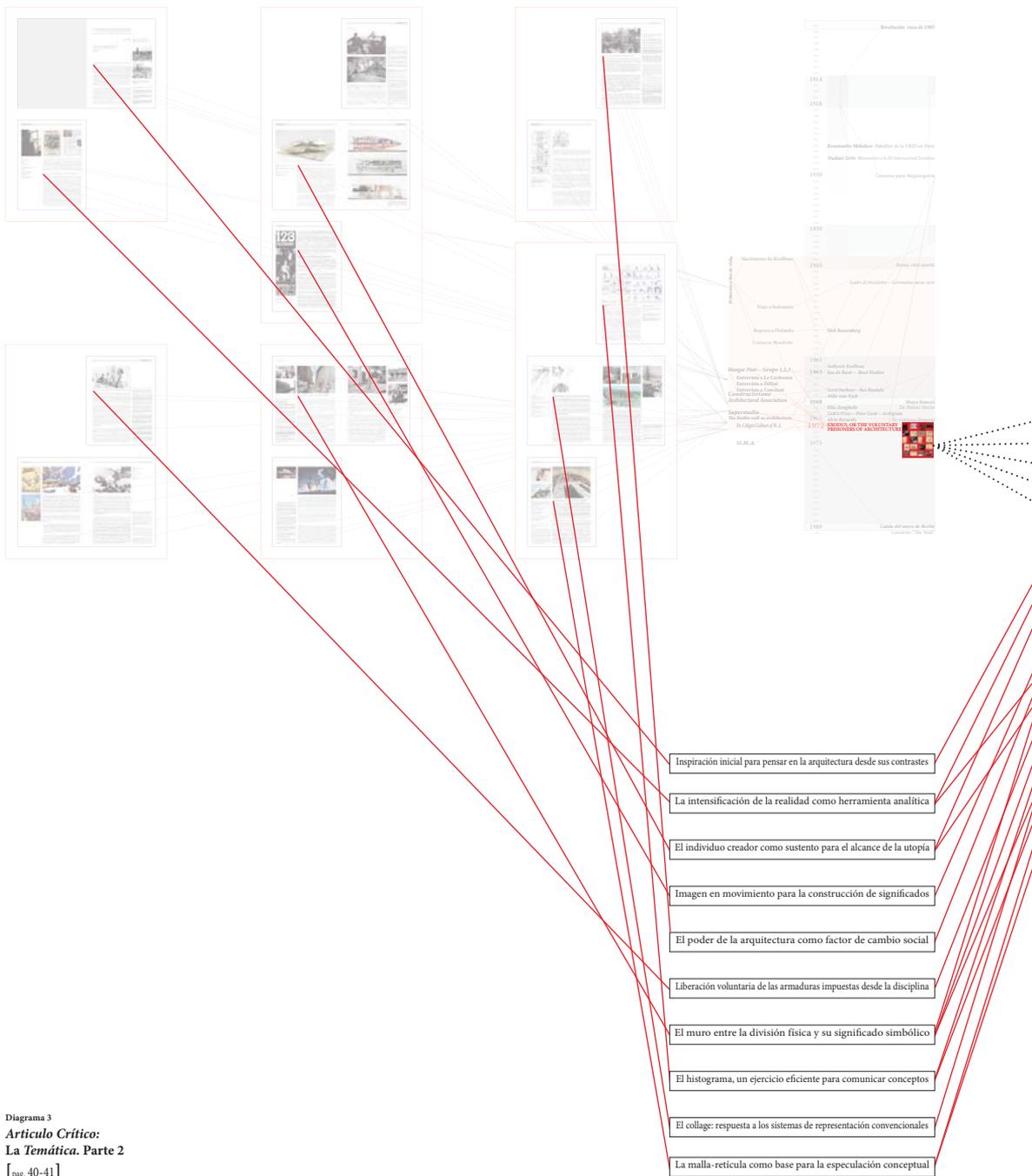
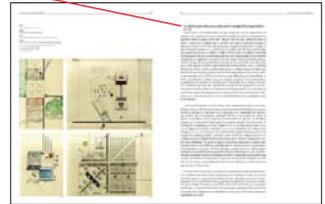
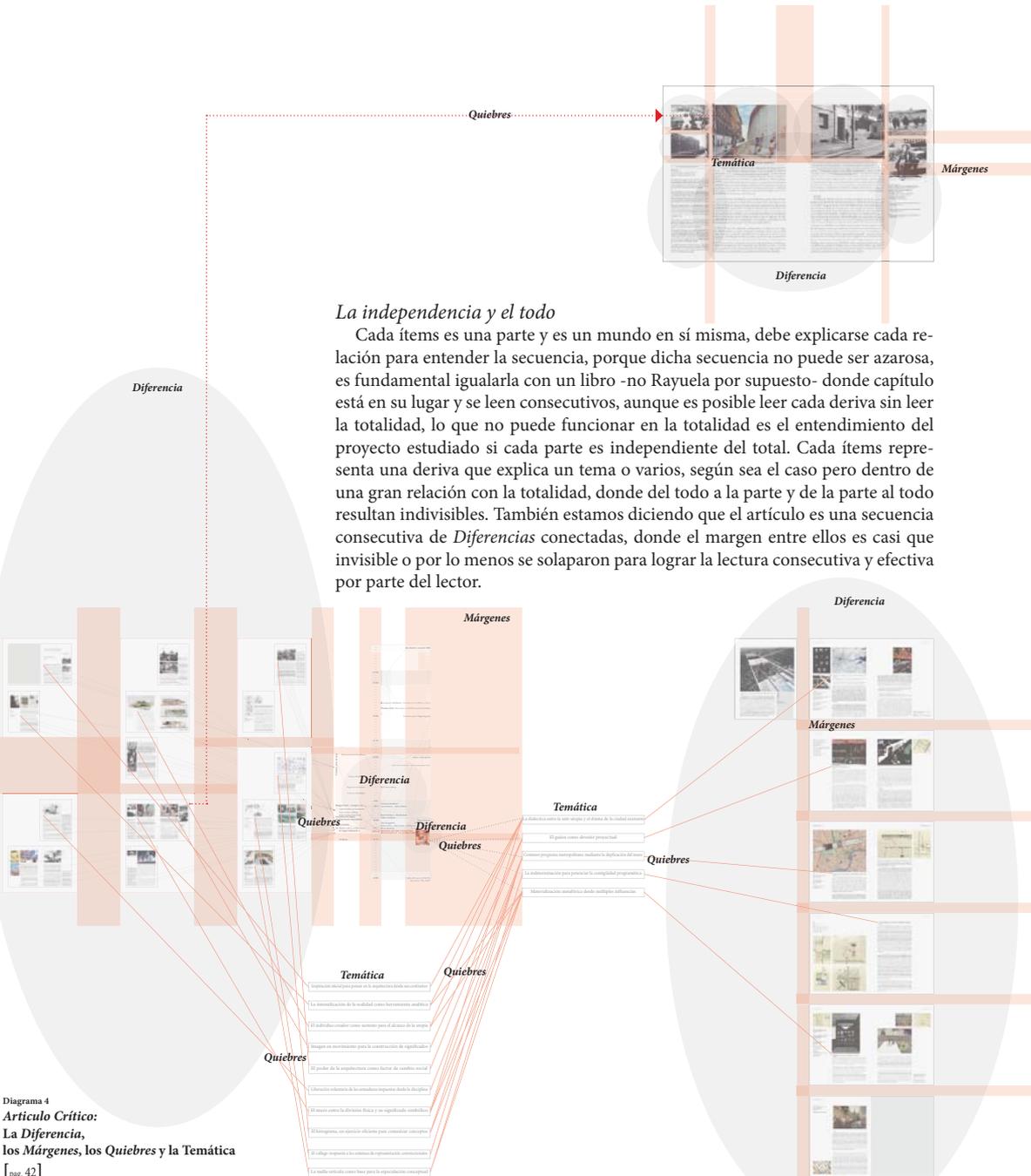


Diagrama 3
Artículo Crítico:
La Temática. Parte 2
 [pág. 40-41]

- La dialéctica entre la anti-utopía y el drama de la ciudad existente
- El guión como devenir proyectual
- Contener programa metropolitano mediante la duplicación del muro
- La indeterminación para potenciar la contigüidad programática
- Materialización metafórica desde múltiples influencias





La independencia y el todo

Cada ítem es una parte y es un mundo en sí misma, debe explicarse cada relación para entender la secuencia, porque dicha secuencia no puede ser azarosa, es fundamental igualarla con un libro -no Rayuela por supuesto- donde capítulo está en su lugar y se leen consecutivos, aunque es posible leer cada deriva sin leer la totalidad, lo que no puede funcionar en la totalidad es el entendimiento del proyecto estudiado si cada parte es independiente del total. Cada ítem representa una deriva que explica un tema o varios, según sea el caso pero dentro de una gran relación con la totalidad, donde del todo a la parte y de la parte al todo resultan indivisibles. También estamos diciendo que el artículo es una secuencia consecutiva de *Diferencias* conectadas, donde el margen entre ellos es casi que invisible o por lo menos se solaparon para lograr la lectura consecutiva y efectiva por parte del lector.

Diagrama 4
Artículo Crítico:
La Diferencia,
los Márgenes, los Quiébre y la Temática
 [pag. 42]

Estructuración del Análisis Proyectual

1.2

Estructuración del Análisis Proyectual

Para trascender la apariencia y acceder a la forma, Piñón (un dogmático positivista) propone: proyectar con arquitectura, es decir aprender estudiando obras paradigmáticas (sobre todo obras modernas de arquitectura), por medio de su (re)construcción, del mismo modo que sucede con los aprendices en la pintura y en la música. La meta es adquirir la habilidad de proyectar, para facilitar la captación del sistema de relaciones que componen un proyecto, propiciando el cultivo de la mirada: facultad esencial para aprovechar la experiencia arquitectónica. Esta postura es una alternativa, sin embargo, estamos más próximos a la postura de Moneo, que toma también al proyecto como base de su discurso proponiendo estudiar a sus contemporáneos en su libro *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*^A haciendo visibles las maneras proyectuales de operar como intento para poner una postura crítica sobre el estado actual de la arquitectura brindando una apuesta a su progreso, desde el entendimiento básico de procedimientos de arquitectos importantes, para servir de base en la práctica arquitectónica del futuro al afirmar que siempre ha creído que:

“las escuelas de arquitectura deberían prestar atención a la escena contemporánea, a aquellos arquitectos que todavía no han pasado al olimpo de los manuales. De ahí que, a comienzos de los años noventa, ofreciera a los estudiantes de la Harvard Graduate School of Design un curso sobre la obra de arquitectos contemporáneos, a algunos de los cuales considero todavía mis maestros en tanto que otros son para mí colegas, amigos cuyo trabajo admiro.”^B
“Mi intención era el estudiar aquellos arquitectos cuya influencia se ha hecho sentir más en estos últimos años, convirtiéndose así los libros en que se documentan sus trabajos en tácticos tratados de los que aprender.”^C

Con Moneo es bueno destacarlo obtenemos una claridad para exponer los arquitectos y sus proyectos pero en la cultura arquitectónica actual, hay una serie adicional de arquitectos y ejemplos paradigmáticos de los cuales se han escrito infinidad de cosas, sin embargo, es contradictorio pero en la misma proporción hay documentos sobre ellos que pueden pasar sin pena ni gloria, entonces ¿cuáles evidencias textuales son válidas? Al instante inmediatamente nos damos cuenta que las palabras que hablan sobre los hechos arquitectónicos están bordeando cuanto mucho lo descriptivo, sin menospreciar dicha técnica, pero ¿en realidad nos ayudan dichos relatos si son meras anécdotas sobre una obra? Por eso nos preguntamos ¿qué cosa puede decirnos un edificio para enseñarnos a hacer arquitectura?

Otro de los escritos de referencia, con una aproximación teórica e histórica destacable, son los libros de Peter Brundel llamados *“Modelos de la Arquitectura Moderna I. 1920- 1940”^D* y *“Modelos de la Arquitectura Moderna II. 1945- 1990.”^E* Brundel empieza la selección de obras en la década de los años 20 del Siglo XX logrando reunir un conjunto amplio de obras hasta finales del siglo pasado, que actúan como bisagra en el discurso arquitectónico, ya que en cada caso, señalan un cambio o una ruptura con los discursos arquitectónicos vigentes.

A

MONEO, Rafael (2004). *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar.

B

ibidem, p. 2.

C

ibidem, p. 3.

D

BRUNDEL JONES, Peter (2011). *Modelos de la Arquitectura Moderna. (Volumen I – 1920-1940)*. Traducción de Eamon Cannon. Barcelona: Editorial Reverté.

E

BRUNDEL JONES, Peter (2013). *Modelos de la Arquitectura Moderna. (Volumen II – 1945-1990)*. Traducción de Eamon Cannon. Barcelona: Editorial Reverté.

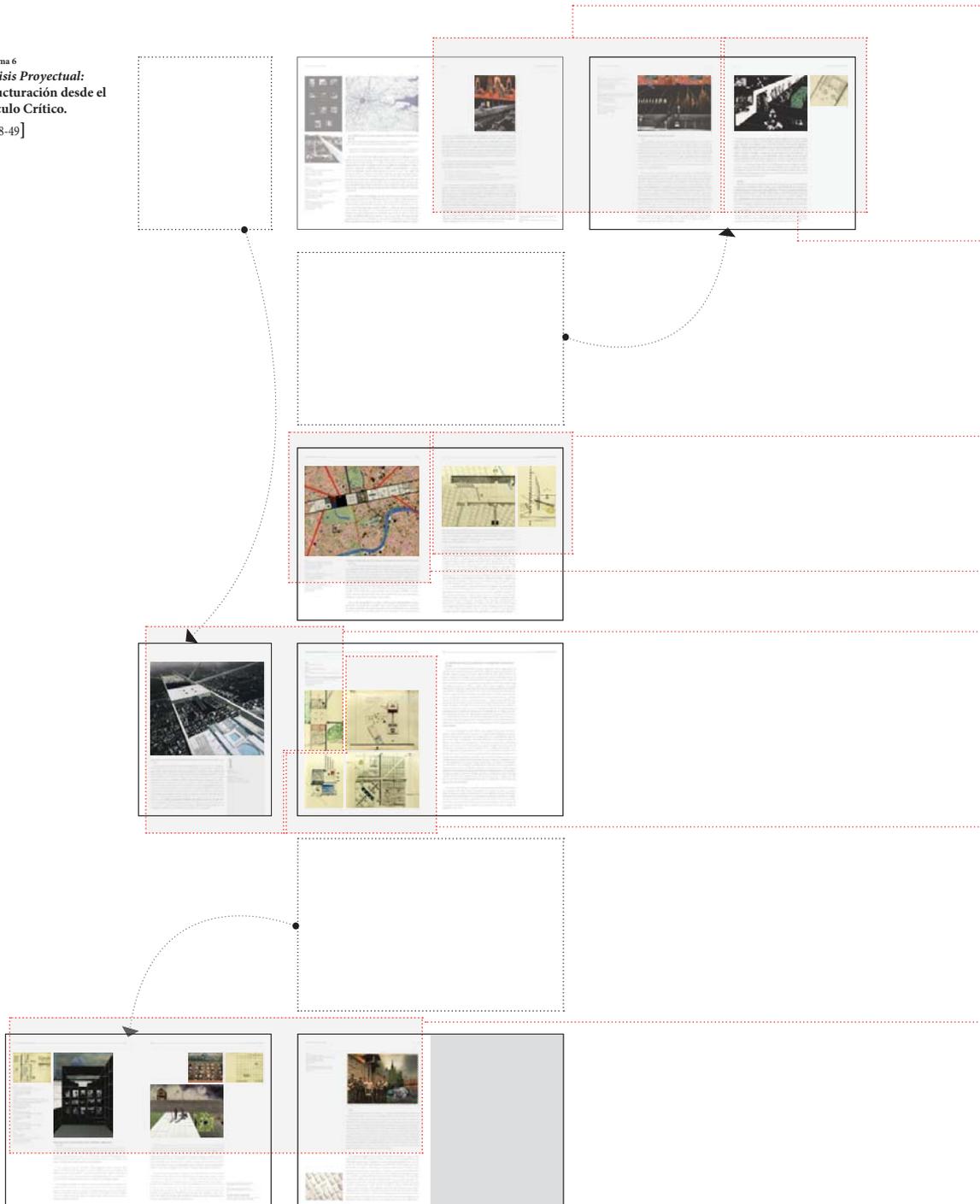


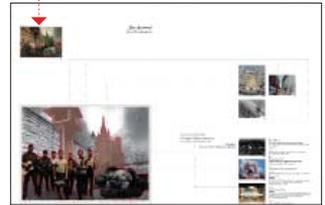
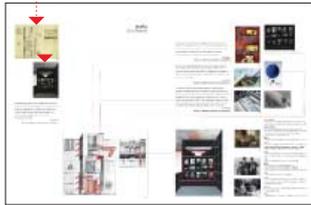
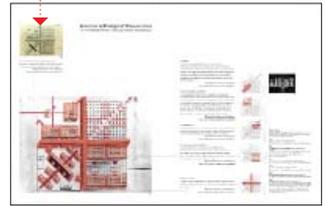
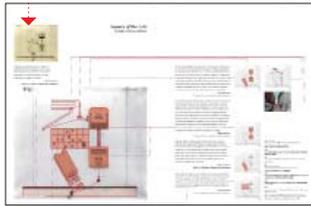
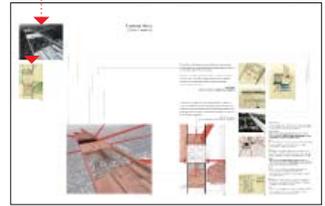
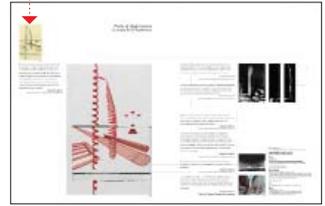
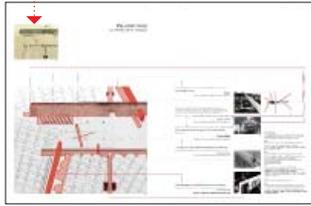
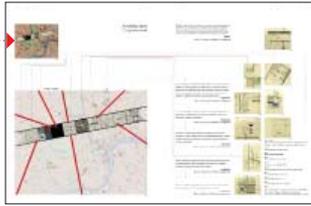
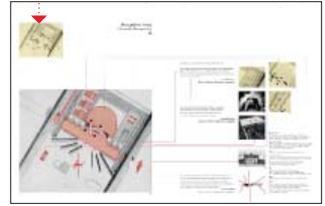
Las investigaciones tanto de *Moneo* como de *Brundel* demuestran que en la historia de la arquitectura hay obras que se resisten a desaparecer del panorama, están allí para ser evaluadas porque no fueron resultado de las modas, fueron resultado de una acumulación de sucesos positivos de la arquitectura, y en particular por la presencia física de la arquitectura en la ciudad, siendo conmovedores e iluminadores para la práctica proyectual del futuro. Sin embargo sus aproximaciones son más textuales que gráficas siendo una manera positiva de hacer crítica sobre el proyecto y la obra pero creemos conveniente mostrar con mayor precisión como la forma del proyecto es generada, por eso nos inclinamos por el método de análisis de *Eisenman* en “*Diez edificios canónicos 1950-2000*”^F quien se basa en la lectura de los diferentes aspectos que conforman una obra —desde lo formal hasta lo programático— al detalle y con independencia del contexto para examinar diez edificios o proyectos desarrollados entre 1950 y 2000 por destacados arquitectos del *Siglo XX*. *Eisenman* se apoya en dibujos, fotografías y textos incisivos, revela ciertas cuestiones arquitectónicas que no son fáciles de vislumbrar. Los proyectos en ambos casos son el objeto de estudio, mediante su historia, sus relaciones e influencia sobre otros proyectos siendo denominados modelos según *Brundel* y canónicos por *Peter Eisenman*

De lo anterior, sobre análisis de proyectos arquitectónicos nos interesa llevar al gráfico y diagrama lo escrito, casi como convertir lo dicho por nosotros en el sub-capítulo 2.1 en algo visual, algo que pueda ser entendido por la mayoría para ser digerido con facilidad. Nos interesa que lo gráfico y el diagrama estén mas cercanos a la aproximación de *Peter Eisenman* pero con mayor flexibilidad, porque si bien hay una estructuración en la manera que debe mostrarse y analizarse la información, se debe sistematizar con un lenguaje apropiado para que se pueda realizar el análisis tantas veces sea necesario porque estamos seguros que una obra arquitectónica no puede leerse desde la apariencia general sino desde sus partes, todas las divisiones que se hagan a la totalidad es una ganancia que apuesta en el mayor aprovechamiento de lo que quiere decirnos un edificio y esta escondido en su interior.

^F
EISENMAN, Peter (2011). *Diez edificios canónicos 1950-2000*. Traducción de Moisés Puente. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Diagrama 6
Análisis Proyectual:
Estructuración desde el
Artículo Crítico.
[pag. 48-49]





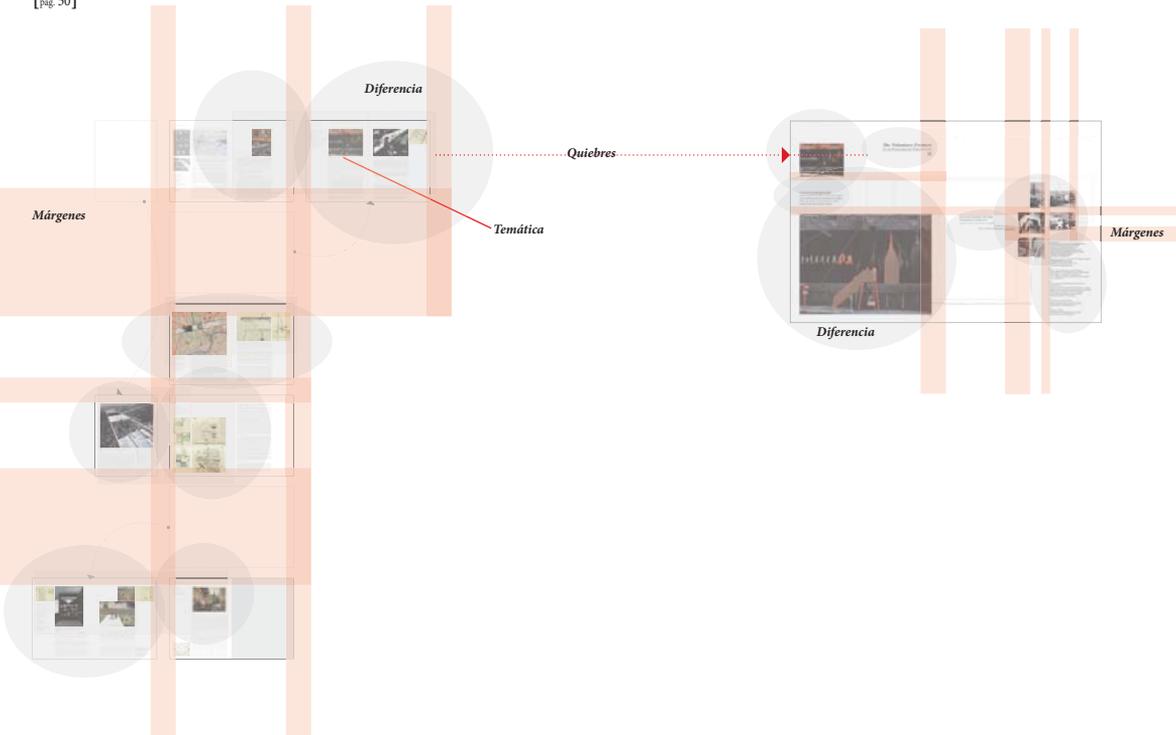
La independencia y el todo

Esta división o separación de partes, donde ese edificio representativo de un movimiento o discusión de importancia, nos permite dar a entender el todo luego de su disección en partes mediante un estudio pormenorizado de sus capas internas, con la finalidad de discriminar cuál de ellas está mostrando al tema con mejor claridad, para aprender de su acción sobre la obra es necesario saber extraer información, no hay un método para esta labor ya que cada edificio es particular en escala, programa, con distinto lugar y contexto, pero si tenemos presente que cada uno de estos elementos debe ser descrito, dibujado, analizado, etc.

Limitaciones y aportes

Hay por supuesto limitaciones, ya que las piezas proyectuales escogidas deben ser capaces de informar características generales de la obra, mostrar desde su disección cuales temas fueron capaces de armar discurso arquitectónico en su construcción. Además el análisis debe clarificar como el discurso hecho proyecto logró ser coherente con los postulados teóricos e influencias, evidenciando los aportes significativos ofrecidos a la cultura arquitectónica sirviendo además al estudiante en su acercamiento a la dinámica de la cultura arquitectónica.

Diagrama 11
Análisis Proyectual:
La Diferencia,
los Márgenes, los Quiebres y la Temática
[pág. 50]



Configuración de la Presentación Docente

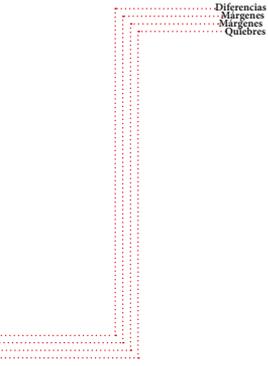
1.3

Configuración de la Presentación Docente

Las clases sobre proyectos arquitectónicos deben ser configuradas con imágenes que acompañen a las habituales palabras, ofreciendo a su vez voz a lo mostrado. La necesidad de diálogo entre las imágenes y el discurso por medio de una trama y unos capítulos claros es deseable, y si es posible unos sub-capítulos que puedan clarificar los temas implícitos mejor, todo para ayudar a demostrar que un proyecto de arquitectura fue concebido de una manera específica gracias a que los temas de arquitectura coordinaron su consecución, siendo de esa manera y no de otra precisamente porque los temas son los rectores para hacer arquitectura.

El discurso del escrito es sólo una extensión de lo visualizado y por ende es su complemento, no puede estar uno sin el otro, y no se puede vislumbrar el andamiaje de presentar esa información en una clase si no están ambos recursos estudiados a profundidad, siendo el escrito un medio preciso para poner las ideas a tono en cuanto a lo estudiado en los proyectos. Estamos queriendo evidenciar que el interés de estudiar un edificio para luego mostrarlo de la manera más eficiente es quizás la meta más importante de este trabajo. Se quiere y se persigue que un proyecto de arquitectura pueda ser mostrado con la mayor profundidad posible por medio de una clases bien planificada que no sólo describa el proyecto, se busca profundizar.

Se pensará que es una habilidad demostrar que decir y que excluir pero el orador requiere un procesamiento tal, que no se permitirá fallar en la exclusión de elementos claves por más lagunas que puedan surgir por la tensión o por el cansancio que significa ofrecer una clase. El orador es quien tiene conocimientos plenos sobre lo expuestos pero debe organizar la información de tal manera para que sea recibida con beneplácito por los oyentes, quienes al final no solo deben sentirse complacidos con la jornada, deberían recibir esos recursos y emplearlos en su actividad proyectual, siendo esa la meta principal.



Diferencias
Márgenes
Quiebres

Claridad expositiva de los temas

La configuración de una clase siempre ofrece al profesor dilemas relacionados con la dificultad, tanto más intratable de lo excesivamente extenso o complejo que pueda ser, lo se quiere explicar a los alumnos. Encajar la explicación en el estrecho marco de una hora exige inevitablemente el sacrificio de extraer muchos puntos que posiblemente sean importantes pero no pueden excluirse los puntos que versan sobre temas de arquitectura. Es mas, los puntos de la exposición deben ser todos y cada uno de los temas que expliquen porque el proyecto de arquitectura es de una determinada manera y no de otra.

Los temas en el arquitecto y en la obra

Se busca hablar de temas de arquitectura a través de la selección de proyecto por su calidad arquitectónica y por la capacidad para contener temas de arquitectura que son estudiados desde algunas diferencias, márgenes o quiebres que los evidencian, que los hacen surgir, sacar a flote. El entendimiento y estudio de los temas deben reflejar características teóricas en los proyectos de arquitectura por lo que el autor de la obra es quizás el componente necesario para su entendimiento. Los intereses teóricos del proyectista muchas veces quedan reflejados en uno o varios proyectos, tanto personales como de otros, por lo que detectar como se afecta la actividad proyectual del otro y del mismo autor, es una tarea primordial para que el estudiante entienda la operatividad de los temas de arquitectura en distintos campos de acción.

La finalidad de la clase

Luego de terminada la clase, por parte de los estudiantes, falta el paso de traslación de los temas encontrados en obras canónicas a los proyectos universitarios como medio para la comprobación de la operatividad de lo aprendido. Utilizar los recursos encontrados en los temas de arquitectura de determinada obra como insumo proyectual es la meta necesaria de una clase efectiva sobre proyectos de arquitectura.

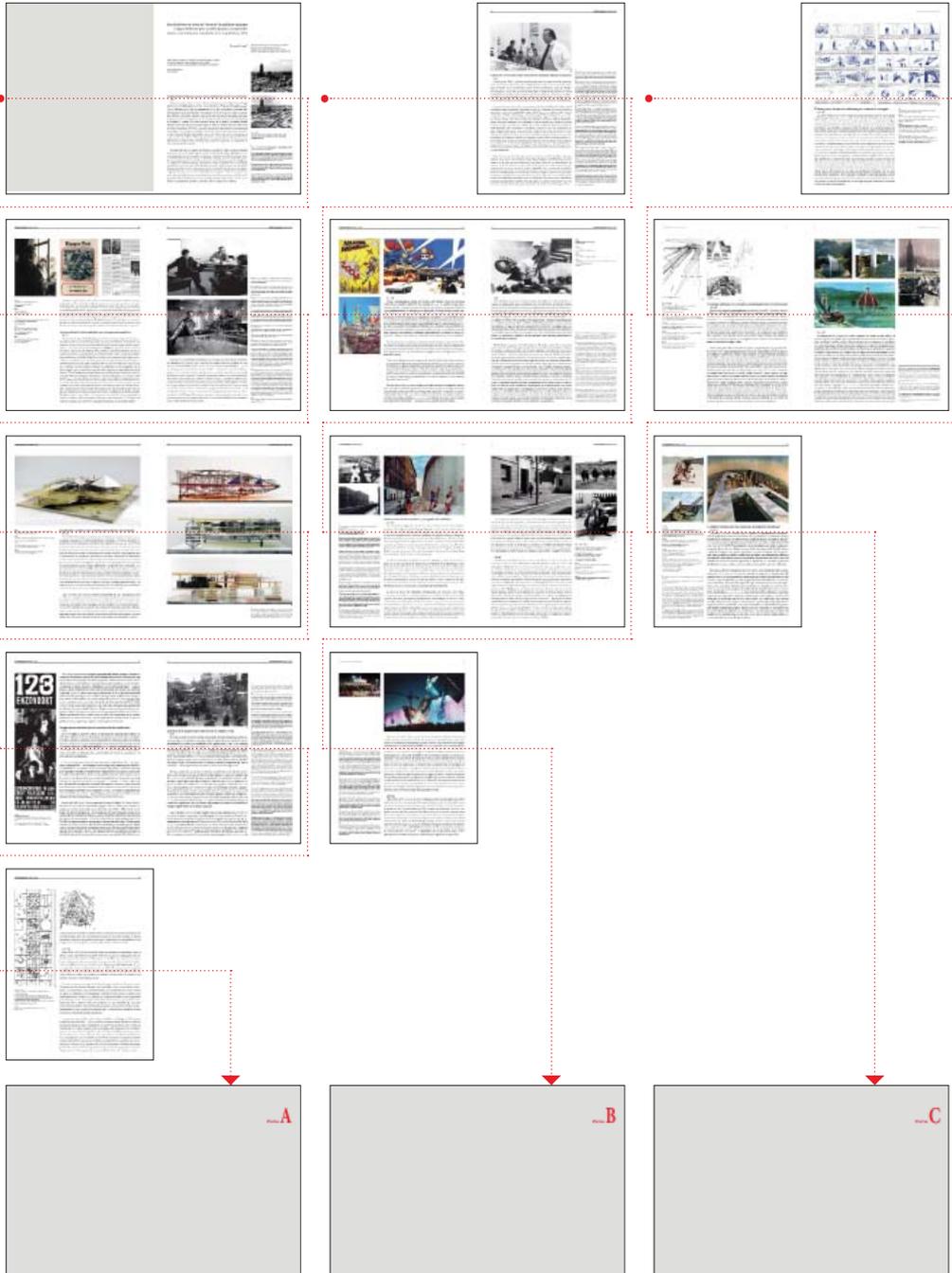




Diagrama 9
Presentación Docente:
Configuración desde el
Artículo Crítico. Parte 1
 [pag. 56-57]



Fig. A*

The Voluntary Prisoners (Los prisioneros voluntarios)

Fig. B*

Those strong enough to love it, would become its *Voluntary Prisoners*...
(Aquellos lo suficientemente fuertes como para amarla,
se convertirían en sus Prisioneros Voluntarios...)

Fig. C*

Minimal training for new arrivals: overwhelming previously undernourished
senses (Entrenamiento mínimo para los recién llegados: abrumando sus sentidos
previamente desnutridos)

Fig. D*

Planta / *Reception Area* (Área de Recepción)

Fig. E*

Planta de *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*

Fig. F*

Vista / *Tip of the Strip* (La Punta de la Franja)

Fig. G*

Vista / *Park of Aggression* (Parque de la Agresión)

Fig. H*

Perspectiva / *Central Area* (Área Central)

Fig. I*

Planta / *Central Area* (Área Central)

Fig. J*

Vista / *Square of the Arts* (Plaza de las Artes)

Fig. K*

Vista / *The Park of the Four Elements* (El Parque de los Cuatro Elementos)

Fig. L*

Vista / *Institute of Biological Transactions* (El Instituto de las Transacciones Biológicas)

Fig. M*

A stage for a cyclical dialectic between exhibitionism and spectatorship
(Un escenario para una dialéctica cíclica entre el exhibicionismo y el espectador)

Fig. N*

Vista interna y externa / *Baths* (Los Baños)

Fig. N*

Vista / *The Allotments* (Las Parcelas)

Fig. O*

Planta / *The Allotments* (Las Parcelas)

Fig. P*

Nothing ever happens here...
(Aquí nunca pasa nada...)

Fig. Q*

Los músicos / *The Awwal* (La Confesión)

*Todos del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis

con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis. Londres, 1972

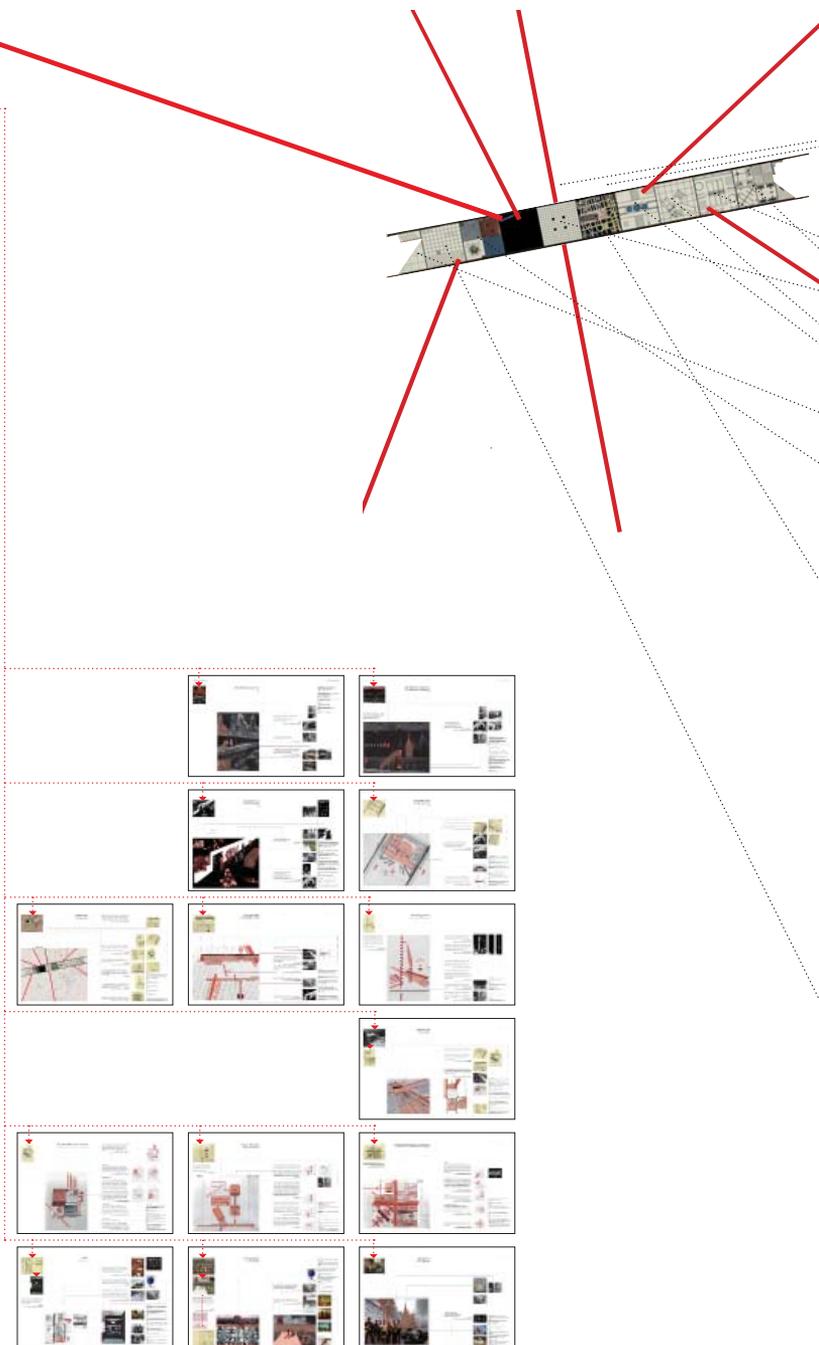
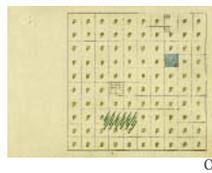
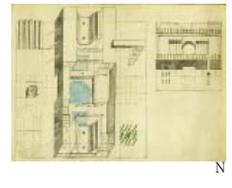
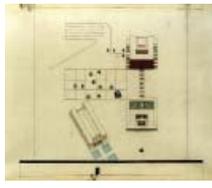
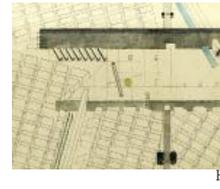
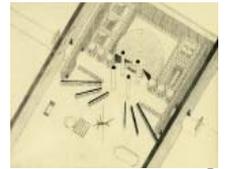


Diagrama 10

Presentación Docente:
Configuración desde el
Análisis Projectual. Parte 2

[pag. 58-59]



CAPÍTULO 2

Instrumentalización

Los documentos contenidos en este capítulo, llamado *Instrumentalización* configuran la estructuración de una clase sobre proyecto arquitectónico.

El proyecto estudiado es: *Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura (1972)* de Rem Koolhaas y Elia Zenghelis con Madelon Visserdorp y Zac Zenghelis.

Las partes del capítulo son:

Sab-capítulo 2.1:

Artículo Crítico sobre Rem Koolhaas y el proyecto Éxodo,

o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura (1972)

Rem Koolhaas y su faceta de "almacén" de múltiples imágenes

y signos delirantes para concebir proyecto conceptuales.

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura (1972).

Sab-capítulo 2.2:

Análisis Proposital de las partes del proyecto Éxodo,

o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura.

Sab-capítulo 2.3:

Presentación Docente de Rem Koolhaas y el proyecto Éxodo,

o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura.

Artículo Crítico

2.1

Este sub-capítulo configura un artículo sobre el arquitecto Rem Koolhaas y el proyecto denominado: *Exodus, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura (1972)*, realizado junto a Elia Zenghelis, Madelon Wiesendörp y Zoe Zenghelis. Su realización fue posible gracias a los aportes biográficos de Koolhaas encontrados en las siguientes tesis doctorales:

- 1) GARCÍA GONZÁLEZ, Carlos (2014). *Atlas de Exodus*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid.
- 2) TALLÓN IGLESIAS, José Antonio (2015). *Gordon Matta-Clark a través de Rem Koolhaas. Adición a través de eliminación*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid.
- 3) SENRA FERNÁNDEZ, MIRANDA, Ignacio (2015). *La Ciudad Editada: de Las Vegas a Nueva York (1972-1978)*. Venturi / Scott Brown / Koolhaas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid.

Rem Koolhaas y su faceta de “almacén” de múltiples imágenes y signos delirantes para concebir proyecto conceptuales: *Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura* (1972)

Ricardo Stand*

*Este artículo fue elaborado para servir de base para la clase sobre el arquitecto Rem Koolhaas, haciendo énfasis en sus primeros años de vida y en su inicial aproximación a la arquitectura para evidenciar los temas presentes en el proyecto: *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture* (1972).

“Todo el universo visible no es más que una tienda de imágenes y signos a los que la imaginación dará un lugar y un valor relativo; es una especie de pasto que la imaginación debe digerir y transformar”¹

Charles Baudelaire
Salon de 1859

Inspiración inicial para pensar en la arquitectura desde sus contrastes [1-3]

El personaje que vamos a tratar se llama *Remmet Lucas Koolhaas Roosenburg*², quien nace en *Rotterdam* en el año 1944, durante la *II Guerra Mundial*³ [ver fig. 1 y fig. 2], faltando poco para su culminación. Por ello, sus padres ya habían sido protagonistas de la destrucción, obteniendo por el resto de sus vidas recuerdos imborrables y presentes, dejando como en la mayoría de los holandeses una fuerte ruptura con la memoria ya que la devastación fue total, siendo el hambre y la pobreza lo común. Por estas razones, luego de la guerra, su familia decide emigrar hacia una de esas naciones que por espacio de tres siglos y medio eran colonias holandesas: *Indonesia*, que en ese entonces representaba una esperanza de progreso. Se mudaron a *Yakarta*, tocando al joven Rem vivir como un asiático más, dejando huellas imborrables en su ser, sobre todo en lo concerniente al contacto con una cultura de lo tropical, de lo sensual, y hasta de lo caótico. Esta experiencia le proporciona sentir y palpar, en primera persona, la congestión en una ciudad subdesarrollada.

Sin dejar de lado los fuertes problemas económicos, dicha aventura familiar termina en el año de 1956, luego de 4 años. Su familia, al volver a *Holanda*, se evoca principalmente en recuperar sus finanzas, dejando por ello al pequeño *Rem*, por una temporada de un año, al cuidado de su abuelo, el reconocido y dogmático arquitecto *Dirk Roosenburg*⁴. No debemos dejar de puntualizar, lo alucinante que debió ser para un joven como Koolhaas, asistir regularmente a un estudio de arquitectura para ver a los delineantes hacer su trabajo ante las mesas de dibujo, e igualmente, observar cómo se modelaban las maquetas. Toda esta experiencia recibida por Koolhaas a tan corta edad, tanto en *Indonesia* como en la oficina de proyectos de su abuelo, fueron con el tiempo, fuerte inspiración –inicial– para pensar la arquitectura desde el contraste, entre lo estático y lo diverso.



1



2

Fig. 1 y Fig. 2
Vista del centro de *Rotterdam* en 1940 (arriba) luego de los bombardeos alemanes y en 1945 (abajo) poco después del nacimiento de *Rem Koolhaas*
Fotografías. 1940 y 1945

1
BAUDELAIRE, Charles (1976). *Oeuvres Complètes t. II*. Texto preparado, presentado y anotado por Claude Pichois. Paris: Gallimard.

2
Rem Koolhaas (*Rotterdam, Países Bajos 1944-*), estudio arquitectura en A.A. de *Lourens*. Luego de una pasantía en Nueva York y de trabajar con O. M. Ungers escribe *Delirio de Nueva York*. En 1975 forma OMA, posteriormente crea un área teórica que denomina AMO. En el año 1995 publica *SMLXL*, donde recopila su obra escrita y proyectada hasta el momento. Para el año 2000 gana el *Premio Pritzker de Arquitectura*.

3
El 14 de Mayo de 1940, la ciudad de *Róterdam* fue terriblemente destruida, cuando unos 90 bombardeos durante la *Segunda Guerra Mundial* la atacaron. El antiguo centro de la ciudad fue borrado por el fuego. Se estima que unas mil personas murieron, otras 70,000 se quedaron sin hogar.

4
Dirk Roosenburg (*La Haya, Países Bajos 1887- 1962*) fue un importante arquitecto clasicista y funcionalista, con fuerte influencia de *Frank Lloyd Wright*. Dió la sede de *KLM* en la Haya (1920) y el edificio *Apollón* en *Amsterdam* (1938-39). Es importante destacar que Roosenburg trabajó en su juventud con *Hendrick Petrus Berlage*, uno de los mejores arquitectos de su país.



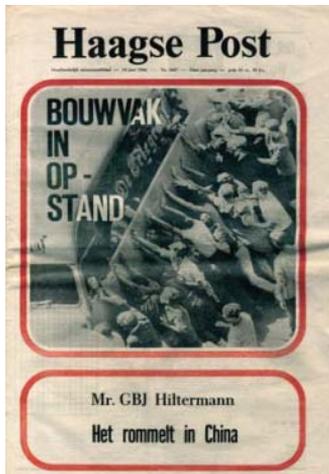
Fig. 3
Anton Koolhaas con su hijo Rem recién nacido en su apartamento de Rotterdam.
Fotografía. 1944

Fig. 4
Semanaario *Haagse Post*.
Editado en Amsterdam: *Haagse Post*.
Portada. 18 de Junio de 1966

Fig. 5
Artículo del *Haagse Post* escrito por Rem Koolhaas sobre Le Corbusier.
"Een woonmachine, Le Corbusier kreeg f5000".
3 de Octubre de 1964

Fig. 6
Rem Koolhaas, Federico Fellini y Lilli Veenman.
Entrevista para el *Haagse Post*. Diciembre 1965.
Editado en Amsterdam: *Haagse Post*.
Foto: Angelo Frontoni. 1965

Fig. 7
Constant en su taller en Wittenburg, Amsterdam,
con una maqueta de *New Babylon*.
Foto: Leonard Freed. 1966



Koolhaas siguió adquiriendo influencias hasta sus tempranos 14 años porque después de una breve estadia en *Brasil*, repetía con fuerza que quería ser un arquitecto brasileño, por la fuerte impresión vivida en dicho país, ya que se construía su ciudad capital: *Brasilia*⁵, desde cero y en el medio de la selva. Rem pese a estos acontecimientos que apuntaban hacia una orientación temprana hacia la carrera de arquitectura, se decantará luego de la adolescencia, por el oficio de escritor que practicaba su padre *Anthonie Koolhaas*⁶ [ver fig. 3]. Con el tiempo –porque la semilla ya estaba diseminada–, volverá a inclinarse para tomar la carrera de su abuelo, no sin antes dedicarse profesionalmente también a la actuación y al cine.

La intensificación de la realidad como herramienta analítica [4-7]

Curiosamente para 1963, Koolhaas pierde a su abuelo y suspende sus exámenes para acceder a la universidad porque quería concentrarse enteramente a la escritura. Al poco tiempo comienza sus prácticas laborales —sin estudiar periodismo— en el semanario liberal *Haagse Post*⁷ [ver fig. 4], específicamente en el área de cultura, encargado de diversos temas entre los que se encontraban el cine, la música, la pintura, la arquitectura, la política y hasta el sexo. Desde esa plataforma periodística, en el año 1964, Rem Koolhaas con apenas 20 años logra entrevistar a *Le Corbusier*⁸, uno de los arquitectos más importantes de su tiempo. Lo interesante, de dicho encuentro, viene justificado por la notabilidad que adquirió con el tiempo su entrevistador, llegando a equipararse en la actualidad con su entrevistado⁹, por ser descritos como dos de los arquitectos más influyentes de la historia. Dicha entrevista también destaca por haber proporcionado un artículo, aunque breve, de Koolhaas, que titulado: *Een woonmachine, Le Corbusier kreeg f5000*¹⁰ [ver fig. 5], delata al maestro franco-suizo como alguien completamente inaccesible que además le cuesta expresarse¹¹, logrando con ciertas complicaciones comentar sus ideas fundamentales sobre la arquitectura pero sin la fuerza de antaño, posiblemente porque estaba casi al final de su vida, apenas un año antes de que esté muriera. Es bueno destacar que en las conclusiones de dicho artículo, Koolhaas ofreció —sin saberlo— una premonición sobre el trabajo que desde su estadia en *Nueva York* comenzará a elaborar, al afirmar que en “el tiempo que todavía le queda a *Le Corbusier*, continuará trabajando en la utopía realista”.



5

Brasilía, inaugurada en 1960, es la capital federal de **Brasil** y su sede de gobierno. La construcción de la ciudad comenzó en 1956, siendo **Lúcio Costa** su urbanista y **Oscar Niemeyer** el principal arquitecto.

6

Anthoine Koolhaas fue periodista, escritor y guionista de documentales. Entre sus documentales más celebrados se encuentran *The Human Dutch* (1963) y *Ape and Super-Ape* (1972) que fueron nominados a los Premios Oscar de la Academia de Cine Americana, siendo ambas dirigidas por **Bert Haanstra**. También fue director de la Academia Holandesa de Cine.

7

Haagse Post, era un semanario en ese entonces dirigido por **G. B. J. Hilberman**, mientras que el departamento dedicado a la cultura estaba coordinado por **Herman Dirk van Doerdeerd** (conocido como Armando de manera artística), este era un reconocido artista, pintor y escritor, pero además se dedicaba a ser boxeador y violinista, su capacidad de trabajo y personalidad causo un gran impacto en **Rem Koolhaas**.

8

Le Corbusier (*La Chaux-de-Fonds, Suiza* 1887- Roquebrune-Cap-Martin, Francia 1965), fue un arquitecto, urbanista, pintor, escritor y teórico de la arquitectura y del urbanismo. Considerado como uno de los exponentes más importantes de la arquitectura moderna del siglo XX. **Corbusier** con sus teorías y proyectos tanto arquitectónicos como urbanísticos renovó todos sus preceptos conocidos, logrando grandes renovaciones disciplinares que le dieron fama de polemista, dejando una indiscutible influencia proyectual en la actualidad a pesar de la creciente crítica que ha tenido su obra a lo largo de los años.

9

Kipnis afirma que "no se puede explicar de otra manera; Koolhaas es el **Le Corbusier** de nuestros días" en:

KIPNIS, Jeffrey (1996). "El último **Rem Koolhaas**". En: *OMA / Rem Koolhaas 1987-1998*. El Croquis nº 53 + 79, Madrid: El Croquis Editorial, 2005. p. 420.

10

KOOLHAAS, Rem (1964). "Een woonmachine. **Le Corbusier kreeg \$5000**". En: *Haagse Post*. Amsterdam: Haagse Post, 3 de Octubre de 1964. p. 24.

11

COLOMINA, Beatriz (2007). "La arquitectura de las publicaciones. Conversación entre **Beatriz Colomina** y **Rem Koolhaas**". En: *OMA AMO / Rem Koolhaas 1996-2007. Tomo II*. El Croquis nº 134/135, Madrid: El Croquis Editorial, 2007. p. 362.

12

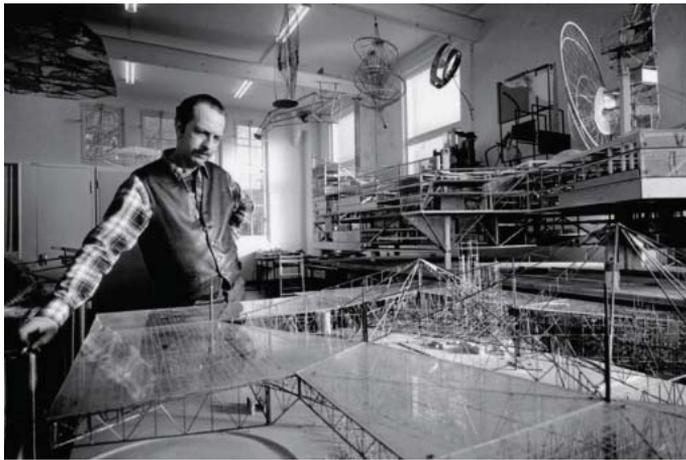
Federico Fellini (*Rimini, Italia* 1920- *Roma, Italia* 1993), fue un director muy respetado y celebrado dentro de su país, no llegando a rodar una película fuera de Italia. Por sus películas fue ampliamente reconocido por la crítica internacional, llegando a ser galardonado con un Oscar honorífico por su carrera artística. Los distribuidores extranjeros valiéndose de su fama llegaron a colocar su apellido en los títulos de sus películas, como sucedió con la extraordinaria "*Fellini*" *Ocho y Medio* de 1962. **Fellini** comenzó su trabajo como asistente de **Roberto Rossellini** en 1945 para posteriormente dirigir éxitos como *La Strada* en 1954 y *La Dolce Vita* en 1959, entre otras. Para el tiempo en que **Rem Koolhaas** entrevista a **Fellini** ya había dirigido dichas películas siendo considerado, para ese entonces, como uno de los directores más importantes del mundo.

13

Constant Nieuwenhuys (*Ámsterdam, Países Bajos* 1920- *Utrecht, Países Bajos* 2005), fue un reconocido artista plástico que inicialmente formó parte del grupo *Cobra* donde sus integrantes se dedicaban al arte moderno y cuyo nombre derivaba de las iniciales de las ciudades de donde provenían: *Copenhague, Bruselas y Ámsterdam*. Con *Cobra* realizó numerosas obras que estaban referenciadas a los conflictos armados del siglo XX como: *El Incendio de 1950 y 8 a la Guerra* de 1951. Posteriormente cuando conoció al arquitecto **Aldo van Eyck** en 1953 inicia su obsesión con el proyecto *New Babylon*, logrando iniciar con los recursos provenientes de la venta de algunas de las obras realizadas con *Cobra*. La tesis principal de **Constant** con *New Babylon* era que el hombre moderno tendría mucho tiempo libre en un futuro próximo como consecuencia de la creciente mecanización del trabajo, por ello se embarcó en la realización de una ciudad utópica que buscaba justarse a dicha premisa. Para teorizar sobre dicha ciudad escribió el ensayo *La rebelión del homo ludens* en 1969, donde definió los rasgos característicos de las personas que habitarían sus creaciones: los nuevos babilonios.

14

GARGIANI, Roberto (2008). *Rem Koolhaas / OMA: The Construction of Marvels*. Lausanne: EPFL. Press. p. 3.



7

Muchas de las entrevistas realizadas por **Koolhaas** en estos años, incluyendo la realizada a **Le Corbusier**, así como las efectuadas al director italiano de cine **Federico Fellini**¹² [ver fig. 6] y al creador **Constant Nieuwenhuys**¹³ [ver fig. 7] —quien lo influyó posteriormente de manera notable—, estuvieron caracterizadas por evidenciar un talante analítico que denotan un estilo periodístico que puede ser descrito como "sin estilo" porque durante el encuentro con cada entrevistado se tomaba como postulado, aceptar la realidad para su posterior potenciación. Según **Gargiani** (2008) esto era posible porque su método estaba basado en escribir "sin moralizar o interpretar la realidad, sino intensificándola"¹⁴ por ser capaz en muchos casos, de hacer entrevistas sin preguntar absolutamente nada, con la finalidad de obtener una escritura automática, adaptándose perfectamente a la línea editorial del *Haagse Post* que buscaba evitar que los reporteros emitieran sus opiniones propias, para intentar describir lo que sucede alrededor de la entrevista con la mayor precisión y naturalidad.



Fig. 8
New Babylon. Grote gele sector (Nueva Babilonia. Sector amarillo grande).
Autor: Constant (Constant Nieuwenhuis). 1967

Fig. 9
New Babylon. Constructie in orange (Nueva Babilonia. Construcción en naranja).
Autor: Constant (Constant Nieuwenhuis). 1958

Fig. 10
New Babylon. Gele sector (Nueva Babilonia. Sector amarillo).
Autor: Constant (Constant Nieuwenhuis). 1958

Fig. 11
New Babylon. Rode sector (Nueva Babilonia. Sector rojo).
Autor: Constant (Constant Nieuwenhuis). 1958

El individuo creador como sustento para el alcance de la utopía [8-11]

Para 1966, el 6 de Agosto, *Koolhaas* junto a *Betty van Garrel*, entrevista a Constant para el *Haage Post*, el artículo publicado es titulado: “La ciudad del futuro”, y se centró principalmente en el proyecto *New Babylon*¹⁵ [ver fig. 8 a fig. 11]. En dicha entrevista hubo una marcada postura crítica de parte de los entrevistadores al denotar un énfasis en las carencias de la propuesta artística, principalmente en la falta de interacción entre los habitantes de la ciudad utópica. Las preguntas ante el entrevistado no estuvieron enfocadas en clarificar contenidos ya expresados en las conferencias sobre la ciudad utópica ofrecidas por su autor, se orientaron por conocer: ¿Como se imaginaba el gobierno en dicha propuesta? ¿Si es posible su materialización en las ciudades existentes? ¿Si esperaba que acontecería, a la brevedad, la utopía planteada? Y sobre todo algo fundamental: ¿Cómo puede ser un día en la vida de un habitante de la nueva ciudad? Estas interrogantes y observaciones buscaban ir más allá de los objetivos de una simple entrevista, pretendían penetrar en la mente del artista para lograr que dejase de lado su discurso constantemente enfocado en los aspectos de una contemporaneidad ideal y su extrapolación a una visión futura y optimista de la humanidad para vislumbrar como puede llegar a ser una “realidad” verdaderamente factible.

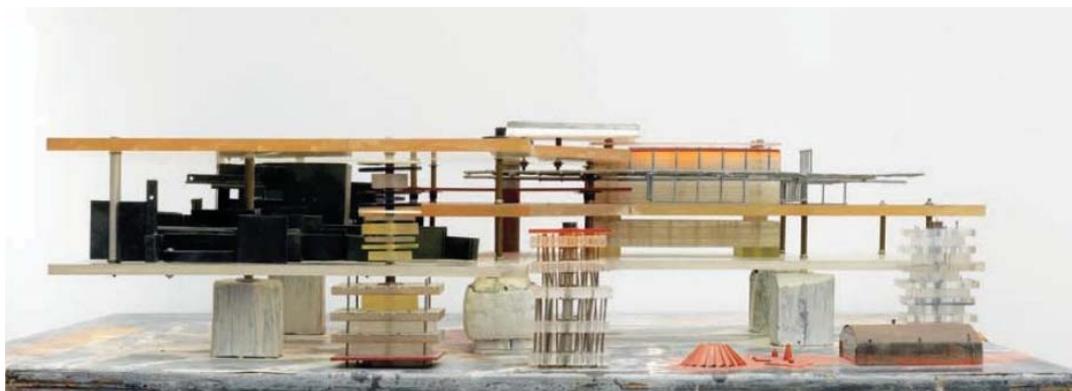
Para Constant, *New Babylon* trataba básicamente de una urbanización para una futura sociedad en simbiosis con el paisaje, donde los usuarios serían responsables de transformar los ambientes cambiantes mediante el simple deseo, siendo la creatividad el ente catalizador de sus energías. Pero resulta contradictorio cuando observamos sus estudios en imágenes y maquetas para *New Babylon*, ya que notamos que su finalidad predominante era para destacar las estructuras espaciales siendo raro encontrarse con personas habitando la propuesta, contrastando con su discurso, donde el usuario era el centro para concretar la utopía.



9



10



11

15
New Babylon desarrollada entre 1956 y 1974, fue una creación artística del artista holandés Constant. Este proyecto tenía una marcada transdisciplinariedad que buscaba generar y modelar un nuevo entorno urbano, donde el usuario podría desarrollar sus potencialidades creativas y sus impulsos lúdicos, al adelantarse a una realización total de la vida impulsada por el tiempo libre que dejaba el creciente progreso tecnológico.



Fig. 12
 Póster del grupo de cine 1,2,3.
 René Daalder, Rem Koolhaas, Jan de Bont, Frans Bromet y Kees Meyering. 1966

Fig. 13
 Cuarta maqueta del monumento a la III Internacional Socialista.
 Autor: Vladimir Tatlin. Moscú, 1927. (Fotografía: Archivo A. A. Strigalev)

New Babylon tuvo a la tecnología como principal aliado, porque el sistema se componía de cubiertas espaciales artificialmente climatizadas e iluminadas que no tocaban el suelo porque una malla de grandes columnas eran su único sostén, siendo dichos componentes, los que permitían que se pudieran construir extensas habita-dad en altura, donde la variabilidad en la creación individual —según el autor— estaba sustentada por una nueva percepción del espacio en constante evolución. *Constant* tenía como meta la liberación de la creatividad individual del hombre bloqueada por su sociedad contemporánea, estableciendo una postura crítica al racionalismo de la ciudad propuesta por los CIAM¹⁶ con una constancia y perseverancia, poco antes vista en el arte. Con dicha hipótesis en mente, *Constant* no descansa por espacio de casi veinte años, produciendo información en distintos formatos, desde dibujos, collages, mapas, pinturas, esculturas, maquetas y hasta textos para la construcción de su propuesta artística *New Babylon*, siendo considerada por la crítica como la obra más importante de su carrera, también fue la más reconocida, estando ampliamente documentada en diversas publicaciones y expuesta por igual en muchas partes del mundo.

Imagen en movimiento para la construcción de significados [12]

Koolhaas quizás a modo de crítica, en sus primeros experimentos gráficos, se vale de la utilización de una abundante interpretación narrativa de actividades y eventos, donde los usuarios son los protagonistas. Esta idea, viene del mundo del cine, donde los *traveling* cinematográficos son un desarrollo de la apreciación del espacio dada por el itinerario implícito en el entorno construido presente en el concepto de *promenade architecturale* de *Le Corbusier* al involucrar los significados aportados por el espectador cuando esté hace vida en la arquitectura y es activado por los programas.

Koolhaas en sus proyectos posteriores buscará la materialización —en el proyecto arquitectónico— de un nuevo espacio, luego de la interpretación del usuario habitándolo. La utilización del movimiento del público será la herramienta para organizar y definir la construcción y definición de sus espacios. Esta traslación de las ideas del ámbito de la cinematografía al mundo de la arquitectura, en la construcción de episodios para posteriormente hilvanar las secuencias, viene dada por la experiencia recibida con el grupo 1,2,3 [ver fig. 12], donde colaboraría en la producción de películas, haciendo de guionista, cámara, y hasta de actor. Esta asociación o colectivo de filmación anti-autor fue creada antes de que *Koolhaas* comenzara a trabajar en el semanario *Haagse Post*, siendo acompañado por *René Daalder*¹⁷, *Jan de Bont* —que trabajo posteriormente en *Hollywood* como cineasta de éxitos comerciales—, *Frans Bromet* y *Kees Meyering*.

Para el año 1969, *René Daalder* emprende la tarea de dirigir *De Blanke Slavín*¹⁸, mientras *Koolhaas* decide abandonar el grupo e irse a Londres para estudiar arquitectura. Ambos la escriben juntos entre los años 1967 y 1968, siendo la película con mayor presupuesto, en su momento, del cine holandés. Luego de su estreno, fue un estruendoso fracaso —solo se mantuvo expuesta en salas de cines por espacio de una semana— al recibir duras críticas, representando para *Rem Koolhaas* el cierre dramático de una etapa importante de su vida. En esta experiencia con el cine, *Koolhaas* descubrió herramientas proyectuales para su futura carrera, porque teniendo la oportunidad de plasmar sus ideas pudo hablar abiertamente de sus miedos y deseos, especulando sobre la sociedad para entender su identidad, intentando maneras de aproximarse a una realidad difícil de alcanzar.



13

El poder de la arquitectura como factor de cambio social

[13]

En 1966, cuando *Koolhaas* sentía la necesidad de profesionalizarse, entre varias opciones y con dudas constantes sobre la mejor decisión, recibe la valiosa oportunidad de asistir a un seminario sobre arquitectura y cine —en conjunto con *René Daalder*, luego de una invitación— en la *Technische Universiteit in Delft* ofrecido por el profesor *Gerrit Oorthuys*¹⁹, quien ya conocía por medio de amigos comunes. Ese día, en la actividad, se encontraba el también profesor *Max Risselada*²⁰ que trabajaba junto a *Oorthuys*, dedicados intensamente a la investigación. Ambos docentes conversaron con el joven *Rem* sobre diversos temas, desde el cine hasta el arte, destacando entre los puntos tratados la importancia —poco estudiada— de la arquitectura rusa, tema central en sus investigaciones²¹.

Koolhaas, luego de conocer los postulados arquitectónicos planteados por los rusos en la década de los 20, decide frecuentar algunas escuelas de arquitectura de *Holanda* con la finalidad de seguir aprendiendo a través de las charlas, conferencias o exposiciones ofrecidas. Entre los contactos que *Koolhaas* logra en ese periodo, destaca el establecido con el destacado arquitecto holandés *Aldo van Eyck*²² (por medio de *Max Risselada* ya que era su asistente docente), quien le recomienda se mude a *Londres* para estudiar en la *Architectural Association* ante su decisiva y creciente influencia entre las universidades europeas de arquitectura. Estos acontecimientos precipitaron su salida del irreverente colectivo de cine 1,2,3 y del semanario liberal *Haagse Post*, para decantarse definitivamente por la carrera de arquitectura, de la cual tenía aún presente las vivencias de niñez en el estudio arquitectónico de su abuelo materno.

Con el tiempo, *Koolhaas* logra entablar una cercana amistad con *Oorthuys* y *Risselada*, quienes compartieron amablemente sus conocimientos sobre el constructivismo ruso mediante la explicación de los arquitectos y proyectos más representativos, como el famoso *Monumento para la Tercera Internacional de Tatlin* [ver fig. 13] y particularmente el *Pabellón de la URSS* en la *Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas de París* del año 1925, diseñado por *Konstantín Mélnikov*²³, también autor del *Palacio del Trabajo*, que tanto seducía a quienes compartían la visión utópica que perseguía la *Revolución rusa* de

16

De los *Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM)* se extrajeron cuatro criterios: habitación, esparcimiento, trabajo y circulación como principios del urbanismo en el movimiento moderno, sin embargo, comenzaron a manifestarse como poco eficientes después de la *Segunda Guerra Mundial*.

17

René Daalder (Texel, Países Bajos 1944-) luego de la creación del colectivo de filmación anti-autor 1,2,3 con *Jan de Bont* y *Rem Koolhaas*, es co-fundador de numerosas plataformas en línea con *Folkert Gorter* y *Josh Pingell* entre las que destacan: *Space Collective*, *Cargo y Persona*. En solitario sus películas incluyen el clásico de terror adolescente *Masacre at Central High* y el musical de punk rock *Population: 1*. También dirigió un video musical nominado al *Grammy* para *Supertramp* titulado *Brother Where You Bound*. Escribió y dirigió un documental sobre *Bas Jan Ader* titulado *Here is Always Somewhere Else* y colaboró con *Sex Pistols* en *The Great Rock 'n' Roll Swindle*.

18

La Esclava Blanca, se estrenó el 13 de Noviembre de 1696, en *Ámsterdam, Holanda*. *René Daalder* y *Rem Koolhaas* cuentan para ese entonces con 25 años. La película está protagonizada por *Ganther Ungeheuer*, interpretando un alemán que es persuadido por un árabe, interpretado por el israelí *Isy Abrahami*, para que consiga mujeres pensando que serán enfermeras, cuando realmente trabajarán como esclavas y bailarinas exóticas en un burdel africano. La película incluye varios cambios de trama imprevistos, pero lo más controversial, serán las escenas de sexo entre personas de más de 50 años. La cultura holandesa, para ese entonces, era muy moralista, teniendo apeño año y medio de experiencia en visualización de desnudos femeninos en televisión.

19

Gerrit Oorthuys (*Ámsterdam, Países Bajos 1936-*), estudio arquitectura en la *Universidad Tecnológica de Delft*, siendo luego profesor de historia de la arquitectura en la misma universidad. En dicha institución además de sus clases, desarrollaba una labor poco común en esos días la investigación. Su pasión por el estudio, y en específico por las inclinaciones comunistas de sus padres lo llevan a interesarse por la *Unión Soviética*, llegando a hacer aportes significativos sobre la difusión del *Constructivismo ruso* en Occidente. Dichos estudios, fueron también, de gran importancia para *Koolhaas* en su etapa de formación.

20

Max Risselada (*Madiun, Indonesia 1939-*), se graduó de arquitecto en la *Universidad Tecnológica de Delft* e inmediatamente es requerido como docente por la misma institución. *Max* a principios de la década de 1970, gracias a la proyección internacional que tuvo por sus investigaciones sobre *Constructivismo ruso* junto a *Gerrit Oorthuys* se muda a *Los Ángeles* por espacio de dos años para unirse a la oficina de *Ray y Charles Eames*. Luego de dicha experiencia profesional, regresa a Europa para continuar, en su alma mater, ejerciendo plenamente la docencia y la investigación hasta la actualidad, ocupando diversos cargos de importancia a lo largo de los años, siendo en el presente *Professor emérito*. En cuanto a su actividad de divulgación, ha estado al frente de publicaciones relevantes sobre la disciplina y exposiciones en torno a temas de la arquitectura moderna y el urbanismo, que incluyen "*Raumlplan versus Plan Libre: Adolf Loos y Le Corbusier, 1919-30*" y "*El pasado modernismo: tres generaciones de la arquitectura holandesa de posguerra-Aldo van Eyck, Herman Hertzberger y Mecanoo*".

21

Dichas preocupaciones posteriormente derivaron en la exitosa exposición llamada *CCCP/ USSR 1917-1933, Tentaostelling Architectuur Stedebouw* (Arquitectura y desarrollos urbanísticos en la URSS 1917-1933). Este evento llegó a recorrer importantes ciudades, principalmente europeas, como *Berlín, Estocolmo, Copenhague* y otras; incluso pudo verse expuesta en *Nueva York* gracias al apoyo de *Kenneth Frampton*.

22

Aldo van Eyck (*Driebergen, Países Bajos 1918-Loenen aan de Vecht, Países Bajos 1999*) fue un arquitecto graduado en 1942, durante la *II Guerra Mundial*, en la *Escuela Técnica de Zúrich*, en *Suiza*. Desde 1953 fue miembro de los *CIAM*, y co-fundador en 1954 del *Team 10*, plataforma desde la cual propugnaba la necesidad de abandonar el funcionalismo de la arquitectura moderna, por su insatisfacción operativa en la post-guerra, estando a favor de un retorno, desde el diseño arquitectónico, del humanismo. A partir de dicha premisa, fue el primer arquitecto en introducir en sus trabajos el punto de vista del usuario (los niños) para realizar el diseño de parques, cuya cantidad fue significativa —más de 700 parques durante 30 años—, en cada espacio intermedio o hogar residual entre edificios, por toda la ciudad de *Ámsterdam*. También destaca, bajo dichos parámetros humanistas, el proyecto para el *Orfanato Municipal de Ámsterdam*, construido entre los años 1955 y 1960. Por lo anterior, cuando *Koolhaas* conoce a *van Eyck* a finales de la década de 1960, siendo profesor en la *Universidad Técnica de Delft* (1966-1984), era considerado un arquitecto bastante influyente.

23

Konstantín Mélnikov (*Moscú, Rusia 1890-1974*) pertenecía a una familia de clase obrera oriunda de un barrio suburbano llamado *Hay Lodge*, a las afueras de *Moscú*. Sus orígenes humildes no fueron un impedimento para primero estudiar pintura, y posteriormente recibirse de arquitecto en mayo de 1918, diferido por la *Revolución de Octubre*, ya que había cumplido los requisitos en 1917. Durante sus primeros años profesionales, ejerció de manera crítica y conservadora, según le fue inculcado en la *Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú*, realizando principalmente trabajos menores. A partir de 1923, cambia radicalmente su estilo, coincidiendo con la ejecución de encargos destacados como el sarcófago en el *Manuseto de Lenin* (1924) y el *Pabellón de la URSS* (1925) en la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París*.

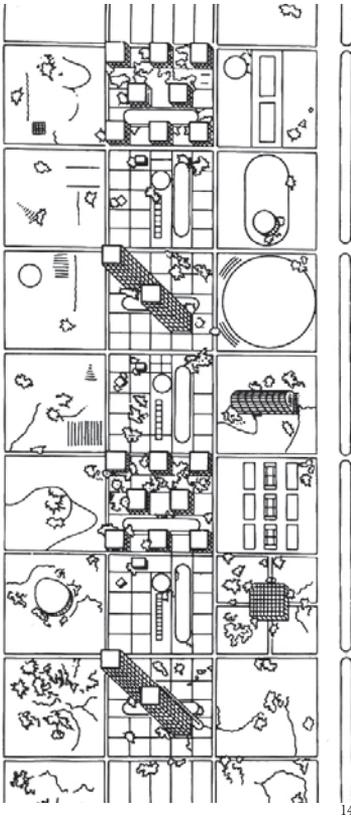


Fig. 14 y Fig. 15

Vista y perspectiva de un sector de la banda central del asentamiento socialista en Magnitogorsk.

La banda central alterna espacios abiertos con viviendas altas y bajas, mientras instalaciones públicas, a ambos lados, sirven funcionalmente de apoyo.

Autor: Ivan Leonidov. Nombre de la propuesta: Osa.

Integrantes del equipo de proyecto: Alexandrov, Ermilov, Kazmin, Kaznetsov, Kibirev, Maximov, Piankov y Samarin. Concurso, 1930

Fig. 16

Cedric Price en la Architectural Association de Londres.

Fotografía. s/f.



15

Octubre para reorganizar los bienes entre la sociedad. Estos y otros ejemplos del constructivismo ruso con sus premisas teóricas de un futuro utópico, le fueron inculcados a *Koolhaas* por dichos profesores, seduciendo con seguridad su joven imaginación, al sumergirlo en nuevas y llamativas temáticas sociales.

[14-15]

Entre 1968 y 1972, *Koolhaas* decide viajar en reiteradas oportunidades, tanto a Moscú, como a Leningrado con *Gerrit Oorthuys*, ya que éste organizaba viajes de estudio para visitar edificios emblemáticos. A *Koolhaas* en sus primeras visitas, le interesaba particularmente estudiar de primera mano el concepto de *Condensador social*²⁴ (planteado por *Leonidov* para *Magnitogorsk*²⁵ [ver fig. 14 y fig 15]), que era según los constructivistas la herramienta “más” decisiva, ya que era capaz de transformar a toda la sociedad, mediante la introducción de nuevas formas de vida y hábitos sociales que podían ser utilizados en una obra, un complejo, un distrito o incluso en una ciudad entera.

Durante esos primeros viajes de estudio, la impresión fue otra, lo que encontró *Koolhaas* fue una enorme distancia, de lo edificado, con los postulados comunistas. La arquitectura rusa, principalmente, se caracterizaba por estar carente de alma, no logrando ser el imaginado vehículo positivo para el cambio y las transformaciones sociales. Los edificios no estaban diseñados con la capacidad para distinguir entre una amplia relatividad de situaciones, que podían acontecer tanto en su interior, como en el exterior. Lo que abundaba era una serie importante de edificios tipológicamente parecidos, con espacios mínimos y deshumanizados, como sucedía en cualquier país occidental no comunista, donde la forma no transmitía ningún significado.

La experiencia periodística obtenida por *Koolhaas* en el *Haagse Post* fue quizás el vehículo para descubrir —por su postura claramente liberal frente a la marcada ideológica radical de varios compañeros de viaje— que detrás del velo visible del comunismo se esconde un gran vacío. La realidad evidenciaba que los postulados teóricos rusos no fueron logrados a plenitud. *Rem Koolhaas* intentará a partir de esas vivencias, como recurso necesario, para obtener resultados satisfactorios en su arquitectura, no solo tender un hilo entre la teoría y la práctica, también aspirará descubrir porque en los proyectos arquitectónicos, realizados por los arquitectos soviéticos, no se lograron los objetivos para una sociedad utópica imaginada. En medio de dichas inquietudes, surgen evidentes preguntas en relación a la pertinencia de la arquitectura como verdadero factor de cambios sociales.



16

Libерación voluntaria de las armaduras impuestas desde la disciplina [16]

Corría el año 1968, y estaban aconteciendo en París unas revueltas universitarias que fueron conocidas como el *Mayo francés*. Justo en ese momento, *Koolhaas* se decide por la arquitectura como carrera profesional, luego de trabajar de periodista y en el cine. La universidad para estudiar dicha carrera no estaba en Holanda, la *Architectural Association* fue la escogida y se ubicaba en Londres, ofreciendo principalmente prestigio profesional, ya que entre sus antiguos alumnos y profesores figuraron personajes de alto talante en el mundo arquitectónico.

Durante los años de estudios universitarios de *Rem Koolhaas*, la *Architectural Association* tenía excelentes arquitectos entre sus docentes de cursos medios y superiores, como *Elia Zenghelis*²⁶, *Cedric Price*²⁷ [ver fig. 16] y *Peter Cook*²⁸ y –reincorporado en 1969–. Sin embargo, cuando *Koolhaas* ingresó, había un único curso para el primer año, bajo la tutela del inexperto profesor *Anthony Dugdale*²⁹, quien solo pudo arraigar a los estudiantes con su entorno de estudio al colocar un ejercicio que consistía en analizar la escuela, utilizando diversos medios de representación para transmitir lo analizado, llegando a ser una asignación un tanto infantil para quien, como *Koolhaas*, tenía ya una visión en proceso sobre diversas disciplinas. Dicho año inicial en *Koolhaas*, tampoco dejó conocimientos específicos ni duraderos desde otros frentes, mucho menos preocupaciones sobre la profesión, siendo la educación buscada: un vacío perenne, al encontrarse con profesores con excelentes habilidades para bloquear la creatividad del estudiantado por emplear planes educativos poco productivos y sin un sentido proyectual clarificado.

Bajo este poco prometedor panorama introductorio, *Rem Koolhaas* opta por ingresar en el curso del profesor griego *Elia Zenghelis*, convirtiéndose al poco tiempo en la guía que necesitaba un joven *Rem* ávido de ser introducido, de manera mucho más firme, en el mundo de la arquitectura. Sus enseñanzas, que sobrepasaron las aulas de clases, fueron definitivas en su formación durante la carrera y fundamentales en los años posteriores, cuando se hacen socios, porque se siguieron ampliando, convirtiendo su estrecha relación en un complemento mutuo con excelentes resultados para la disciplina. Desde ese curso académico comenzó un importante capítulo –sin que ambos lo hayan sospechado–, no sólo de sus carreras profesionales, podríamos decir, de la historia de la arquitectura.

24

Condensador social, creado por los constructivistas rusos, es un concepto de espacio social, tanto privado como urbano, donde la idea central es afirmar que la arquitectura tiene la capacidad de influir sobre el comportamiento social de las masas, al quebrar la percepción de las jerarquías sociales, en favor de los espacios socialmente equitativos.

25

La Magnitogorsk de Leonidov, es una propuesta de asentamiento formado por módulos de 25 m x 25 m que se organizan en una banda de 500 m de ancho (tres manzanas de 125 m x 125 m más sistema de transporte) por 25 km de largo. La meta era generar, en una enorme extensión territorial, un hábitat completo, un organismo autosuficiente, que contenga todos los programas administrativos, sociales y económicos de la ciudad, sin dejar de lado lo cultural y recreativo porque –teóricamente– eran los pilares para el desarrollo de la personalidad del hombre socialista. En los límites de la ciudad para conectar todos los grandes programas y equipamientos públicos con la zona residencial, superando las largas distancias y uniéndolos los extremos opuestos–el complejo metalúrgico y la producción agrícola– se disponen de líneas de transporte colectivo. *Leonidov* intenta representar un paisaje artificial cartesiano en un territorio natural, mediante una serie de códigos, desde lo político hasta lo geográfico, que fundamentan los parámetros de coexistencia en la ciudad, para integrarla, con la industria y el campo.

26

Elia Zenghelis (Atenas, Grecia 1937-) es un arquitecto griego graduado en el año 1961 en la *Architectural Association* de Londres, luego de su paso por el *Greek Gymnasium* de Atenas. En 1963 bajo la tutela de *Hermann Serkowsky* entra a la docencia en la institución donde se titula para luego dirigir una Unidad Docente. Trabaja activamente por esos años con importantes arquitectos, entre los que destaca *George Candilis*. Para 1975 funda OMA (*Office for Metropolitan Architecture*) junto a *Rem Koolhaas*, *Madelon Vriesendorp* y *Zoe Zenghelis*. Posteriormente se asoció con *Eleri Gigantes* en el año 1987, para fundar *Gigantes Zenghelis Architects*.

27

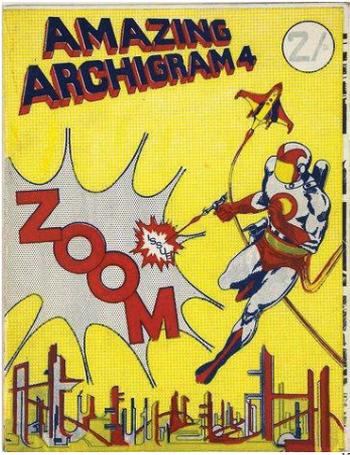
Cedric Price (Stone (Staffordshire), Inglaterra 1934- Londres, Inglaterra 2003) se formó entre 1952 y 1957, primero en el *St. John's College* de Cambridge y posteriormente en la *Architectural Association*. Luego de una corta estancia como profesor a tiempo parcial entre 1958 y 1964, vuelve en 1969 a la institución donde se había graduado de arquitecto, concretamente a la Unidad Docente del ingeniero de estructuras *Frank Newby*, justo cuando *Koolhaas* está comenzando sus estudios universitarios. *Price* destacó entre los arquitectos ingleses de su generación por sus planteamientos en el grupo *Archigram* y por su propuesta para el *Fan Palace* (1961), que no llegó a construirse pero influyó notablemente en el planteamiento de los arquitectos *Renzo Piano*, *Richard Rogers* y *Gianfranco Piretti* para el *Centro George Pompidou* en París.

28

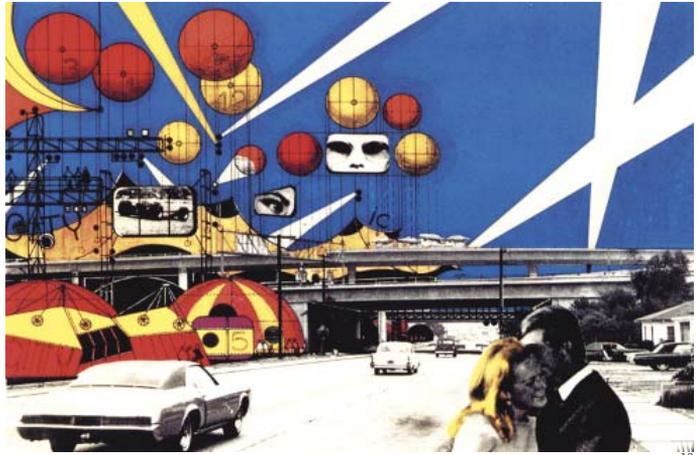
Peter Cook (Southend-on-Sea, Inglaterra 1936-) es un arquitecto, escritor y profesor universitario. Entre 1953 y 1958 estudió arquitectura en la *Bournemouth College of Art* y en la *Architectural Association* de Londres donde se graduó para posteriormente volver como docente. Fue miembro fundador del influyente grupo *Archigram* mientras trabajaba en la oficina de *James Cahill & Partners* *Cook*, recibiendo por su trabajo en dicho grupo una beca de la *Graham Foundation* en el año 1969 y en el 2002 la *Medalla de Oro del RIBA* concedido por el *Royal Institute of British Architects*. Por su proyecto para la *Kunsthaus de Graz* recibió el *Stirling Prize* junto a *Colin Fournier* en el año 2004. Fue director del *Institute of Contemporary Arts* en Londres entre 1970 y 1972. En 1984 fue nombrado profesor vitalicio en la *Stadelschule de Frankfurt*, estableciendo una excelente reputación como docente en las escuelas de arquitectura alemanas. Más tarde, en el año 1990, comenzó a trabajar como profesor de arquitectura en *The Bartlett School of Architecture* de la *Universidad de Londres*, retirándose en el año 2005.

29

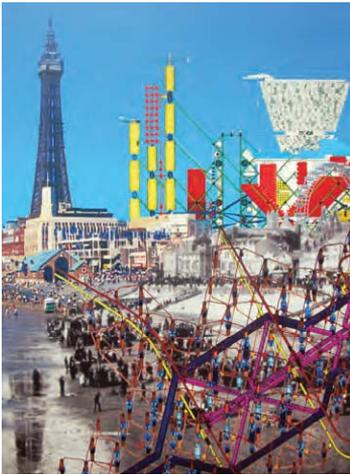
Anthony Dugdale se graduó en el año 1965 en la *Architectural Association* de Londres, siendo incluido como docente para Septiembre de 1968, en el curso del primer año de arquitectura en la misma institución, convirtiéndose también en el primer profesor de *Koolhaas*. Es tristemente célebre por escribir un informe docente luego de finalizado el curso donde afirmó que su estudiante *Rem Koolhaas* no tenía cualidades para continuar cursando la carrera de arquitectura.



17



18



19

[17-19]

Como comentábamos, dentro del recinto universitario ejerció la docencia Cedric Price, miembro destacado de Archigram [ver fig. 17], siendo el que mejor comunicaba los conceptos teóricos del grupo, al mostrar una postura futurista y predominantemente tecnológica pero sin alejarse de la invención, porque buscaba desbancar constantemente los postulados instaurados en la arquitectura, intentando borrar sus fronteras de legibilidad, enseñando a concebir objetos que ya no podían ser percibidos dentro sus límites, explorando desconocidos territorios, dejaba la puerta abierta a nuevas posibilidades proyectuales. El profesor Cedric Price sorprendió gratamente a Koolhaas, por lo polémico que resultaban sus búsquedas para los estudiantes, pero principalmente por ser una figura ejemplar para expresar conocimiento, realizando planteamientos en forma de frases categóricas y dibujos esquemáticos, resultando trascendentes por su originalidad.

Para Koolhaas, las enseñanzas recibidas tanto de Zenghelis como de Price fueron decisivas porque contrastaban contundentemente con la falta de originalidad en las propuestas intelectuales de los otros profesores de la *Architectural Association*, dependientes de muchas influencias dispares entre si, llegando en 1972 a describirla como:

“...una escuela inundada en sexo, drogas y rock and roll; David Bowie colgado en un bar; un arrebato para alguien que experimente histeria, acelerado por los proyectos visionarios de Archigram, la respuesta arquitectónica de los Beatles; impulsada, de alguna manera, por la acción política Europea de Mayo de 1968; intoxicada por el amor hacia el urbanismo espontáneo americano de Woodstock y su sombra, la violencia erótica de Altmont; levantada sobre la verborrea de los rumores del pensamiento de los intelectuales franceses, arrastrado al diseño y al anti-diseño, a la fanfarronería de las ciudades infinitas de Yona Friedman, Superstudio y Archizoom.”⁹⁰

Por ello, Rem Koolhaas en su estadía por la universidad no termina llevándose bien con dicha variedad de posturas³¹, es mas bien escéptico con algunas, siendo especialmente crítico con otro de los integrantes del grupo Archigram, el reconocido profesor Peter Cook, que representando su espíritu de psicodélica y fantasía en forma de trabajos utópicos [ver fig. 18 y fig 19] lideraba un exceso con la cultura pop anglosajona dominante —durante los años sesenta del siglo veinte—.



Fig. 17

Portada de *Amazing Archigram #4*.
Issue: Zoom. 1964

Fig. 18

Instant City.

Autor: Peter Cook / Archigram. 1969

Fig. 19

Plug-in City.

Autor: Peter Cook / Archigram. 1965

Fig. 20

Alvin Boyarsky montando un elefante en la puerta de la *Architectural Association* en el 36 de *Belford Square*, Londres.

Fotografía. 1975

[20]

Rem Koolhaas en su carrera tampoco logro identificarse con los distintos enfoques de arquitectura que se enseñaban en la *Architectural Association*, mucho menos con la predominante orientación anglosajona enseñada en todas las academias, porque su gradual interés hacia el pensamiento arquitectónico germano o italiano lo hizo dedicarse a sus propias búsquedas proyectuales hasta que alentado por la llegada, en el año 1971, del nuevo director *Alvin Boyarsky*³² [ver fig. 20] amplió su visión sobre la arquitectura anglosajona, valorando principalmente a su ciudad como tema. Esto sucedió cuando *Boyarsky* en la misma campaña electoral por el cargo de director contra *Kenneth Frampton*³³, mediante una conferencia que dictó sobre *Chicago*, una ciudad americana, influyó substancialmente a *Koolhaas* para sus futuras investigaciones sobre *Manhattan*, aumentando el alcance de sus intereses temáticos al dar apertura a una etapa muy importante de su aprendizaje proyectual.

Desde dicha campaña, se evidenciaban en *Boyarsky* rasgos de su particular manera de entender la disciplina arquitectónica, que fueron trasladadas en forma de medidas complementarias a su posterior ejercicio como director —por espacio de 19 años— de la *Architectural Association*, sin dejar de fortificar los lineamientos experimentales existentes. Nos referimos, a su noción de completa apertura de la institución hacia el mundo, luego de realizar un ajuste en su estructura de funcionamiento, logrando con los años cambiar la proporción mayoritaria de estudiantes extranjeros frente a los nacionales. Estos cambios también permitieron el ingreso constante de personal extranjero, desde las mejores facultades de arquitectura, mejorando enormemente la planta docente con el pasar de los años. Sin embargo, también fueron verdaderamente eficientes y exitosas las medidas centradas en promover publicaciones periódicas, eventos y exposiciones de diversas y contrarias temáticas porque encaminaron a la escuela —en pocos años— hacia un elevado nivel académico, instituyendo en el estudiantado una nueva visión sobre la arquitectura, especialmente en *Koolhaas*, porque cada debate lo empujaría a entender la diversidad en las ideas, pero sin dejar de desarrollar una actitud crítica como base para formar su propia y personal mirada sobre la actividad proyectual, siendo ese proceder sinónimo de liberación voluntaria, de las armaduras impuestas desde la propia disciplina arquitectónica

30

KOOLHAAS, Rem. ZENGHELIS, Ella y Zoe con VRIESENDORP, Madelon (1972). "Exodus or the voluntary prisoners of architecture". En: KIPNIS, Jeffrey, (ed.) (2001). *Perfect Acts of Architecture*. Catálogo de la exposición en el Museum of Modern Art, New York y Weizner Center for the Arts, Columbus, Nueva York: Abrams, p. 14.

31

Koolhaas medita el juego de contrastes en la Architectural Association cuando cita: "...estudiantes realizando maquetas de megaestructuras con terrones de azúcar bajo la mirada de aprobación de los miembros de Archigram... Peter Smithson entrando en la sala vistiendo una camisa de flores, estremeciéndose y retrocediendo... Cedric Price pontificando una modestia arquitectónica con su discurso alatorero... y la escuela convulsionada para adquirir un conocimiento místico... pero el conocimiento no se reparte homogénea ni democráticamente transmitiéndose sólo a los elegidos... Zenghelis, siempre amenazado con ser despedido... La monstruosa aparición de Louis Kahn... nunca más, por favor... Tschumi en mi visión perfrérica... Superstudios aparece en el horizonte... cada generación intenta inapacitar a la siguiente bajo el aspecto de un proceso educacional". En: OMA, KOOLHAAS, Rem y MAU, Bruce. (1995). *SMLXL*, Nueva York: Monacelli Press, pp. 212-213.

32

Alvin Boyarsky (Montreal, Canadá 1928-) lideró la *Architectural Association* de 1971 a 1990, periodo durante el cual *Koolhaas* estudió y ejerció la docencia en sus aulas. *Boyarsky* fue responsable no solo de la apertura de la escuela al mundo sumado a su refinado sistema de difusión, también fue el principal promotor de la implementación de una versión más actualizada del "sistema de unidades" situando a las existentes como base para buscar un cambio educativo en la escuela, fomentando el experimento y la investigación arquitectónica. Esta creación de una nueva cultura arquitectónica desde el centro mismo de la academia también fue apoyado por Rem *Koolhaas* después de su llegada de Norteamérica, cuando dio clases en la Unit. 9 del Diploma, creada por Ella *Zenghelis*. Dicha unidad fue posteriormente tomada por Zaha *Haddid*, quien fue su alumna y discípula.

33

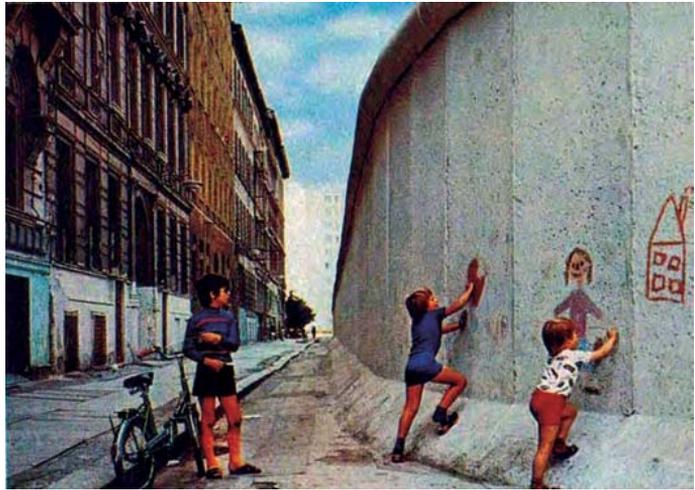
Kenneth Frampton (Woking, Inglaterra 1930-) estudió arquitectura en la *Architectural Association* de Londres y ha sido profesor en diversas universidades alrededor del mundo como el *Royal College of Art* de Londres y la *E.T.H. de Zürich*, y últimamente en la *University of Virginia*, donde ha ocupado la cátedra *Thomas Jefferson*. Actualmente es profesor de la cátedra *Ware* de *Columbia University* en Nueva York. Es autor de numerosos libros, artículos y ensayos sobre teoría e historia de la arquitectura. Entre sus libros más destacados están *Estudios sobre cultura tectónica* e *Historia crítica de la arquitectura moderna*.



21



22



23

El muro entre la división física y su significado simbólico [21-23]

En un ejercicio asignado a través de unos seminarios de verano realizados en el año 1971, denominados *Summer Sessions*, con la iniciativa de involucrar al estudiantado de la *Architectural Association* con el estudio y documentación de un objeto arquitectónico existente, mediante fotografías, dibujos y maquetas. Muchos estudiantes precisaron estudiar las *villas palladianas*, edificios griegos, referentes arquitectónicos importantes de Italia o construcciones tradicionales casi siempre situados en climas benignos donde poder vacacionar pero Koolhaas partió de un referente no muy común para los alumnos de la época, el *Muro de Berlín*³⁵, por eso el asombro de todos y en especial de los jurados: *Cedric Price*, *Peter Smithson*, *Charles Jencks*, y *Alvin Boyarsky*.

La selección del *Muro de Berlín* por parte de Koolhaas, quizás estuvo encabezada por la alta capacidad de abstracción proveniente de la experiencia como periodista al decidir no buscar a la forma que puede suministrar un edificio para enfocarse en el vacío y por ende en el impacto que este causa. Su selección nace del interés que suscitaba la presencia de un gran muro de aproximadamente 155 km de longitud donde se dividían a con-nacionales bajo sistemas de pensamiento distintos y encontrados, era en el fondo un símbolo para la negación del otro, escondiendo una lucha entre el capitalismo y el comunismo, generando por ello fuerte atracción por los marcados contrastes que representaban.

El *Muro de Berlín* fue registrado profusamente por Koolhaas, pero expuso en menor medida su mirada protagonista intentando excluir en lo posible a quien observaba, mostrando principalmente sus hallazgos en un breve texto acompañado con fotografías de diversos autores y épocas como mecanismo de documentación veraz [ver fig. 21 a fig 23], haciendo del trabajo un planteamiento meteorológico novedoso, ofreciendo como autor una posición más compleja que simplemente antepone un valor apreciativo que denotaba lo bueno o lo malo porque la meta era mostrar varios puntos de vista donde el principal objetivo era la recopilación, en otras palabras la curaduría de la información existente.

34

El texto ampliado de *The Berlin wall as architecture* fue publicado por primera vez en:

KOOLHAAS, Rem (1995). *"Field Trip. (AJA Memoir)"*.

En: OMA, KOOLHAAS, Rem y MAU, Bruce (1995).

SM.LX.L. Nueva York: Monacelli Press, pp. 212-232.

35

El *Muro de Berlín* sirvió de división en la ciudad de Berlín desde el 13 de agosto de 1961 hasta el 9 de noviembre de 1989, encuadrada en el espacio económico de la República Federal de Alemania (RFA), Berlín Oeste y de la capital de la República Democrática Alemana (RDA), Berlín Este. Fue uno de los símbolos más conocidos de la Guerra Fría y de la separación de Alemania. Por tratar de cruzar ilegalmente el muro hacia la RFA murieron más de 200 personas, mientras que 3.000 personas fueron detenidas.

36

Neorealismo italiano fue un movimiento narrativo y cinematográfico que surgió en Italia a partir de 1945, durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. El *neorealismo* se distanció del estilo musical e histórico que caracterizaba al cine de la Italia fascista porque su objetivo era mostrar las condiciones sociales de la manera más humana y auténtica posible, dando más importancia a los sentimientos que pudieran reflejar los personajes que a la misma trama llegando a priorizar la improvisación de los actores —algunos no profesionales— como premisa para describir la realidad con más veracidad.

37

Ladri di biciclette (Ladrón de bicicletas) es una película italiana del año 1948 dirigida por Vittorio de Sica. El relato narra el robo de la bicicleta con la que labora un trabajador diariamente para ganarse la vida. Este acto podría ser tomado como banal si no se tuviera en cuenta el contexto de la sociedad italiana a finales de 1950, donde se sitúa la película. La película peca de una tremenda simplicidad, pero eso es quizás lo que la hace tan distintiva porque evidencia un drama moral y psicológico que resalta una realidad social difícil de esconder.

38

Roma, città aperta (Roma, ciudad abierta) es una película italiana dirigida por Roberto Rossellini en el año 1945. Es considerada como una obra maestra del *neorealismo italiano*. La acción se desarrolla en Roma, en los últimos años de la ocupación nazi entre los años 1943 y 1944. Se inspira en la historia verídica del sacerdote Luigi Morosini, torturado y muerto por los nazis acusado de ayudar a la resistencia.

39

Germania anno zero (Alemania, año cero) es una película neorrealista dirigida por Roberto Rossellini estrenada en 1948. La película explora la herida dejada por el nazismo y la guerra en la ciudad de Berlín, devastada por los bombardeos y ocupada por tropas aliadas, intentando evidenciar como se afectó de forma terrible y profunda a una generación simbolizada por Edmund, un chico de 12 años que termina con su vida de manera trágica. La obra es parte de una trilogía realizada por el director sobre la posguerra, a la que pertenecen también Roma, ciudad abierta y Camarada.

40

Los *Situacionistas franceses* habían dirigido su investigacional campo de lo urbano fundamentados en los aportes de Guy Debord con la práctica de la *Détourné* para socavar el orden establecido en las ciudades, manejándose al margen del control político y legislativo existente al introducir el azar en los recorridos urbanos de los usuarios ofreciendo una nueva, flexible e innovadora movilidad.



24

Las imágenes expuestas para mostrar la investigación sobre el muro se caracterizan por ser heterogéneas, con formatos diversos, siendo algunas a color mientras que otras eran en blanco y negro, siempre con la intención de evitar mostrar formalmente al muro como objeto arquitectónico siendo el interés de *Koolhaas* evidenciar una historia que puede generar múltiples y distintas interpretaciones en cada usuario debido al diferenciado ordenamiento de la información. *Koolhaas* quería utilizar el muro como un instrumento proyectual, donde lo importante era lograr que los observadores, al estar involucrados, se esfuercen por decantar lo social, lo económico, lo político o lo estético del impacto visual para potenciar e intensificar su verdadera realidad, renunciando a cualquier labor moralizante al evitar valorar, de entrada, si era positivo o negativo su efecto.

[24-26]

Posiblemente *Koolhaas* buscaba mostrar el realismo de manera similar a lo hecho por el director del *neorealismo italiano*³⁶ *Vittorio De Sica* en el film *Ladri di biciclette*³⁷ [ver fig. 24] del año 1948 que utilizaba lo real como medio para mostrar la barbarie donde un costumbrismo como trabajar en bicicleta se convierte en sinónimo de lucha, al ser un elemento más del discurso, pero sin menoscabo de la calidad cinematográfica. También nos viene a la mente el trabajo de otro director del mismo movimiento, *Roberto Rossellini*, que en películas como *Roma, città aperta*³⁸ [ver fig. 25] y *Germania anno zero*³⁹ [ver fig. 26], de los años 1945 y 1948 respectivamente emplea las imágenes con la belleza como derivado del horror de la guerra. Pero *Koolhaas* en su trabajo sobre el muro, lleva al realismo a límites insospechados, siendo su acercamiento a los hechos en torno al muro como si de una obra de arte se tratase, rozando lo estético como en los *surrealistas*, asemejando más su trabajo al de los *situacionistas franceses*⁴⁰ —herederos de dichos postulados— por observar a la ciudad como un espacio social donde la construcción de situaciones por parte de los habitantes da el soporte para su concreción. *Koolhaas* llamó a su propuesta *The Berlin wall as architecture* intentando celebrar las diferencias que habían alrededor de una pieza siempre silente, que observaba neutral el enfrentamiento de dos ideologías, sin aceptar o rechazar las condicionantes de la división territorial que enmarcaban a *Berlín*.



25



26

Fig. 21, Fig. 22 y Fig. 23

Fotografías utilizadas por *Rem Koolhaas* para documentar *The Berlin wall as architecture* en las *Summer Sessions* del año 1961 en la *Architectural Association*. s/f

Fotos extraídas del artículo de:

KOOLHAAS, Rem (1995). "Field Trip. (A)A Memoir".

En: OMA, KOOLHAAS, Rem y MAU, Bruce (1995).

SMXL. Nueva York: Monacelli Press.

p. 223 (Fig.21) y p.229 (Fig. 22 y Fig.23)

Fig. 24

Fotograma del film *Ladri di biciclette* (*Ladrón de Bicicletas*).

Director: *Vittorio De Sica*. 1948

Fig. 25

Fotograma del film *Roma, città aperta* (*Roma, ciudad abierta*).

Director: *Roberto Rossellini*. 1945

Fig. 26

Fotograma del film *Germania anno zero* (*Alemania año cero*).

Director: *Roberto Rossellini*. 1948



27

40
The Wall publicado en 1979, es el undécimo álbum de estudio de la banda británica de rock progresivo *Pink Floyd*. Es un disco doble, esencialmente conceptual por retratar la vida de una estrella ficticia del rock llamada *Pink*, como alter ego del bajista y cantante *Rogers Waters*, su creador. *Pink* es descrito como un adicto a las drogas pero principalmente es mostrado como un reprimido por los distintos traumas que la vida le fue deparando desde muy joven, con la muerte del padre en la Segunda Guerra Mundial, pasando por la sobreprotección materna y la opresión de la educación británica, hasta la edad adulta donde los fracasos sentimentales mezclados con la presión por el triunfo musical son convertidos en ladrillos para la construcción de un muro metafórico, buscando el aislamiento como protección del exterior, deviniendo en un mundo de fantasmas autodestructivo. En 1982 se filmó una versión de cine de *The Wall* siguiendo, con pocas modificaciones, la estructura musical del álbum bajo el título de *Pink Floyd The Wall*, con *Alan Parker* como director y *Bob Geldof* como *Pink*.

41
Pink Floyd fue una banda de rock británica fundada en Londres en 1965, que obtuvo gran apoyo de la crítica gracias a su marcada evolución desde la *música psicodélica* hacia el *rock progresivo* y *rock sinfónico* con los aclamados álbumes *The Dark Side of the Moon* (1973), *Wish You Were Here* (1975), *Animals* (1977) y *The Wall* (1979). Sus miembros fueron el baterista *Nick Mason*, el teclista y vocalista *Richard Wright*, el bajista y vocalista *Roger Waters* y el guitarrista y vocalista *David Gilmour*. Antes de *Gilmour* y *Waters* el grupo estuvo liderado por el guitarrista y vocalista *Syd Barrett*. La banda es conocida por sus canciones con gran calidad instrumental y sus letras con alto contenido filosófico, las innovadoras portadas de sus discos y sus elaborados espectáculos en vivo.

42
Superstudio, fue fundado en Florencia (Italia) y nombrado en referencia a la exposición *Superarchitettura* escenificada entre 1966 y 1967, en dos actos programados en las ciudades de Pistoia y Módena. En principio fue integrado por *Toraldo di Francia* y *Adolfo Natalini*, posteriormente se unieron gradualmente *Roberto Magris*, *Gian Piero Frassinelli*, *Alessandro Magris* y *Alessandro Poli*. En su creación, la mitad de sus miembros eran todavía estudiantes en la Universidad de Florencia.

43
Un viaggio nelle regione della ragione (Un viaje a la región de la razón), del grupo *Superstudio* es un trabajo realizado entre los años 1968 y 1969, donde abundan los *adulfo* logos con la cultura por mediante dibujos que intentaban explicar gráficamente procesos lógicos. Fue presentado en formato de cómic con veintiséis viñetas. Es bueno destacar que en este proyecto aparece, por primera vez en su obra, la malla o cuadrícula que siguió estando presente en sus próximos proyectos gráficos.

44
The Continuous Monument (El monumento continuo) desarrollado entre los años 1969 y 1971 convierte su arquitectura en una obra abierta por su enfoque ambiguo y su constante tensión debido a la multiplicidad de lecturas posibles. Estaba conformado por estructuras de cuadrícula monolítica superpuestas a imágenes de paisajes y ciudades, pareciendo su acción no tener límites con motivo de criticar los absurdos de la planificación urbana.

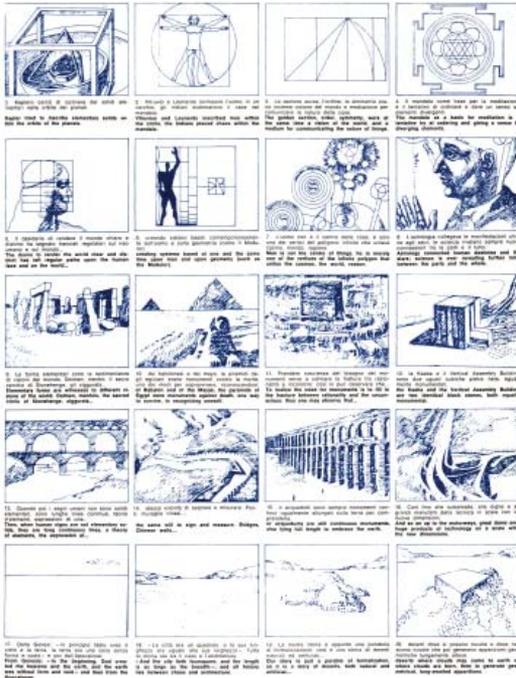


28

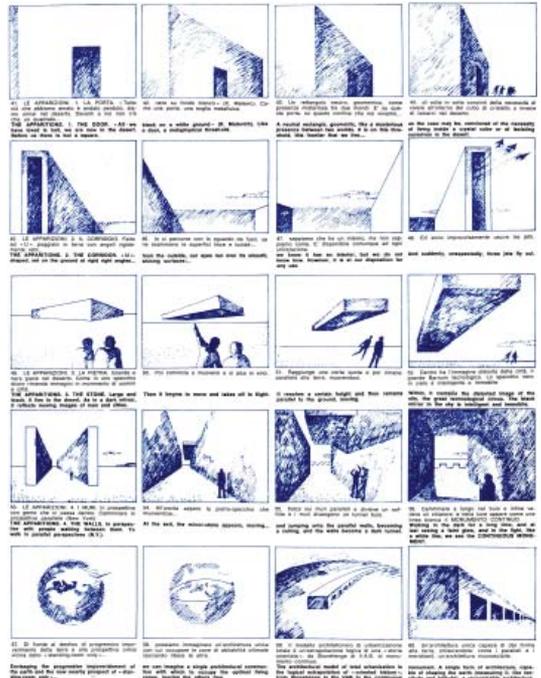
En torno al muro la rutina de los berlineses albergaba múltiples situaciones y eventos propios de sus vidas diarias, potenciando su variabilidad cuando había contacto con zonas no homogéneas, porque el muro en su extensión era siempre cambiante por las funciones de defensa, por la geografía, pero también debido al contexto construido, dejando claro que era una estructura conceptualmente inestable. La constitución morfológica del *muro de Berlín* cambiaba cuando se interrumpía por un bloque de edificios con las ventanas tapiadas; por zonas antitanques; o por los puestos de vigilancia y control, pero también variaba cuando alternaba entre ser una simple alambrada; un pequeño murete de algo más de un metro de alto con alambrada; los temibles muros prefabricados de hormigón de hasta 3,75 m. de altura; o inmensos vacíos entre dos muros, dos alambradas o entre muro y alambrada. Cada berlines y el propio *Koolhaas*, tenían en su mente diferentes y únicas interpretaciones sobre el papel del muro, variando los grados de significaciones según lo profundo e indeleble de la marca recibida, también a nivel simbólico hay inestabilidad por la diversidad de interpretaciones que se pueden dar. Por ejemplo, para *Koolhaas* el muro independientemente de su inestabilidad morfológica también significaba diversos simbolismos como opresión, división, pero sobre todo poder, principalmente poder.

[27-28]

Para el año 1971, el *muro de Berlín* cumplía 10 años sin dar signos de perder algún día su valor como símbolo de la *guerra fría*, logrando a lo largo de los años reforzarlo, al mejorar constantemente su constitución física. Pero de imprevisto, al anochecer del 9 de Noviembre de 1989 el muro era derribado [ver fig. 27], trayendo consigo tres días continuos de celebración por el ansiado contacto entre berlineses luego de ser separados por espacio de 28 años, debido a las ideologías, volviendo a encontrarse unos meses después en un terreno vacante entre *Postdamer Platz* y la *Puerta de Brandenburgo* (antigua tierra de nadie entre muros) para ver caer otro muro [ver fig. 28], el construido de manera artificial y en directo, como telón del concierto *The Wall*⁴⁰, homónimo del disco y la película del grupo de rock progresivo: *Pink Floyd*⁴¹; y organizado por su ex- bajista *Roger Waters* para apreciar la fuerza conceptual y simbólica que significaba su presencia.



29



30

El histograma, un ejercicio eficiente para comunicar conceptos [29-30]

En Italia, entre 1966 y 1967, surge un grupo florentino que se hacía llamar *Superstudio*⁴², seduciendo con sus ejercicios radicales de exploración arquitectónica a muchas personas de orígenes profesionales diversos, siendo el joven *Rem Koolhaas* particularmente influenciado ya que utilizó sus métodos en trabajos posteriores. En específico Koolhaas centro su interés en la incorporación que *Superstudio* hacía de la continuidad discursiva entre graficos al fundamentar la representación en el tiempo, porque había movimiento físico de las cosas y de los usuarios en el espacio, creando mediante el ensamble narrativo figurativo, una transmisión eficiente de hechos en desarrollo, donde cada serie de diagramas no continuos y tridimensionales era potenciado con los siguientes, por su conexión relativa hacia adyacentes eventos. El primer trabajo de *Superstudio* con este concepto narrativo es *Un viaggio nelle regione della ragione*⁴³, siendo precursor de las obras *The Continuous Monument*⁴⁴ —la más difundida por la potente calidad gráfica presente en los collages— y *Deserti naturali e artificial* [ver fig. 29 y fig 30], que presentaba al storyboard como una estrategia donde la palabra escrita era llevada a su mínima expresión, al no afectar los límites que enmarcan el dibujo, creando unos catálogos graficos muy atractivos donde las áreas y las escalas, en una maniobra aparentemente sencilla, eran transformadas para establecer una crítica hacia la decadencia de las ideas del movimiento moderno por su incapacidad para comunicar. Estos catálogos bautizados como histogramas, fueron una respuesta para generar una fácil transmisión conceptual del proyecto, constituyéndose en una útil herramienta de investigación para comunicar de manera eficiente la existencia humana.

Fig. 27
Brandenburger Tor (Puerta de Brandeburgo) en la caída del muro de Berlín.
Autor: AFP. Fotografía, 9 de Noviembre de 1989

Fig. 28
"The Wall" (Pink Floyd) con Rogers Waters, concierto en Berlín luego de la caída del muro, con marioneta gigante del director del colegio en primer plano.
Fotografía, 21 de Julio de 1990

Fig. 29
Storyboard. Primera lámina —de cuatro— con 20 viñetas, del proyecto "Deserti naturali e artificial" (Desierto natural y artificial) (1971).
Autores: Superstudio. Viñetas con dibujo y texto en inglés e italiano. Florencia, 1971
En: Casabella n° 358. Milán: Casabella, Noviembre 1971. pp. 18-23.

Fig. 30
Storyboard. Tercera lámina —de cuatro— con 20 viñetas, del proyecto "Deserti naturali e artificial" (Desierto natural y artificial) (1971).
Autores: Superstudio. Viñetas con dibujo y texto en inglés e italiano. Florencia, 1971
En: Casabella n° 358. Milán: Casabella, Noviembre 1971. pp. 18-23.

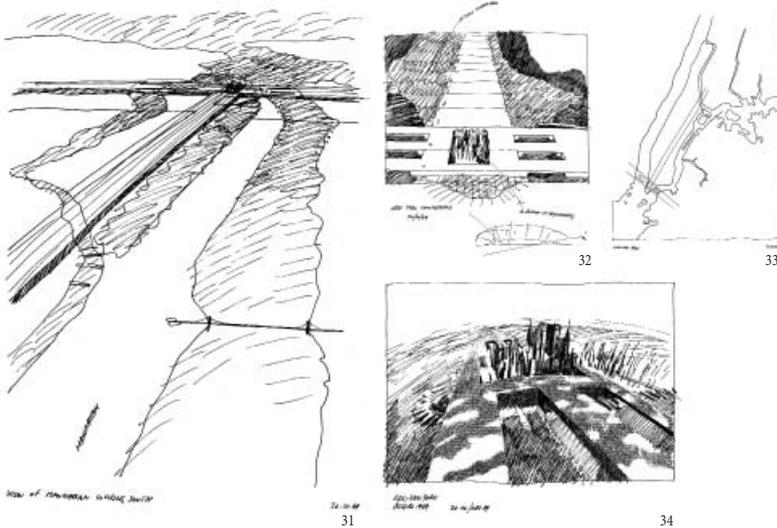


Fig. 31 a la Fig. 34

The Continuous Monument (El Monumento Continuo) en Manhattan, de la serie *New New York* (Nueva Nueva York), del proyecto "*The Continuous Monument*" (1969-1971). Autores: Superstudio. Croquis. Florencia, 1969

Fig. 35

The Continuous Monument (El Monumento Continuo) cruzando los lagos alpinos, de la serie *Nature* (Natural), del proyecto "*The Continuous Monument*" (1969-1971). Autores: Superstudio. Serigrafía. Florencia, 1969

Fig. 36

The Continuous Monument (El Monumento Continuo) en la costa rocosa, de la serie *Nature* (Natural), del proyecto "*The Continuous Monument*" (1969-1971). Autores: Superstudio. Serigrafía. Florencia, 1969

Fig. 37

The Continuous Monument (El Monumento Continuo) y el *Empire State Building*, de la serie *New New York* (Nueva Nueva York), del proyecto "*The Continuous Monument*" (1969-1971). Autores: Superstudio. Serigrafía. Florencia, 1969

Fig. 38

Florencia sumergida. *Rescue of Italian historic centres (Italia Vostra)* (Rescate de los centros históricos italianos (Italia para ustedes)). Autores: Superstudio. Serigrafía. Florencia, 1972

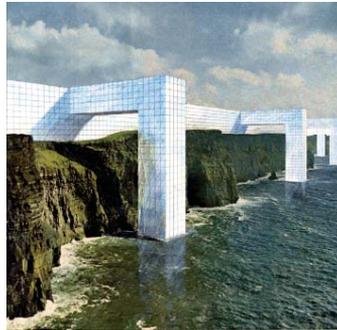
El collage: respuesta a los sistemas de representación convencionales [31-34]

Superstudio liderado principalmente por *Adolfo Natalini*⁴⁵, *Cristiano Toraldo di Francia* y *Gian Piero Frassinelli* produjo una arquitectura excesivamente comunicativa, pero sin posibilidad de materialización, porque aún desde los dibujos iniciales [ver fig. 31 a fig. 34] querían demostrar que cada idea enmarcaba un camino orientado en minar lo establecido, cambiar el sistema desde sus mismas entrañas. Su arquitectura era pensada para el papel, casi que exclusivamente para ser interpretada, porque surgió como crítica ante los instrumentos gráficos tradicionales de representación que, según ellos, mantenían a los arquitectos desvinculados de la realidad, al no dejarles opción para probar nuevas maneras de atender, el creciente y evidente deterioro, en los aspectos relacionados con la existencia humana, de mediados del siglo veinte.

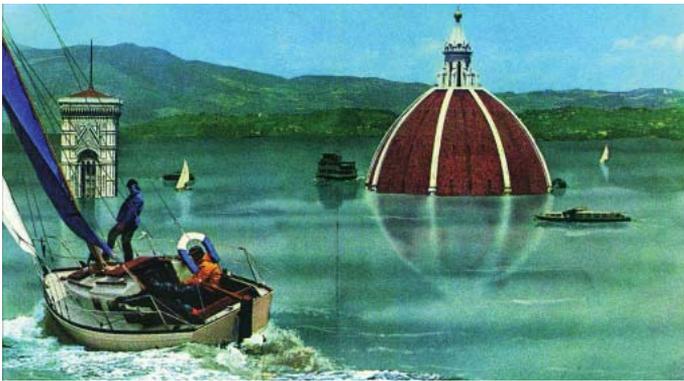
Todas estas particulares maneras de operar, empleadas por el grupo florentino *Superstudio*, tenían innegable interés hacia la calidad gráfica por encima de la viabilidad constructiva, porque eran resultado de una búsqueda orientada a emprender nuevas iniciativas comunicacionales, que llegasen a una mayor cantidad de personas ante una realidad concreta, surgida de las continuas transformaciones globales, que denotaban un cambio generacional capaz de reflexionar los valores perdidos de naturalidad y de colectividad. Ante esta enorme posibilidad proyectual ofrecida por *Superstudio*, en el año 1971, el aún estudiante de arquitectura *Rem Koolhaas* decide visitar *Florencia*⁴⁶, para conocer –de primera mano– tanto las propuestas teóricas como su trabajo creativo, e invitarles posteriormente a dar una conferencia en la *Architectural Association* de Londres. *Superstudio*, según Gargiani (2008), fueron contactados por *Koolhaas*, porque estaba impresionado por los trabajos optimistas que realizaban, al acercar la arquitectura al gran público bajo una visión de "arquitectura fácil"⁴⁷, quizás vaticinando su próxima visión obstinada sobre la arquitectura, enfocada en encontrar nuevos lenguajes capaces de representar eventos, que sean entendidos mediante la facilidad de la imagen, donde cualquier espacio habitable sea un centro de acontecimientos, para que el usuario destaque como su protagonista.



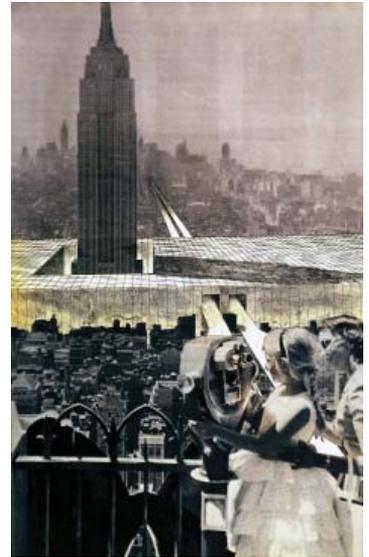
35



36



38



37

[35-38]

La inspiración de *Superstudio* estaba centrada, en establecer una crítica, en extremo aguda, al respaldo que la publicidad ofrecía al consumo masivo capitalista, moviendo el pivote, hacia la interpretación de los habitantes, potenciando su confort funcional y la apreciación que tenían de los espacios, sin limitaciones, mediante ideas graficas, logrando liberar las fuerzas que restringían al ejercicio del diseño. Para *Superstudio*, el único tipo de signo que pudo aproximarse a este tipo de cometido, era el collage, ofreciendo una alternativa visual, que derrumbaba las normas de dibujo establecidas para responder preguntas, que no se habían hecho aún los arquitectos, porque hasta ese entonces, no había una representación canónica, capaz de afrontar de manera apropiada, la problemática, que significaba la estructura de eventos o actividades, más que los insuficientes diagramas abstractos de circulación y de relación entre funciones. Sus propuestas ofrecieron nuevas herramientas de comunicación, desde cientos de imágenes conceptuales, nacidas bajo la herramienta del fotomontaje, siendo inscritas a menudo dentro del campo del urbanismo, mostrando monumentales artefactos reticulares sobre el paisaje [ver fig. 35 a fig 37] o haciendo sumergir ciudades enteras [ver fig. 38]. Sin embargo, están más estrechamente ligadas con la arquitectura, porque quebraron sus sistemas de representación convencionales, caracterizados principalmente por mostrar en las perspectivas espacios vacíos, al imponer, que se muestren actividades idealizadas en los espacios, como recurso, para expresar todos los conflictos, que afectaban al ser humano y en consecuencia a la sociedad.

45

Adolfo Natalini (Pistoia, Italia 1941- Florencia, Italia 2020) es un arquitecto italiano graduado de arquitecto en la Universidad de Florencia, en el año 1966. También ese mismo año es co-fundador del grupo *Superstudio* junto otros compañeros de estudio con la finalidad de intentar hacer crítica a la arquitectura moderna mediante exposiciones y fotomontajes, principalmente. Para el año 1991 funda la firma *Natalini Architeti* con *Fabrizio Natalini* (homónimo pero no es familiar), enmarcando su practica en realizaciones esencialmente postmodernistas.

46

Rem Koolhaas en dicho viaje, es introducido por *Superstudio* en el trabajo del grupo, también florentino: *Archizoom*, su escisión. *Archizoom* es un juego onomatopéyico de "Archigram", siendo fundado en 1966 por *Andrea Branzi*, *Gilberto Corretti*, *Paolo Dagnallia* y *Massimo Morozzi*. En 1968 se unieron los diseñadores *Dario* y *Lucia Barlattini*.

47

Gargiani afirma que *Koolhaas* estaba impresionado por el trabajo de *Superstudio*, por lo que les escribe a finales de 1970 para comentarles sobre lo optimista de la "arquitectura fácil" que planteaban, en: *GARGIANI, Roberto* (2008). *Rem Koolhaas / OMA: The Construction of Marvillous*. Lausanne: EPFL Press. p. 5.



39



41

Fig. 39
Life (Vida),
 del proyecto "Five fundamental Acts" (Cinco actos fundamentales) (1971-73).
 Esta propuesta muestra a la arquitectura como un medio inherente por el proceso
 de hibridación que reúne al hombre en un estado de armonía y equilibrio con el entorno.
 Autores: Superstudio. Serigrafía. Florencia, 1969

Fig. 40
The Continuous Monument (El Monumento Continuo), en *New New York*
 (Nueva Nueva York), de la serie *New New York* (Nueva Nueva York),
 del proyecto "The Continuous Monument" (1969-1971).
 Autores: Superstudio. Serigrafía. Florencia, 1969

Fig. 41
Life (*Super Surface*) (Vida (*Super Superficie*)),
 del proyecto "Five fundamental Acts" (Cinco actos fundamentales) (1971-73).
 Autores: Superstudio. Serigrafía. Florencia, 1971

Fig. 42
 Perspectiva / *Central Area* (Área Central), División, isolation, inequality,
 aggression, destruction: frontline of architectural warfare (División, aislamiento,
 desigualdad, agresión, destrucción: primera línea de la guerra arquitectónica),
 del proyecto "Ezodas, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
 Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis,
 con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
 Dibujo a color y collage. Londres, 1972

48
 Para complementar información sobre esta etapa proyectual de Superstudio consultar el artículo:
 SUPERSTUDIO (1969), "Superstudio: Progetti e pensieri", En: *Domus*, N° 479. Milán: Domus, Octubre 1969, pp. 38-43.

49
 La *ciudad como ambiente significativo* (La ciudad como un contexto significativo) fue convocada en la revista *Casabella* número 357 del mes de Octubre de 1971, donde se indicaba que los edificios existentes se debían reemplazar, esperando de los concursantes hicieran propuestas realistas respetando las condiciones socio-económicas del momento, por lo tanto no se podían presentar utopías urbanas. Los resultados se publicaron en *Casabella* número 372 quedando seleccionado Ezodas, or the *Voluntary Prisoners of Architecture* junto a 29 proyectos seleccionados a pesar de no cumplir con las bases del concurso por el jurado conformado por Iona Friedman, Alessandro Mendini, Bruno Munari, Herbert Ohl y Joseph Rykwert. El proyecto se publicó más detalladamente luego: KOOLHAAS, Rem y ZENGHELIS, Elia (1972). "Ezodas, o i prigionieri volontari dell'architettura". En: *Casabella*, N°378. Milán: Casabella, Junio 1972, pp. 42-45.

50
Dr. Caligari Cabinet of Metropolitan Architecture nace cuando se incorporan Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp a la preparación de la propuesta *Ezodas, or the Voluntary Prisoners of Architecture* junto a Elia Zenghelis y Rem Koolhaas, ofreciendo un parcial homenaje a la película expresionista alemana *Das Cabinet des Dr. Caligari* (El Gabinete del doctor Caligari) del director Robert Wiene del año 1920.

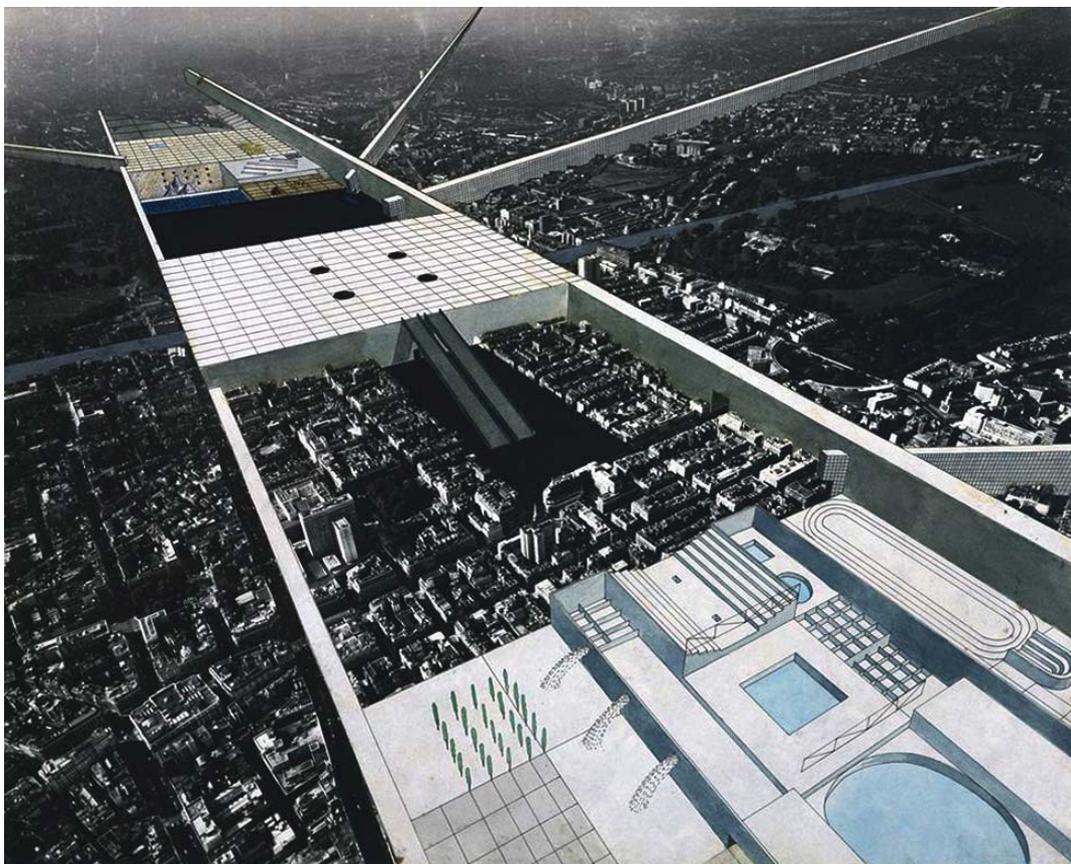


40

La malla-retícula como base para la especulación conceptual [39-41]

El grupo *Superstudio* rompió con los sistemas de representación convencional, al implementar nuevos mecanismos de representación tridimensional que facilitaron la lectura de su trabajo visual, pudiendo llegar a un público aún mayor cuando agregaron elementos recurrentes bajo una cierta uniformidad. Ante esto, *Superstudio* (1969)⁴⁸ puntualizaba en sus postulados que dichos elementos, presentes dentro de sus collages, no eran objetos en serie resultados del sistema capitalista, fungían como piezas repetitivas cercanas al lenguaje de la arquitectura para permitir su rápida codificación, mediante una transmisión eficientes de mensajes, que hicieran notar el surgimiento de un estado de calma, capaz de simbolizar un nuevo mundo desprovisto de productos, de consumo y por ende de desechos gracias a que la razón, su mejor motor, estaba activada a plenitud.

Por ello, las diversas propuestas de *Superstudio*, pero principalmente las agrupadas en *The Continuous Monument*, intentaban superar lo convulsivo del mundo a través de un pensamiento eminentemente utópico, identificándose bajo el mismo espíritu plasmado por las vanguardias futuristas italianas o constructivistas soviéticas, de inicios del siglo veinte que reforzaban la idea de anti-arquitectura. Las propuestas de este grupo se presentaron reguladas por los favores y restricciones que tenía implícita la malla-retícula al poder funcionar como tablero cuadrículado [ver fig. 39 y fig 41] para acontecimientos puntuales o mediante la generación de grandes volúmenes definidos por cuadrículas [ver fig. 40] con la intención de potenciar una idea de orden ajena a lo establecido. Este sistema modular base permitió posar acontecimientos o piezas sobre áreas ubicadas en amplios territorios artificiales o escenarios naturales, con la finalidad de generar una flexible hibridación gráfica donde la idea de variación se potenciaba con el cambio de escala, dejando un amplio lugar a la interpretación, poniendo de manifiesto la contradicción de una obra en la cual el espacio arquitectónico se contraponen al entorno, en el que se inserta.



EXODUS, OR THE VOLUNTARY PRISONERS OF ARCHITECTURE, 1972
 [42]

Hacia el año 1972 no solo estaba encendida la *guerra de Vietnam*, continuaba la guerra fría con el *muro de Berlín* como símbolo, siendo ambas situaciones muy visibles para todos pero provocadoramente evocadoras como material de proyecto para *Koolhaas* a pesar que trabajar con esos materiales políticos no era muy frecuente en el campo de la arquitectura. Dicha aspiración se concreta para el cierre de una etapa académica después del interés para participar en la convocatoria al concurso llamado *La città come ambiente significante*⁴⁹ realizada por *La Associazione per il Disegno Industriale de Milano (ADI)*, conjuntamente con la revista *Casabella*, permitiendo a *Koolhaas* desde una radical subjetividad producir el objetivo mínimo que un Proyecto de Fin de Grado debe suponer, posicionarse críticamente. El conjunto de motivaciones se reúnen en el desarrollo del proyecto gráfico y conceptual denominado *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture* [ver fig. 42], siendo un pequeño manifiesto que sienta las bases de lo que a futuro sería llamado OMA (en aquel entonces *Dr. Caligari Cabinet of Metropolitan Architecture*)⁵⁰, dado que el trabajo fue hecho por *Koolhaas* conjuntamente con *Zenghelis*, e ilustrado por *Madelon Vriesendorp* y *Zoe Zenghelis*.

1

Localización:
 Londres, Reino Unido

Equipo de diseño:
 Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
 con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.



43



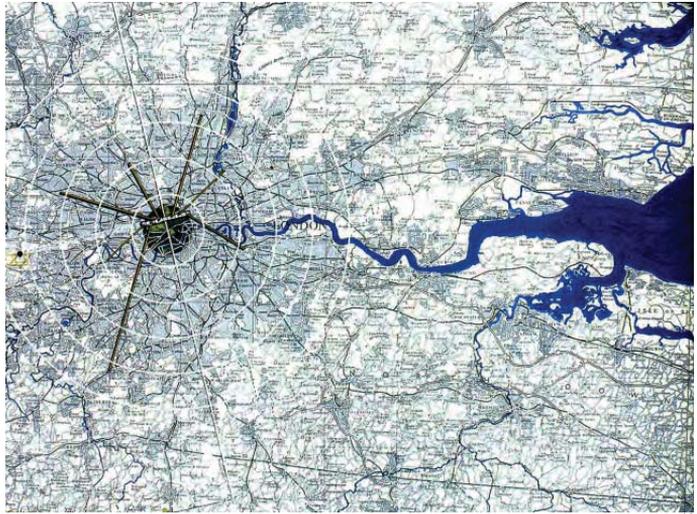
45

Fig. 43
Prologue (Prólogo),
del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Fotografías sobre fondo negro. Londres, 1972

Fig. 44
Plano de situación / Londres con Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture,
del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo y collage. Londres, 1972

Fig. 45
Franjas secundarias de Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture,
del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo y collage. Londres, 1972

Fig. 46
The Voluntary Prisoners (Los prisioneros voluntarios), del proyecto
"Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Collage. Londres, 1972



44

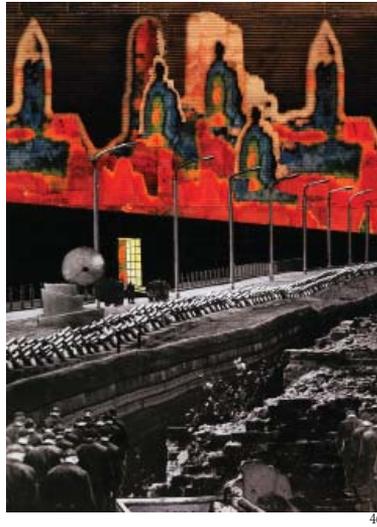
La dialéctica entre la anti-utopía y el drama de la ciudad existente [43-44]

Para Rafael Moneo el principal objetivo de Rem Koolhaas con la propuesta *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture* (en adelante *Exodus*) era:

"...simplemente"...explorar de qué modo una mega estructura arquitectónica, superpuesta sin contemplaciones, era capaz de vivir en dialéctica con el drama de la ciudad existente."⁹⁵¹

Pero en Koolhaas hay más intenciones, hay un exceso de confianza en la arquitectura, por la anti-utopía en el mega edificio como el único medio capaz de transformar la ciudad existente. A Koolhaas le interesan las grandes actuaciones arquitectónicas donde el ambiguo poder de la arquitectura despliegue su capacidad para transformar completamente una ciudad, su funcionamiento, su gente, incluso su identidad como lo pudo apreciar en *Berlín* [ver fig. 43] años antes con el muro de Berlín. A Koolhaas, de Berlín le interesó que había un lugar bueno y uno malo, la *República Democrática* en oposición a la *República Federal*. En *Berlín*, Koolhaas se encontró una ciudad bloqueada en su interior, dejando con ello una paradoja abierta del porque la ciudad libre, la que representa la democracia estaba presa. El intento final a finales de los años 50, fue construir un muro para frenar el éxodo masivo, con ello evitar que la mayoría de los habitantes, sobretodo calificados se hayan ido.

Con la utilización de la palabra: *Exodus*, Rem Koolhaas intenta darle fuerza a una acción, la misma de los habitantes del *Berlín Oriental* cuando querían pasarse a la parte buena en masa, trayendo como consecuencia un éxodo. Con este razonamiento están dadas las condiciones para concebir conceptualmente el proyecto, para hacerlo funcionar, al darle sentido a esa línea que fue en su momento una solución oportuna pero con el tiempo demostró que fue una medida muy extrema. Buscando respuestas a la limitación que ofrecía el muro de Berlín en cuanto a movilidad plantean dos muros, con un vacío entre ellos para albergar programas pero lo más destacado es que aparecen adheridas a esos dos muros, líneas construidas de masas muy finas [ver fig. 44] denominadas franjas secunda-



46

rias [ver fig. 45], desplegándose en distintos ángulos con respecto a los mismos dos muros, extendiéndose hasta las áreas deprimidas del viejo Londres con la finalidad de albergar aquellas actividades que no eran compartidas por todos, pero curiosamente no fueron sustituidos de los dibujos para evitar que estos perdieran su impacto visual a pesar que su explicación no está reflejada en la memoria del proyecto, evitando perder el sentido narrativo de la totalidad porque el sentido funcional de las áreas comunes para recibir y adoctrinar a los futuros *Prisioneros Voluntarios* a través de ella, no tendría importancia, ni sentido, no funcionaría.

Desde el mismo inicio de la memoria escrita en conjunto por *Rem Koolhaas* y *Elia Zenghelis*, inspirada en la realidad histórica de lo acontecido en *Berlín* potencian la diferencia y el sentido del éxodo explicando que:

“Una vez una ciudad fue dividida en dos partes.

Una parte se convirtió en la Mitad Buena, y la otra en la Mitad Mala.

Los habitantes de la Mitad Mala empezaron a acudir en masa a la parte buena de la ciudad ahora dividida, constituyendo rápidamente lo que fue un éxodo urbano.”⁵²

Koolhaas alega con *Exodus* que el acto del muro fue desproporcionado y salvaje, al referirse al muro de *Berlín* por el impacto psicológico y simbólico causado en sus habitantes, mayor en contundencia que el impacto morfológico del muro. La arquitectura en este caso era el culpable instrumento de la desesperación, era testigo sin voz de la desesperanza reinante en el lado oriental del muro. *Koolhaas* descubrió desde que era estudiante de segundo año en la *Architectural Association de Londres*, como los berlineses debieron elegir entre ser prisioneros dentro del muro pero beneficiarse de una sociedad democrática y consumista, o ser libres por fuera de él, pero vivir bajo el régimen soviético. Con este razonamiento surgen las premisas para que cualquier habitante de *Londres* en la propuesta de *Exodus* tenga libertad de movilidad, puede la gente de la parte mala pasar a la parte buena con solo aspirar encontrar la intensidad que una metrópolis puede ofrecer. Para disfrutar de los intensos placeres de la metrópolis los habitantes abandonando las cualidades del suburbio londinense deberán elegir convertirse en *Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura* [ver fig. 46].

51

MONEO, Rafael (2004). *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, p. 321.

52

KOOLHAAS, Rem (1995). *“Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture. AA Final Project 1972”*.

En: OMA, KOOLHAAS, Rem y MAU, Bruce. (1995). *SMLXL*. Nueva York: Monacelli Press, p. 5.

Fig. 47

Those strong enough to love it, would become its *Voluntary Prisoners...*
(Aquellos lo suficientemente fuertes como para amarla,
se convertirían en sus Prisioneros Voluntarios...),
del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo a color y collage. Londres, 1972

Fig. 48

Minimal training for new arrivals: overwhelming previously undernourished senses
(Entrenamiento mínimo para los recién llegados: abrumando sus sentidos previamente
desnutridos), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo a color y collage. Londres, 1972

Fig. 49

Planta / Reception Area (Área de Recepción),
del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo. Londres, 1972



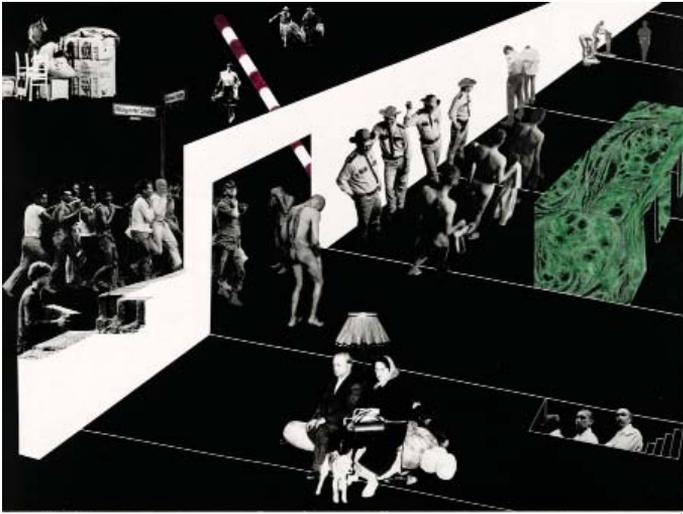
47

El guion como devenir proyectual

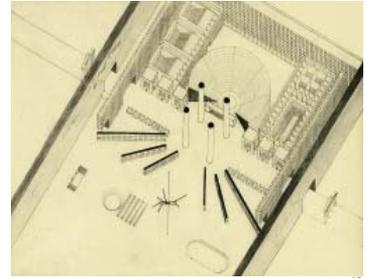
[47]

Para *Koolhaas Berlin* era un estado encerrado por muros que escondían la hostilidad fuera de sus fronteras. La sorpresa de encontrar dicho escenario fue el detonante para profundizar en su investigación sobre el divisor que lograba todos estos acontecimientos en simultáneo: el muro. Su interpretación sirvió de guión al esquema de organización del trabajo "The Berlin Wall as Architecture" que *Koolhaas* realizó en el verano del 1971 como estudiante en la *Architectural Association de Londres*, que constituye su primer estudio teórico. Por este trabajo *Elia Zenghelis* alabó los extraordinarias dotes que su alumno había demostrado como escritor aunque luego de ser profesor de *Koolhaas* le haya comunicado su carencia en habilidades gráficas.

En su anterior proyecto sobre el Muro de Berlín, *Rem Koolhaas* había producido poco material escrito pero fue capaz de concentrar en pocas hojas una cantidad interesantes de observaciones sobre el muro de Berlín y sus particularidades. En esta ocasión, animado por *Elias Zenghelis* y contando con su colaboración se dedica a escribir compulsivamente. De esta manera *Madelon Vriesendorp* y *Zoe Zenghelis* no contribuyen en la memoria escrita de *Exodus*, aunque perfectamente consiguen desempeñar el papel, extremadamente significativo, de ser las personas que con sus habilidades dieron al material la mejor representación posible para comunicar de manera efectiva las ideas, siendo quizás un punto determinante para que *Exodus* se haya materializado con tanto éxito. Empezaron trabajando juntos, los cuatro compañeros en la casa de *Madelon Vriesendorp* y *Rem Koolhaas* (por entonces novios), bajo intensas jornadas de conversación, escritura y dibujo, sobre todo dibujo, anticipando el método de trabajo que continuaría durante años y que se institucionaliza con la creación de *OMA* en 1975. *Exodus* establece una relación indisoluble entre texto e imagen definiendo lo que para *Koolhaas* será el antes y el después en su forma de proyectar. A partir de ese momento, *Koolhaas* dedicará gran parte de su esfuerzo a proyectar arquitectura desde las palabras y dejará a otros ilustrar sus ideas.



48



49

Para lograr el excelente resultado del guión, Rem desplazó todo el aprendizaje adquirido como periodista en Haage Post, siendo considerable el aporte recibido como guionista en el Grupo 1,2,3, al mostrar indicios del montaje cinematográfico cuando intentaba encadenar cada secuencia programática mediante un discurso. Koolhaas, encuentra en la *Architectural Association* bastante libertad que lo impulsa a estudiar a fondo sus propias referencias para establecer sus propios modelos, también eso será importante. Rem Koolhaas siente una gran responsabilidad a la hora de contar un proyecto e intenta encontrar la forma más interesante para cada una de sus partes por lo que se vale de cualquier recurso narrativo ya que le preocupa aburrir. Probablemente sea una obligación adquirida de su etapa relacionada con el cine esa identificación a partir del sistema de rupturas en que se basa el cine, sus sistemas y técnicas internas, sobre todo, las del montaje, juegan un papel clave en la creación del proyecto *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture*

[48-49]

Exodus no se presenta como un proyecto, sino como un proceso en movimiento, en constante re-definición física y teórica, para el desciframiento de la imagen en movimiento para la construcción de significados. El muro es claramente planeado bajo esa modalidad, pero es también improvisado por las diversas situaciones que parecen pasar en cámara lenta, sin rapidez pero sin pausas cuando imaginas que hace un individuo en sus espacios. Su método de trabajo se identifica con el sistema de rupturas en que se fundamenta el cine, sus sistemas y técnicas internas, sobre todo, las del montaje, juegan un papel clave en *Exodus*. El cine tiene un sistema de rupturas como fundamento por lo que Koolhaas las utiliza en el proyecto cuando hace independiente pero conectado cada sector a lo largo de los dos muros, habiendo continuidad en las 10 discontinuidades siendo un ejemplo del trasladado al proyecto arquitectónico. En Koolhaas es evidente que hay un reconocimiento de las virtudes en las teorías del montaje cinematográfico, precisamente por la capacidad que éste tiene, en la construcción de significados, al involucrar al espectador.

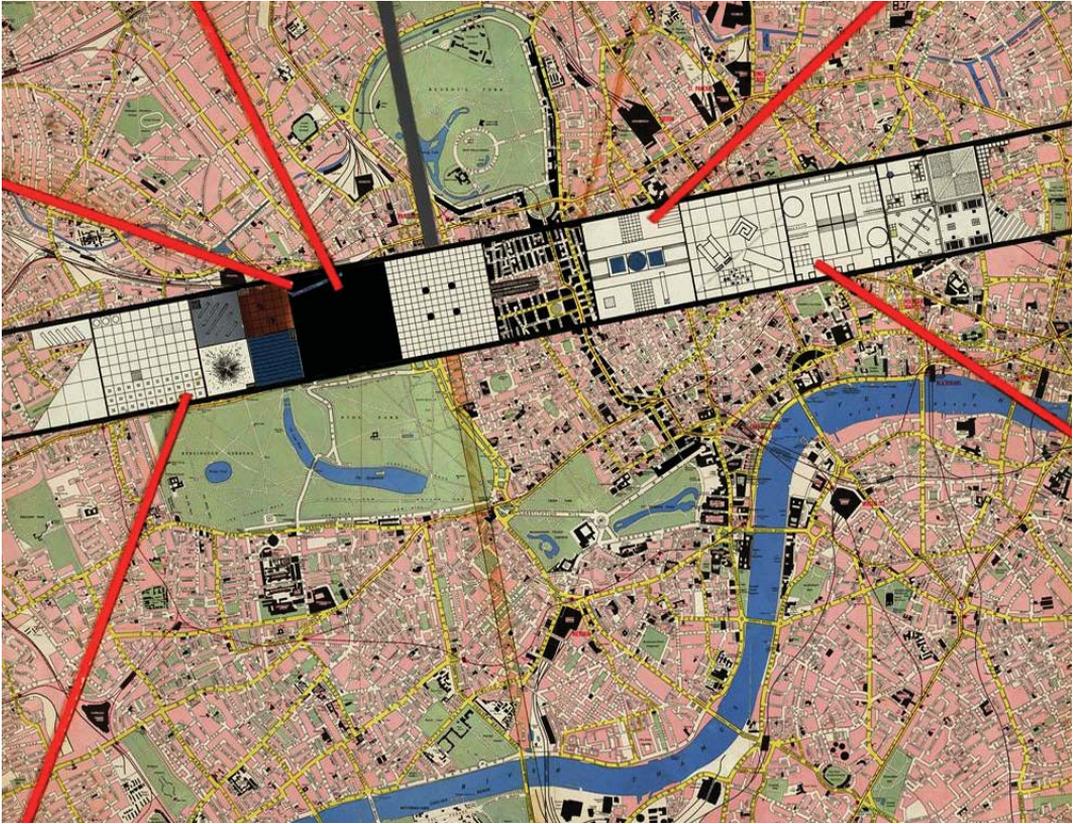


Fig. 50
Planta de *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*,
del proyecto "*Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo a color y collage. Londres, 1972

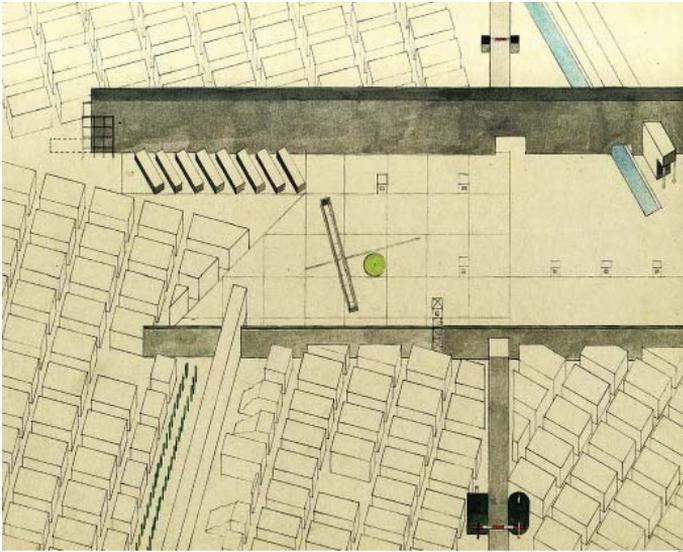
Fig. 51
Vista / *Tip of the Strip (La Punta de la Franja)*,
del proyecto "*Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo. Londres, 1972

Fig. 52
Vista / *Park of Aggression (Parque de la Agresión)*,
del proyecto "*Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo. Londres, 1972

Contener programa metropolitano mediante la duplicación del muro [50-52]

Con el *The Berlin wall as architecture*, Koolhaas evidencio que el muro no era una extensión física estable, podía ser muchas más cosas al unisono que solo una división con una línea, era una serie de situaciones impredecibles sucediendo en cada una de sus partes debido a sus variaciones formales y por la misma actividad imprevisible desarrollada por sus usuarios, donde el arquitecto no era capaz de anticiparse, porque no era consciente que por encima de cualquier tipo de generación de la forma estaba el programa, el impulsados natural de las posibles anticipaciones a las actividad humana, siendo por ello el que debe dirigir las condicionantes del proyecto. *The Berlin Wall as architecture* pone atención sobre el poder de la arquitectura representando en un elemento simbólico: el muro, porque demostró que detrás de cada pieza arquitectónica hay una historia que determina su significado simbólico como edificio.

Con *Exodus* desarrollado en Londres, Koolhaas parece fundamentarse en una trivialidad extremadamente sencilla: trazar una línea para dividir la ciudad en dos partes, quedando una parte mejor que la otra, enfrentando dos visiones de mundo opuestos. Pero al duplicar dichos muros y dar paso a *La Franja* buscando



albergar entre muros al lugar idóneo para la vida cosmopolita y metropolitana, generaría que los habitantes de *Londres* abandonaran la ciudad antigua para convertirse en *Prisioneros voluntarios*. Aquí, dos muros paralelos, se deslizan a través del poco compacto tejido de *Londres*, para crear una zona donde la mayoría de programas metropolitanos se condensan.

Una descripción física de *Exodus*, intentando ser lo más objetivo posible para precisar su génesis y las partes, empezaría diciendo que el proyecto es una pieza urbana de ancho constante y largo variable que encierra una ciudad ideal. El proyecto es simplemente una larga isla que atraviesa Londres mostrando en su interior 10 plazas o cuadrantes que re-interpretan la continuidad como una secuencia de separaciones localizadas entre *Hyde Park* y *Regent's Park* [ver fig. 50]. La dimensión fija, el lado corto de esta nueva ciudad, mide 1000 metros y el largo rondaría los 11.000 metros. Ésta franja se divide en plazas, y cada plaza, cada cuadrante tiene una dimensión de 1000 x 1000 metros, es decir 10 hectáreas. Las 8 plazas centrales que lo componen (nombradas de izquierda a derecha) son las siguientes: *los Lotes*, *el Parque de los Cuatro Elementos*, *la Plaza de Ceremonias*, *el Área de Recepción*, *el Área Central*, *los Baños*, *la Plaza de las Artes*, *el Instituto de las Transacciones Biológicas*. Mientras que los extremos tanto el izquierdo como el derecho llamados *la Punta de la Franja* [ver fig. 51] y *el Parque de la Agresión* [ver fig. 52] respectivamente, se muestran de manera desigual, con la intención de ser mucho más indeterminados que el resto. Es necesario con ellos un ejercicio importante de interpretación al interior, en sus partes constitutivas desde la independencia entre la pieza y objeto arquitectónico de *La Franja* como de hecho *Koolhaas* lo hizo al mostrar cada una de las plazas, en dibujos totalmente independientes del resto, con el muro en muchos casos como guía. Seguramente por tratarse de un asunto morfológico a *Koolhaas* no le interesaba demasiado entrar en la explicación desde un punto de vista teórico. El mismo texto de la memoria a modo de guion pretende ser la voz que narre los hechos, como estrategia comunicacional o complementaria de lo que faltó por expresar en los dibujos.

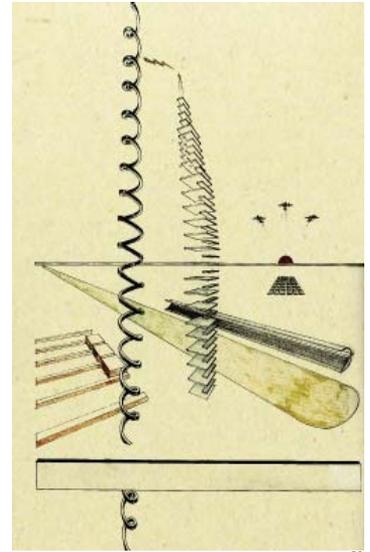


Fig. 53*
Planta / Central Area (Área Central).

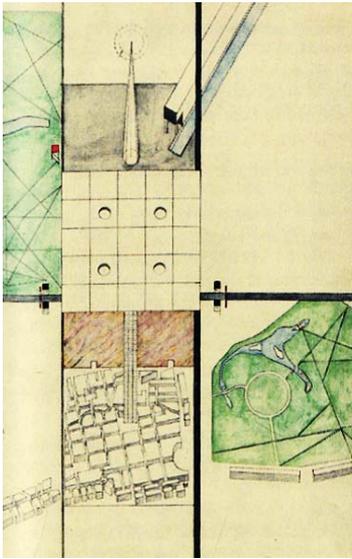
Fig. 54*
Vista / Square of the Arts (Plaza de las Artes)

Fig. 55*
Vista / The Park of the Four Elements (El Parque de los Cuatro Elementos)

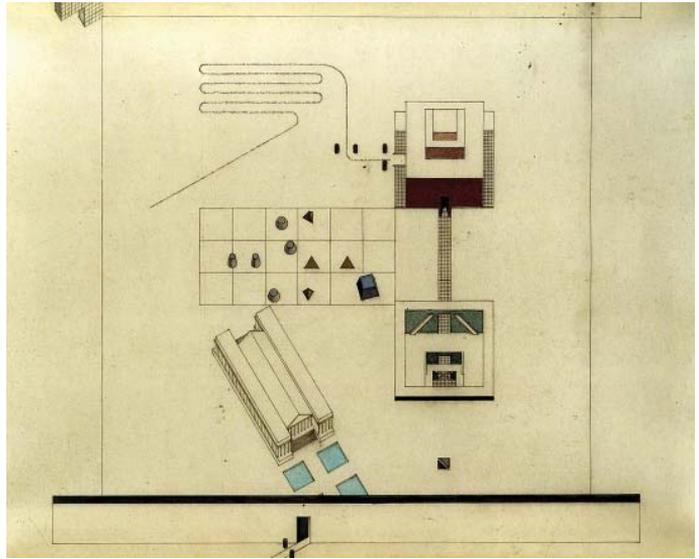
Fig. 56*
Vista / Institute of Biological Transactions (El Instituto de las Transacciones Biológicas)

*Todos del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

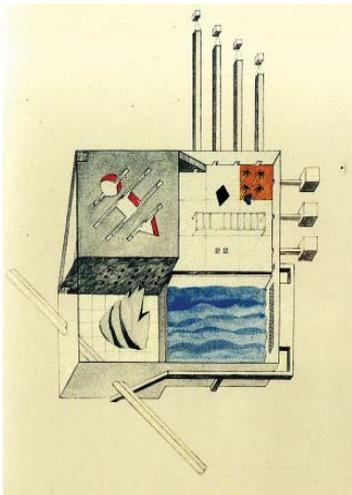
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo. Londres, 1972



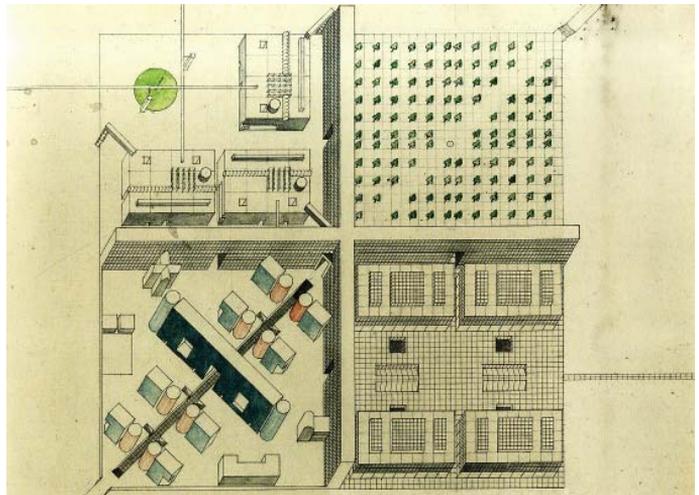
53



54



55



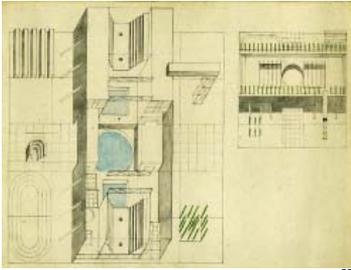
56

La indeterminación para potenciar la contigüidad programática [53-56]

Exodus son 10 discontinuidades las que componen *Exodus* suponiendo un ejemplo de la importación de este sistema de rupturas al proyecto arquitectónico aportado desde el guion como guía. Hay por ello un gran interés en torno al muro y cada hecho cotidiano que se produce por azar a su alrededor porque el guion necesita de este recurso para funcionar. Cuando las situaciones escapan de la previsión del arquitecto, es cuando hay un sentido para *Koolhaas*, dando lugar a la arquitectura porque se define y cualifica. Por lo tanto, el realismo va más allá del imaginario del pop y la tecnología que reina en el pensamiento de su contexto arquitectónico inglés para dar paso a una anti-utopía radical profundamente pesimista. Porque *Koolhaas* tiene fijada su mente en otro horizonte, uno del pasado pero a vista vigente, el sistema dependiente del constructivismo ruso. La evidente relación de *Exodus* con los constructivistas ruso, se obtiene porque *Koolhaas* utilizó la referencia formal y en parte teórica de los planteamientos de *Ivan Leonidov* (como miembro de la OSA) en el proyecto para *Magnitogorsk* desarrollado en 1930, entendiéndose además como un ejemplo incipiente de lo programático, trasplantado por *Koolhaas* en *Exodus* para el desarrollo de *La Franja* y sus plazas, notándose que hay una organización secuencial del programa en torno a los condensadores sociales como entornos multiprogramados, por investigar las condiciones espaciales que generan la coexistencia de diversas actividades. Relaciones que en la mayoría de los casos se determinaban por la contigüidad entre los programas.

Con la particularidad de cada dibujo, cada singularidad potencia la incertidumbre porque refleja la mejor manera de mostrar la individualidad, de exponer las ideas internas de cada parte no recurriendo a la continuidad del discurso que pueden ofrecer la imágenes, pudiendo *Koolhaas* con esa apuesta centrar su interés en un dibujo a la vez para que el observador sea capaz de ver. *Koolhaas* apuesta por la diversidad fundamentada en querer necesitar del observador en *la Plaza de Ceremonias* y *el Área Central* [ver fig. 53], *la Plaza de las Artes* [ver fig. 54], *el Parque de los Cuatro Elementos* [ver fig. 55] y *el Instituto de las Transacciones Biológicas* [ver fig. 56] la reducción de condicionantes arquitectónicos produce una arquitectura ambigua, dando a entender varios modos de configuraciones en su configuración por admitir distintas interpretaciones y dar por consiguiente, motivo a incertidumbre. Es decir, el espacio en *Koolhaas* trasciende el espacio funcional moderno al posibilitar la multiplicidad de interpretación y programática determinada por el usuario. *Koolhaas* elimina o anula los factores condicionantes ampliando las posibilidades programáticas futuras intentando en cada oportunidad que se presenta disolver los límites al producir contigüidad programática que a pesar de mantener la autonomía en cada una de sus partes, necesitan de cada uno de los vecinos y principalmente del todo para funcionar y sobre todo para generar nuevas situaciones.

Los muros de *Exodus* parecen separar pero garantizan una libertad programática confinada entre ellos. Siendo el programa el mecanismo de enlace-secuencia, entre los espacios, a pesar de desarrollarse en una extensión enorme de terreno, encuentra en la versatilidad de los programas la posibilidad de darnos a entender que el ámbito doméstico es posible y sobre todo funcionar por sus propias actividades. La diversidad formal de las partes que constituyen el todo es uno de los grandes descubrimientos morfológicos que marcará desde muy temprano la arquitectura de *OMA*.



57

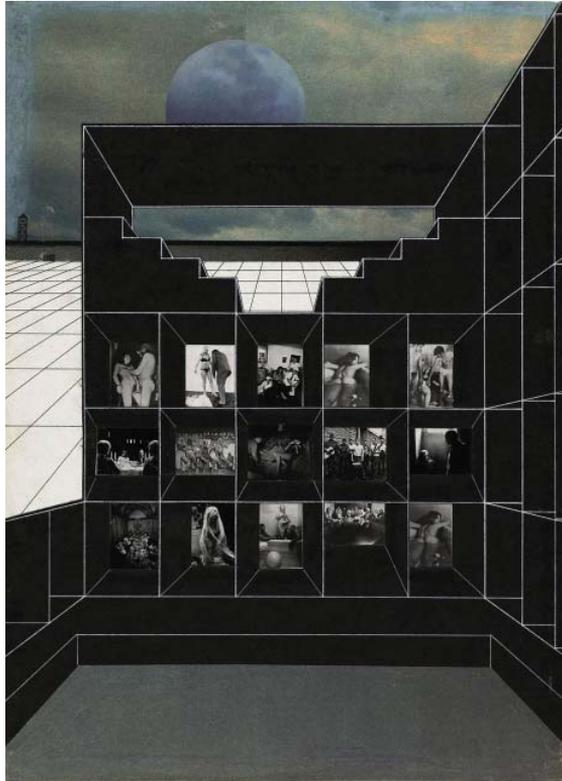
Fig. 57
Vista interna y externa / *Batlu (Los Baños)*,
del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo. Londres, 1972

Fig. 58
A stage for a cyclical dialectic between exhibitionism and spectatorship
(Un escenario para una dialéctica cíclica entre el exhibicionismo y el espectador),
del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo y collage. Londres, 1972

Fig. 59
Vista / *The Allotments (Las Parcelas)*,
del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Collage. Londres, 1972

Fig. 60
Planta / *The Allotments (Las Parcelas)*,
del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo. Londres, 1972

Fig. 61
Nothing ever happens here...
(Aquí nunca pasa nada...),
del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo y collage. Londres, 1972



58

Materialización metafórica desde múltiples influencias

[57-58]

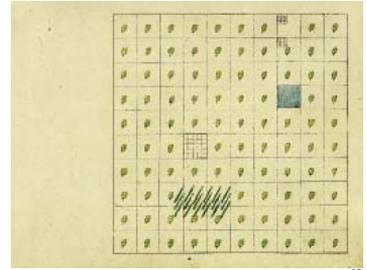
Pero en el proyecto también hay claras referencias a la arquitectura radical de Archizoom con *No-Stop City* y *Superstudio* con el *Monumento Continuo* (1969-1971) el cual consistía de un muro de vidrio continuo que atravesaba numerosas paisajes y ciudades siendo capaz hasta de desafiar la grilla de *Manhattan*. Pero también hay referencias adicionales que no remiten al muro como sucedía con el plano continuo de la super-superficie de *Superstudio*.

Cada imagen pensada por Koolhaas o Elia Zenghelis y materializada por Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis en *Exodus* intenta fusionar ese mundo de referencias que no está cerrado, más bien permite nuevos ingresos durante los procesos como sucede con los módulos metabolistas japoneses en *A stage for a cyclical dialectic between exhibitionism and spectatorship* [ver fig. 57 y fig. 58].

Mientras que la imagen que ilustra los módulos de vivienda denominados *The Allotments (Las Parcelas)* [ver fig. 59 a la fig. 61] donde dos prisioneros voluntarios rezan observando al suelo en referencia a *Superstudio*; por lo que, Con Koolhaas estamos en presencia de un arquitecto con altas capacidades para hacer visible como el complejo mundo de referencias desencadena nuevos procesos proyectivos innovadores e inciertos.



59



60



61

Una de las nuevas corrientes adheridas al arsenal cultural de *Rem Koolhaas* es la influencia basada en la pintura metafísica *De Chirico* con *El enigma de la llegada y de la Tarde*⁵³ y en la pintura realista de *Jean-François Millet* con *L'Angélus*⁵⁴. Este último había servido de inspiración para *Dalí*⁵⁵ cuando publicó el libro "*Le mythe de L'Angélus de Millet*" en donde lo utilizaba como pretexto para estudiar el *método paranoico-crítico*, siendo el surrealismo el puente en *Koolhaas* para lograr propias interpretaciones transformando los espacios de enormes vacíos tanto físicos como simbólicos en nuevas oportunidades para desplegar la meta aglutinadora de dar cuenta de las imágenes como síntesis del guión para explica el proyecto.

Lo particular de las imágenes-collage es su manifiesta ausencia de precisión formal para poder ubicarse con facilidad dentro de cada plaza, es menos claro ver la secuencia porque cada una de las imágenes está pensada desde su independencia. La suma de diferentes situaciones que juntas habla de una única y potente idea, desmontan con esto las tesis posmodernas que relacionaban forma y significado. La cohesión del muro depende precisamente de la construcción de los fragmentos y significados a través de una secuencia de interrupciones que permiten la yuxtaposición de diferencias muy radicales. *Koolhaas* quien reconoce que detrás de ella hay una narrativa en forma de eventos que marcan la historia representando el hecho arquitectónico.

53

El enigma de la llegada y de la Tarde. Autor: Giorgio De Chirico.
Óleo sobre lienzo, 70 cm de alto x 86 cm de ancho. 1912

54

L'Angélus (El Ángelus). Autor: Jean-François Millet.
Óleo sobre lienzo, 66 cm de alto x 55.5 cm de ancho. 1857-59

55

Ver la siguiente obra para complementar la información:
Reminiscence archéologique de "L'Angélus" de Millet
(*Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet*). Autor: Salvador Dalí.
Óleo sobre madera, 31.75 cm de alto x 39.4 cm de ancho. 1934

Fig. 62
Los músicos / *The Avowal (La Confesión)*,
del proyecto "*Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Collage. Londres, 1972

Fig. 63
The city of the captive globe (La Ciudad del Globo Cautivo)
Autores: Rem Koolhaas con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Ilustración. 1972



62

[62]

El relato de Koolhaas en la memoria de *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture* termina con un poema extraído del libro *Las flores del mal* de Charles Baudelaire, como reflejo del agradecimiento que los prisioneros voluntarios sienten hacia la arquitectura que les rodea, la que escogieron. Con el poema, una oda al contexto se denota que es preferible permanecer en prisión a la inseguridad que conlleva la libertad de estar en la zona mala de Londres, la que queda afuera de sus muros. El poema es acompañado por el collage *The Avowal (La Confesión)* [ver fig. 62], mostrando en primer plano a esos prisioneros voluntarios desde una imagen de presos reales, para aumentar el efecto evocador, ubicándolos entre el muro limitrofe (porque podemos ver las torres de vigilancia) y edificios representativos para quizás expresar que no están tan libres como parece porque no hay mucho espacio libre, pero al estar tocando música por lo menos denotan que celebran y aparentemente son felices.

[63]

Otra situación significativa es que los prisioneros voluntarios- músicos están muy cerca de una serie de globos inertes, en espera de ser interpretados por el observador porque para Koolhaas ya son el arranque del proyecto de 1972 denominado *The city of the captive globe (La Ciudad del Globo Cautivo)* [ver fig. 63]. En realidad esos globos del collage son igual de cautivos que los presos, pero estos parecen expresarse con su música no audible y con el poema de Baudelaire mientras que la voz de los globos cautivos será posible cuando empiecen a surgir a la superficie en estado de flotación iluminando desde el medio a las múltiples influencias recibidas por Koolhaas representadas en un conjunto de piezas diferenciadas en estricto orden por posarse en un igualitario basamento y en una retícula, la neoyorquina —pero sin los rascacielos—. En *La Ciudad del Globo Cautivo* cada basamento con la influencia posada es una diferencia que conceptualiza desde los constructivistas rusos pasando por los modernos, hasta las últimas referencias surrealistas recibidas por Koolhaas dando pie a los intereses de su próximo etapa como proyectista: *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (Delirio de Nueva York, un manifiesto retroactivo para Manhattan).



63

Análisis Proyectual 2.2

El *Análisis Proyectual* de cada una de las partes del proyecto *Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura (1972)* de Rem Koolhaas y Elia Zenghelis con Madelon Visserdorp y Zoe Zenghelis presentado en este sub-capítulo, están fundamentados en los aportes del seminario de investigación:
FROMMONOT, Françoise (dir.) (2013). *Exodus ou les Prisonniers Volontaires de l'Architecture: la boîte de Pandore de Rem Koolhaas*. Séminaire: Faire de l'Histoire, École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville, Septembre 2013.

Todos los textos de la versión original en inglés fueron tomados de:

OMA, KOOLHAAS, Rem y MAUL, Bruce (1995).

SMXL. Nueva York: Monacelli Press, pp. 2-21.

Mientras que la traducción en español, se configuró con pocos cambios desde la versión encontrada en:

GARCÍA GONZÁLEZ, Carlos (2014). *Atlas de Exodus*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid; Universidad Politécnica de Madrid, pp. 301-311.

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura*

**Rem Koolhaas
y Elia Zenghelis**
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis

*Todos los textos están traducidos del inglés, tomados de:
KOOLHAAS, Rem.
"Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture.
AA Final Project 1972".
En: OMA, KOOLHAAS, Rem y MAU, Bruce (1995).
SMLXL, Nueva York: Monacelli Press, pp. 2-21.



pp. 98-99



pp. 100-101



pp. 102-103



pp. 104-105



pp. 106-107



pp. 108-109



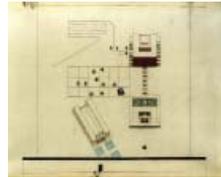
pp. 110-111



pp. 112-113



pp. 112-113



pp. 114-115



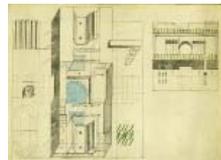
pp. 116-117



pp. 118-119



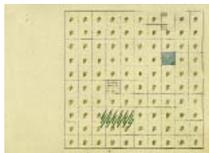
pp. 120-121



pp. 120-121



pp. 122-123



pp. 122-123



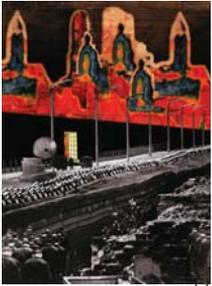
pp. 122-123



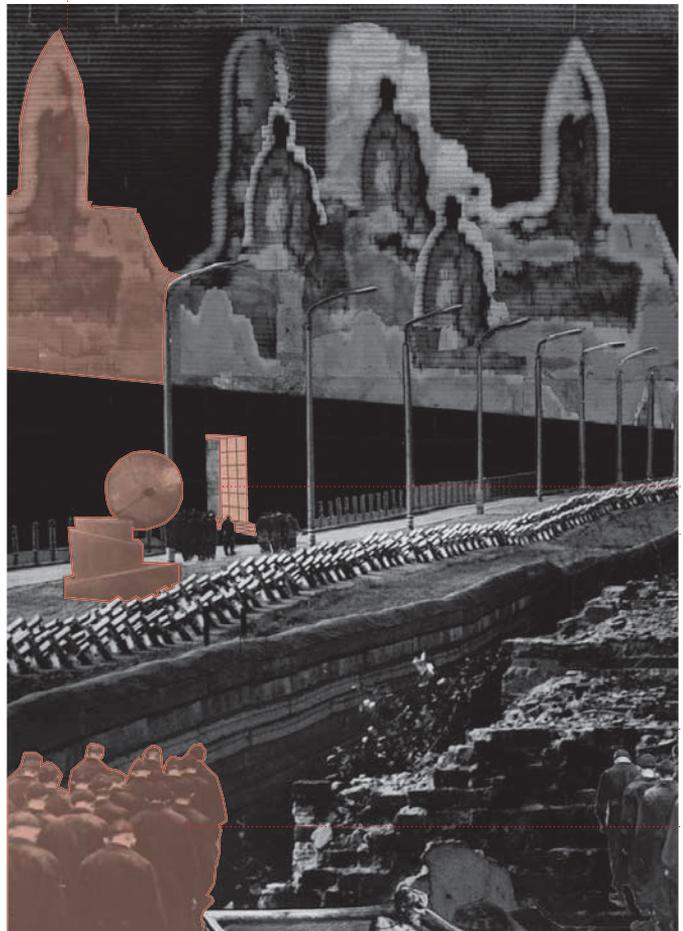
pp. 124-125

The Voluntary Prisoners (Los Prisioneros Voluntarios)

I



A.1



A.2

"Una vez una ciudad fue dividida en dos partes.

Una parte se convirtió en la Mitad Buena, y la otra en la Mitad Mala.

Los habitantes de la Mitad Mala empezaron a acudir en masa a la parte buena de la ciudad ahora dividida, constituyendo rápidamente lo que fue un éxodo urbano."

(Prólogo)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



B



C

"Pronto, los primeros internos suplican ser admitidos. Su número crecerá rápidamente hasta convertirse en un flujo imparable."

(Los Prisioneros Voluntarios)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



D

"La estructura física de la vieja ciudad no será capaz de soportar la continua competencia de esta nueva presencia arquitectónica. Londres tal como la conocemos se convertirá en un conjunto de ruinas."

(Los Prisioneros Voluntarios)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



E.1



E.2



F

Fig. A.1 y Fig. A.2

The Voluntary Prisoners (Los prisioneros voluntarios), del proyecto *"Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture"*. Original y bajo estudio. Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. B

The Continuos Monument (El Monumento Continuo) y el *Empire State Building*, de la serie *New York (Nueva Nueva York)*, del proyecto *"The Continuos Monument" (1969-1971)*. Autores: Superstudio. Serigrafía. Florencia, 1969

Fig. C

The Continuos Monument (El Monumento Continuo) en las colinas californianas, de la serie *Cities (Ciudades)*, del proyecto *"The Continuos Monument" (1969-1971)*. Autores: Superstudio. Serigrafía. Florencia, 1969

Fig. D y Fig. F

Metrópolis.

Director: Fritz Lang. Fotogramas. Alemania, 1927

Fig. E.1

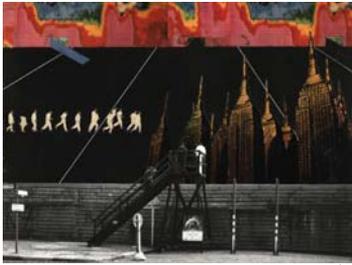
El "Muro".

Fotografía utilizada por Rem Koolhaas para documentar el trabajo *The Berlin wall as architecture (1961)*. Fotografía. s/f.

Fig. E.2

Simetría de la fotografía El "Muro".

Fotografía original utilizada por Rem Koolhaas para documentar el trabajo *The Berlin wall as architecture (1961)*. Fotografía invertida



A.1

The Voluntary Prisoners (Los Prisioneros Voluntarios) II

Bernauer Strasse: era una calle de un barrio berlines muy poblado con edificios a ambos lados. Luego de 1961, la construcción del *muro de Berlín* chocó con algunos edificios que quedaron en dominio del sector soviético mientras la calle terminó del lado occidental.



A.2

"Dos muros encierran y protegen esta zona para conservar su integridad y evitar cualquier contaminación de su superficie por el organismo canceroso que amenaza con engullirla."

(Los Prisioneros Voluntarios)-
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



Fig. A.1 y Fig. A.2

Those strong enough to love it, would become its *Voluntary Prisoners...*
(Aquellos lo suficientemente fuertes como para amarla, se convertirían en sus Prisioneros Voluntarios...), del proyecto "*Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*". Original y bajo estudio. Autores del original: R. Koollhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972.

Fig. B

The Continuous Monument (El Monumento Continuo) y el *Empire State Building*, de la serie *New York* (Nueva Nueva York), del proyecto "*The Continuous Monument*" (1969-1971). Autores: Superstudio. Serigrafía. Florencia, 1969

Fig. C

En el Oeste, se instalan plataformas para observar el "lado malo". Fotografías utilizadas por Rem Koollhaas para documentar el *Prólogo* (Prólogo), del proyecto "*Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*". Autores: Rem Koollhaas y Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis. Londres, 1972. Fotografía. s/f.

Fig. D

Túnel como medio de escape del muro de Berlín desde el lado Oriental hacia el lado Occidental. Berlineses del Oeste en 1964 cavaron un túnel de 145 metros de largo, 12 metros de profundidad y 70 centímetros de diámetro donde pudieron escapar casi 60 habitantes del Este tras entrar por un baño y salir por el sótano de una panadería. Fotografía utilizada por Rem Koollhaas para documentar el trabajo *The Berlin wall as architecture* (1961). Fotografía, 1964

Fig. E

Adultos y niños observando desde el "Muro". Fotografía utilizada por Rem Koollhaas para documentar el trabajo *The Berlin wall as architecture* (1961). Fotografía. s/f.

Fig. F

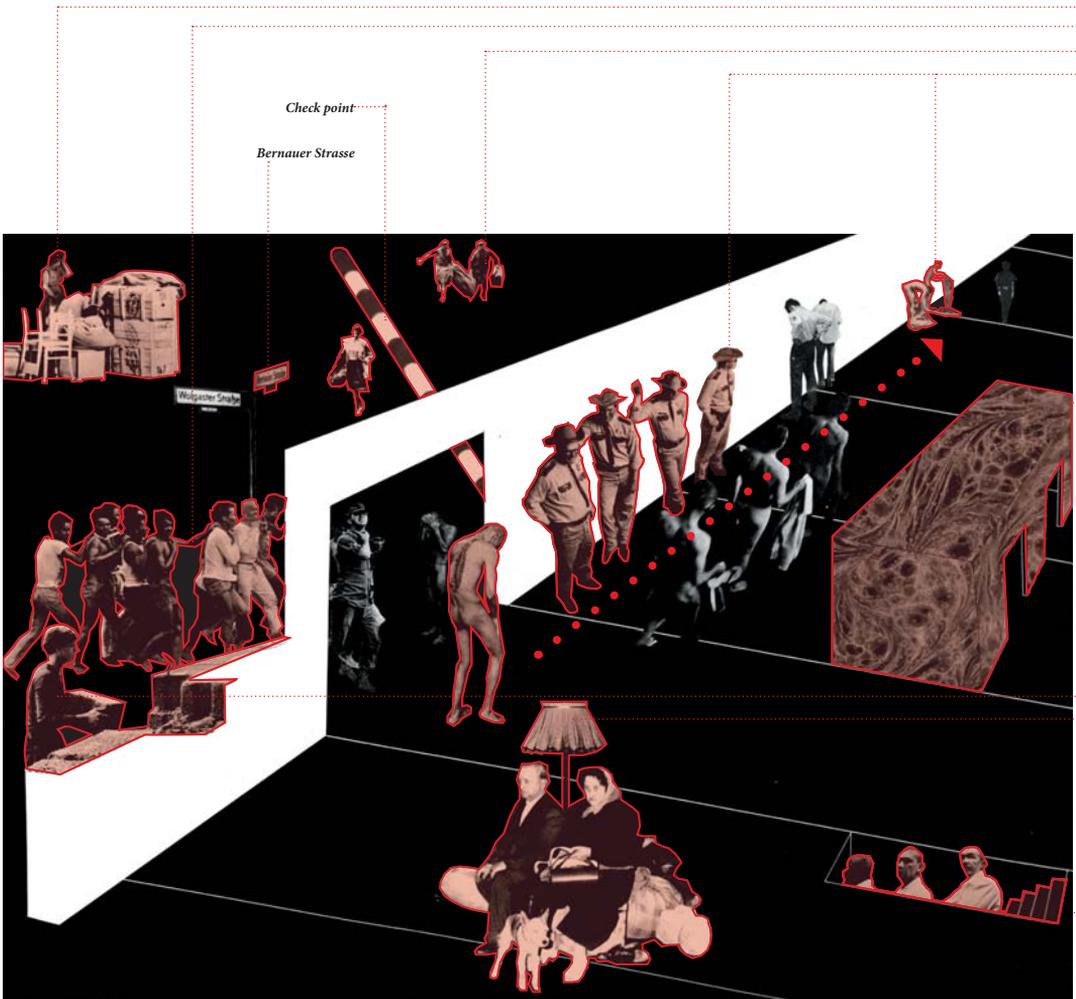
Niños jugando en el "Muro". Fotografía utilizada por Rem Koollhaas para documentar el trabajo *The Berlin wall as architecture* (1961). Fotografía. s/f.

Reception Area (Área de Recepción)

I



A.1



A.2

"Después de cruzar el Muro, los fugitivos exhaustos son recibidos por atentos guardias en el vestíbulo entre el Área de Recepción y el Muro."

(Área de Recepción)
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

"La atmósfera de consuelo de esta sala de espera es un suspiro arquitectónico de alivio. El primer paso en el programa de adoctrinamiento del otro lado del muro entonces se realiza: los recién llegados ingresan en el Área de Recepción."

(Área de Recepción)
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



Fig. A.1 y Fig. A.2
Minimal training for new arrivals: overwhelming previously undernourished senses (Entrenamiento mínimo para los recién llegados: abrumando sus sentidos previamente desnutridos), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
Original y bajo estudio. Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. B*
Los berlineses orientales se preparan para abandonar la escena. Fotografía. s/f.

Fig. C
Prologue (Prólogo), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis. Fotografías sobre fondo negro. Londres, 1972

Fig. D*
Vuelo a Berlín Oeste en extremis. Fotografía. s/f.

Fig. E
Minimal training for new arrivals: overwhelming previously undernourished senses (Entrenamiento mínimo para los recién llegados: abrumando sus sentidos previamente desnutridos), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture"—Fragmento—. Autores: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

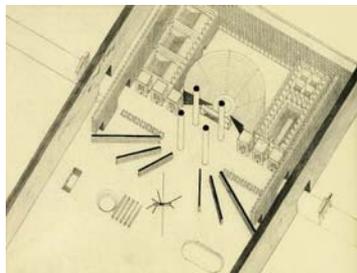
Fig. F
Nothing ever happens here... (Aquí nunca pasa nada...), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture"—Fragmento—. Autores: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. G*
Construcción del muro por los habitantes de la "Mitad Mala". Fotografía. s/f.

Fig. H*
Los berlineses orientales esperan pacientes. Fotografía. s/f.

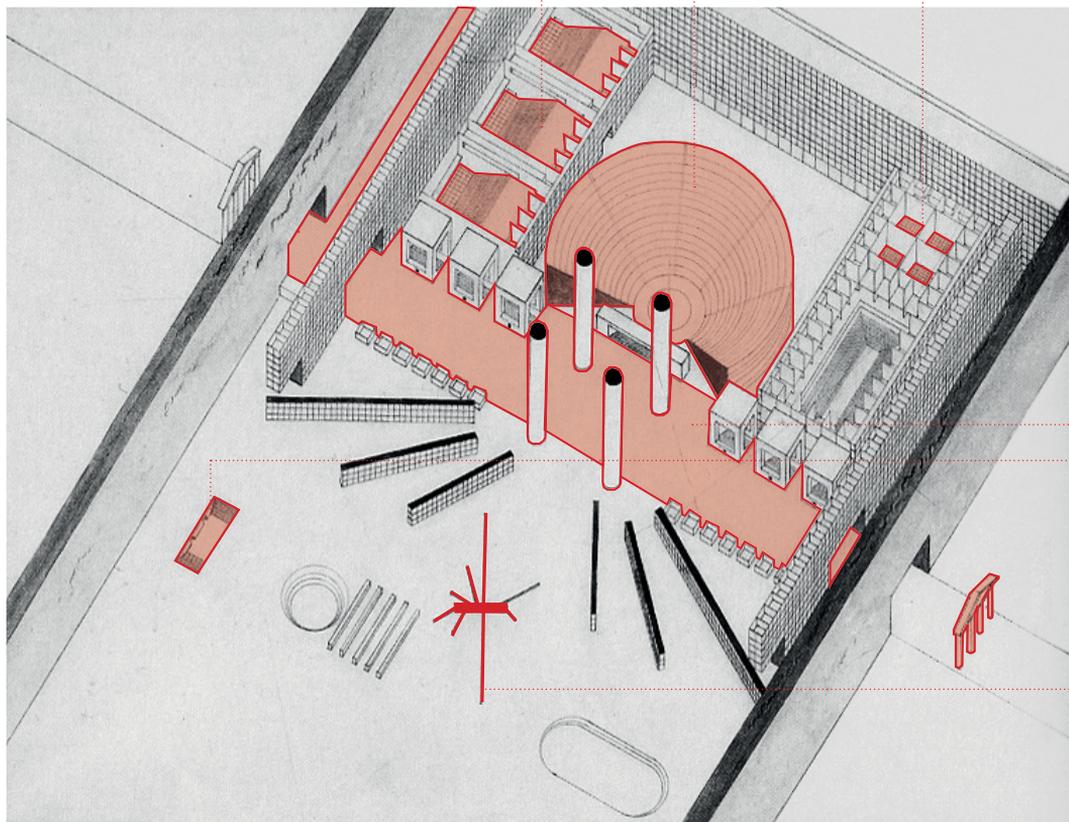
Fig. I
Túnel como medio de escape del muro de Berlín desde el lado Oriental hacia el lado Occidental.
Berlineses del Oeste en 1964 cavaron un túnel de 145 metros de largo, 12 metros de profundidad y 70 centímetros de diámetro donde pudieron escapar casi 60 habitantes del Este tras entrar por un baño y salir por el sótano de una panadería.
Fotografía utilizada por Rem Koolhaas para documentar el trabajo *The Berlin wall as architecture* (1961). Fotografía, 1964

*Fotografías utilizadas por Rem Koolhaas para documentar el Prologue (Prólogo), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis. Londres, 1972



A.1

Reception Area (Área de Recepción) II



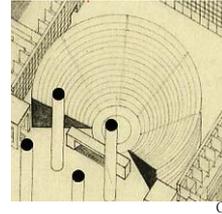
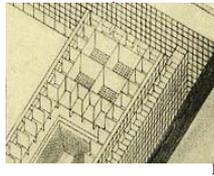
A.2

"A la llegada a todos se les ofrece una espectacular bienvenida.

Las actividades dentro del Área de Recepción exigen una formación mínima para los recién llegados, que sólo se logra abrumando a sus sentidos que vienen desnutridos. La capacitación es administrada bajo la más hedonísticas condiciones: lujo y bienestar."

(Área de Recepción)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



"La zona de recepción está permanente visitada por aficionados, quienes a través de sus negocios ejercitan un estado inspirado de inventiva política, de los que la Arquitectura se hace eco. Los sentidos están desbordados por el pensamiento."

(Área de Recepción)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

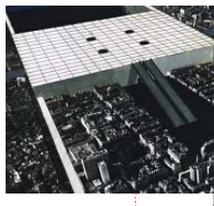
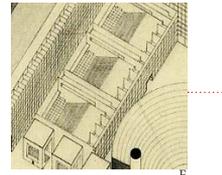


Fig. A.1 y Fig. A.2

Vista / Reception Area (Área de Recepción), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture". Original y bajo estudio. Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. B, Fig. C y Fig. E

Vista / Reception Area (Área de Recepción), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture"—Fragmento—. Autores: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. D

Túnel como medio de escape del muro de Berlín desde el lado Oriental hacia el lado Occidental.

Berlín del Oeste en 1964 cavaron un túnel de 145 metros de largo, 12 metros de profundidad y 70 centímetros de diámetro donde pudieron escapar casi 60 habitantes del Este tras entrar por un baño y salir por el sótano de una panadería.

Fotografía utilizada por Rem Koolhaas para documentar el trabajo *The Berlin wall as architecture* (1961). Fotografía, 1964



Fig. F

Perspectiva del: Central Area (Área Central), del proyecto

"Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture"—Fragmento—.

Autores: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. G

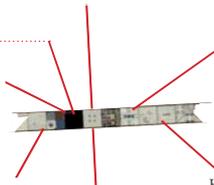
Brandenburger Tor (Puerta de Brandeburgo) con alambres. Fotografía, s/f.

Fig. H

Vista de la maqueta de Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture.

Intervención sobre la planta de Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture, del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Intervención digital sobre el original

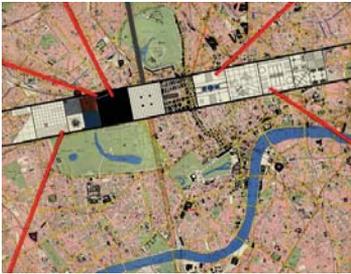


"La única preocupación de los participantes son el presente y el futuro de La Franja: ellos proponen refinamientos arquitectónicos, ampliaciones, estrategias. Grupos excitados elaboran propuestas en salas especiales, mientras que otros modifican una maqueta continuamente. Los programas más contradictorios se fusionan sin compromiso alguno."

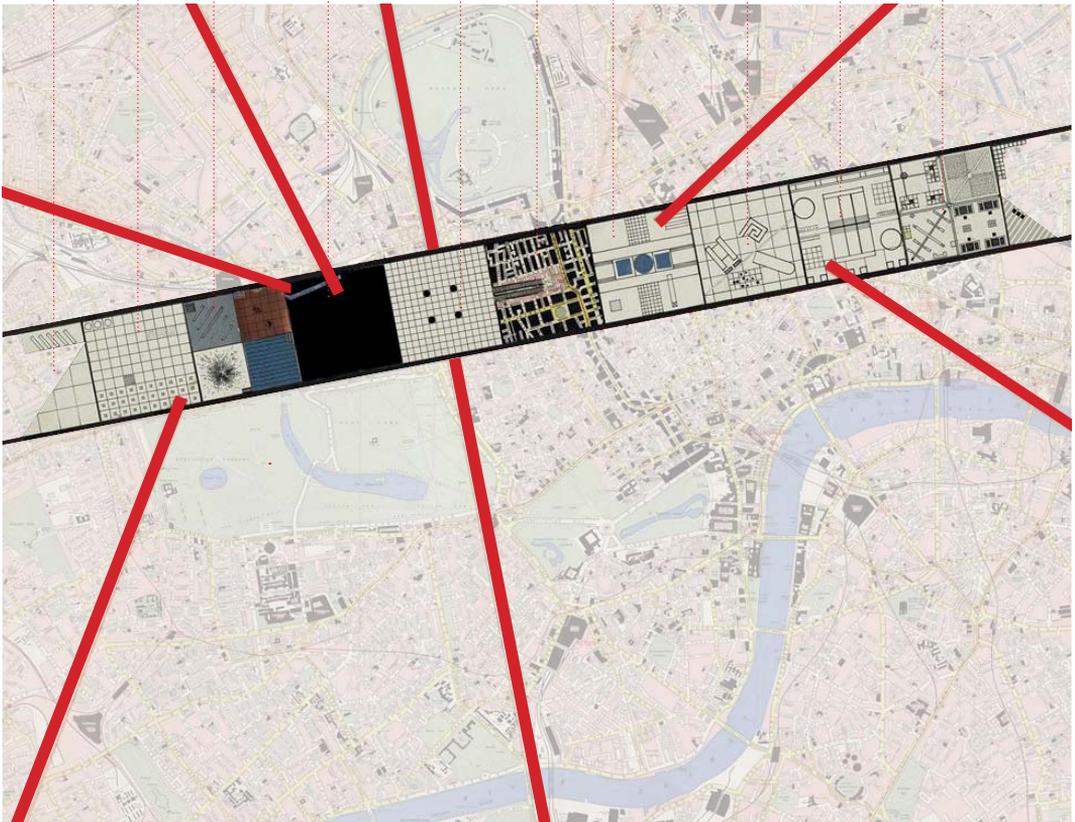
(Área de Recepción)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

Architecture (Arquitectura)



A.1



Plaza de Ceremonias

A.2

"Después de que todos los intentos por interrumpir esta indeseable migración hubieran fallado, las autoridades de la parte mala hicieron un desesperado y salvaje uso de la arquitectura: construyeron un muro alrededor de la parte buena de la ciudad, haciéndola completamente inaccesible a sus individuos."

(Prólogo)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



B

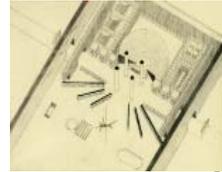
"División, aislamiento, desigualdad, agresión, destrucción, todos los aspectos negativos de la pared, podrían ser los ingredientes de un nuevo fenómeno, la guerra contra las condiciones adversas de arquitectura, en este caso Londres. Esto sería una arquitectura inmodesta, comprometida con la provisión de alternativas totalmente deseables más que con tímidas mejoras."

(Arquitectura)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



C

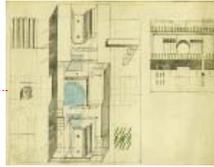


D

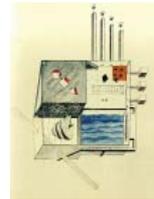
"Los habitantes de esta arquitectura, aquellos lo suficientemente fuertes como para amarla, se convertirían en sus Prisioneros Voluntarios, estáticos en la libertad de sus límites arquitectónicos."

(Arquitectura)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



E

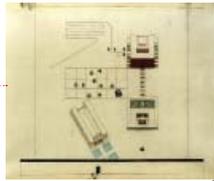


F

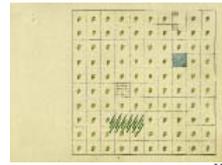
"Contraria a la Arquitectura Moderna y sus desesperados nacimientos posteriores, esta nueva arquitectura no es ni autoritaria ni histórica: es ciencia hedonista de diseño de instalaciones colectivas que acomodan plenamente los deseos individuales."

(Arquitectura)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



G



H

Fig. A.1 y Fig. A.2

Planta de *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*. Original y bajo estudio. Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. B*

Vista / *Tip of the Strip* (La Punta de la Franja)

Fig. C*

Planta / *Central Area* (Área Central)

Fig. D*

Planta / *Reception Area* (Área de Recepción)

Fig. E*

Vista interna y externa / *Baths* (Los Baños)

Fig. F*

Vista / *The Park of the Four Elements* (El Parque de los Cuatro Elementos)

Fig. G*

Vista / *Square of the Arts* (Plaza de las Artes)

Fig. H*

Planta / *The Allotments* (Las Parcelas)

Fig. I*

Vista / *Park of Aggression* (Parque de la Agresión)

Fig. J*

Vista / *Institute of Biological Transactions* (El Instituto de las Transacciones Biológicas)

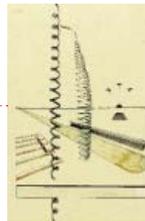
*Todos del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Dibujo. Londres, 1972

"Desde el exterior esta arquitectura es una secuencia de monumentos serenos, la vida en el interior produce un continuo estado de frenesí y un delirio ornamental decorativo, una sobredosis de símbolos."

(Arquitectura)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



I

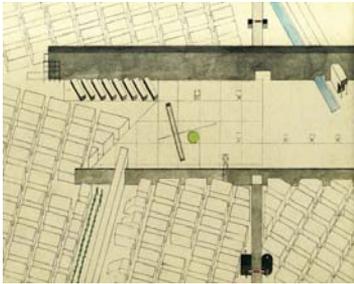
"Será una arquitectura que generará sus propios sucesores, milagrosamente cuidadosos arquitectos de su masoquismo y odio a sí mismos."

(Arquitectura)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

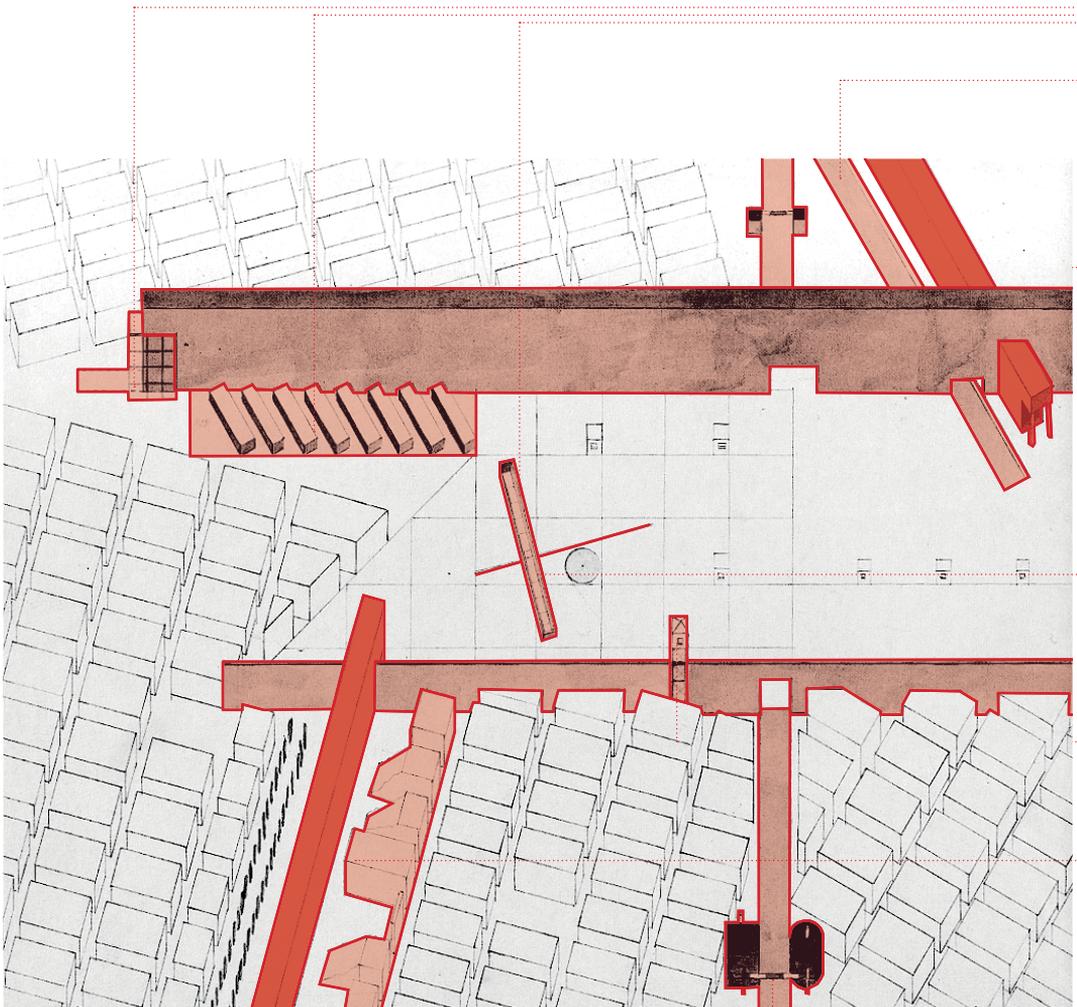


J



A.1

Tip of the Strip (La Punta de la Franja)



A.2

Aquellos atrapados, dejados atrás en la triste Mitad Mala, se obsesionaron con vanos planes de escape.

(Prólogo)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

En una confrontación continua con la vieja ciudad, las estructuras existentes son destruidas por la nueva arquitectura, y las peleas triviales se producen entre los habitantes de la vieja Londres y los Prisioneros Voluntarios de La Franja.

(Punta de la Franja)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

La vida en los cuarteles de la Punta de La Franja puede ser dura, pero la continua creación de este objeto, deja a sus creadores exhaustos de satisfacción.

(Punta de la Franja)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

Una maqueta de La Franja, continuamente modificada con la información recibida del Área de Recepción, transmite estrategias, planos e instrucciones.

(Punta de la Franja)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

Algunos monumentos de la civilización antigua se incorporan a la zona después de la rehabilitación de sus cuestionables propósitos y programas.

(Punta de la Franja)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

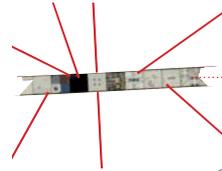


Fig. A.1 y Fig. A.2
Vista / *Tip of the Strip* (La Punta de la Franja), del proyecto "Éxodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture". Original y bajo estudio. Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. B
Franjas secundarias de *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*, del proyecto "Éxodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture". Autores: Rem Koolhaas y Ella Zenghelis con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis. Londres, 1972. Dibujo y collage.

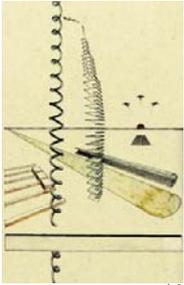
Fig. C
Vista de la maqueta de *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*. Intervención sobre la planta de *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*, del proyecto "Éxodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture". Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Intervención digital sobre el original

Fig. D
Construcción del muro por los habitantes de la "Mitad Mala". Fotografía utilizada por Rem Koolhaas para documentar el Prologue (Prólogo), del proyecto "Éxodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture". Autores: Rem Koolhaas y Ella Zenghelis con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis. Londres, 1972. Fotografía. s/f.

Fig. E
Puesto de Vigilancia en Muro de Berlín. Fotografía. s/f.

Fig. F
Minimal training for new arrivals overwhelming previously undernourished senses (Entrenamiento mínimo para los recién llegados: abrumando sus sentidos previamente desnutridos), del proyecto "Éxodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture"—Fragmento—. Autores: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Park of Aggression (Parque de la Agresión)

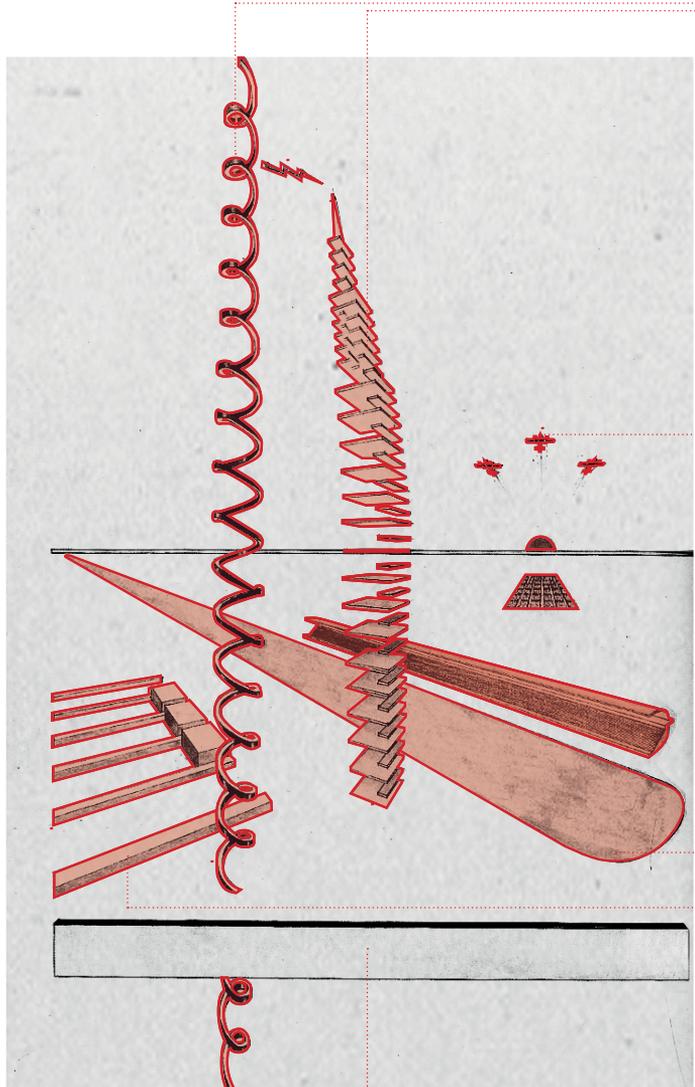


A.1

En esta zona de recreo, estructuras rudimentarias han sido levantadas para corregir y canalizar deseos agresivos en confrontaciones creativas. El despliegue de ego/ mundo dialéctico genera la aparición continua de las ideologías en conflicto. Su impuesta convivencia invoca sueños infantiles y el deseo de jugar. El parque es una reserva de tensión sostenida a la espera de ser puesta en libertad, un parque infantil de dimensiones flexibles para acomodar el único deporte de La Franja: la agresión.

(Parque de la Agresión)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



A.2

Los edificios más destacados son las dos torres. Una de ellas es infinita, una espiral continua, y la otra, consiste de 42 plataformas, tiene un estilo arquitectónico conocido. Los campos magnéticos entre estas torres crean una tensión que reflejan las motivaciones psicológicas de sus usuarios.

(Parque de la Agresión)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

La agresiva confianza de los jugadores compensa la incertidumbre electrizante acerca de la seguridad de la torre cuadrada. Dentro de la torre hay estantes que contienen celdas, donde los visitantes se retiran para dar rienda suelta a su odio reprimido, abusando libremente el uno del otro.

(Parque de la Agresión)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

Pero estos antagonistas privados también son espectadores: los estantes sirven como galerías desde las cuales mirar las grandes plataformas de la torre, lo que provoca a los visitantes a unirse en grupos involucrados en las transacciones físicas desconocidas que hay debajo.

(Parque de la Agresión)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

Como su torre se inclina hacia adelante, empujan a sus antagonistas a una caída abismal a través de la espiral implacable de la introspección. Sus movimientos digestivos consumen una excesiva suavidad, es la cámara de combustión de grasa bajo la piel. Los misiles humanos, ayudados por la aceleración centrífuga, escapan a través de una abertura elegida en las paredes de la espiral. Son objetos de terrible energía liberados en una trayectoria de tentaciones irresistibles.

(Parque de la Agresión)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

A medida que regresan de su aventura nocturna, los visitantes celebran sus victorias colectivas en un escenario gigantesco que atraviesa el parque en diagonal.

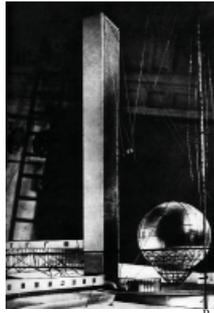
(Parque de la Agresión)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

Toda la superficie del Parque, —el aire superior y las cavidades de abajo— se convierte en un campo de batalla a gran escala. Como las operaciones continúan en la noche toman el aspecto de alucinantes celebraciones contra el contexto de un mundo abandonado de exterminio calculado y educada inmovilidad.

(Parque de la Agresión)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



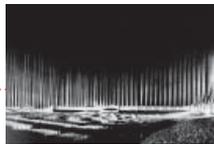
B.1



B.2



B.3



C



D

Fig. A.1 y Fig. A.2

Vista / *Park of Agresión* (Parque de la Agresión). Original y bajo estudio.

Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. B.1

Instituto Lenin.

El *Instituto Lenin* presenta una media esfera de cristal interceptando un cono constituido solamente por su estructura, una torre y unos mástiles conectados por cables entre todos.

Autor: Ivan Leonidov. Moscú, 1927

Fig. B.2 y Fig. B.3

Construcción cinética. Estática y en movimiento.

Podemos llamarla escultura o construcción. Su forma es resultado de una sola varilla, dando un aspecto estático hasta que al activarse por la vibración del impulso mecánico generado por un motor constituye un volumen virtual.

Autor: Naum Gabo. 1920

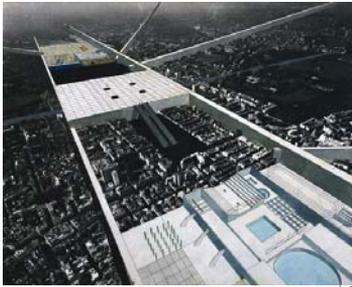
Fig. C

La Catedral de Luz. Dirigida por: Albert Speer. Nuremberg, 1937.

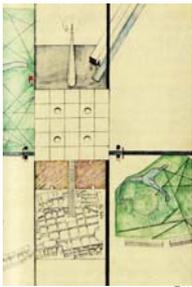
Fig. D

Niños jugando en el "Muro".

Fotografía utilizada por Rem Koolhaas para documentar el trabajo *The Berlin wall as architecture* (1961). Fotografía. s/f.

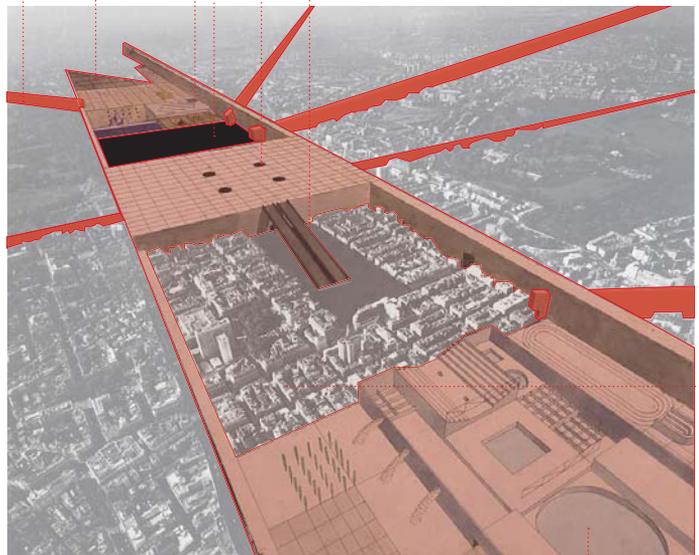


A.1



B.1

Central Area (Área Central)



A.2

El techo del Área de Recepción, con acceso desde su interior, es un plano elevado desde el que se puede experimentar la decadencia del casco antiguo de la ciudad y el esplendor físico de La Franja.

Desde aquí, una escalera gigantesca desciende a un fragmento conservado del viejo Londres. Estos edificios antiguos proporcionan un alojamiento temporal para los recién llegados durante su periodo de formación: la zona es una esclusa ambiental.

(Área Central)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

El otro lado de la cubierta (oeste) está completamente vacío, a excepción de la torre de la Estación de Interferencias, que protegerá a los habitantes de La Franja de la exposición electrónica del resto del mundo. Esta plaza de color negro dará cabida a una mezcla de ejercicios físicos y mentales, una especie de Juegos Olímpicos conceptuales.

(Plaza de Ceremonias)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

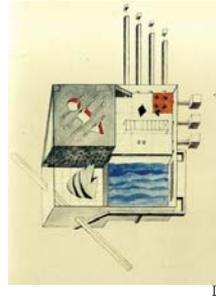
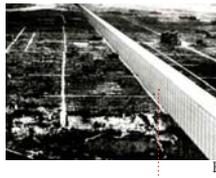
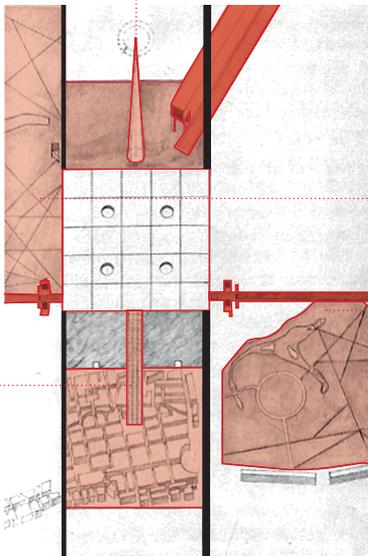


Fig. A.1 y Fig. A.2

Perspectiva / Central Area (Área Central), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture". Original y bajo estudio. Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. B.1 y Fig. B.2

Planta / Central Area (Área Central), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture". Original y bajo estudio. Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. C

Planta / Reception Area (Área de Recepción), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture". Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Dibujo. Londres, 1972

Fig. D

Vista / The Park of the Four Elements (El Parque de los Cuatro Elementos), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture". Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Dibujo. Londres, 1972

Fig. E

Vista / Tip of the Strip (La Punta de la Franja), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture". Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Dibujo. Londres, 1972

Fig. F

Franjas secundarias de Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture, del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores: Rem Koolhaas y Ella Zenghelis con Madelon Vriesendorp and Zoe Zenghelis. Dibujo y collage. Londres, 1972

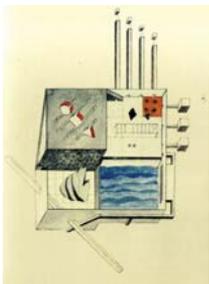
Fig. G

Planta de Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture entre Hyde Park y Regent's Park. Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Intervención digital sobre el original

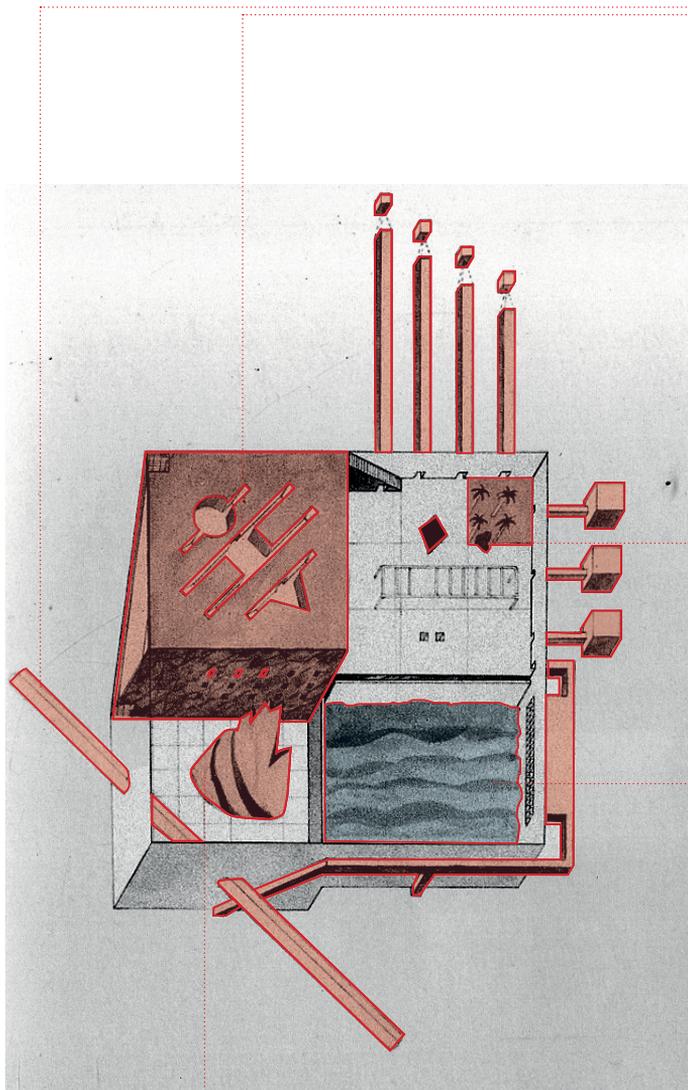
Fig. H

Vista interna y externa / Baths (Los Baños), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture". Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Dibujo. Londres, 1972

The Park of the Four Elements (El Parque de los Cuatro Elementos)



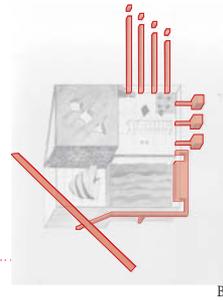
A.1



A.2

"Las paredes de esta cavidad repiten la historia de este lugar, ya pasada, como una cicatriz; parte de la ahora desierta línea de Metro se suspende en este vacío. En lo profundo de otros muros, viviendas en cuevas y cavernosos lugares de reunión están tallados para acomodar ciertos misterios primordiales."

(El Parque de los Cuatro Elementos)
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

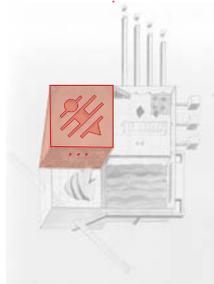


B

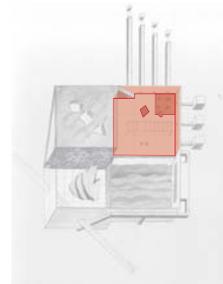
La Plaza del Aire...

"...consiste en varios pabellones hundidos cubiertos de complejas redes de conductos que emiten varias mezclas de gases que crean experiencias aromáticas y alucinógenas. A través de sutiles variaciones en la dosificación, densidad, y tal vez incluso el color, estas nubes de volátiles aromas pueden ser modificadas o prolongadas como si fueran instrumentos musicales."

(El Parque de los Cuatro Elementos)
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



C

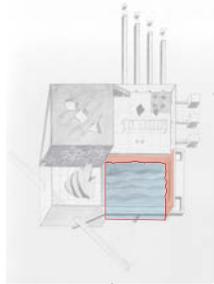


D

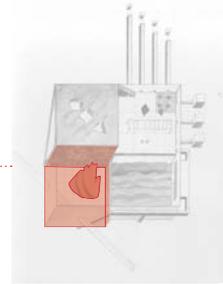
La Plaza del Desierto es...

"... idéntica en tamaño a la primera plaza, pero hundida bajo la superficie"
"...una reconstrucción artificial de un paisaje egipcio, simulando sus condiciones mareantes: una pirámide, un pequeño oasis, y un órgano de fuego una estructura de acero con innumerables tubos de salida de llamas de diferente intensidad, color y calor. Se usa por la noche para ofrecer un espectáculo pirotécnico visible desde todas las partes de La Franja, un sol nocturno. Al final de cuatro cuevas lineales, máquinas que producen espejismos proyectan imágenes de ideales deseados. Los que están en el Desierto que entran en los tubos corren para alcanzar estas santas imágenes. Pero el contacto real nunca puede ser establecido: corren sobre un cinturón que se mueve en dirección opuesta, a una velocidad que aumenta a medida que se reduce la distancia entre espejismo y los corredores. Las energías y los deseos frustrados tendrán que ser canalizadas en actividades sublimadas. (El secreto de que la pirámide no contiene un tesoro dentro de su cámara deberá ser guardado por siempre)."

(El Parque de los Cuatro Elementos)
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



E



F

La Plaza del Agua es...

"...una piscina cuya superficie está permanentemente agitada por el movimiento regular, pero variable, de una de sus paredes, produciendo olas de proporciones a veces gigantescas. Este lago es el dominio de algunos buscadores de placer, que se han vuelto totalmente adictos al desafío de las olas. Día y noche, los sonidos de este mar interior sirven como fondo acústico de las actividades de La Franja."

(El Parque de los Cuatro Elementos)
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

La Plaza de la Tierra es...

"...la cuarta plaza, en la parte inferior de la fosa"
"...está ocupada por una montaña vagamente familiar, su cumbre precisamente se nivela con la superficie de La Franja. En la parte superior, un grupo de escultores debaten el busto de quién tallar en la roca, pero en la atmósfera acelerada de esta prisión, nadie es tan importante durante el tiempo suficiente y los escultores nunca llegan a conclusión alguna."

(El Parque de los Cuatro Elementos)
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

Fig. A.1 y Fig. A.2

Vista / *The Park of the Four Elements* (El Parque de los Cuatro Elementos). Original y bajo estudio. Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. B*

Bordes de *The Park of the Four Elements* (El Parque de los Cuatro Elementos). Intervención digital sobre el original

Fig. C*

La Plaza del Aire de *The Park of the Four Elements* (El Parque de los Cuatro Elementos). Intervención digital sobre el original

Fig. D*

La Plaza del Desierto de *The Park of the Four Elements* (El Parque de los Cuatro Elementos). Intervención digital sobre el original

Fig. E*

La Plaza del Agua de *The Park of the Four Elements* (El Parque de los Cuatro Elementos). Intervención digital sobre el original

Fig. F*

La Plaza de la Tierra de *The Park of the Four Elements* (El Parque de los Cuatro Elementos). Intervención digital sobre el original

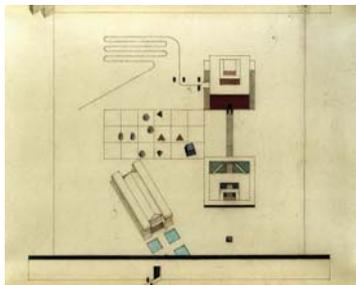
*Intervención sobre la Vista / *The Park of the Four Elements*

(El Parque de los Cuatro Elementos), del proyecto

"Éxodo, or the Voluntary Prisoners of Architecture". Autores del original:

R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Dibujo. Londres, 1972

Square of the Arts (Plaza de las Artes)

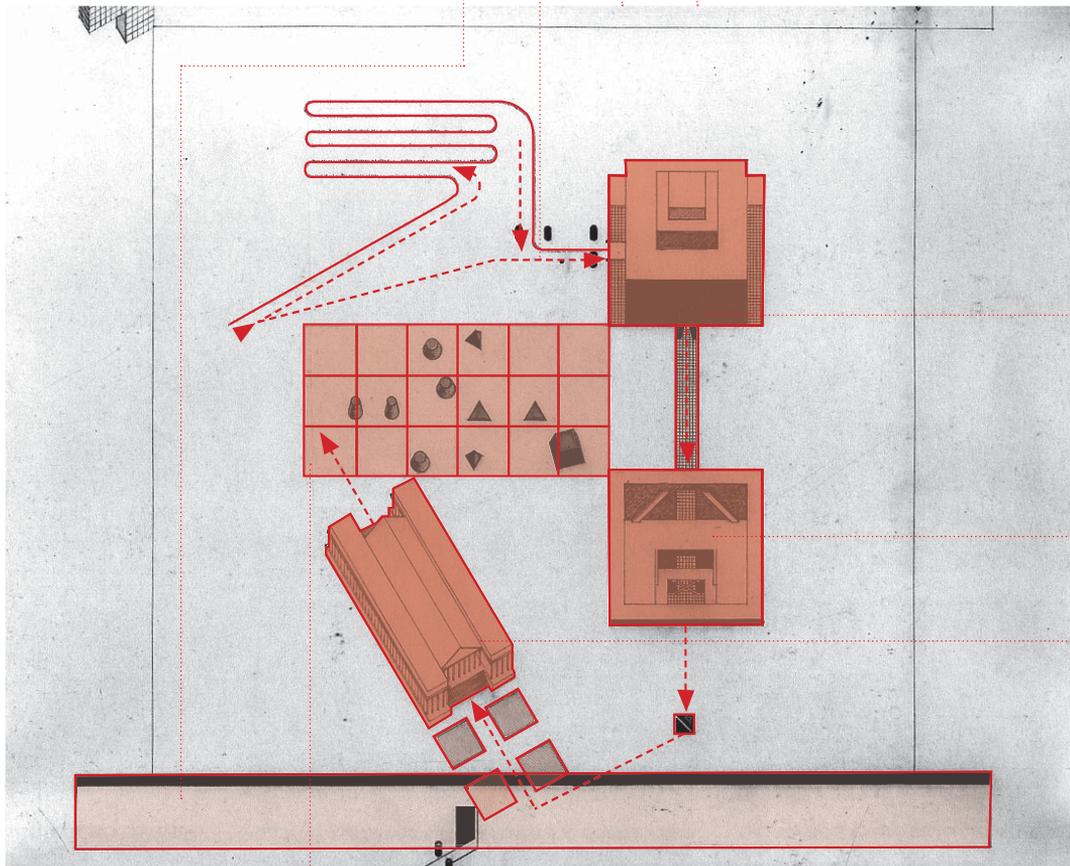


A.1

Dedicada a la creación acelerada, la evolución, y la exhibición de objetos, la Plaza de las Artes es la zona industrial de La Franja, un espacio urbano abierto, pavimentado con un material sintético que ofrece un alto grado de confort a sus usuarios.

(Plaza de las Artes)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



A.2

Hay tres grandes edificios en la plaza. Uno es viejo, siempre ha sido un museo. Los otros dos fueron construidos por los Prisioneros Voluntarios. El primero sobresale de la superficie; fue construido con los materiales del segundo, que fue excavado en la Plaza y de hecho es el interior del primero. A primera vista es imposible entender que estos edificios gemelos son uno sólo, y esto no es un secreto. Cooperativamente formando un instrumento para el adoctrinamiento de la existente cultura, muestran el pasado de la única manera posible: exponen su memoria permitiendo que sus provocativos vacíos puedan ser rellenados con las explosivas emociones de los espectadores. Ellos son una escuela.

(Plaza de las Artes)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

La densidad y la impenetrabilidad del primer edificio intensifica las expectativas de los estudiantes que llegan y que esperan fuera, al otro lado de sus puertas, mientras que el vacío aparente de la segunda provoca ansioso suspense. Los visitantes, impulsados por una fuerza irresistible, inician un viaje bajando por las escaleras mecánicas que enlazan con una serie de enigmáticas galerías metiéndoles en una exploración de los rincones más misteriosos de la historia. En la galería inferior, se descubre un interior sin fondo; nuevas galerías están en construcción, llenándose, terminadas, con obras raras, que surgen de un túnel en un flujo continuo que está aparentemente vinculado con el viejo museo. Cuando vuelven a la superficie, las huellas de este recorrido se conservan en la retina y se transfiere a ciertas partes del cerebro.

(Plaza de las Artes)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

El antiguo edificio contiene imágenes borradas del pasado. La primera impresión de un desinformado visitante es un infinito número de marcos vacíos, lienzos en blanco y pedestales vacíos. Sólo aquellos con conocimientos adquiridos en el curso anterior puede descifrar el espectáculo mediante la proyección de sus recuerdos en estas provocaciones vacías: una continua película de imágenes, mejoras, y versiones aceleradas de la historia del arte automáticamente producen nuevas obras, llenando el espacio con los recuerdos, modificaciones e invenciones.

(Plaza de las Artes)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

Además de estos tres edificios principales, las únicas exposiciones tangibles en la Plaza se dan en unos pequeños edificios que se asemejan a peones en un tablero de algún juego muy antiguo. Están dispuestos, como si se hubieran dejado caer, como meteoritos de un desconocido significado metafísico, a la espera de ser movidos a la siguiente fase del juego; con cada movimiento el juego se descifra un poco más.

(Plaza de las Artes)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

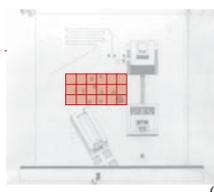
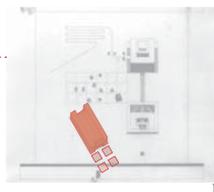
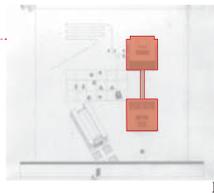
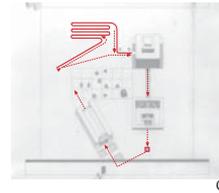
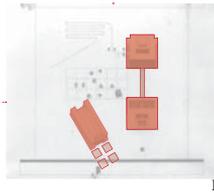


Fig. A.1 y Fig. A.2

Vista / Square of the Arts (Plaza de las Artes). Original y bajo estudio. Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. B*

Los tres grandes edificios de la Square of the Arts (Plaza de las Artes). Intervención digital sobre el original

Fig. C*

Los recorridos en la Square of the Arts (Plaza de las Artes). Intervención digital sobre el original

Fig. D

Niños jugando en el "Muro".

Fotografía utilizada por Rem Koolhaas para documentar el trabajo *The Berlin wall as architecture* (1961). Fotografía, s/f.

Fig. E*

Los dos museos construidos por los Prisioneros Voluntarios en la Square of the Arts (Plaza de las Artes). Intervención digital sobre el original

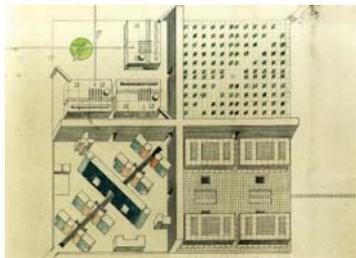
Fig. F*

El antiguo edificio de la Square of the Arts (Plaza de las Artes). Intervención digital sobre el original

Fig. G*

Las exposiciones tangibles de la Square of the Arts (Plaza de las Artes). Intervención digital sobre el original

*Intervención sobre la Vista / Square of the Arts (Plaza de las Artes), del proyecto *"Éxodo, or the Voluntary Prisoners of Architecture"*. Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Dibujo, Londres, 1972



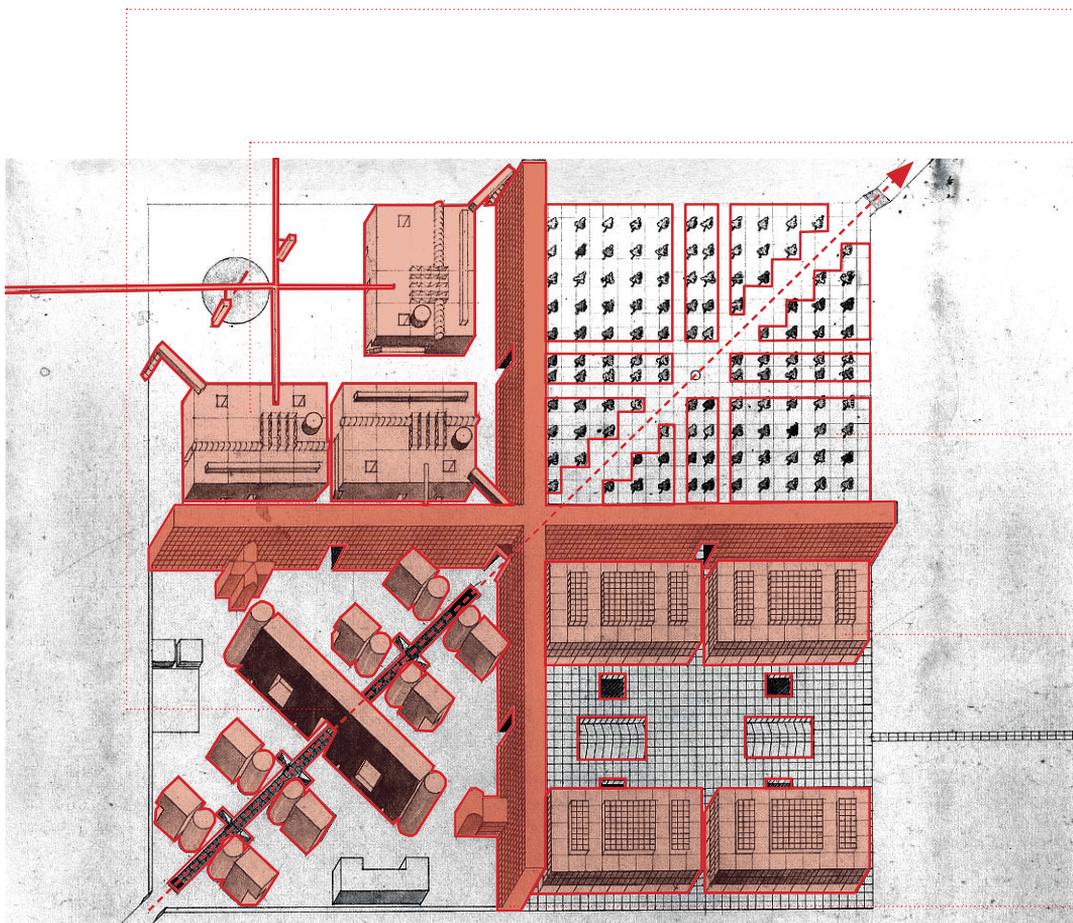
A.1

El Instituto atiende a los Prisioneros Voluntarios en situaciones de emergencia biológica y crisis físicas y mentales. También demuestra la naturaleza inofensiva de la muerte.

(El Instituto de las Transacciones Biológicas)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

Institute of Biological Transactions (El Instituto de las Transacciones Biológicas)



A.2

El Hospital...

"...es una secuencia de pabellones, cada uno dedicado a una enfermedad en particular. Están conectados por un bulevar médico, un cinturón de lento movimiento que muestra a los enfermos en una procesión continua, con un grupo de enfermeras bailando con uniformes transparentes, el equipo médico disfrazado de tótems y perfumados con ricos perfumes que inhiben el olor familiar de la curación, en una atmósfera casi festiva de melodías operísticas.

(El Instituto de las Transacciones Biológicas)
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

En los Tres Palacios del Nacimiento...

"...hay un equilibrio estadístico entre los nacimientos y las defunciones. La proximidad física de estos eventos sugiere la consolidación de una relación causal entre ambos, un relé suave. La reducción de la esperanza media de vida crea una ambiciosa urgencia, no se permite el lujo de cerebros no explotados, no se permite la prolongación artificial de infantilismo ni la adolescencia desaprovechada. Los Tres Palacios del Nacimiento también cuidan de los bebés, los educan y los convierten en pequeños adultos, que —en la mayor brevedad posible— participarán activamente de la vida en La Franja.

(El Instituto de las Transacciones Biológicas)
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

El Cementerio es...

"...continua festivo. Los mismos olores, la misma danza etérea, se hacen todavía más humanos por el contraste entre la disposición formal, sin piedad, de las parcelas y la naturalidad del color verde oscuro de los arbustos."

(El Instituto de las Transacciones Biológicas)
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

En la Área de los Enfermos Mentales...

"...estarán exhibidos como antiguamente, no por ellos mismos individualmente, sino como parte de una exposición bien producida, de sus delirios, apoyada por el equipo técnico más avanzado; un número infinito de Napoleones, Florence Nightingales, Einsteins, Jesucristos y Juanas de Arco, todos con sus uniformes hechos a medida."

(El Instituto de las Transacciones Biológicas)
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

El edificio cruciforme...

"...separa los cuatro compartimentos, contiene los archivos, registros de todos los hechos vitales, acontecimientos e incidentes de la vida pasada y presente de los Prisioneros."

(El Instituto de las Transacciones Biológicas)
Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

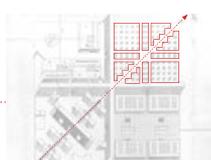
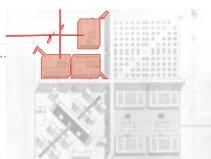
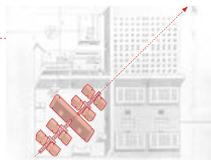


Fig. A.1 y Fig. A.2

Vista / *Institute of Biological Transactions* (El Instituto de las Transacciones Biológicas). Original y bajo estudio. Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. B*

El Hospital del *Institute of Biological Transactions* (El Instituto de las Transacciones Biológicas). Intervención digital sobre el original

Fig. B

Los arquitectos de *Manhattan* interpretan *La silueta de Nueva York*.

Estraido de: KOOLHAAS, Rem (2004). *Delirio de Nueva York, un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Traducción de Jorge Sainz. Primera Edición, 9ª tirada. Barcelona: Gustavo Gili, 2016, p. 128

Fig. C*

Tres Palacios del Nacimiento del *Institute of Biological Transactions*

(El Instituto de las Transacciones Biológicas). Intervención digital sobre el original

Fig. D*

El Cementerio del *Institute of Biological Transactions*

(El Instituto de las Transacciones Biológicas). Intervención digital sobre el original

Fig. E*

Área de los Enfermos Mentales del *Institute of Biological Transactions*

(El Instituto de las Transacciones Biológicas). Intervención digital sobre el original

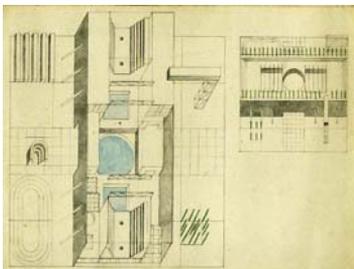
Fig. F*

El edificio cruciforme del *Institute of Biological Transactions*

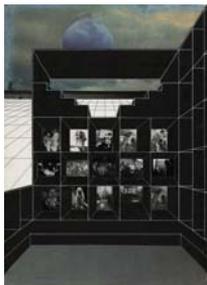
(El Instituto de las Transacciones Biológicas). Intervención digital sobre el original

*Intervención sobre la Vista / *Institute of Biological Transactions* (El Instituto de las Transacciones Biológicas), del proyecto "Éxodo, or the Voluntary Prisoners of Architecture". Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Dibujo. Londres, 1972

Baths (Los Baños)



A.1

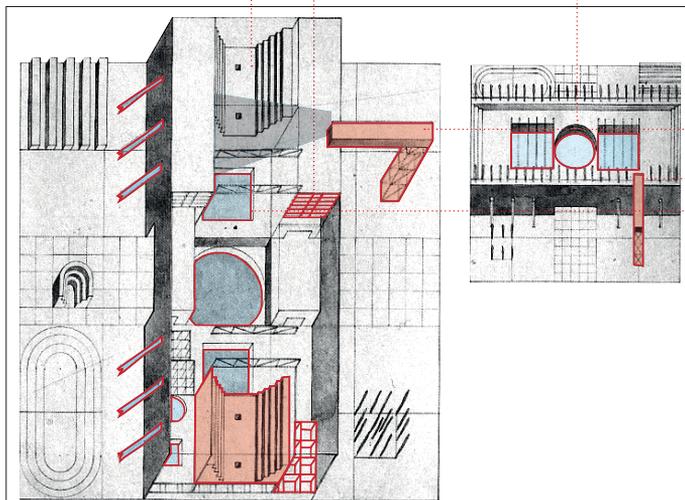


B.1

La función de los Baños es crear y reciclar fantasías privadas y públicas, inventar, probar y posiblemente introducir nuevas formas de comportamiento. El edificio es un condensador social. Trae motivaciones ocultas, deseos e impulsos a la superficie para ser refinados por reconocimiento, provocación, y desarrollo.

(Los Baños)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



A.2

La planta baja es un espacio de acción pública y exhibición, un continuo desfile de personalidades y cuerpos, un escenario para una dialéctica cíclica entre el exhibicionismo y el voyeurismo. Es un área para la observación y la posible seducción de compañeros, que serán invitados a participar activamente en las fantasías privadas y la búsqueda de deseos.

(Los Baños)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

Las dos largas paredes del edificio están formadas por infinitas celdas de varios tamaños, donde los individuos, parejas o grupos pueden retirarse.

Estas celdas están preparadas para animar a la indulgencia y para facilitar la realización de fantasías e invenciones sociales; te invitan a cualquier forma de interacción e intercambio.

(Los Baños)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

La secuencia de espacio público y celdas privadas se convierte en una reacción en cadena creativa. Desde estas celdas, los personas contentas con la acción que están llevando a cabo o aquellos seguros y confiados de la validez y originalidad de sus acciones y propuestas se filtran hacia dos escenarios a ambos lados finales de los Baños. Y ahí, en el escenario, realizan su acción. La frescura y la sugestión de estas actuaciones activan partes dormidas del cerebro y desencadenan una explosión continua de ideas en el público.

(Los Baños)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



C.2



C.1



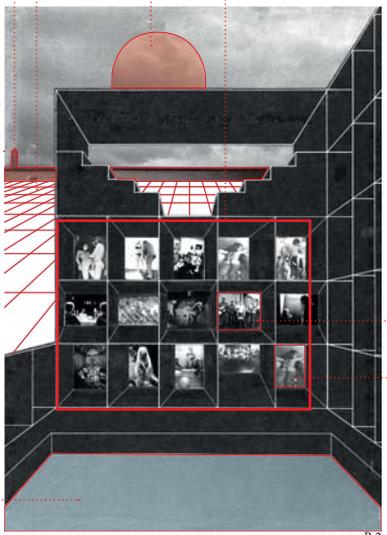
E



F



G



B.2



H



I.1



I.2

Fig. A.1 y Fig. A.2
Vista interna y externa / Baths (Los Baños). Original y bajo estudio. Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. B.1 y Fig. B.2
A stage for a cyclical dialectic between exhibitionism and spectatorship (Un escenario para una dialéctica cíclica entre el exhibicionismo y el espectador). Original y bajo estudio. Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. C.1
Rear Window (La Ventana Indiscreta). Dir.: Alfred Hitchcock. Afiche. USA, 1954

Fig. C.2
A stage for a cyclical dialectic between exhibitionism and spectatorship (Un escenario para una dialéctica cíclica entre el exhibicionismo y el espectador)—Fragmento—. Autores: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. 1972

Fig. D
Life (Super Surface) (Vida (Super Superficie)), del proyecto "Five fundamentals Acts" (Cinco actos fundamentales) (1971-73). Autores: Superstudio. Serigrafía. Florencia, 1971

Fig. E
Globe terrestre bleu (Globo Terrestre Azul). Autor: Yves Klein. 1962

Fig. F
Perspectiva del: Central Area (Área Central), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture"—Fragmento—. Autores: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. G
Puesto de Vigilancia en Muro de Berlín. Fotografía. s/f.

Fig. H
Los músicos / The Avowal (La Confesión), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture". Autores: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Collage. Londres, 1972

Fig. I.1
Fotografía del grupo de cine 1,2,3. René Daalder, Rem Koolhaas, Jan de Bont, Frans Bromet y Kees Meyering. 1966

Fig. I.2
De Blanke Slavin (La Esclava Blanca). Dir: René Daalder. Fotograma. Países bajos, 1969

The Allotments (Las Parcelas)



A.1

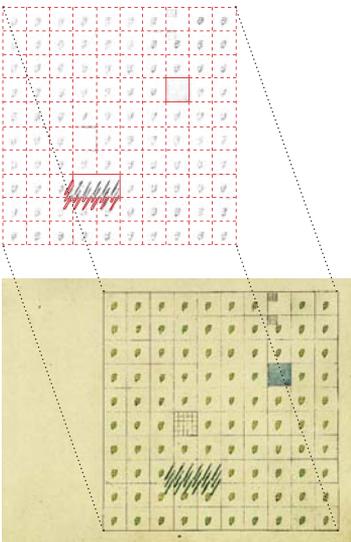


B.1

Las Parcelas están bien supervisadas a fin de que tanto las perturbaciones externas e internas se puedan evitar, o al menos ser reprimidas rápidamente. El número admitido de medios de comunicación en esta área es nulo. Los periódicos están prohibidos, las radios misteriosamente no funcionan, todo el concepto de "noticias" es ridiculizado por la paciente devoción con el que los solares son arados; y las superficies son fregadas, pulidas y adornadas.

(Las Parcelas)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



C



A.2

Las casas en estas Parcelas se construyen con los materiales más lujosos y caros (mármol, cromo, acero); son pequeños palacios para el pueblo. En un nivel descaradamente subliminal, esta sencilla arquitectura tiene éxito en su secreta ambición de inculcar gratitud y satisfacción.

(Las Parcelas)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

Para recuperarse en intimidad de las exigencias del intenso colectivismo, cada Prisionero Voluntario tiene un pequeño pedazo de tierra para el cultivo privado.

(Las Parcelas)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



D



E



F.1



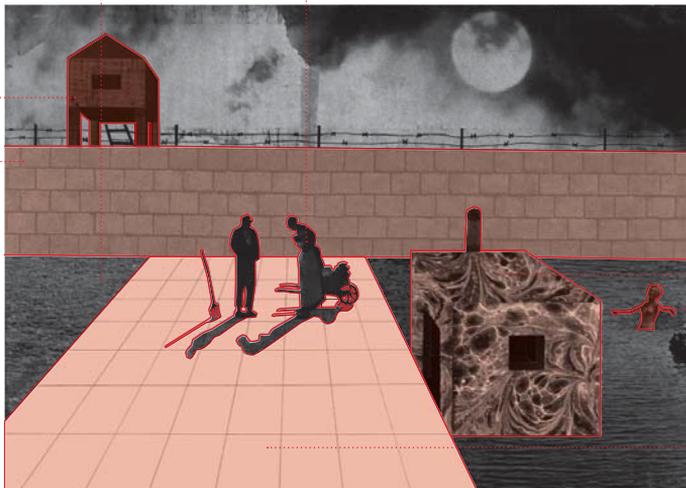
F.2



F.3



F.4



B.2



G

Fig. A.1 y Fig. A.2

Vista / *The Allotments (Las Parcelas)*. Original y bajo estudio. Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. B.1 y Fig. B.2

Nothing ever happens here... (Aquí nunca pasa nada...). Original y bajo estudio. Autores del original: R. Koolhaas, E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. C

Planta / *The Allotments (Las Parcelas)*. Original con estudio. Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. D

Globe terrestre bleu (Globo Terrestre Azul). Autor: Yves Klein. 1962

Fig. E

Puesto de Vigilancia en *Muro de Berlín*. Fotografía. s/f.

Fig. F.1

Revista *Casabella*. Número 378. Editado en Milán: Casabella. Portada. Junio 1973

Fig. F.2

El enigma de la llegada y de la Tarde. Autor: Giorgio De Chirico. Óleo sobre lienzo, 70 cm de alto x 86 cm de ancho. 1912

Fig. F.3

L'Angelus (El Ángelus). Autor: Jean- François Millet. Óleo sobre lienzo, 66 cm de alto x 55.5 cm de ancho. 1857-59

Fig. F.4

Reminiscence archéologique de "L'Angelus" de Millet (Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet). Autor: Salvador Dalí. Óleo sobre madera, 31.75 cm de alto x 39.4 cm de ancho. 1934

Fig. G

Life (Vida), del proyecto "Five fundamentals Acts" (Cinco actos fundamentales) (1971-73). Autores: Superstudio. Serigrafía. Florencia, 1971



A.1

The Avowal (La Confesión)



A.2



B



C



D

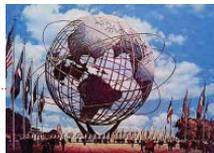
Para expresar su gratitud infinita
los Prisioneros Voluntarios cantan una oda
a la Arquitectura que siempre les rodea..

(La Confesión)

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura



E.1



E.2



E.3

Fig. A.1 y Fig. A.2

Los músicos / *The Arowal (La Confesión)*. Original y bajo estudio.

Autores del original: R. Koolhaas y E. Zenghelis con M. Vriesendorp y Z. Zenghelis. Londres, 1972

Fig. B

Edificio Barrikadnaja de la Plaza Kadriinskaya. Construcción: 1948-54. Ubicación: Moscú, Rusia. Fotografía. s/f.

Fig. C

Niños jugando en el "Muro".

Fotografía utilizada por Rem Koolhaas para documentar el trabajo *The Berlin wall as architecture* (1961). Fotografía. s/f.

Fig. D

Puesto de Vigilancia en Muro de Berlín. Fotografía. s/f.

Fig. E.1

Feria Mundial de Nueva York, 1939, imagen a vista de pájaro con la silueta de Manhattan al fondo.

Extraído de:

KOOLHAAS, Rem (2004). *Delirio de Nueva York, un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Traducción de Jorge Sainz. Primera Edición, 9ª tirada. Barcelona: Gustavo Gili, 2016. p. 274

Fig. E.2

Feria Mundial, 1964: la Unisfera

Extraído de:

KOOLHAAS, Rem (2004). *Delirio de Nueva York, un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Traducción de Jorge Sainz. Primera Edición, 9ª tirada. Barcelona: Gustavo Gili, 2016. p. 291

Fig. E.3

Vestibulo del Daily-News Building. Fotografía. s/f.

Presentación Docente

2.3

La *Presentación Docente* sobre *Rem Koolhaas* y el proyecto *Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura* busca mimetizar en un solo acto dos documentos. El primer documento es el *Artículo Crítico* del sub-capítulo 2.1 llamado: *Rem Koolhaas* y su faceta de "almacén" de múltiples imágenes y signos delirantes para concebir *proyecto conceptuales: Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura* (1972) y el segundo documento lo conforma el *Análisis Projectual* individualizado de las partes del proyecto *Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura* desarrollado en el sub-capítulo 2.2.

Las láminas de la presentación que se muestran en este sub-capítulo están reducidas de tamaño para poder ingresar tres láminas de la presentación en una página de este trabajo, evitando aumentar innecesariamente la extensión del mismo y mejorando la visualización de la secuencia de las láminas. Es bueno destacar que también se agregó el guión general de la *Presentación Docente* y las palabras claves que motorizan su discurso por ser elementos fundamentales para el desarrollo efectivo de una clase.

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

Rem Koolhaas

La **Presentación Docente** tiene estimado durar 60 minutos aproximadamente* y esta dividida en las siguientes partes y temas:

Parte A:

Tema A.1

Inspiración inicial para pensar en la arquitectura desde sus contrastes

Tema A.2

La intensificación de la realidad como herramienta analítica

Tema A.3

El individuo creador como sustento para el alcance de la utopía

Tema A.4

Imagen en movimiento para la construcción de significados

Tema A.5

El poder de la arquitectura como factor de cambio social

Parte B:

Tema B.1

Liberación voluntaria de las armaduras impuestas desde la disciplina

Tema B.2

El muro entre la división física y su significado simbólico

Parte C:

Tema C.1

El histograma, un ejercicio eficiente para comunicar conceptos

Tema C.2

El collage: respuesta a los sistemas de representación convencionales

Tema C.3

La malla-retícula como base para la especulación conceptual

Caso de Estudio:

**Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura de Rem Koolhaas
y Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis**

Tema 1

La dialéctica entre la anti-utopía y el drama de la ciudad existente

Tema 2

El guion como devenir proyectual

Tema 3

Contener programa metropolitano mediante la duplicación del muro

Tema 4

La indeterminación para potenciar la contigüidad programática

Tema 5

Materialización metafórica desde múltiples influencias

*Al término de la **Presentación Docente**, en la última hora de la clase, se establecerá una discusión con los alumnos para contrastar la información recibida con una semana de antelación y lo visto en la presentación con la finalidad de potenciar la visión crítica del estudiante hacia el proyecto arquitectónico.

Los documentos recibidos por los alumnos son los contenidos en este trabajo:

- 1) el **Artículo Crítico** sobre **Rem Koolhaas** y el proyecto **Éxodo**,
- o los **Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura** mostrado en el sub-capítulo 2.1;
- 2) el **Análisis Proyectual** de las partes del proyecto **Éxodo**,
- o los **Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura** contenido en el sub-capítulo 2.2;
- 3) el **Anexo A** y
- 4) el **Anexo B**.

A.1

Inspiración inicial para pensar en la arquitectura desde sus contrastes



A.2

La intensificación de la realidad como herramienta analítica



Tema A.1
Inspiración inicial para pensar en la arquitectura desde sus contrastes

palabras clave:
Remmet Lucas Koolhaas Roosenburg
Rotterdam, Países Bajos
II Guerra Mundial
Yakarta, Indonesia
Dirk Roosenburg
Brasil
Anthony Koolhaas

Tema A.2
La intensificación de la realidad como herramienta analítica

palabras clave:
Haage Post
Le Corbusier
Federico Fellini1
Constant Nieuwenhuys

lámina 03

A.3

El individuo creador como sustento para el alcance de la utopía





Tema A.3
El individuo creador como sustento para el alcance de la utopía

palabras clave:
Betty van Garrel
Constant Nieuwenhuys
Haage Post
New Babylon

lámina 04

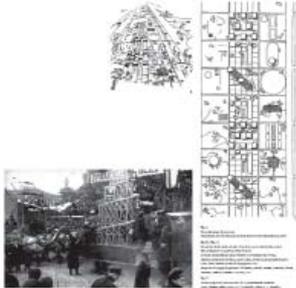
A.4

Imagen en movimiento para la construcción de significados



A.5

El poder de la arquitectura como factor de cambio social



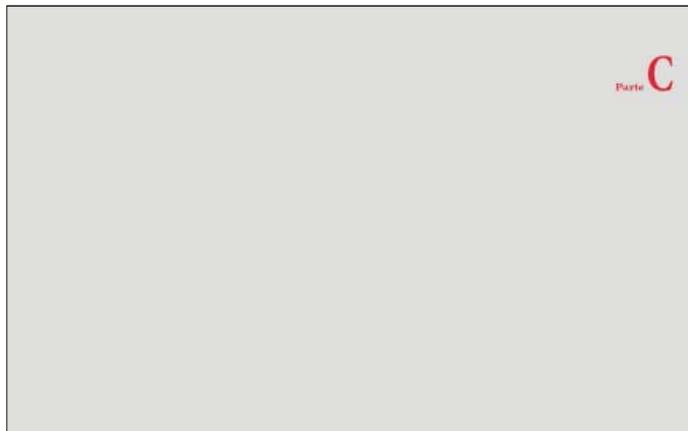
Tema A.4
Imagen en movimiento para la construcción de significados

palabras clave:
grupo 1,2,3
René Daalder
Jan de Bont
De Blanke Slavie

Tema A.5
El poder de la arquitectura como factor de cambio social

palabras clave:
Gerrit Oortuys
Max Risselada
Aldo van Eyck
Monumento para la Tercera Internacional
Vladimir Tatlin
Pabellón de la URSS en la Exposición Internacional de París
Konstantin Milnikov
Moscú
Leningrado
Condensador social
Ivan Leonidov
Magnitogorsk

lámina 05



Parte C

Duración 00:10 minutos aproximadamente

Tema C.1

El histograma, un ejercicio eficiente para comunicar conceptos

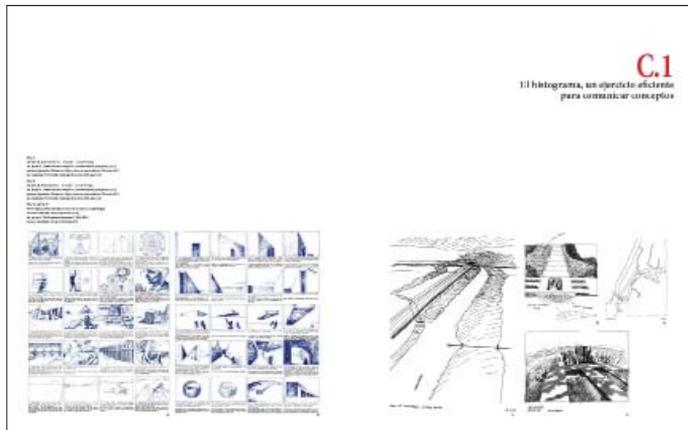
Tema C.2

El collage: respuesta a los sistemas de representación convencionales

Tema C.3

La malla-retícula como base para la especulación conceptual

lámina 09

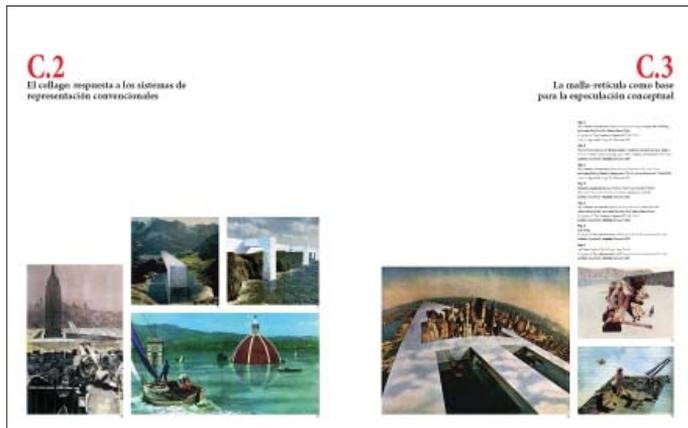


Tema C.1

El histograma, un ejercicio eficiente para comunicar conceptos

palabras clave:*Florenzia, Italia**Superstudio**Un viaggio nelle regione della ragione**The Continuous Monument**Deserti naturali e artificiali.*

lámina 10



Tema C.2

El collage: respuesta a los sistemas de representación convencionales

palabras clave:*Superstudio**Adolfo Natalini**Cristiano Toraldo di Francia**Gian Piero Frassinelli**Florenzia, Italia*

Tema C.3

La malla-retícula como base para la especulación conceptual

palabras clave:*Superstudio**The Continuous Monument*

lámina 11

Duración 00:30 minutos aproximadamente

Éxodo,
o los Prisioneros Voluntarios
de la Arquitectura, 1972

- Tema 1
La dialéctica entre la anti-utopía y el drama de la ciudad existente
- Tema 2
El guion como devenir proyectual
- Tema 3
Contener programa metropolitano mediante la duplicación del muro
- Tema 4
La indeterminación para potenciar la contigüidad programática
- Tema 5
Materialización metafórica desde múltiples influencias

Éxodo, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura

Ram Koolhaas
y Elia Zenghelis
con Madelon Visserberg y Zee Zenghelis

límina 12

Tema 1
La dialéctica entre la anti-utopía y el drama de la ciudad existente



Tel Aviv

El programa del museo se define en un espacio público en el centro de la ciudad, en el lugar donde se encuentra el Museo de Tel Aviv. El programa del museo se define en un espacio público en el centro de la ciudad, en el lugar donde se encuentra el Museo de Tel Aviv. El programa del museo se define en un espacio público en el centro de la ciudad, en el lugar donde se encuentra el Museo de Tel Aviv.

1 La dialéctica entre la anti-utopía y el drama de la ciudad existente



El programa del museo se define en un espacio público en el centro de la ciudad, en el lugar donde se encuentra el Museo de Tel Aviv. El programa del museo se define en un espacio público en el centro de la ciudad, en el lugar donde se encuentra el Museo de Tel Aviv.

límina 13

Tema 2
El guion como devenir proyectual

- Análisis Proyectual de:
The Voluntary Prisoners (Los prisioneros voluntarios) I
The Voluntary Prisoners (Los prisioneros voluntarios) II
Reception Area (Área de Recepción) I
Reception Area (Área de Recepción) II

2 El guion como devenir proyectual



límina 14

The Voluntary Prisoners (Los Prisioneros Voluntarios) I



Este espacio está diseñado para que el visitante pueda experimentar la vida cotidiana de los prisioneros voluntarios. El espacio está dividido en varias zonas que permiten al visitante conocer el día a día de los prisioneros.

El espacio está diseñado para que el visitante pueda experimentar la vida cotidiana de los prisioneros voluntarios. El espacio está dividido en varias zonas que permiten al visitante conocer el día a día de los prisioneros.

El espacio está diseñado para que el visitante pueda experimentar la vida cotidiana de los prisioneros voluntarios. El espacio está dividido en varias zonas que permiten al visitante conocer el día a día de los prisioneros.



El espacio está diseñado para que el visitante pueda experimentar la vida cotidiana de los prisioneros voluntarios. El espacio está dividido en varias zonas que permiten al visitante conocer el día a día de los prisioneros.

lámina 15

The Voluntary Prisoners (Los Prisioneros Voluntarios) II



Este espacio está diseñado para que el visitante pueda experimentar la vida cotidiana de los prisioneros voluntarios. El espacio está dividido en varias zonas que permiten al visitante conocer el día a día de los prisioneros.

Este espacio está diseñado para que el visitante pueda experimentar la vida cotidiana de los prisioneros voluntarios. El espacio está dividido en varias zonas que permiten al visitante conocer el día a día de los prisioneros.

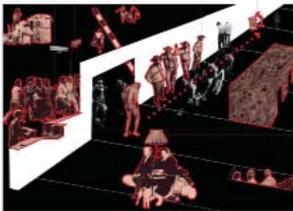
Este espacio está diseñado para que el visitante pueda experimentar la vida cotidiana de los prisioneros voluntarios. El espacio está dividido en varias zonas que permiten al visitante conocer el día a día de los prisioneros.



Este espacio está diseñado para que el visitante pueda experimentar la vida cotidiana de los prisioneros voluntarios. El espacio está dividido en varias zonas que permiten al visitante conocer el día a día de los prisioneros.

lámina 16

Reception Area (Área de Recepción) I



Este espacio está diseñado para que el visitante pueda experimentar la vida cotidiana de los prisioneros voluntarios. El espacio está dividido en varias zonas que permiten al visitante conocer el día a día de los prisioneros.

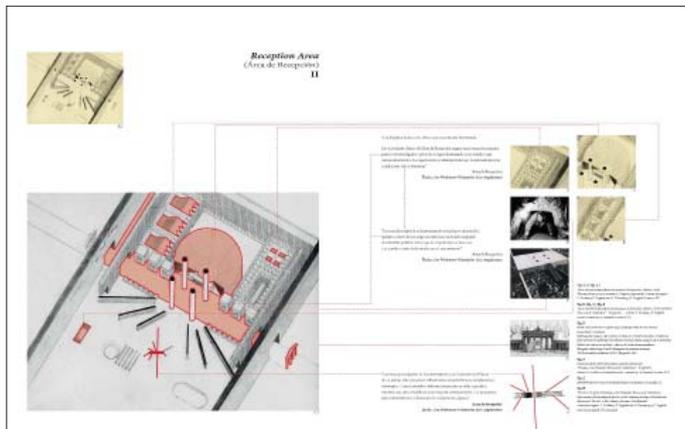
Este espacio está diseñado para que el visitante pueda experimentar la vida cotidiana de los prisioneros voluntarios. El espacio está dividido en varias zonas que permiten al visitante conocer el día a día de los prisioneros.

Este espacio está diseñado para que el visitante pueda experimentar la vida cotidiana de los prisioneros voluntarios. El espacio está dividido en varias zonas que permiten al visitante conocer el día a día de los prisioneros.



Este espacio está diseñado para que el visitante pueda experimentar la vida cotidiana de los prisioneros voluntarios. El espacio está dividido en varias zonas que permiten al visitante conocer el día a día de los prisioneros.

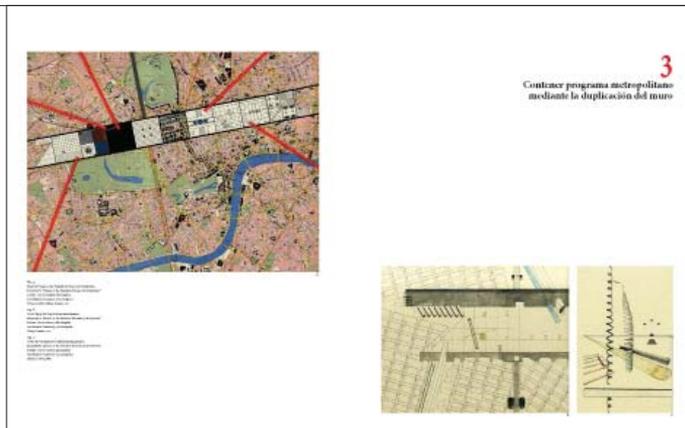
lámina 17



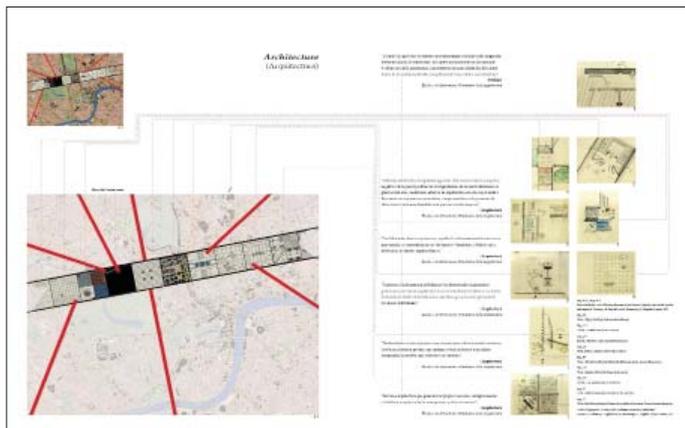
lamina 18

Tema 3
Contener programa metropolitano mediante la duplicación del muro

- Análisis Proyectual de:**
Architecture (Arquitectura)
Tip of the Strip (La Punta de la Franja)
Park of Aggression (Parque de la Agresión)



lamina 19



lamina 20

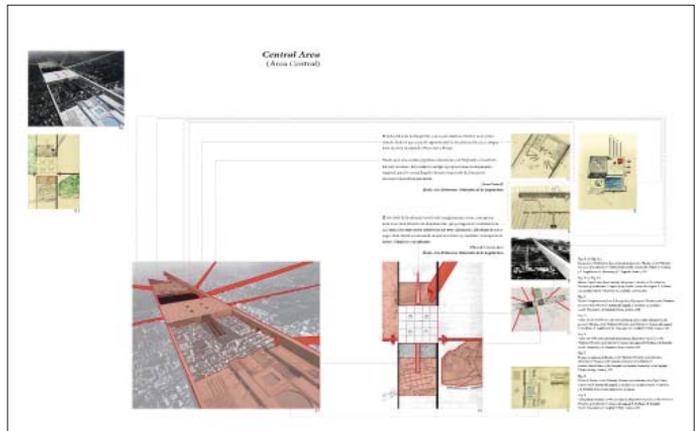


lámina 24

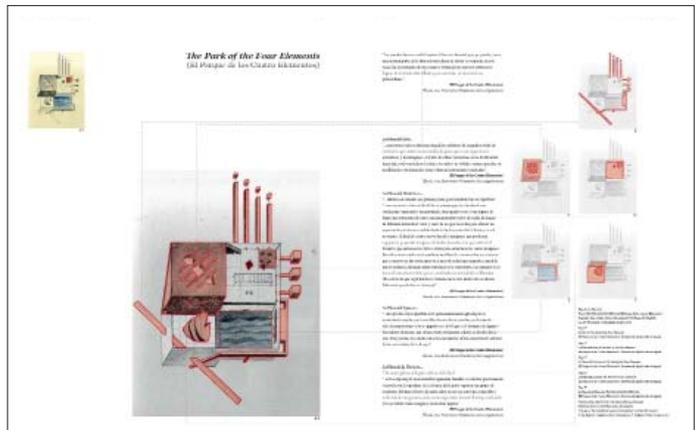


lámina 25

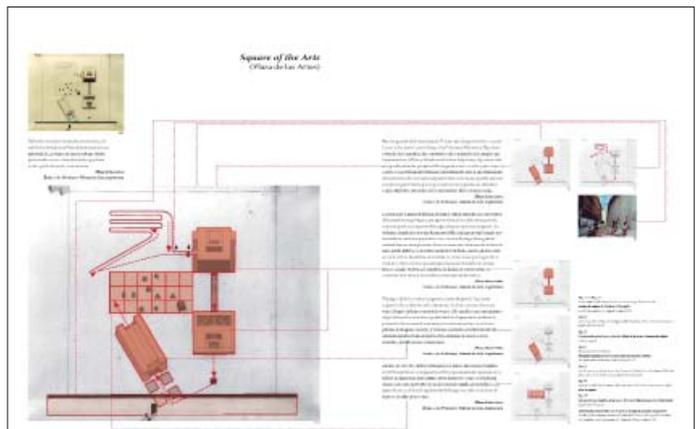
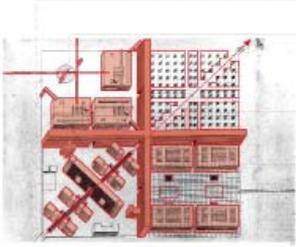


lámina 26

Institute of Biological Transactions
(El Instituto de las Transacciones Biológicas)



Objetivo:
El objetivo principal del proyecto es la creación de un espacio de trabajo colaborativo que permita a los investigadores de diferentes disciplinas biológicas interactuar y compartir conocimientos. El espacio debe ser flexible, adaptable y capaz de evolucionar con el tiempo.

Concepto:
El concepto central del proyecto es la "transacción biológica", entendida como el intercambio de información y recursos entre organismos y sistemas biológicos. Este concepto se materializa a través de un diseño que fomenta la colaboración y el aprendizaje mutuo.

Programa:
El programa de necesidades incluye: un espacio de trabajo colaborativo, un laboratorio de investigación, un aula de conferencias, un espacio de almacenamiento, un espacio de recepción y un espacio de descanso.

Resolución:
La resolución del proyecto se basa en la creación de un espacio que sea capaz de albergar diferentes tipos de actividades y que pueda adaptarse a las necesidades cambiantes de los investigadores. Para ello se han utilizado materiales y técnicas innovadoras que permiten la creación de un espacio flexible y adaptable.

Conclusiones:
El proyecto ha demostrado que es posible crear un espacio de trabajo colaborativo que sea capaz de albergar diferentes tipos de actividades y que pueda adaptarse a las necesidades cambiantes de los investigadores. Este tipo de espacios son esenciales para el avance de la investigación científica y el desarrollo de nuevas tecnologías.

lámina 27

5.a
Materialización metafórica desde múltiples influencias



Objetivo:
El objetivo principal del proyecto es la creación de un espacio de trabajo colaborativo que permita a los investigadores de diferentes disciplinas biológicas interactuar y compartir conocimientos. El espacio debe ser flexible, adaptable y capaz de evolucionar con el tiempo.

Concepto:
El concepto central del proyecto es la "transacción biológica", entendida como el intercambio de información y recursos entre organismos y sistemas biológicos. Este concepto se materializa a través de un diseño que fomenta la colaboración y el aprendizaje mutuo.

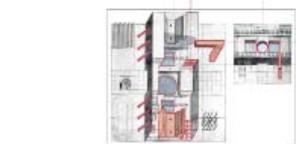
Programa:
El programa de necesidades incluye: un espacio de trabajo colaborativo, un laboratorio de investigación, un aula de conferencias, un espacio de almacenamiento, un espacio de recepción y un espacio de descanso.

Resolución:
La resolución del proyecto se basa en la creación de un espacio que sea capaz de albergar diferentes tipos de actividades y que pueda adaptarse a las necesidades cambiantes de los investigadores. Para ello se han utilizado materiales y técnicas innovadoras que permiten la creación de un espacio flexible y adaptable.

Conclusiones:
El proyecto ha demostrado que es posible crear un espacio de trabajo colaborativo que sea capaz de albergar diferentes tipos de actividades y que pueda adaptarse a las necesidades cambiantes de los investigadores. Este tipo de espacios son esenciales para el avance de la investigación científica y el desarrollo de nuevas tecnologías.

lámina 28

Baths
(Los Baños)



Objetivo:
El objetivo principal del proyecto es la creación de un espacio de trabajo colaborativo que permita a los investigadores de diferentes disciplinas biológicas interactuar y compartir conocimientos. El espacio debe ser flexible, adaptable y capaz de evolucionar con el tiempo.

Concepto:
El concepto central del proyecto es la "transacción biológica", entendida como el intercambio de información y recursos entre organismos y sistemas biológicos. Este concepto se materializa a través de un diseño que fomenta la colaboración y el aprendizaje mutuo.

Programa:
El programa de necesidades incluye: un espacio de trabajo colaborativo, un laboratorio de investigación, un aula de conferencias, un espacio de almacenamiento, un espacio de recepción y un espacio de descanso.

Resolución:
La resolución del proyecto se basa en la creación de un espacio que sea capaz de albergar diferentes tipos de actividades y que pueda adaptarse a las necesidades cambiantes de los investigadores. Para ello se han utilizado materiales y técnicas innovadoras que permiten la creación de un espacio flexible y adaptable.

Conclusiones:
El proyecto ha demostrado que es posible crear un espacio de trabajo colaborativo que sea capaz de albergar diferentes tipos de actividades y que pueda adaptarse a las necesidades cambiantes de los investigadores. Este tipo de espacios son esenciales para el avance de la investigación científica y el desarrollo de nuevas tecnologías.

lámina 29

Tema 5.a
Materialización metafórica desde múltiples influencias

Análisis Projectual de:
Baths (Los Baños)
The Allotments (Las Parcelas)

The Adjustments
(La Travesía)

El proyecto de "The Adjustments" es un trabajo de arte que busca explorar la relación entre el espacio urbano y el individuo. A través de una serie de imágenes y dibujos, se muestra cómo el entorno afecta nuestras acciones y emociones.

El proyecto se desarrolló a lo largo de un semestre, durante el cual se realizaron varias sesiones de trabajo en grupo y se presentaron los resultados en una exposición pública. El objetivo principal era crear una obra que reflejara la experiencia de vivir en un entorno urbano y cómo esto influye en nuestras decisiones y acciones.

El proyecto fue financiado por el departamento de Arte y Diseño de la Universidad de [Nombre de la Universidad].

Referencias:

- 1. [Nombre de la Fuente]
- 2. [Nombre de la Fuente]
- 3. [Nombre de la Fuente]
- 4. [Nombre de la Fuente]
- 5. [Nombre de la Fuente]
- 6. [Nombre de la Fuente]
- 7. [Nombre de la Fuente]
- 8. [Nombre de la Fuente]
- 9. [Nombre de la Fuente]
- 10. [Nombre de la Fuente]

lámina 30

Tema 5a
Materialización metafórica desde múltiples influencias (continuación)

Análisis Proyectual de:
The Avowal (La Confesión)
...y las conclusiones finales

5.b
Materialización metafórica desde múltiples influencias

La Confesión

Este proyecto artístico busca explorar la relación entre el espacio urbano y el individuo. A través de una serie de imágenes y dibujos, se muestra cómo el entorno afecta nuestras acciones y emociones.

El proyecto se desarrolló a lo largo de un semestre, durante el cual se realizaron varias sesiones de trabajo en grupo y se presentaron los resultados en una exposición pública. El objetivo principal era crear una obra que reflejara la experiencia de vivir en un entorno urbano y cómo esto influye en nuestras decisiones y acciones.

El proyecto fue financiado por el departamento de Arte y Diseño de la Universidad de [Nombre de la Universidad].

Referencias:

- 1. [Nombre de la Fuente]
- 2. [Nombre de la Fuente]
- 3. [Nombre de la Fuente]
- 4. [Nombre de la Fuente]
- 5. [Nombre de la Fuente]
- 6. [Nombre de la Fuente]
- 7. [Nombre de la Fuente]
- 8. [Nombre de la Fuente]
- 9. [Nombre de la Fuente]
- 10. [Nombre de la Fuente]

lámina 31

The Avowal
(La Confesión)

Este proyecto artístico busca explorar la relación entre el espacio urbano y el individuo. A través de una serie de imágenes y dibujos, se muestra cómo el entorno afecta nuestras acciones y emociones.

El proyecto se desarrolló a lo largo de un semestre, durante el cual se realizaron varias sesiones de trabajo en grupo y se presentaron los resultados en una exposición pública. El objetivo principal era crear una obra que reflejara la experiencia de vivir en un entorno urbano y cómo esto influye en nuestras decisiones y acciones.

El proyecto fue financiado por el departamento de Arte y Diseño de la Universidad de [Nombre de la Universidad].

Referencias:

- 1. [Nombre de la Fuente]
- 2. [Nombre de la Fuente]
- 3. [Nombre de la Fuente]
- 4. [Nombre de la Fuente]
- 5. [Nombre de la Fuente]
- 6. [Nombre de la Fuente]
- 7. [Nombre de la Fuente]
- 8. [Nombre de la Fuente]
- 9. [Nombre de la Fuente]
- 10. [Nombre de la Fuente]

lámina 32

ANEXOS

Los anexos presentados a continuación están conformados por escritos que intentan complementar la información sobre el proyecto *Exida, o las Prisioneras Voluntarias de la Arquitectura* (1972), de Rem Koolhaas y Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.

Se incluye en el Anexo A su memoria, donde la iniciativa fue buscar y posteriormente filtrar la mejor traducción al español encontrada, lográndose en su revisión minuciosa realizar solo mínimas modificaciones de estilo y de texto, siendo lo primordial incluir y hacer una curaduría de las imágenes del proyecto para ampliar su comprensión, lográndose rescatar además, el sentido de la relación que las palabras tenían con lo gráfico cuando los autores originarios lo concibieron.

En el Anexo B, se agrega un artículo teórico—en inglés—del año 2015, de Ingrid Rück, preservando su idioma y formato original para no afectar el sentido que la autora le daba a su texto, ni la relación que éste tiene con las imágenes.

Es bueno agregar que estos anexos al unificar la información de la edición de la memoria del proyecto con el artículo crítico—luego de estar ubicados en distintos lugares—intentan beneficiar la discusión dentro de los cursos sobre proyecto, impartidos por el autor de esta investigación, pudiendo también favorecer futuras investigaciones al facilitar su difusión efectiva.

Anexo

A

El Anexo A lo conforma la memoria del proyecto *Exada, o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura (1972)*, de Rem Koolhaas y Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.

La memoria está expuesta con el orden del texto original, editando la continuidad con pasas mostrando en cada página una zona o tema de la propuesta buscando relacionar directamente el texto con las imágenes sin interferencias del siguiente punto, mejorando la lectura y comprensión del proyecto.

Adicionalmente, la memoria del proyecto está expuesta en inglés y en español para ampliar la discusión y el alcance de su difusión.

La versión en inglés fue extraída de:

OMA, KOOLHAAS, Rem y MAU, Bruce (1995). *SMLXL*. Nueva York: Monacelli Press, pp. 2-21.

Mientras que la traducción en español, se estructuró a partir de las —pocas— modificaciones realizadas en la base que nos proporcionó la versión encontrada en:

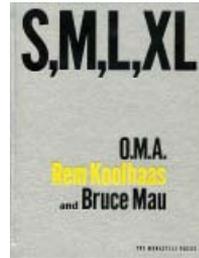
GARCÍA GONZÁLEZ, Carlos (2014). *Atlas de Exada*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid; Universidad Politécnica de Madrid, pp. 301-311.

**Éxodo,
o los Prisioneros Voluntarios
de la Arquitectura**
Proyecto Final en la AA
(Architectural Association) 1972*

Rem Koolhaas



A

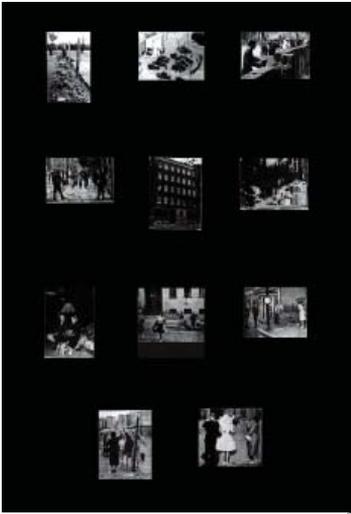


B

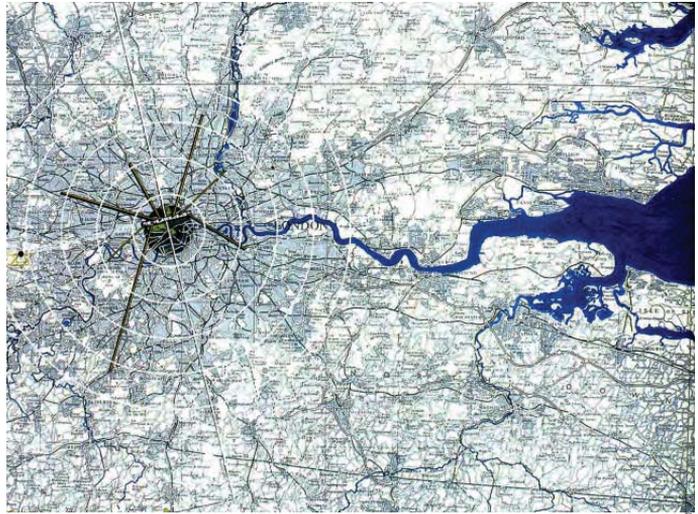
*En: OMA, KOOLHAAS, Rem y MAU, Bruce (1995).
SMLXL. Nueva York: Monacelli Press, pp. 2-21.

Fig. A
Portada de la revista *Casabella* n.º 378.
Editado en Milán: *Casabella*,
Junio 1973

Fig. B
Portada del libro *SMLXL* de Rem Koolhaas y Bruce Mau
Editado en Nueva York: Monacelli Press,
1995



C



D



E

Prologue

Once, a city was divided in two parts. One part became the Good Half, the other part the Bad Half.

The inhabitants of the Bad Half began to flock to the good part of the divided city, rapidly swelling into an urban exodus.

If this situation had been allowed to continue forever, the population of the Good Half would have doubled, while the Bad Half would have turned into a ghost town.

After all attempts to interrupt this undesirable migration had failed, the authorities of the bad part made desperate and savage use of architecture: they built a wall around the good part of the city, making it completely inaccessible to their subjects.

The Wall was a masterpiece.

Originally no more than some pathetic strings of barbed wire abruptly dropped on the imaginary line of the border, its psychological and symbolic effects were infinitely more powerful than its physical appearance. The Good Half, now glimpsed only over the forbidding obstacle from an agonizing distance, became even more irresistible.

Those trapped, left behind in the gloomy Bad Half, became obsessed with vain plans for escape. Hopelessness reigned supreme on the wrong side of the Wall.

As so often before in this history of mankind, architecture was the guilty instrument of despair.

Prólogo

Una vez una ciudad fue dividida en dos partes.

Una parte se convirtió en la Mitad Buena, y la otra en la Mitad Mala.

Los habitantes de la Mitad Mala empezaron a acudir en masa a la parte buena de la ciudad ahora dividida, constituyendo rápidamente lo que fue un éxodo urbano.

Si esta situación se hubiera prolongado, la población de la Mitad Buena se hubiera duplicado mientras que la Mitad Mala se hubiera convertido en un pueblo fantasma.

Después de que todos los intentos por interrumpir esta indeseable migración hubieran fallado, las autoridades de la parte mala hicieron un desesperado y salvaje uso de la arquitectura: construyeron un muro alrededor de la parte buena de la ciudad, haciéndola completamente inaccesible a sus individuos.

El muro fue una obra maestra.

Originalmente no fue más que algunas patéticas cadenas de alambre de púas puestas en la línea imaginaria de la frontera, pero sus efectos psicológicos y simbólicos eran infinitamente más poderosos que su apariencia física.

La Mitad Buena, ahora vislumbrada sólo por encima del obstáculo desde una distancia angustiosa, se hizo aún más irresistible.

Aquellos atrapados, dejados atrás en la triste Mitad Mala, se obsesionaron con vanos planes de escape. La desesperanza reinaba en el lado equivocado del muro.

Como tantas veces antes en la historia de la humanidad, la arquitectura era el culpable instrumento de la desesperación.

Arquitectura

Es posible imaginar una imagen reflejada de esta arquitectura aterradora, una fuerza tan intensa y devastadora, pero usada al servicio de intenciones positivas.

División, aislamiento, desigualdad, agresión, destrucción, todos los aspectos negativos de la pared, podrían ser los ingredientes de un nuevo fenómeno, la guerra contra las condiciones adversas de arquitectura, en este caso Londres. Esto sería una arquitectura inmodesta, comprometida con la provisión de alternativas totalmente deseables más que con tímidas mejoras.

Los habitantes de esta arquitectura, aquellos lo suficientemente fuertes como para amarla, se convertirían en sus Prisioneros Voluntarios, estáticos en la libertad de sus límites arquitectónicos.

Contraria a la Arquitectura Moderna y sus desesperados nacimientos posteriores, esta nueva arquitectura no es ni autoritaria ni histórica: es ciencia hedonista de diseño de instalaciones colectivas que acomodan plenamente los deseos individuales.

Desde el exterior esta arquitectura es una secuencia de monumentos serenos, la vida en el interior produce un continuo estado de frenesí y un delirio ornamental decorativo, una sobredosis de símbolos.

Será una arquitectura que generará sus propios sucesores, milagrosamente cuidadosos arquitectos de su masoquismo y odio a sí mismos.



Fig. C

Prologue (Prólogo), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis. Fotografías sobre fondo negro. Londres, 1972

Fig. D

Plano de situación / Londres con Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture, del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis. Dibujo y collage. Londres, 1972

Fig. E

Franjas secundarias de Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture, del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis. Dibujo y collage. Londres, 1972

Fig. F

Perspectiva / Central Area (Área Central), Division, isolation, inequality, aggression, destruction: frontline of architectural warfare (División, aislamiento, desigualdad, agresión, destrucción: primera línea de la guerra arquitectónica), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis. Dibujo a color y collage. Londres, 1972

Architecture

It is possible to imagine a mirror image of this terrifying architecture, a force as intense and devastating but used instead in the service of positive intentions.

Division, isolation, inequality, aggression, destruction, all the negative aspects of the Wall, could be the ingredients of a new phenomenon: architectural warfare against undesirable conditions, in this case London. This would be an immodest architecture committed not to timid improvements but to the provision of totally desirable alternatives.

The inhabitants of this architecture, those strong enough to love it, would become its Voluntary Prisoners, ecstatic in the freedom of their architectural confines.

Contrary to modern architecture and its desperate afterbirths, this new architecture is neither authoritarian nor hysterical: it is the hedonistic science of designing collective facilities that fully accommodate individual desires.

From the outside this architecture is a sequence of serene monuments; the life inside produces a continuous state of ornamental frenzy and decorative delirium, an overdose of symbols.

This will be an architecture that generates its own successors, miraculously curing architects of their masochism and self-hatred.

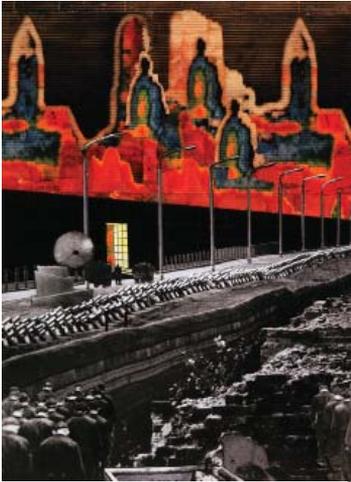


Fig. G
The Voluntary Prisoners (Los prisioneros voluntarios), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
 Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
 con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
 Collage. Londres, 1972

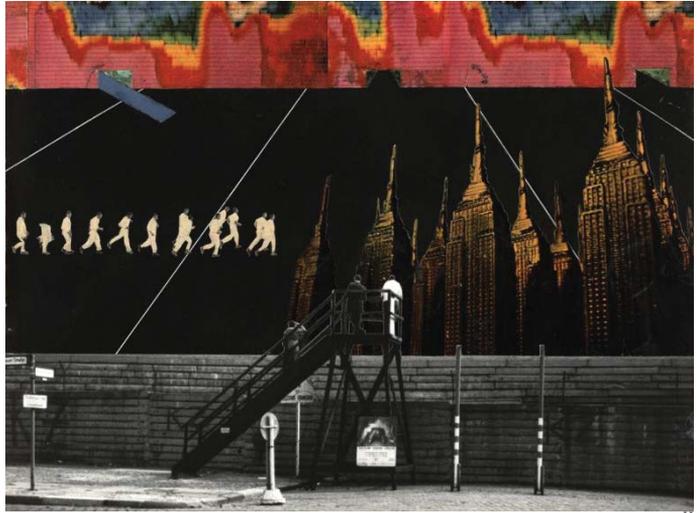


Fig. H
 Those strong enough to love it, would become its *Voluntary Prisoners...*
 (Aquellos lo suficientemente fuertes como para amarla,
 se convertirían en sus Prisioneros Voluntarios...),
 del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
 Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
 con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
 Dibujo a color y collage. Londres, 1972

Los prisioneros voluntarios

Este estudio describe los pasos que tendrán que ser adoptados para crear un oasis de arquitectura en un Londres que ya ha tocado fondo.

De pronto, una franja de intensas aspiraciones metropolitanas pasa por el centro de Londres. Esta franja es como una pista de aterrizaje de la nueva arquitectura de los monumentos colectivos. Dos muros encierran y protegen esta zona para conservar su integridad y evitar cualquier contaminación de su superficie por el organismo canceroso que amenaza con engullirla.

Pronto, los primeros internos suplican ser admitidos. Su número crecerá rápidamente hasta convertirse en un flujo imparable.

Somos testigos del Éxodo de Londres.

La estructura física de la vieja ciudad no será capaz de soportar la continua competencia de esta nueva presencia arquitectónica. Londres tal como la conocemos se convertirá en un conjunto de ruinas.

The Voluntary Prisoners

This study describes the steps that will have to be taken to establish an architectural oasis in the behavioral sink of London.

Suddenly, a strip of intense metropolitan desirability runs through the center of London.

This Strip is like a runway, a landing strip for the new architecture of collective monuments.

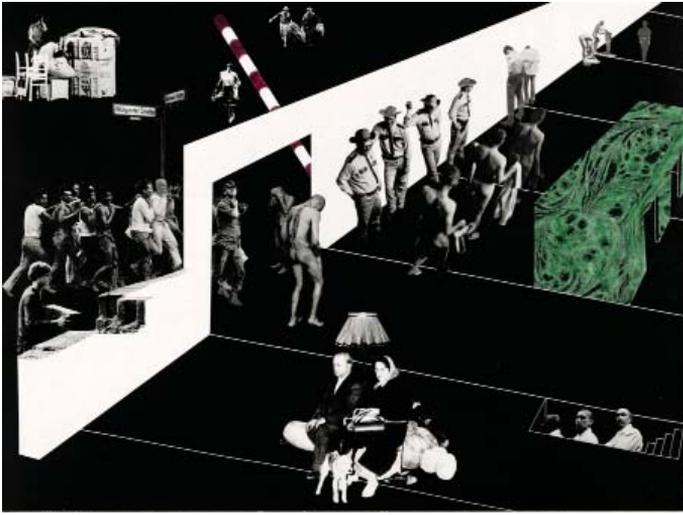
Two walls enclose and protect this zone to retain its integrity and to prevent any contamination of its surface by the cancerous organism that threatens to engulf it.

Soon, the first inmates beg for admission.

Their number rapidly swells into an unstoppable flow.

We witness the Exodus of London.

The physical structure of the old town will not be able to stand the continuing competition of this new architectural presence. London as we know it will become a pack of ruins.



Área de Recepción

Después de cruzar el Muro, los fugitivos exhaustos son recibidos por atentos guardias en el vestíbulo entre el Área de Recepción y el Muro. La atmósfera de consuelo de esta sala de espera es un suspiro arquitectónico de alivio. El primer paso en el programa de adoctrinamiento del otro lado del muro entonces se realiza: los recién llegados ingresan en el Área de Recepción.

A la llegada a todos se les ofrece una espectacular bienvenida.

Las actividades dentro del Área de Recepción exigen una formación mínima para los recién llegados, que sólo se logra abrumando a sus sentidos que vienen desnutridos. La capacitación es administrada bajo la más hedonísticas condiciones: lujo y bienestar.

La zona de recepción está permanente visitada por aficionados, quienes a través de sus negocios ejercitan un estado inspirado de inventiva política, de los que la Arquitectura se hace eco. Los sentidos están desbordados por el pensamiento.

La única preocupación de los participantes son el presente y el futuro de La Franja: ellos proponen refinamientos arquitectónicos, ampliaciones, estrategias. Grupos excitados elaboran propuestas en salas especiales, mientras que otros modifican una maqueta continuamente. Los programas más contradictorios se fusionan sin compromiso alguno.

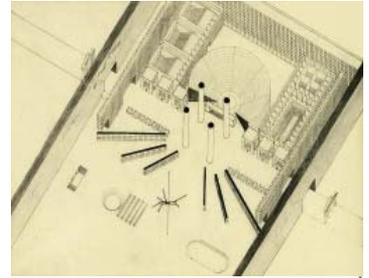


Fig. I
Minimal training for new arrivals: overwhelming previously undernourished senses (Entrenamiento mínimo para los recién llegados: abrumando sus sentidos previamente desnutridos), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo a color y collage. Londres, 1972

Fig. J
Planta / Reception Area (Área de Recepción), del proyecto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo. Londres, 1972

Reception Area

After crossing the Wall, exhausted fugitives are received by attentive wardens in a lobby between the Reception Area and the Wall. The consoling atmosphere of this waiting room is an architectural sigh of relief. The first step in the indoctrination program of the other side of the Wall is realized: the newcomers enter the Reception Area.

On arrival a spectacular welcome is given to all. The activities inside the Reception Area require minimal training for new arrivals, which is only accomplished by overwhelming previously undernourished senses. The training is administered under the most hedonistic conditions: luxury and well-being. The Reception Area is permanently crowded by amateurs who through their dealings exercise an inspired state of political inventiveness, which is echoed by the architecture.

The senses are overwhelmed by thought.

The sole concerns of the participants are the present and the future of the Strip: they propose architectural refinements, extensions, strategies. Excited groups elaborate proposals in special rooms, while others continuously modify the model. The most contradictory programs fuse without compromise.

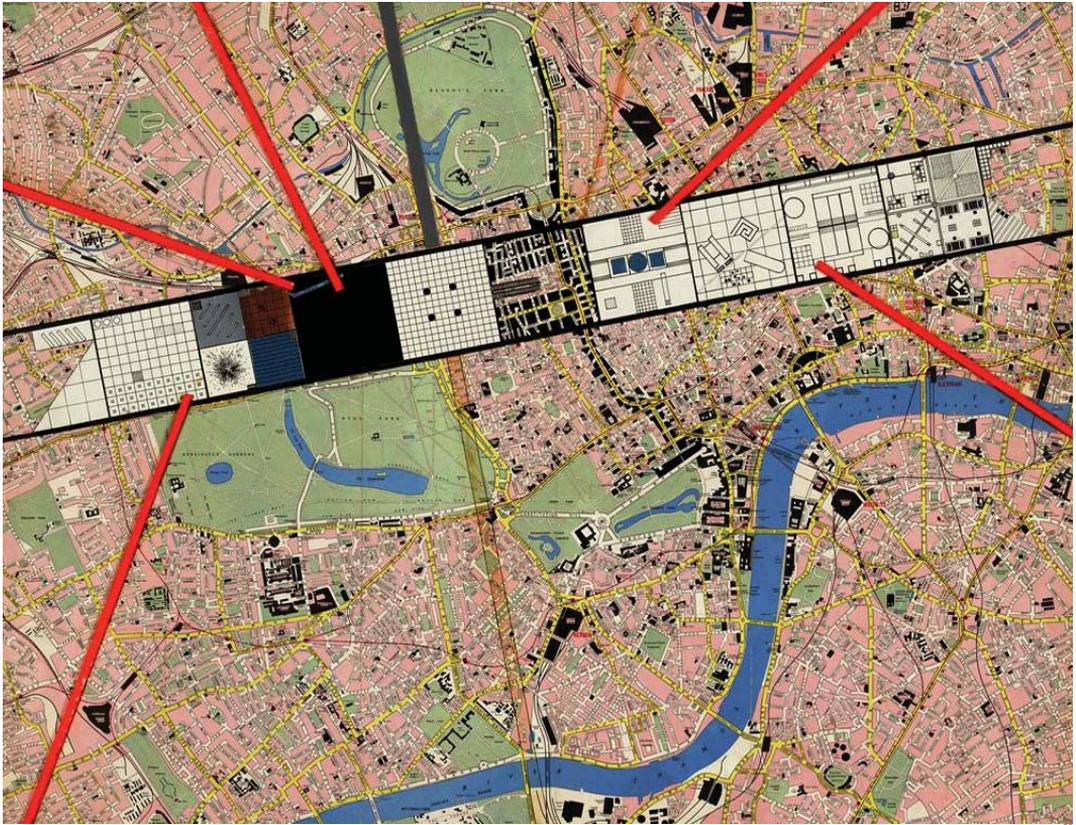


Fig. K
Planta de *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*,
del proyecto "*Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*".

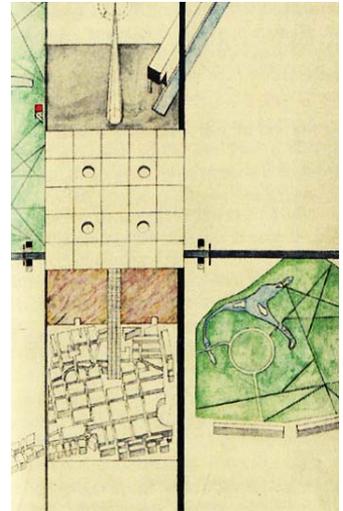
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo a color y collage. Londres, 1972

Fig. L
Vista / *Tip of the Strip (La Punta de la Franja)*,
del proyecto "*Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*".

Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo. Londres, 1972

Fig. M
Vista / *Park of Aggression (Parque de la Agresión)*,
del proyecto "*Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*".

Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo. Londres, 1972



Área Central

El techo del Área de Recepción, con acceso desde su interior, es un plano elevado desde el que se puede experimentar la decadencia del casco antiguo de la ciudad y el esplendor físico de La Franja.

Desde aquí, una escalera gigantesca desciende a un fragmento conservado del viejo Londres. Estos edificios antiguos proporcionan un alojamiento temporal para los recién llegados durante su período de formación: la zona es una esclusa ambiental.

Plaza de Ceremonias

El otro lado de la cubierta (oeste) está completamente vacío, a excepción de la torre de la Estación de Interferencias, que protegerá a los habitantes de La Franja de la exposición electrónica del resto del mundo. Esta plaza de color negro dará cabida a una mezcla de ejercicios físicos y mentales, una especie de Juegos Olímpicos conceptuales.

La Punta de la Franja

Es la primera línea de la guerra arquitectónica librada en el viejo Londres. Aquí, el impío progreso de La Franja realiza un milagro diario; la rabia correctora de la arquitectura tiene su punto más intenso.

En una confrontación continua con la vieja ciudad, las estructuras existentes son destruidas por la nueva arquitectura, y las peleas triviales se producen entre los habitantes de la vieja Londres y los Prisioneros Voluntarios de La Franja. Algunos monumentos de la civilización antigua se incorporan a la zona después de la rehabilitación de sus cuestionables propósitos y programas.

Una maqueta de La Franja, continuamente modificada con la información recibida del Área de Recepción, transmite estrategias, planos e instrucciones. La vida en los cuarteles de la Punta de La Franja puede ser dura, pero la continua creación de este objeto, deja a sus creadores exhaustos de satisfacción.

Central Area

The roof of the Reception Area, accessible from the inside, is a high-altitude plateau from which both the decay of the old town and the physical splendor of the Strip can be experienced.

From here, a gigantic escalator descends into a preserved fragment of the "old" London.

These ancient buildings provide temporary accommodation for recent arrivals during their training period: the area is an environmental sluice.

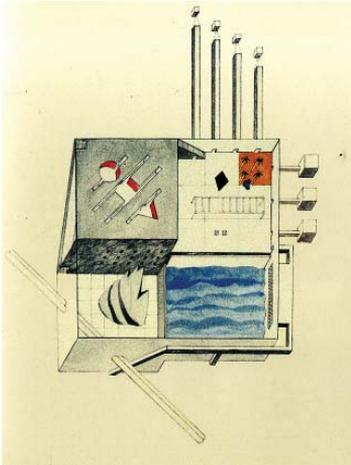
Ceremonial Square

The other (west) side of the roof is completely empty, except for the tower of the Jamming Station, which will protect the inhabitants of the Strip from electronic exposure to the rest of the world. This black square will accommodate a mixture of physical and mental exercises, a conceptual Olympics.

Tip of the Strip

This is the frontline of the architectural warfare waged on the old London. Here, the merciless progress of the Strip performs a daily miracle; the corrective rage of the architecture is at its most intense. In a continuous confrontation with the old city, existing structures are destroyed by the new architecture, and trivial fights break out between the inmates of the old London and the Voluntary Prisoners of the Strip. Some monuments of the old civilization are incorporated into the zone after a rehabilitation of their questionable purposes and programs.

A model of the Strip, continuously modified through incoming information from the Reception Area, conveys strategies, plans, and instructions. Life in the building barracks at the Tip of the Strip can be hard, but the ongoing creation of this object leaves its builders exhausted with satisfaction.



N

The Park of the Four Elements

Divided into four square areas, the Park of the Four Elements disappears into the ground in four gigantic steps.

The first square, "Air," consists of several sunken pavilions overgrown with elaborate networks of ducts that emit various mixtures of gasses to create aromatic and hallucinogenic experiences. Through subtle variations in dosage, density, and perhaps even color, these volatile scented clouds can be modified or sustained like musical instruments.

Moods of exhilaration, depression, serenity, and receptivity can be evoked invisibly in programmed or improvised sequences and rhythms. Vertical air jets provide environmental protection above the pavilions.

Identical in size to the first square but sunken below surface level is "Desert," an artificial reconstruction of an Egyptian landscape, simulating its dizzying conditions: a pyramid, a small oasis, and the fire organ a steel frame with innumerable outlets for flames of different intensity, color, and heat.

It is played at night to provide a pyrotechnic spectacle visible from all parts of the Strip, a nocturnal sun.

At the end of four linear caves, mirage machines project images of desirable ideals.

Those in the Desert who enter the tubes run to reach these beatific images. But actual contact can never be established: they run on a belt that moves in the opposite direction at a speed that increases as the distance between mirage and runner shrinks. The frustrated energies and desires will have to be channeled into sublimated activities. (The secret that the pyramid does not contain a treasure chamber will be kept forever.)

Deeper still into the earth is "Water," a pool whose surface is permanent and agitated through the regular but variable movement of one of its walls, producing waves of sometimes gigantic proportions. This lake is the domain of some pleasure seekers, who have become completely addicted to the challenge of the waves. Day and night, the sounds of this interior sea serve as the acoustic background to the activities of the Strip.

The fourth square, at the bottom of the pit, "Earth," is occupied by a vaguely familiar mountain, its summit precisely level with the surface of the Strip. At the top, a group of sculptors debate whose bust to carve into the rock; but in the accelerated atmosphere of this prison, no one is important long enough for them ever to reach a conclusion.

The walls of the cavity repeat the past history of this location like a scar; part of a now deserted Underground line is suspended in this void. Deep in the other walls, cave dwellings and cavernous meeting places are carved out to accommodate certain primordial mysteries.

After spiraling through the four squares, the wanderer is returned by an escalator to the surface.

El Parque de los Cuatro Elementos

Dividido en cuatro plazas, el Parque de los Cuatro Elementos desaparece bajo tierra en cuatro gigantes pasos.

La primera plaza, "Aire," consiste en varios pabellones hundidos cubiertos de complejas redes de conductos que emiten varias mezclas de gases que crean experiencias aromáticas y alucinógenas. A través de sutiles variaciones en la dosificación, densidad, y tal vez incluso el color, estas nubes de volátiles aromas pueden ser modificadas o prolongadas como si fueran instrumentos musicales.

Estados de ánimo de euforia, depresión, serenidad, y receptividad pueden ser evocados invisiblemente en secuencias y ritmos programados o improvisados. Chorros de aire verticales proporcionan protección ambiental sobre los pabellones.

Idéntica en tamaño a la primera plaza, pero hundida bajo la superficie está el "Desierto," una reconstrucción artificial de un paisaje egipcio, simulando sus condiciones mareantes: una pirámide, un pequeño oasis, y un órgano de fuego - una estructura de acero con innumerables tubos de salida de llamas de diferente intensidad, color y calor. Se usa por la noche para ofrecer un espectáculo pirotécnico visible desde todas las partes de La Franja, un sol nocturno. Al final de cuatro cuevas lineales, máquinas que producen espejismos proyectan imágenes de ideales deseados. Los que están en el Desierto que entran en los tubos corren para alcanzar estas santas imágenes. Pero el contacto real nunca puede ser establecido: corren sobre un cinturón que se mueve en dirección opuesta, a una velocidad que aumenta a medida que se reduce la distancia entre espejismo y los corredores. Las energías y los deseos frustrados tendrán que ser canalizadas en actividades sublimadas. (El secreto de que la pirámide no contiene un tesoro dentro de su cámara deberá ser guardado por siempre.)

Aún más profundo en la tierra está "Agua," una piscina cuya superficie está permanentemente agitada por el movimiento regular, pero variable, de una de sus paredes, produciendo olas de proporciones a veces gigantescas. Este lago es el dominio de algunos buscadores de placer, que se han vuelto totalmente adictos al desafío de las olas. Día y noche, los sonidos de este mar interior sirven como fondo acústico de las actividades de La Franja.

La cuarta plaza, en la parte inferior de la fosa, "Tierra," está ocupada por una montaña vagamente familiar, su cumbre precisamente se nivela con la superficie de La Franja. En la parte superior, un grupo de escultores debaten el busto de quién tallar en la roca, pero en la atmósfera acelerada de esta prisión, nadie es tan importante durante el tiempo suficiente y los escultores nunca llegan a conclusión alguna.

Las paredes de esta cavidad repiten la historia de este lugar, ya pasada, como una cicatriz; parte de la ahora desierta línea de Metro se suspende en este vacío. En lo profundo de otros muros, viviendas en cuevas y cavernosos lugares de reunión están tallados para acomodar ciertos misterios primordiales.

Después de andar en espiral a través de las cuatro plazas, el viajero es devuelto por una escalera mecánica a la superficie.

Plaza de las Artes

Dedicada a la creación acelerada, la evolución, y la exhibición de objetos, la Plaza de las Artes es la zona industrial de La Franja, un espacio urbano abierto, pavimentado con un material sintético que ofrece un alto grado de confort a sus usuarios. Dispersos sobre esta superficie se encuentran los edificios donde la gente va para satisfacer su amor por los objetos.

Hay tres grandes edificios en la plaza. Uno es viejo, siempre ha sido un museo. Los otros dos fueron construidos por los Prisioneros Voluntarios. El primero sobresale de la superficie; fue construido con los materiales del segundo, que fue excavado en la Plaza y de hecho es el interior del primero. A primera vista es imposible entender que estos edificios gemelos son uno sólo, y esto no es un secreto. Cooperativamente formando un instrumento para el adoctrinamiento de la existente cultura, muestran el pasado de la única manera posible: exponen su memoria permitiendo que sus provocativos vacíos puedan ser rellenados con las explosivas emociones de los espectadores. Ellos son una escuela.

La densidad y la impenetrabilidad del primer edificio intensifica las expectativas de los estudiantes que llegan y que esperan fuera, al otro lado de sus puertas, mientras que el vacío aparente de la segunda provoca ansioso suspense. Los visitantes, impulsados por una fuerza irresistible, inician un viaje bajando por las escaleras mecánicas que enlazan con una serie de enigmáticas galerías metiéndoles en una exploración de los rincones más misteriosos de la historia. En la galería inferior, se descubre un interior sin fondo; nuevas galerías están en construcción, llenándose, terminadas, con obras raras, que surgen de un túnel en un flujo continuo que está aparentemente vinculado con el viejo museo. Cuando vuelven a la superficie, las huellas de este recorrido se conservan en la retina y se transfiere a ciertas partes del cerebro.

El antiguo edificio contiene imágenes borradas del pasado. La primera impresión de un desinformado visitante es un infinito número de marcos vacíos, lienzos en blanco y pedestales vacíos. Sólo aquellos con conocimientos adquiridos en el curso anterior puede descifrar el espectáculo mediante la proyección de sus recuerdos en estas provocaciones vacías: una continua película de imágenes, mejoras, y versiones aceleradas de la historia del arte automáticamente producen nuevas obras, llenando el espacio con los recuerdos, modificaciones e invenciones.

Además de estos tres edificios principales, las únicas exposiciones tangibles en la Plaza se dan en unos pequeños edificios que se asemejan a peones en un tablero de algún juego muy antiguo. Están dispuestos, como si se hubieran dejado caer, como meteoritos de un desconocido significado metafísico, a la espera de ser movidos a la siguiente fase del juego; con cada movimiento el juego se descifra un poco más.

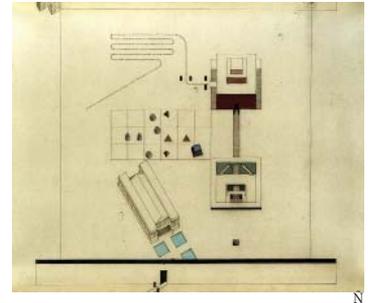


Fig. N
Planta / Central Area (Área Central),
del proyecto "Éxodo, o los Voluntarios Prisioneros de la Arquitectura".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo. Londres, 1972

Fig. N
Vista / Square of the Arts (Plaza de las Artes),
del proyecto "Éxodo, o los Voluntarios Prisioneros de la Arquitectura".
Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo. Londres, 1972

Square of the Arts

Devoted to the accelerated creation, evolution, and exhibition of objects, the Square of the Arts is the Strip's industrial zone an urban open space paved in a synthetic material that offers a high degree of comfort to its users. Dispersed on this surface are the buildings where people go to satisfy their love for objects.

There are three major buildings on the Square. One IS old; It has always been a museum. The other two were built by the Voluntary Prisoners. The first bulges from the surface; it was built. It with the materials of the second, which was carved out of the Square and is in fact the interior of the first. At first sight it is impossible to understand that these twin buildings are one, and that this is not a secret. Cooperatively forming an instrument for the indoctrination of the existing culture, they display the past in the only possible way: they ex pose memory by allowing its provocative vacuums to be filled with the explosive emotions of onlookers. They are a school. The density and impenetrability of the first building intensifies the expectation of arriving students who wait outside its gates, while the apparent emptiness of the second provokes anxious suspense. The visitors, driven by an irresistible power, begin a journey down the escalators that link a series of enigmatic galleries into an exploration of the most mysterious corners of history. At the lowest gallery, they discover a bottomless interior; new galleries are under construction, filling, as completed, with unfamiliar works that emerge in a continuous flow from a tunnel that is seemingly connected to the old museum.

Returning to the surface, the traces of this course are retained on the retina and transferred to certain parts of the brain.

The old building contains erased pictures of the past. The uninformed visitor's first impression is of an almost infinite number of empty frames, blank canvases, and vacant pedestals. Only those with knowledge acquired on the previous course can decipher the spectacle by projecting their memories onto these empty provocations: a continuous film of images, improvements, and accelerated versions of the history of art automatically produce new works, filling the space with recollections, modifications, and inventions.

Apart from these three main buildings, the only tangible exhibits in the Square are small buildings that resemble pawns on the grid of an ancient game. They are dropped like meteorites of unknown metaphysical meaning, waiting to be moved to the next intersection of the game; with each move they are further deciphered.

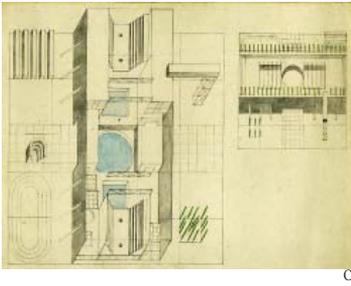


Fig. O
Vista / *The Park of the Four Elements* (El Parque de los Cuatro Elementos),
del proyecto "Éxodos, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo. Londres, 1972

Fig. P
Vista / *Institute of Biological Transactions* (El Instituto de las Transacciones Biológicas),
del proyecto "Éxodos, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo. Londres, 1972

Fig. Q
Vista interna y externa / *Baths* (Los Baños),
del proyecto "Éxodos, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
Dibujo. Londres, 1972



Los Baños

La función de los Baños es crear y reciclar fantasías privadas y públicas, inventar, probar y posiblemente introducir nuevas formas de comportamiento. El edificio es un condensador social. Trae motivaciones ocultas, deseos e impulsos a la superficie para ser refinados por reconocimiento, provocación, y desarrollo.

La planta baja es un espacio de acción pública y exhibición, un continuo desfile de personalidades y cuerpos, un escenario para una dialéctica cíclica entre el exhibicionismo y el voyeurismo. Es un área para la observación y la posible seducción de compañeros, que serán invitados a participar activamente en las fantasías privadas y la búsqueda de deseos.

Las dos largas paredes del edificio están formadas por infinitas celdas de varios tamaños, donde los individuos, parejas o grupos pueden retirarse. Estas celdas están preparadas para animar a la indulgencia y para facilitar la realización de fantasías e invenciones sociales; te invitan a cualquier forma de interacción e intercambio.

La secuencia de espacio público y celdas privadas se convierte en una reacción en cadena creativa.

Desde estas celdas, los personas contentas con la acción que están llevando a cabo o aquellos seguros y confiados de la validez y originalidad de sus acciones y propuestas se filtran hacia dos escenarios a ambos lados finales de los Baños. Y ahí, en el escenario, realizan su acción. La frescura y la sugestión de estas actuaciones activan partes dormidas del cerebro y desencadenan una explosión continua de ideas en el público. Sobrecargados por este espectáculo, los Prisioneros Voluntarios descienden a la planta baja en busca de aquellos deseos de poder elaborar nuevas acciones.

Baths

The function of the Baths is to create and recycle private and public fantasies, to invent, test, and possibly introduce new forms of behavior. The building is a social condenser.

It brings hidden motivations, desires, and impulses to the surface to be refined for recognition, provocation, and development.

The ground floor is an area of public action and display, a continuous parade of personalities and bodies, a stage for a cyclical dialectic between exhibitionism and spectatorship. It is an area for the observation and possible seduction of partners who will be invited to participate actively in private fantasies and the pursuit of desires.

The two long walls of the building consist of an infinite number of cells of various sizes to which individuals, couples, or groups can retire. These cells are equipped to encourage indulgence and to facilitate the realization of fantasies and social inventions; they invite all forms of interaction and exchange.

The public area/private cells sequence becomes a creative chain reaction. From the cells, successful performers or those confident about the validity and originality of their actions and proposals filter into the two arenas at both ends of the Baths. Finally, in the arena, they perform. The freshness and suggestiveness of these performances activate dormant parts of the brain and trigger a continuous explosion of ideas in the audience. Overcharged by this spectacle, the Voluntary Prisoners descend to the ground floor looking for those willing and able to work out new elaborations.

El Instituto de las Transacciones Biológicas

El Instituto atiende a los Prisioneros Voluntarios en situaciones de emergencia biológica y crisis físicas y mentales. También demuestra la naturaleza inofensiva de la muerte.

Se divide en cuatro partes por un edificio cruciforme. La primera parte, el hospital, incluye el arsenal completo de la curación moderna, pero se dedica a una distensión radical del proceso médico, a la abolición de la rabia compulsiva a sanar. Aquí no hay latidos obligados, no hay invasiones químicas, no hay alargamientos sádicos de la vida. Esta nueva estrategia reduce la esperanza media de vida y también la senilidad, la decadencia física, las náuseas y el cansancio. De hecho, aquí los pacientes están "saludables".

El hospital es una secuencia de pabellones, cada uno dedicado a una enfermedad en particular. Están conectados por un bulevar médico- un cinturón de lento movimiento que muestra a los enfermos en una procesión continua, con un grupo de enfermeras bailando con uniformes transparentes, el equipo médico disfrazado de tótems y perfumados con ricos perfumes que inhiben el olor familiar de la curación, en una atmósfera casi festiva de melodías operísticas.

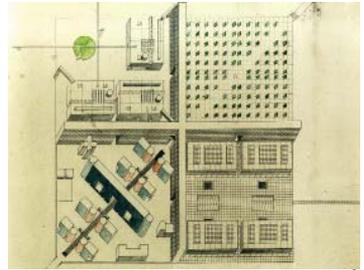
Los médicos seleccionan a sus pacientes desde este cinturón de lento movimiento, les invitan a sus pabellones individuales, prueban su vitalidad, y casi en broma aplican sus conocimientos (médicos). Si fracasan, el paciente vuelve a la cinta transportadora, tal vez otro médico trate al paciente, pero pronto se hace evidente que el cinturón los lleva más allá de los pabellones, a través del edificio cruciforme, directamente al cementerio.

El ambiente aquí también es continuamente festivo. Los mismos olores, la misma danza etérea, se hacen todavía más humanos por el contraste entre la disposición formal, sin piedad, de las parcelas y la naturalidad del color verde oscuro de los arbustos.

En otra parte de la plaza, los Tres Palacios del Nacimiento, hay un equilibrio estadístico entre los nacimientos y las defunciones. La proximidad física de estos eventos sugiere la consolidación de una relación causal entre ambos, un relé suave. La reducción de la esperanza media de vida crea una ambiciosa urgencia, no se permite el lujo de cerebros no explotados, no se permite la prolongación artificial de infantilismo ni la adolescencia desaprovechada. Los Tres Palacios del Nacimiento también cuidan de los bebés, los educan y los convierten en pequeños adultos, que —en la mayor brevedad posible— participarán activamente de la vida en La Franja.

En la cuarta parte, los enfermos mentales estarán exhibidos como antiguamente, no por ellos mismos individualmente, sino como parte de una exposición bien producida, de sus delirios, apoyada por el equipo técnico más avanzado; un número infinito de Napoleones, Florence Nightingales, Einsteins, Jesucristos y Juanas de Arco, todos con sus uniformes hechos a medida.

Por último, el edificio cruciforme, que separa los cuatro compartimentos, contiene los archivos, registros de todos los hechos vitales, acontecimientos e incidentes de la vida pasada y presente de los Prisioneros. La burocracia, tantas veces criticada por su pasión por el control, desprecio de la privacidad, y ceguera moral, garantiza a los Prisioneros una nueva forma de inmortalidad; este tesoro estadístico, vinculado con los equipos más imaginativos, produce no sólo biografías instantáneas en segundos tras la muerte, sino también biografías prematuras de la vida -mezclas de hechos y despiadadas extrapolaciones-utilizadas aquí como instrumentos esenciales para trazar un curso y planificar el futuro.



Q

Institute of Biological Transactions

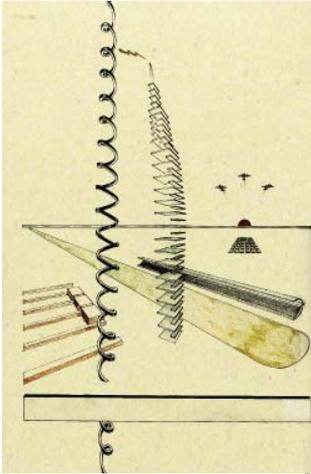
The Institute sustains the Voluntary Prisoners through biological emergencies and physical and mental crises; it also demonstrates the harmless nature of mortality.

It is divided into four parts by a cruciform building. The first part, the hospital, contains the complete arsenal of modern healing, but is devoted to a radical deescalation of the medical process, to the abolition of the compulsive rage to heal. No forced heartbeats here, no chemical invasions, no sadistic extensions of life. This new strategy lowers the average life expectancy and with it, senility, physical decay, nausea, and exhaustion. In fact, patients here will be "healthy. The hospital is a sequence of pavilions, each devoted to a particular disease. They are connected by a medical boulevard -a slow-moving belt that displays the sick in a continuous procession, with a group of dancing nurses in transparent uniforms, medical equipment disguised as totem poles, and rich perfumes that suppress the familiar stench of healing, in an almost festive atmosphere of operatic melodies.

Doctors select their patients from this belt, invite them to their individual pavilions, test their vitality, and almost playfully administer their (medical) knowledge. If they fail, the patient is returned to the conveyor; perhaps another doctor tries the patient, but it soon becomes apparent that the belt leads beyond the pavilions, through the cruciform building, and straight into the cemetery.

The mood here is continuously festive. The same smells, the same ethereal dance, are made still more human by the contrast between the ruthlessly formally out of the plots and the unnaturalness of the dark green shrubbery. In another part of the square, the Three Palaces of Birth, there is a statistical balance between births and deaths. The physical proximity of these events suggests the consolation of a causal relationship between the two, a gentle relay. The lowering of the average life expectancy creates an ambitious urgency; it does not allow the luxuries of underexploited brains, the artificial prolongation of childishness or wasted adolescence. The Three Palaces of Birth will also care for babies, educating them and turning them into small adults who -at the earliest possible date - can actively participate in life in the Strip. In the fourth part, mental patients will be on display as in former days, not as themselves but as part of a well-produced exhibition of their delusions, sustained by the most advanced technical equipment: an infinite number of Napoleones, Florence Nightingales, Einsteins, Jesus Christs, and Joans of Arc all in their custom-made uniforms.

Finally, the cruciform building, which separates the four compartments, contains the archives- records of all vital facts, developments, and life incidents of past and present Prisoners. Bureaucracy, so often criticized for its passion for control, contempt for privacy, and moral blindness, guarantees the Prisoners a new kind of immortality: this statistical treasure, linked to the most imaginative computers, produces not only instant biographies of the dead in seconds, but also premature biographies of the living -mixtures of facts and ruthless extrapolations -used here as essential instruments for plotting a course and planning the future.



R

Park of Aggression

In this recreational area, rudimentary structures were erected to correct and channel aggressive desires into creative confrontations. The unfolding ego/world dialectic generates the continuous emergence of conflicting ideologies. Their imposed coexistence invokes childish dreams and the desire to play. The Park is a reservoir of sustained tension waiting to be released, a gigantic playground of flexible dimensions to accommodate the Strip's only sport: aggression.

Here, conflicts are reenacted: the staged battles dissolve the corrosive hysteria of good manners. On an individual level, the Park is a sanatorium where patients recover from remnants of Old World infections: hypocrisy and genocide. The diagnoses provide richer forms of intercourse. The most prominent edifices are the two towers. One is infinite, a continuous spiral; the other, consisting of 42 platforms, has a familiar architectural style. Magnetic fields between these towers create a tension that mirrors the psychological motivations of their users.

Entry to the Park is free, and performances are continuous; visitors arrive alone, in pairs, or in small groups. The aggressive confidence of the players compensates for the electrifying uncertainty about the safety of the square tower. Inside the tower are shelves containing cells where visitors withdraw to vent suppressed hatred, freely abusing each other.

But these private antagonists are also spectators: the shelves serve as viewing galleries which overlook the larger platforms of the tower, provoking visitors to join groups involved in unknown physical transactions below. As remnants of shyness are overcome, visitors add their private energies to this incredibly demanding and mutant form of social behavior. In an agitated sleep, they ascend the tower; as they pierce each floor, their view of the activity below improves, and around the architecture of great height they experience an exhilarating new sensation of the unfolding spectacle.

As their tower leans forward, they push their antagonist into an abyssal fall through the relentless spiral of introspection. Its digestive movements consume excessive softness: it is the combustion chamber for the fat underneath the skin. The human missiles, helped by centrifugal acceleration, escape through a chosen opening in the walls of the spiral. They are objects of terrifying energy released into a trajectory of irresistible temptations.

The entire surface of the Park -the air above and the cavities below -becomes a full scale battlefield. As the operations continue into the night they take on the appearance of hallucinatory celebrations against the backdrop of an abandoned world of calculated extermination and polite immobility. As they return from their nocturnal adventure, the visitors celebrate their collective victories in a gigantic arena that crosses the Park diagonally.

Parque de la Agresión:

En esta zona de recreo, estructuras rudimentarias han sido levantadas para corregir y canalizar deseos agresivos en confrontaciones creativas. El despliegue de ego/ mundo dialéctico genera la aparición continua de las ideologías en conflicto. Su impuesta convivencia invoca sueños infantiles y el deseo de jugar. El parque es una reserva de tensión sostenida a la espera de ser puesta en libertad, un parque infantil de dimensiones flexibles para acomodar el único deporte de La Franja: la agresión.

Aquí, los conflictos se vuelven a representar: las batallas escenificadas disuelven la histeria corrosiva de las buenas costumbres. A nivel individual, el Parque es un sanatorio, donde los pacientes se recuperan de las secuelas de las infecciones del Viejo Mundo: hipocresía y genocidio. Los diagnósticos proporcionan formas más ricas de las relaciones sexuales. Los edificios más destacados son las dos torres. Una de ellas es infinita, una espiral continua, y la otra, consiste de 42 plataformas, tiene un estilo arquitectónico conocido. Los campos magnéticos entre estas torres crean una tensión que reflejan las motivaciones psicológicas de sus usuarios.

La entrada al parque es libre, y las actuaciones son continuas, los visitantes llegan solos, en parejas o en pequeños grupos. La agresiva confianza de los jugadores compensa la incertidumbre electrificada acerca de la seguridad de la torre cuadrada. Dentro de la torre hay estantes que contienen celdas, donde los visitantes se retiran para dar rienda suelta a su odio reprimido, abusando libremente el uno del otro.

Pero estos antagonistas privados también son espectadores: los estantes sirven como galerías desde las cuales mirar las grandes plataformas de la torre, lo que provoca a los visitantes a unirse en grupos involucrados en las transacciones físicas desconocidas que hay debajo. Cuando la timidez se supera, los visitantes añaden sus energías privadas a esta increíblemente demanda y mutante forma de comportamiento social. En un sueño agitado, ellos ascienden a la torre. Conforme atraviesan cada planta, su punto de vista de la actividad de abajo mejora, y alrededor de la arquitectura de gran altura experimentan una nueva estimulante sensación del espectáculo desplegado.

Como su torre se inclina hacia adelante, empujan a sus antagonistas a una caída abismal a través de la espiral implacable de la introspección. Sus movimientos digestivos consumen una excesiva suavidad, es la cámara de combustión de grasa bajo la piel. Los misiles humanos, ayudados por la aceleración centrífuga, escapan a través de una abertura elegida en las paredes de la espiral. Son objetos de terrible energía liberados en una trayectoria de tentaciones irresistibles.

Toda la superficie del Parque, —el aire superior y las cavidades de abajo— se convierte en un campo de batalla a gran escala. Como las operaciones continúan en la noche toman el aspecto de alucinantes celebraciones contra el contexto de un mundo abandonado de exterminio calculado y educada inmovilidad.

A medida que regresan de su aventura nocturna, los visitantes celebran sus victorias colectivas en un escenario gigantesco que atraviesa el parque en diagonal.

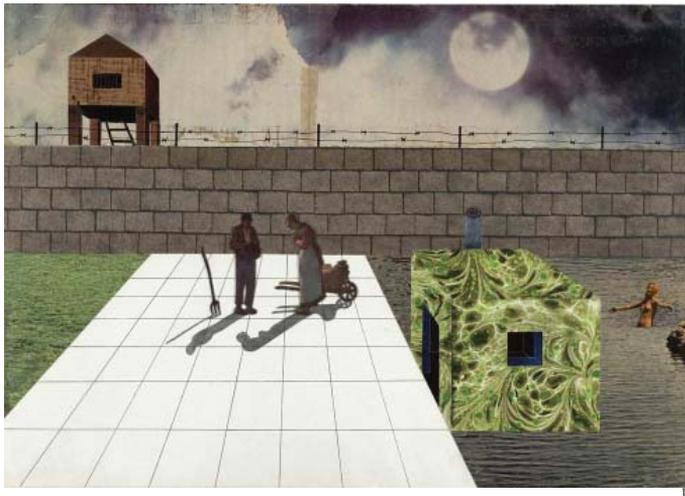
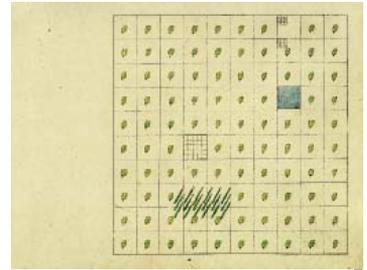


Fig. R

A stage for a cyclical dialectic between exhibitionism and spectatorship (Un escenario para una dialéctica cíclica entre el exhibicionismo y el espectador), del proyecto "Éxodos, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis con Maddelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis. Dibujo y collage. Londres, 1972

Fig. S

Vista / The Allotments (Las Parcelas), del proyecto "Éxodos, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis con Maddelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis. Collage. Londres, 1972

Fig. T

Planta / The Allotments (Las Parcelas), del proyecto "Éxodos, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis con Maddelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis. Dibujo. Londres, 1972

Fig. U

El Ángelus / The Allotments (Las Parcelas), del proyecto "Éxodos, or the Voluntary Prisoners of Architecture".

Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis con Maddelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis. Dibujo y collage. Londres, 1972

Las Parcelas:

Para recuperarse en intimidad de las exigencias del intenso colectivismo, cada Prisionero Voluntario tiene un pequeño pedazo de tierra para el cultivo privado. Las casas en estas Parcelas se construyen con los materiales más lujosos y caros (mármol, cromo, acero); son pequeños palacios para el pueblo. En un nivel descaradamente subliminal, esta sencilla arquitectura tiene éxito en su secreta ambición de inculcar gratitud y satisfacción.

Las Parcelas están bien supervisadas a fin de que tanto las perturbaciones externas e internas se puedan evitar, o al menos ser reprimidas rápidamente. El número admitido de medios de comunicación en esta área es nulo. Los periódicos están prohibidos, las radios misteriosamente no funcionan, todo el concepto de "noticias" es ridiculizado por la paciente devoción con el que los solares son arados; y las superficies son fregadas, pulidas y adornadas.

El tiempo ha sido suprimido.

Nunca pasa nada aquí, pero el aire está cargado de emoción.

The Allotments

To recover in privacy from the demands of intense collectivism, each Voluntary Prisoner has a small piece of land for private cultivation. The houses on these Allotments are built from the most lush and expensive materials (marble, chromium, steel); they are small palaces for the people. On a shamelessly subliminal level this simple architecture succeeds in its secret ambition to instill gratitude and contentment.

The Allotments are well supervised so that both external and internal disturbances can be avoided, or at least quickly suppressed. Media intake in this area is nil. Papers are banned, radios mysteriously out-of-order, the whole concept of "news" ridiculed by the patient devotion with which the plots are plowed; the surfaces are scrubbed, polished, and embellished.

Time has been suppressed.

Nothing ever happens here, yet the air is heavy with exhilaration.

Fig. V
 Los músicos / *The Avowal* (La Confesión),
 del proyecto "Éxodo, or the Voluntary Prisoners of Architecture".
 Autores: Rem Koolhaas y Elia Zenghelis
 con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.
 Collage. Londres, 1972

The Avowal

To express their everlasting gratitude the
 Voluntary Prisoners sing an ode to the
 architecture that forever encloses them:

De ce terrible paysage,

Tel que jamais mortel n'en vit,
 Ce matin encore l'image,
 Vague et lointaine, me ravit.

Le sommeil est plein de miracles!
 Par un caprice singulier,
 J'avais banni de ces spectacles
 Le végétal irrégulier,

Et, peintre fier de mon génie,
 Je savourais dans mon tableau
 L'enivrante monotonie
 Du métal, du marbre et de l'eau.

Babel d'escaliers et d'arcades,
 C'était un palais infini,
 Plein de bassins et de cascades
 Tombant dans l'or mat ou bruni;
 Et des cataractes pesantes,
 Comme des rideaux de cristal,
 Se suspendaient, éblouissantes,
 A des murailles de métal.

Non d'arbres, mais de colonnades
 Les étangs dormants s'entouraient,
 Où de gigantesques naïades,
 Comme des femmes, se miraient.

C'étaient des pierres inouïes
 Et des flots magiques, c'étaient
 D'immenses glaces éblouies
 Par tout ce qu'elles reflétaient.

Architecte de mes féeries,
 Je faisais, à ma volonté,
 Sous un tunnel de pierres
 Passer un océan dompté;

Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges
 De soleil, même au bas du ciel,
 Pour illuminer ces prodiges,
 Qui brillaient 'un feu personnel!

Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues,
 Entre des quais roses et verts,
 Pendant des millions de lieues,
 Vers les confins de l'univers;

Insouciant et taciturnes,
 Des Ganges, dans le firmament,
 Versaient le trésor de leurs urnes
 Dans des gouffres de diamant.

Et tout, même la couleur noire,
 Semblait fourbi, clair, irisé;
 Le liquide enchâssait sa gloire
 Dans le rayon cristallisé.

Et sur ces mouvantes merveilles
 Planait (terrible nouveauté!)
 Tout pour l'œil, rien pour les oreilles!
 Un silence d'éternité.

—Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*



La Confesión

Para expresar su gratitud infinita
 los Prisioneros Voluntarios cantan una oda
 a la Arquitectura que siempre les rodea:

De aquel terrible paisaje,
 Tal que jamás un mortal vio,
 Esta mañana todavía la imagen,
 Indefinida y lejana, me hechiza.

¡El sueño estaba lleno de milagros!
 Por un capricho singular
 Había desterrado de esos espectáculos
 El irregular vegetal,

Y, pintor orgulloso de mi genio,
 Saboreaba en mi cuadro
 La embriagante monotonía
 Del metal, del mármol y del agua.

Babel de escaleras y de arcadas,
 Era un palacio sin fin,
 Lleno de fuentes y cascadas
 Volcando el oro mate o bruido;

Y cataratas pesadas,
 Como cortinas de cristal,
 Colgaban deslumbrantes,
 De las murallas de metal.

No de árboles, sino de columnas,
 Los estanques durmientes se rodeaban,
 Donde gigantesca náyades,
 Como mujeres, se admiraban.

Sábanas de agua se derramaban, azules
 Entre malecones rosas y verdes,
 A lo largo de millones de leguas,
 Hacia los confines del universo;

¡Eran piedras inauditas
 Y olas mágicas; eran
 Inmensos espejos deslumbrantes
 ¡Por todo cuanto ellas reflejaban!

Indolentes y taciturnos,
 El Ganges, en el firmamento,
 Vierte el tesoro de sus urnas
 En abismos de diamantes.

Arquitecto de mis hechizos,
 Yo hacía, a mi capricho,
 Un túnel de pedrerías
 Para pasar un océano domado;

Y todo, aún el color negro,
 Parecía límpido, claro, irisado;
 El líquido engarzaba su gloria
 En el rayo cristalizado.

¡Ningún astro, por lo demás, ningún rastro
 De sol, siquiera en la parte baja del cielo,
 Para iluminar estos prodigios,
 Que brillaban con su propio fuego!

Y sobre estas movientes maravillas
 Planeaba (¡Terrible novedad!)
 ¡Todo para la vista, nada para los oídos!)
 Un silencio de eternidad.

—Charles Baudelaire. *Las flores del mal*

Anexo B

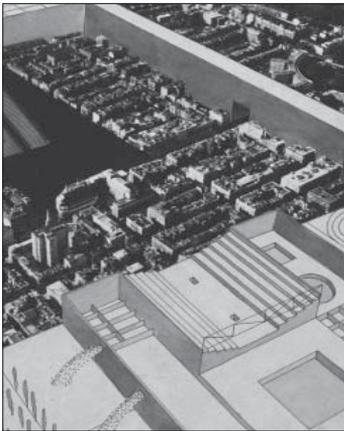
El Anexo B está constituido por el artículo crítico de
BOCK, Ingrid (2015). "Wall: Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture, London 1972".
En: BÖCK, Ingrid. (2015). *Six Canonical Project by Rem Koolhaas. Essay on the History of Ideas*. Berlin: jovis Verlag GmbH, pp. 30-62.
Esta presentado todo el documento que reciben los estudiantes en su formato e idioma original para no afectar el sentido del texto, pero principalmente para no cambiar la relación de la palabra con las imágenes. Sin embargo se muestra escalado, tres páginas del artículo por hoja, para no hacer este trabajo de investigación muy extenso.

Wall: Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture, London 1972*

Ingrid Böck



*En: BÖCK, Ingrid. (2015). *Six Canonical Project by Rem Koolhaas. Essays on the History of Ideas.* Berlin: jovis Verlag GmbH, pp. 30-62.



I. WALL: EXODUS, OR THE VOLUNTARY PRISONERS OF ARCHITECTURE, LONDON 1972

pp. 30-31

THE WALL AS A MEANS OF DIVISION, EXCLUSION, AND DIFFERENCE

Good Hat and Bad Hat of the City Exodus, or
The Voluntary Prisoners of Architecture

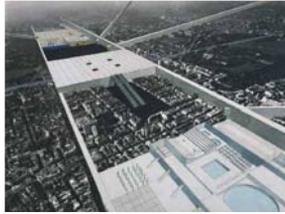
In "Typical Plan" (1968), Rem Koolhaas proclaims that "architecture is monstrous in the way in which each choice leads to the reduction of possibility". Even more dramatically, he argues that the "Other before in this history of mankind, architecture was the guilty instrument of escape". Planning is seen to entail the invention of freedom, for it imposes a particular scheme and establishes a system of order onto a given site. However, he goes on to say, "it is possible to imagine a mirror image of this terrifying architecture, a force as intense and devastating but used instead in the service of positive intention".¹¹ Re-thinking the idea of architecture as a means of restraint, division, and exclusion, Koolhaas investigates new ways in which planning could become a tool for shattering change, for providing freedom, and for allowing the emergence of unpredictable, cultural events.

In his article "Recent Koolhaas," Jeff Kipnis argues that what really drives the work of Koolhaas, from writings to buildings, is one particular intent: "that aim, so brazen that almost no one but Koolhaas ever mentions it in other than casual terms, is simply this: to discover what real, instrumental collaboration can be effected between architecture and freedom."¹² Though there can be no collection of liberating techniques supported by architectural means, Kipnis claims that Koolhaas conceives proper operational situations of choice and self-rule—even in such constraining, inflexible schemes as the Manhattan grid or the panoptical prison. "Yes, how can planning relate to the creation of unprecedent events and new forms of social life? How do architectural decisions function as powerful means of order, division, and control? What are Koolhaas's strategies to present alternative ways of planning and decision-making?"

In the 1972 project Exodus, or The Voluntary Prisoners of Architecture, Koolhaas turns the scheme for a prison into a voluntary, desired habitat by a radical mirror inversion of significance and attraction. He proclaims that "division, isolation, inequality, aggression, destruction, all the negative aspects of the Wall, could be the ingredients of a new

[11] Rem Koolhaas, "Typical Plan," *Koolhaas and Mos, O.M.F.A.*, 204-63.
[12] Koolhaas and Mos, *O.M.F.A.*, 5.
[13] Ibid.
[14] Kipnis, "Recent Koolhaas," 22.

pp. 32-33



Information: architectural matter against undesirable conditions, in this case London.³³ The form of the prison, implying the notion of institutional order, control, and constraint of individual liberty, is presented as a desirable retreat from the anxiety of an isolated and therefore pointless individual existence. The architectural proposal seeks to make a case against objectionable aspects by presenting the confined space as a series of non-exaggerated experiences. Exodus uses, initially, Koolhaas, Madelon Vissering, Eva and Joe Zenghaffa's entry for the competition *The City as Monumental Environment*, organized by the Italian journal *Casabella* in 1972. In addition to a short text, that describes the various architectural elements and their functions, the project consists of a series of collages of Koolhaas's diploma project at the Architectural Association, combined with a range of items from outside the architectural field, such as images of newspapers, photographs of events, and pictures of artistic scenes.

The Exodus project is defined by the hermetically enclosing Walls and intermediate Slips, cutting through the center of London from

33 Koolhaas and Visser, S.M.L., 1972, 1.

34 CHAPTER 1: WALL



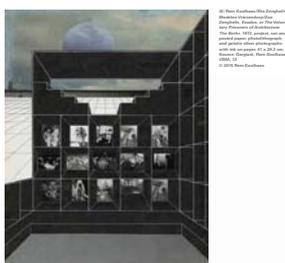
the Baths, the Park of Aggression, and the Allotments (1-5, 6-7). In each of these public monuments, the inhabitants can encounter experiential forms of social interaction invited by a variety of multi-sensory settings.

Exodus's urban strip of public monuments, offering diverse social spaces, resembles Selwyn's House in Francis Bacon's *The New Atlantis* (1626). An inmate describes the interior: "We have also far and near baths, of several measures, for the cure of diseases, and the restoring of men; both from affliction, and others for the comforting of it in strength of senses, vital parts, and the very juice and substance of the body... We have dispensatories or shops of medicines, whereon you may easily find, if we have such variety of plants, and living creatures, more than you have in Europe; for we know what you have, the samples, drugs, and ingredients of medicines, most because be so much the greater variety... We have also houses of doctors of the sciences, where we represent a manner of feasts of juggling, false operations, impostures and blunders, and true falacies."³⁴

In a similar fashion, Exodus's lot quadrants in the Park of the Four Elements emits aromatic mixtures of gasses in order to stimulate bal-

35 Francis Bacon, "The New Atlantis" (1626), in *Isabel Caramazza*, *Francis Bacon's Utopia*, London: Duckworth, 1994, 104.

36 CHAPTER 1: WALL



of body and mind, some also heightens susceptibility through the reduction of mental resistance to the effects of propaganda.

Twenty years later in *Blow New World* (Revised), Hickey suggests that pharmacological research lead to the mainstream discovery of new and better products with mind-changing effects and the scope to cut them out and become more and more available. For instance, the methods of chemical persuasion can both heal and enslave because they "may help the physician in his battle against mental disease, or they may help the dictator in his battle against freedom."³⁵ In any case, however, the stimulating, tranquilizing, and hallucinogenic

38 CHAPTER 1: WALL

east to west (1-3). The tip of the Slip continuously expands into the existing urban fabric of London, even though a few of the old buildings are preserved and incorporated into the new territory. Most of the structures from the past will be destroyed and replaced by the constantly modified models of public monuments and symbols. Thus, the scheme for the monumental form of the Slip creates the maximum possible contrast between the new area within the Walls and the context of the city. The violation of the urban fabric through architecture produces the effect of a crystal and isolated rendition of power so that the city of London is treated as an insignificant series of private spheres, whereas the new world is projected as a meaningful environment of public spaces. Accordingly, the Walls of Exodus divide the city into a good half and a bad half, into the disparate spaces inside and outside the enclosure. Inside the Wall, the territory of the Slip presents the important, valuable part, whereas the zone outside the Slip is an underdeveloped and false area of urban fabric.

The Exodus zone is only accessible from one door leading to the Reception Area, where the "voluntary prisoners of architecture" are received with an overwhelming welcome (2-3). During their initial training period, the "laggards" of urban disorder and incoherence reside in a kind of environmental sluice that comprises of preserved fragments of London's old fabric (4). From here, the new inmates can ascend via a gigantic escalator to the roof of the Reception Square, where they get a first overview of the more different urban structures, the old fabric and the new order.

The area of the Slip is divided into ten progressively diverse square blocks, such as the Ceremonial Square, the Park of the Four Elements, the Square of the Arts, the Institute of Reciprocal Transactions,



37 THE WALL AS A SOURCE OF DIVISION, EXCLUSION, AND DIFFERENCE

35

pp. 34-35



lunogenic experiences. In this way, the inmates can program their moods by variations in drugging, elevating, exhilaration, affliction, depression, or whatever feelings they wish to have.

Exodus is also close to the society of Aldous Huxley's *Brave New World* (1932), in which the citizens use a hallucinating drug called soma to release themselves from anxiety, unwanted memories, and the dullness of everyday life. In the *New World*, states the systematic drugging by the daily tablets soma is not just an unfiltered privilege of the individual but has become a powerful political instrument of rule and control. Besides creating euphoria and an increased efficiency

of the individual, it also serves to control the individual's behavior and to suppress any form of dissent or rebellion. The drug is also used to control the individual's behavior and to suppress any form of dissent or rebellion. The drug is also used to control the individual's behavior and to suppress any form of dissent or rebellion.

38 Francis Bacon, "The New Atlantis" (1626), in *Isabel Caramazza*, *Francis Bacon's Utopia*, London: Duckworth, 1994, 104.

37

pp. 36-37

drugs also cause, in certain doses, addiction and malady and can ultimately ruin one's health. These effects point to the danger of adopting the greatest happiness and efficiency as a concept of ethics for social life. The initial sense of an individual's freedom turns into the opposite, as one lives in an insistent top of consumption and the expense of false choice.

Another square block of Exodus is the recreational area in the Park of Aggression that accommodates the only "toilet" in the New Order, namely aggression. Its main buildings are two towers with magnetic field in between that creates an atmosphere of tension and uncertainty about the users' safety. One tower is a simple structure of forty-two stopping floors, while the other tower consists of a searingly vertical "spire of incision" (5). Inside the first tower, there are private cells surrounded by viewing galleries so that the inmates can be both actors and observers at some stage in the progress of the violent spectacle. As the inmates ascend the platform, the first tower leans closer and closer towards the second spire-like tower. Finally, arriving at the top, the participants are pushed into a fall, which is, in fact, a slow movement of the way through the curved space of



the second tower. These activities and an extensive nocturnal feast, performed on the previous "holidays" of the Recreational Platform, the contradictory agendas of the Bath Square and the Allotment Square seem to be emblematic of the central program of Koolhaas's idea of providing freedom via architectural means. Based on a studio project at the Architectural Association for the Strawberry Garden, Persepolis competition, the Baths consist of cells of different sizes, provided for individuals, couples, or groups who are encouraged to test any sort of fantasies and suppressed desires brought to surface.

39

pp. 38-39



28 Albatross (Albatros, Berlin), drawing by the author, 1972. The drawing shows the structure's form and its relationship to the surrounding space.

The Albatross, in contrast, as the private scheme of the Sinp, presents a sensory where the camera has seen only houses with windows. These objects have the form of small palaces built of the most expensive materials. Yet, as the entire zone is strictly supervised, the design precludes any privacy or intimacy. While neither the Bath nor the Albatross provide spaces of retreat and isolation, they both ensure control and surveillance by their institutional settings, despite their seemingly different programmatic conceptions.

Koolhaas's life Exodus explicitly refers to the Second Book of the Torah and the Old Testament, describing the departure of the Israelites from bondage in Egypt, the crossing of the Red Sea, and the years wandering in the wilderness where Moses received the Ten Commandments and the Covenant Code. Picking up the Biblical theme of suppression and rejection, Koolhaas uses architecture as the central instrument for transgression, collectivity, and freedom.

From this point of view, London can be associated with Ancient Egyptian civilization, whereas the Sinp, by contrast, correlates to the Promised Land, a utopian vision for yet to come. Indeed, the project can be interpreted as an ironic comment on the Promised Land, given that the monumental scheme of Koolhaas's Exodus rather overlooks the "house of bondage" in Egypt than a desirable place to live.

Koolhaas's project also resonates with other significant projects from the late twentieth century and early twentieth, such as Archigram's Control and Chaos and Archigram's No-Slip City. They also provide evidence of a critical change reflecting the growing crisis, progress, and disenchantment with the social and political conditions of modernism in the post-war period. These new spatial concepts reacted against the increasing conservatism and political conservatism that reduce architecture to mere building technology stripped of a social agenda. According to the generation of architects in the sector,

40 CHAPTER 1 WALL

any attempt to escape the confined field and to activate the utopian potential is useful in challenging the discipline. Architecture should again function as an ideological model, by providing the conditions for revolutionary change and thereby bringing about a better society. Many architects, however, proposed dystopian worlds as an ironic, provocative critique aimed at revealing the threats, contradictions, absurdity, and even desolation of architectural planning. One of the most striking imaginary worlds in Superstudio's Continuum Monument (1969-71), which bears a strong formal and theoretical resemblance to Koolhaas's Exodus project (198).

Both schemes express architectura's full power by presenting visions of an inevitably oppressive, limited world created within a fully artificial trope. Both projects show a disturbing utopian vision posited against the more idealistic pretensions of the modernist, late and early modern. As Abdullah Nadeem puts it, when the globe has become a closed homogeneous, uniformized world with seemingly equal opportunities, projects like the Continuum Monument may show the "fearful meaning of the horrors that architecture has in store for us."

In addition to the walled territory of Exodus, several other projects of Koolhaas investigate the relationship between planning and freedom. It became a central concern in a number of projects and essays in *Out of Order* (1978), such as *The City of the Future* (1972), a project that envisaged to invert the cover image of *How to Survive in the World* (1970-71). Other projects where this concern surfaced again include *The City of the Future*, the theory of

29 Drawing Albatros Nadeem, see Martin van Schaik, ed., *Out of Order: Architectural Propositions 1968-1978* (Rotterdam: Prasad, 2010), 138.

41 THE WALL AS A MEDIUM OF DIVISION, INCLUSION, AND DIFFERENCE

pp. 40-41



30 Albus Rex Huxley, cover of Bravo New World REVISITED, 1972. The cover features a stylized architectural drawing.

the Manhattan skyscraper; the study for the Renovation of a Penitentiary Prison in Antwerp, The Netherlands; and the Nausa Housing in Fukuoka, Japan. Even though Exodus is a continuing project which studies many the dystopian aspects of division, segregation, order, and control, we should ask the question: how can the specific spatial properties of the Wall of Exodus promote or allow desirable options and new freedoms through architectural means? How can the house be used in this particular case?

Decision Making and the Authority of the Plan

In using the wall as a hermetic enclosure, Exodus relates to another project of Koolhaas, The Berlin Wall as Architecture (1970-72), which was originally addressed as an analysis of an existing architectural object for a course at the AA. In both Exodus and The Berlin Wall as Architecture, the wall represents a site in two ideologically contradictory parts (111-12). In Exodus the territory inside the wall at once an imprisonment and a utopian dream, and, as in Exodus, lies from the existing urban fabric into the new artificial paradise, even though they realize they are being kept in captivity. In Koolhaas's analysis, it is not the desire for the Berlin Wall.

A national symbol of Cold War politics, in particular of the Iron Curtain, the Berlin Wall was part of a physical arrangement that stood between Western Europe and the Eastern Bloc. In the entry "Bath Dubur" in the dictionary section of S.M.L.L., Koolhaas quotes Fritz Neumayer who describes the warring towers of the Berlin Wall as

42 CHAPTER 1 WALL

both signs that "embody the secret but also sacred symbol of Berlin." For Koolhaas it was a shock to realize that "it is not East Berlin that is imprisoned, but the West, the 'open society.' In my imagination, actually, the wall was a simple, majestic north-south divide, a clean, philosophical demarcation, a neat, modern 'Walling Wall.' I now realize that it encloses the city, paradoxically making it free." Similar to the inhabitants of the West sector of Berlin, the inmates of the strip of Exodus are considered to be voluntary prisoners, protected by the hermetically enclosed space. In this reasoning, only inside the architectural confines of the enclosure may the individuals attain their own preferences of lifestyle and concepts of freedom.

Running a length of 183 kilometers, the Berlin Wall appears in various permutations, depending on whether it is a historically significant part, a more central location, or some other, more distant urban site. According to Koolhaas, the wall has become the basis of a script, because "it was impossible to engage another recent artifact with the same signifying potency. And there was more: in spite of its apparent absence of program, the wall—in its relatively short life—had provoked and sustained an incredible number of events, behaviors, and

31 Koolhaas and Mau, S.M.L.L., 364, 365, 370.

43 THE WALL AS A MEDIUM OF DIVISION, INCLUSION, AND DIFFERENCE

pp. 42-43

effects."¹¹¹ Though he describes the wall as "heartbreakingly beautiful," he is also aware of the permanent cruelty of the detestation. Its physical appearance expresses an incommensurable duality. Its only function is to divide a city into two areas and, thereby, make one side of the earth inaccessible and consequently even more oppressive.

The Berlin Wall depicts the vocabulary of the prison, from which even the attempt to escape can be trapped. Since it erases all hope under the pavement, the wall was the slogan of the 1968 student revolution in Paris, defiantly reacting on the conviction of objects of things being differently, better. Koolhaas argues that in Berlin, by contrast, "directly behind the walled wall, sand, treated like a Japanese garden. Below the sand, invisible mines."¹¹²

Looking at the Berlin wall as architecture, Koolhaas claims that it is inevitable to "transpose the design, format, frustration it inspired to the field of architecture."¹¹³ For him, the wall was a "graphic demonstration of the power of architecture." In his memory of the days at the AA, written in 1992, Koolhaas draws a few general conclusions from this case study: "The wall suggested that architect's beauty was directly proportional to its horror." In other words, the aesthetic effects of architecture result from its performative power. Moreover, "the wall... made a total mockery of any idea of the emerging alternative to the fact to meaning [] I would never again believe in form as the primary vessel of meaning [] As best as I can express, then, Koolhaas reflects the emerging theories of postmodernism about form and meaning in the warring theories of modernism, for the most part. Another later principle of Koolhaas's architecture was also formed at this very moment: "The wall was not an obstacle, but a platform. It was a platform, evolving toward a near dematerialization, but that left its power undiminished. The wall was not an obstacle, but a platform. It was a meaning that in architecture, absence would always win over a context with presence."¹¹⁴ As best as I can express, then, Koolhaas sees as if I had come eye to eye with architectura's nature."¹¹⁵ Though its physical presence is marginal, "in its primordially state of the wall is decision, applied with absolute architectural conviction."¹¹⁶ This minimalist statement is not taken lightly but constitutes the core of Koolhaas's argument.

By claiming that architectura's true nature is decision, Koolhaas echoes the theory of La Corbusier, an architect whose influence on

111 Mau, 222.
112 Mau, 222.
113 Mau, 222.
114 Mau, 222.
115 Mau, 222.
116 Mau, 222.

44 CHAPTER 1 WALL



32 Peter Koolhaas, 'The Berlin Wall as Architecture', 1972. The photograph shows the wall's physical structure and the surrounding urban environment.

Koolhaas cannot be understood.¹¹⁷ In *The Radical City*, La Corbusier maintains that in modern societies there is a need for a "CECS-SCS" to believe. The masses will always go on to meet those who have something to give."¹¹⁸ Instead of "democratic stagnation," he argues that "authoritarian mass order is, in particular, authorized by the authority of a father concerned for his children... We have had enough of our own isolated metropolitan and its pretty results: unemployment, rent, famine, despair and revolution!"¹¹⁹

In 1932, shortly after the Berlin's seizure of power (Mauthergang) in Germany, La Corbusier dedicated *The Radical City* simply "to Authority." Referring to La Corbusier's entire architecture, the City of Tomorrow and its Planning, with the image of Louis the Fourteenth in "B," entering the building of the Tribunal, an image which he substitutes "Hommage to a great born planner. This despot conceived immense projects and realized them."¹²⁰

In "The Death, Fiction of Technological Reason" Kai Jorjama argues that La Corbusier's insistence on the inalienable authority of the plan can be related to the Fascist leader theory (Führerprinzip), not only in Germany but also in Italy.¹²¹ Accordingly, he finds Fascist dogma of 1928 categorically states: "10. Mussolini he sempre ragione,"

117 La Corbusier, *The Radical City* (New York: Crown Press, 1932), 104.
118 La Corbusier, *The Urban Form of Tomorrow and its Planning* (London: Architectural Press, 1932), 202.
119 La Corbusier, *The Urban Form of Tomorrow and its Planning* (London: Architectural Press, 1932), 202.
120 La Corbusier, *The Urban Form of Tomorrow and its Planning* (London: Architectural Press, 1932), 202.

45 THE WALL AS A MEDIUM OF DIVISION, INCLUSION, AND DIFFERENCE

pp. 44-45

that is, "to Mussolini is always right." Part of the reasoning of leader theory was taken from the German philosopher Carl Schmitt, who put forward a totalitarian position. Following Thomas Hobbes, when he stated that "Authority, not truth, makes laws." According to Edmund, a dictatorship that is independent of the approval of a majority would represent the people's will more effectively than any democratic principle, because the totalitarian state power could decide without discussion, compromise, and legal obstacles. Therein, an arbitrary decision by an authority may serve as a source of value in a secularized world, if seen as an inflexible fact.¹²⁰

However, Le Corbusier did not accept any human authority, but rather an irrefutable and conceptual one, regarding the "the human and you are wearing after could not stem this tide. Only a fact can do it. A Plan" as a solution to Schmitt's dictatorship. Le Corbusier's thinking can be related to the French movement of atomism, as represented by the Spinozist philosopher René Descartes. Most significant for the technocratic tendency was the trust in the combination of technical, rational, and economic planning with a central political authority. Le Corbusier proclaims: "The novel despot is the Plan. The correct, rational, solid plan... The Plan has been drawn up since the very first in the major offices or the town hall, from the criss of the electronic or the forces of society's vectors... It has been considered whether or not it could be carried out in accordance with the construction in force. If it is a biological creature desired for human welfare and capable of realization by modern techniques."¹²¹

Le Corbusier held on to this idea for several years. In 1940, for example, he wrote to his mother: "If he is sincere in his promises, Hitler could crown his life by an overwhelming control of the neighborhood of Europe... Personally I believe the outcome could be favorable... It would mean the end of superfluous and of endless meetings of committees, of parliamentary eloquence and staidity."¹²²

Preoccupied with the idea of the "scientific certainty" of disciplines such as physics and chemistry, Le Corbusier aspired to similar certainty in building production and urban planning and declared that "only an unprejudiced functionalism could have a vision of new."¹²³ In fact, the Plan does not only have a right to exist, it actually exists as



123 Le Corbusier, "The Voluntary Prisoners of Architecture," London 1972, p. 10. Photo: Marcel Breuer, The City of Amsterdam and the University of Pennsylvania.

soon as it is conceived or rather conceived itself, even before it is realized... The Federal City already exists on the paper. But when once a technological product has been designed on paper, laboratories and working drawings, it does exist!"¹²⁴ He elaborates, "This plan is your despot. A tyrant, a holder of the people. Without other help, it will plan in haste, reply to objections, overcome the opposition of public interest, thrust out your customs, revised unmodified regulations, and create its own authority."¹²⁵

With regard to Le Corbusier's urbanism, Marjorie Tufes argues that "architecture as the ideology of the plan is what is really the key."¹²⁶

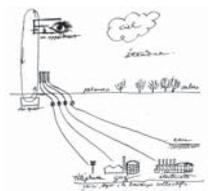
120 Ibid., 170.
 121 Le Corbusier, "The Federal City," 103.
 122 Letter to his mother dated October 31, 1940, quoted in Nicholas Fox Weber, *Le Corbusier: The Urban Vision* (London: Abacus, 2006), 102. Weber notes that the letter is not an original but a photocopy of a handwritten letter sent to his mother in Paris. It is not clear whether the letter was written in French or German. Weber also notes that the letter is not an original but a photocopy of a handwritten letter sent to his mother in Paris. It is not clear whether the letter was written in French or German. Weber also notes that the letter is not an original but a photocopy of a handwritten letter sent to his mother in Paris. It is not clear whether the letter was written in French or German.

124 Ibid., 101.
 125 Ibid., 101.

46 CHAPTER 1 WALL

47 THE WALL AS A SOURCE OF DISORDER, EXCLUSION, AND DIFFERENCE

pp 46-47



124 Le Corbusier, "The Federal City," 103.
 125 Ibid., 101.
 126 Marjorie Tufes, "The Architecture of the Plan," in *The Architecture of the Plan*, ed. Marjorie Tufes (London: Routledge, 2006), 103.

of the plan when, the level of utopia having been surpassed, the state becomes an operative mechanism.¹²⁷ Succeding the discipline of Baroque absolutism, who once were able to realize this ideal order, the new authority is the plan made by experts according to scientific, procedural, abandoning the idea of a personal authority that is capable of organization and rules. Le Corbusier announced that from now on "the Plan must rule."¹²⁸ He advocated a model of governance that he described as a government by matter, which is some form of technocratic elite leadership along with the various trade unions.¹²⁹ Following his technocratic phrase "Architecture or revolution: Revolution can be avoided" he believed in the modernization of society through the provision of extensive housing areas, assembled out of industrially produced prefabricated parts, in order to avoid unstable political situations, social and economic crises, and revolution.¹³⁰ In this aim then justifies the need for authority and radical action.

"Yet Le Corbusier admits that the execution of such a rigorous plan would require totally new ideological conditions. Illustrating his position with an image of Manhattan's skyscrapers, he stated that "everything here is paradox and disorder: individual identity destroying collective identity, lack of discipline."¹³¹ In the new chapter on the Federal City, he conceived the systematic destruction of the traditional city structure, the rubble other blocks, which ultimately results in the disappearance of the street. For Le Corbusier, it was only by such decisions that one can aim to reach both the selective and the "liberty of the individual."¹³²

Whether in Paris, Le Corbusier's "Plan Voisin" or London in Koehn's narrative world, the proposals are meant as a critique of the dense built environment of the city and the urban landscape at the end of the nineteenth century. Instead of suggesting democratic tools of urban growth, however, other urban forms (alternatively ideas to achieve their vision). By means of specific strategic planning, they propose a strict and inflexible set of rules, which should organize the collective sphere and regulate its reception capacity. These systems, though, are founded on decisions that are hardly better than arbitrary, and that are superimposed at random over a historical fabric. Only small groups of "experts" are involved in the development of the scheme and exert their authority on the decision-making process via "the plan": "Yes, how can the architect avoid a recognition of tension between the freedom of the individual and the freedom of the community? Are the objectives of the plan compatible with the principles and values of the architectural practice? How does it happen that these decisions often become self-fulfilling prophecies, creating their own reality?"¹³³

Semiotics and the Fictional Entry of the Prisoner

Even if the inmates of Exodus are seen as fugitives who have escaped the oppressive city and voluntary prison the new order, as Koehn's narrative would have it, the design of the Strip is obviously a prison. During his stay at Cornell University in 1975, Koehn might have had the opportunity to attend the lectures by Michel Foucault, who was then lecturing on what would become his book *Discipline and Punish*. When Koehn and his associates at OMA were commissioned with the renovation of the Federal Penitentiary Prison in Arnhem, Netherlands (1970-81), he directly negotiates the mechanisms of discipline and the "disciplinary" power demands

127 Marjorie Tufes, *Architecture and Design: Critical and Cultural Design* (London: Routledge, 2006), 179.
 128 Ibid., 179.
 129 Kenneth Frampton, *Le Corbusier* (London: Thames & Hudson, 2001), 171.
 130 Le Corbusier, *Architecture or Revolution* (London: Architectural Press, 1929), 103.
 131 John Goodman (Ed.) *Anglo-CAN Society Research Institute*, 2003, 103.

131 Le Corbusier, "The Federal City," 103.
 132 Ibid., 101.

48 CHAPTER 1 WALL

49 THE WALL AS A SOURCE OF DISORDER, EXCLUSION, AND DIFFERENCE

pp 48-49

- freedom and discipline"¹³⁴ In the dictionary section of *S.M.L.X.L*, Koehn refers several times to Foucault's thesis of the penitentiary aspects and its principle of discipline and control, for example, when he writes: "EXCLUSION: In a society such as ours we can only know the state of exclusion. The most obvious and familiar of these is the state of prohibition."¹³⁵ Similar to Henri Lefebvre, Foucault stresses the political nature of space, in that planning is an important aesthetic endeavor but one closely linked to the maintenance and representation of power structures.

Foucault, Jeremy Bentham's design for the Panopticon (1791-1829), is the ideal architectural design of disciplinary power through institutional setting. In what Foucault refers to as his genealogical method, he knows how to describe observation-as the primary technique of control—creates a perfect system of control through surveillance. Bentham's prison consists of a ring of separated cells in which the inmates are invisible to each other but always visible to the guard situated in the central tower. However, it is not necessary that the guard always see each confined person; the point is rather that he could see them at any time. Moreover, penitential order is instrumental because the windows on the watchtower have curtains, the warden can look into any cell at any time without being visible to the prisoners. Referring to the panoptical diagram, the dictionary entry on S.M.L.X.L on "NOBODY" (the Foucault's method as follows: "Bentham laid down the principle that power should be visible and unverifiable. Visible: the inmates will always have before them the real surface of the central tower from which he is spied upon. Unverifiable: the inmates must never know when he is being looked at by any one moment, but he must be sure that he may always be seen."¹³⁶

"Given that the inmates can never know whether they are being observed, they have to act as if they are always objects of observation. In this system, control is therefore achieved by the internal monitoring of the inmates themselves rather than by the guard. Foucault discusses visible spatial configurations of power—in which Bentham's panopticon prison is the most striking—whose mechanisms of discipline have also been applied to various other systems, especially in connection to educational and reformatory institutions, factories, and hospitals. The universal principle that enables a few supervisors to monitor a large group is based on the "all-seeing eye" placed in the center of the circle of those being supervised. The consistent visibility of the central tower induces in the inmates a state of conscious and

permanent surveillance and thereby achieves the automatic functioning of the disciplinary mechanism."¹³⁷

Though the panopticon design clearly relies on the visibility of power, it is a much more complex mechanism that also takes into account what is not visible but only imagined, the "disciplinary" technology. Bentham proposes that the inmates belonging to semiotic, the source of the human body or material substance that comes into the conscious knowledge of the senses, are either real or fictitious.¹³⁸ Whereas to a real entity one must refer to a real object, a fictitious entity, a fictitious entry has no real existence but bears some relation to a real entity. In short, the fictitious entry is only a consideration of a relation to a real entity. Hence, all the entities listed in Aristotle's Ten Categories (Substances are fictitious with the exception of the first: Substance, Quantity, Quality, Relation, Place, Time, Situation, Possession, Action, and Passion or Suffering).

Furthermore, the entities that Bentham describes as political, fictitious entities have "for their efficient causes pleasure and pain as principal parts, in whatsoever shape."¹³⁹ More to the point, Bentham claims that the punishment for crime is in itself an intended end, as it induces the happiness of the punished individual and that the overall happiness of the community. By means of the panopticon, however, others are deterred from committing similar crimes that would reduce the welfare of society as an even greater obstacle to their needs. The punishment is less intended for the guilty person than for others who might be tempted to commit a crime.

According to Jeremy Bentham, punishment ought to be staged as a fictional spectacle. In his introduction to the Philosophy of Penal Laws and Legislation (1781) Bentham suggests that "it is the idea only of the punishment that, for other words, the apparent punishment that leads into the mind; the punishment itself [the real punishment] acts not less further than as giving rise to that idea."¹⁴⁰ In other words, external objective, the internal structure is determined by fiction, such as the opposition between the real presence and the apparent omnipresence

134 René Koehn, "Revision," in Koehn and Metz, *S.M.L.X.L*, 24-25.
 135 Koehn and Metz, *S.M.L.X.L*, 284.
 136 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (London: Penguin Books, 1977), quoted in Koehn and Metz, *S.M.L.X.L*, 284.

137 The possibility of permanent visibility and control is a double-edged sword. For the inmates, surveillance is the product of power, and the more they are visible to the power, the more they are controlled. The panopticon, however, is a much more complex mechanism that also takes into account what is not visible but only imagined, the "disciplinary" technology. Bentham proposes that the inmates belonging to semiotic, the source of the human body or material substance that comes into the conscious knowledge of the senses, are either real or fictitious. Whereas to a real entity one must refer to a real object, a fictitious entity, a fictitious entry has no real existence but bears some relation to a real entity. In short, the fictitious entry is only a consideration of a relation to a real entity. Hence, all the entities listed in Aristotle's Ten Categories (Substances are fictitious with the exception of the first: Substance, Quantity, Quality, Relation, Place, Time, Situation, Possession, Action, and Passion or Suffering). Furthermore, the entities that Bentham describes as political, fictitious entities have "for their efficient causes pleasure and pain as principal parts, in whatsoever shape." More to the point, Bentham claims that the punishment for crime is in itself an intended end, as it induces the happiness of the punished individual and that the overall happiness of the community. By means of the panopticon, however, others are deterred from committing similar crimes that would reduce the welfare of society as an even greater obstacle to their needs. The punishment is less intended for the guilty person than for others who might be tempted to commit a crime. According to Jeremy Bentham, punishment ought to be staged as a fictional spectacle. In his introduction to the Philosophy of Penal Laws and Legislation (1781) Bentham suggests that "it is the idea only of the punishment that, for other words, the apparent punishment that leads into the mind; the punishment itself [the real punishment] acts not less further than as giving rise to that idea." In other words, external objective, the internal structure is determined by fiction, such as the opposition between the real presence and the apparent omnipresence.

50 CHAPTER 1 WALL

51 THE WALL AS A SOURCE OF DISORDER, EXCLUSION, AND DIFFERENCE

pp 50-51

ence of the warden, and between the real suffering and the apparent suffering of the prisoners. That is, the vision from the outside of the appalling prison. Thus, the punishment rises more as instructing and improving the convict and on imposing law on his most than on the real suffering of the criminal. However, the punishment is the harshest and most effective way of abating the right appearance of punishment. One of Bentham's proposals for prisons is that, during common church services with nonconformist people, the convicts would have to wear dreadful masks relating to the severity of their crimes. Again, it is the power of the gaze, the comprehensive surveillance through architectural means that takes the place of physical punishment. The disciplinary methods are meant to maximize the watchful gaze and thus remove the possibility lead ultimately the desire to escape.

For Foucault, the core of Bentham's idea of the panopticon prison is the total preventive effect of surveillance as directed at the psyche of the human being rather than at the body. Foucault claims: "The most desired for us where we are confined to live, is already himself the reflection of a subjection much more profound than himself. A 'hard' inhabits him and brings him to existence, which is itself a factor in the mastery that power exercises over the body. The soul is the effect and instrument of a political anatomy; the soul is the prison of the body."⁵²

In the letter to Scavolini's comment in Giorgio "that the body learned in its turns normal, and that part of the soul which is the seat of the device is liable to be tossed about by winds and blown up and down."⁵³ However, by inverting the Neoplatonic origin some sees Foucault argue that, if the body of the prison of the soul, the soul is even more a prison because of its power over the body.

Disciplinary Form and Flexibility

Through the two essential principles of the panopticon prison—the centralized monitoring of the inmates and the solitary confinement—has not been followed in prison architecture for decades. Koohsari's proposal for the renovation of the Arnhem Prison has to deal with Bentham's disciplinary agenda and its inherent contradictions. Through the use of electronic devices and new concepts of three, pentagonal courtyards, the public spaces and inmates become more and more obstacles. The guards no longer observe the prisoners from the central control post but circulate on the rings

52 Foucault, *Discipline and Punish*, 30.
53 Patai, *Geography*, ed. by Eric Douthett (Oxford: Clarendon, 1995), 652-63.

52 CHAPTER 1 WALL

among the inmates, who have been released from their cells. As a result of new integrative methods, the inside tower is converted into a center for the warden, who are now the ones who can be observed by everyone else, warden and prisoners alike. In addition, complementary facilities for communal activities are inserted into the area outside the main forms according to the warden's needs.

Although the Arnhem prison represents one of the most notorious disciplinary structures, its key device—the wall control—remains flexible to future changes and modulation.⁵⁴ Koohsari claims that "judging the built environment a static condition, now each architecture embodies opposite conditions simultaneously: old and new, permanent and temporary, functioning and at rest."⁵⁵ Although architectural and program always involve the superposition of ideological principles onto the building's structure, they do not necessarily preclude future changes, even opposite functions. Therefore he proclaims that "changes in regime and design are more powerful than the most radical architecture—a conclusion both alarming and reassuring for the architect."⁵⁶

The old confinements of what Foucault calls the disciplinary society are exemplified in Bentham's panopticon: an no longer an appropriate framework. Its concepts, mainly the closed space with centralized structures, are essentially a product of the eighteenth and nineteenth century, when the model of the disciplinary society succeeded the sovereign society, in which power had been concentrated in the king, the king or judges. Now at the end of the twentieth and beginning of the twenty-first century a new form has emerged: namely the control society. Similar to the mechanistic tools of the disciplinary society, the control society uses electronic devices, information technology and molecular engineering and genetic manipulation.

Referring to Foucault's work, Gilles Deleuze outlines the difference between the two ideologies: "Confinements are rigid, diffuse and molding, while control is a modulation, like a self-learning molding continually changing from one moment to the next, or like a sieve whose mesh varies from one point to another."⁵⁷ Deleuze suggests that as the psychological mode of the disciplinary society shapes the behavior of the individual, the control society continuously modulates the state of things themselves. This idea is exemplified by the shift from the factory with the assigned labor force to the more abstract corporation, in which, instead of the mass of workers, the individual employees are separated from each other by compari-

54 Fern Koohsari, "Arch Space," in *Domus* 803 (January 2001): 28-9.
55 Koohsari and Patai, *Geography*, ed. Clarendon, 1995), 170-78.
56 Koohsari and Patai, *Geography*, ed. Clarendon, 1995), 170-78.
57 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Edipo* (New York: Columbia University Press, 1983), 178-9.

53 THE WALL AS A MEDIUM OF EXCLUSION, INCLUSION, AND DIFFERENCE

pp. 52-53



the strategies. Introducing such means of control through modulation also leads to methods like the maze boxes, based on operational monitoring and judgment of warden-related variables.

For Koohsari, the main task of the renovation of the prison design consists of what he calls "prospective architecture," a concept that allows the constant modification of architectural substance according to ideological changes. The most significant and best-recognized difference between traditional and modern buildings is "the way a by-permanence, space-saving building like the Arnhem panopticon prison flexibly, while modern architecture is based on an axiomatic coincidence between form and program."⁵⁸ New programmatic issues do not necessarily mean destroying the building itself. Rather,

58 John Deegan, "Opposition on the Outside of Control," in *October* 10 (October 1982): 3-9; S.M.L.N., 33-40.

54 CHAPTER 1 WALL

is a spatial essence, the unperforability of the design that enables flexibility and adjustment to unpredictable changes. For this reason, flexibility is not the ultimate anticipation of all possible changes.

Flexibility in the creation of margin—assess capacity that enables different and even opposite interpretations and uses.

This idea of flexibility implies the preordination of spatial surplus because its programmatic freedom depends on the margin set on uses. The opposite case is illustrated in the design of Hugh Haring's *Cur Garden* (London). In contrast to La Corbusier's obsession with Platonic geometries, Haring attempted to complete functionality of the city with the concept of landscape and performance form. In the end, with this theory, he gave the concept an old shape derived from the movements of cones as they would be brought into the final by fed Ludwig Mies van der Rohe, who at this time shared an office with Haring, remained disappointed by this attempt at optimization and suggested that if his colleague would not make the space a little bigger, one could do anything one wanted in it.⁵⁹ In a way, Mies's design for the National Gallery in Berlin may be considered a case in point: in addition to the study for the Arnhem panopticon prison, it can be seen as the application of ideas presented in the Exodus project. Koohsari's design for the Nexus World Housing in Fukuoka, Japan (1991) again implies the mechanism of surveillance in conjunction with spatial flexibility and access.⁶⁰ Like Exodus, the Nexus Housing is enveloped by closed walls, which hermetically seal off the inside space from the urban structure outside. In fact, typologic walls were erected on the two central blocks, which contain a total of twenty-four houses. Formally, the envelope serves as a kind of space that fuses the individual parts of the housing units into a more dense urban form. According to Koohsari, the idea stemmed from the compacted fabric of the former city.⁶¹

Each of the three-storey houses within the densely packed blocks has a vertical courtyard that brings light and air. However, the courtyard, around which the individual rooms are accommodated, also functions as a pentagonal diagram. Although the inmates of the city change the configuration of the spacious interior of the house with partitions and movable screens, the courtyard as a central "hub" of urban permanence visibility of the interior spaces. In view of the fact that the size of each individual house exceeds that of the typical Japanese dwelling by far, flexibility and functional freedom is once more achieved through spatial access—the use of economical planning. Furthermore, the Nexus project is not only an acceptably

59 John Deegan, "Opposition on the Outside of Control," in *October* 10 (October 1982): 3-9; S.M.L.N., 33-40.
60 Koohsari and Patai, *Geography*, ed. Clarendon, 1995), 170-78.
61 Koohsari and Patai, *Geography*, ed. Clarendon, 1995), 170-78.

55 THE WALL AS A MEDIUM OF EXCLUSION, INCLUSION, AND DIFFERENCE

pp. 54-55



expensive, exclusive housing design but also a means of surveillance for its inhabitants. For the people living in it can be monitored from both inside and outside the housing block, through the glass facades of the other rooms and from the surrounding blocks that are much higher but have only small window openings.

A plan that can work for a range of diverse functions, however, does not necessarily entail that it is optimal for any particular function. It seems that flexibility is achieved in the case of architectural programming. Koohsari acknowledges that such concepts of architectural change are not new, but he sees them as a new phenomenon. Koohsari's urbanism parallels 1920s. He remarks on the Panopticon Centre, "In 1972, Scavolini's Panopticon Palace had proposed spaces where 'anything' was possible. The resulting flexibility was unattainable as the imposition of a theoretical agenda at the expense of both character and precision—erotic at the price of clarity."⁶²

In conclusion, the walls and modes of confinement are also functions as margins, providing surplus spaces that replicate alienation and work programming possibilities at a given site. Even if the panopticon prison is a highly effective disciplinary structure, its excess of space proves flexible for future adaptation. Following Koohsari, the consequences for the architect are astonishingly wide ranging; architecture is, in effect, independent of ideological content in that radical changes even allow for opposite functions basically within the same scheme. Likewise, the notorious prison of Exodus is flexible to change, as is

56 Koohsari, "Signals," 52A-6.

55 CHAPTER 1 WALL

ample system can easily be reorganized and adapted to various other programs. A difference of identity does not necessarily entail a different structure.

Delimiting the World and Enabling Difference

An enclosure or boundary establishing difference need not necessarily be conceived as an effective obstacle but can also function as a kind of link in the Deleuzian sense. It functions as an environmental modulation with only marginal physical impact. According to Mary Douglas, the pursuit of purity is directly related to the fears held by a society that can dispense its well-being only to outside members of a particular social group regarded as impure.⁶³ The community seeks to shut out all that appears unclean, unmanageable, or uncontrolled. For example, the approximately 1500-mile-long Great Wall of China, which was built starting about 221 B.C., served not only as a barrier to protect the empire and exclude an alien culture that was an affront to political barriers. Yet, it was a means for shutting out disturbing and ill elements that existed in the rest of the world and that could threaten the consciousness of the community. In Koohsari's "The Great Wall of China" the progression of the entire work is described as a piecemeal structure: "After the section had been built, the construction of the wall was not carried on from the point... Naturally in this case many great gaps were left, which were only filled gradually and by bit... In fact it is said that there are gaps which have never been filled in at all, sections however... which remain unworked at least by any single angle man with his own views and judgment, on account of the extent of the structure."⁶⁴

In Kafka's view, the creation of fragments committed to finding unity and closure does not simply fail. Rather, in the process of building, the very existence of such unity and wholeness is a prior condition. Despite the wall's well-defined state of completion, the presumed existence of the empire erases unity, which becomes most important during a process devoid of an answer.⁶⁵

The Great Wall was built during the reign of Shih Huang Ti, the same emperor who decreed the burning of all books—save those of the useful sciences, such as astronomy, medicine, and agriculture. In addition, all men who were in possession of books were forced to labor on the Great Wall's construction. Although the wall could not

64 Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (London: Routledge & Kegan Paul, 1966), 121.
65 Peter Sloterdijk, "The Great Wall of China" (1971), in Koohsari's *Signposts and the Great Wall of China* (London: S.M.L.N., 1972), 10-12; here 10-11.
66 Slot.

57 THE WALL AS A MEDIUM OF EXCLUSION, INCLUSION, AND DIFFERENCE

pp. 56-57

be regarded as an effective barrier nor a military obstacle, it is in line with the principle of information enclosure, as indeed is the burning of books. This view, it serves as a means of self-restriction that makes the unexpected territory conceivable via the preceding identity.⁵⁷

In "The Wall and the Books," Jorge Luis Borges offers a different interpretation of the idea that the sacred precinct would have essentially paradoxically destroyed both the elimination of the past—the book-burn and the construction of an airtight enclave monument—both measures. Borges contends, are essentially "operations that secretly nullify each other."⁵⁸ By defining the world, the walling in and the increasing of books may have been "meant to bring to rest death."⁵⁹ Borges concludes that, although John Heering's "entirely new" tower does not, he assumes that a future emperor would "destroy the wall, as I have destroyed the books, and he will not know it," just as Shih Hwang Ti found it such a shame and error of Huang Ti, just as Shih Hwang Ti would invent writing.⁶⁰

The wall not only functions as a division that supports the dominant ideology through the expulsion of foreign influence. It can also be a means by which a majority seeks to control the location of an apparently threatening minority. A case in point is the situation of the resident foreigners in medieval Venice. For the city's bourgeoisie in the archipelago city, immigrants such as Germans, Dalmatians, Greeks, and Jews had to be segregated from the Venetians. They were obliged to reside in special buildings, to which they had to return at nightfall. For example, to ensure that the Germans could not smuggle in goods after dark and avoid paying customs, the Venetian government locked the gates of the Fondaco dei Tedeschi at dusk from outside, and guards patrolled the area around it. For economic reasons, the building became a place of permanent surveillance.⁶¹

By contrast, the Jewish quarter, the ghetto Nuovo, was found on a single island situated far from the center of the city. Connected to its surroundings with only two bridges, its building structure functioned like an oval towards the outside that created an open area in the center.⁶² As the Jewish community grew over the years, the ghetto was threatened by severe overcrowding. When disease struck, the

57) Aron Vassiliev, *The Great Wall of China* (London: Cambridge University Press, 1984).
58) Jorge Luis Borges, "The Wall and the Books," in *Other Inquisitions*, trans. by Donald A. Yates and James E. Markey (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1962), p. 16.
59) Ibid., p. 16.
60) Ibid., p. 16.
61) John Heering, "The Wall," in *Architecture: A Critical History*, ed. by John Heering (New York: McGraw-Hill, 1970), p. 100.

58 CHAPTER 11 WALL

legion, the government often contracted them to the conditions and the population density of the ghetto. Yet, although the walling was a compulsory measure that was ordered by the dominant majority, the exclusion also provided a secure refuge from visibility. As a consequence of the spatial isolation in the ghetto, the members of the community gained bodily security and a protected space, which offered the opportunity to build synagogues and practice religious identity.

Like Exodus and the territory enclosed by the Berlin Wall, the Great Wall of Nuoro presents a place of exclusion within architectural confinement, which, in some ways, also provides unexpected options for escape. Yet, in the Exodus project, the enclosing walls and their surveillance culture are established as the most important elements and collectively form the new "meatgrinding environment" whereas in the Ghetto Nuovo, by means of the wall, the residents could gain an unexpected form of social life, festivity or, at least, reducing external control and observation. Whereas the walls of the Ghetto Nuovo are a means to provide a safe, segregated place amidst a prevailing culture of visibility, the Great Wall of China functions as an agent of social labeling and maintaining the dominant ideology. Referring to Borges's interpretation of the Great Wall, the critics Peter Eisenman and Richard Sorensen serve as strategic devices, both to minimize the insignificant past and to create an ideal world during the building process. In addition, its confinement and self-restriction provide a social save against the "Empire" territory outside the walled area. By defining the environment and excluding the chaotic "bad half of the city," Exodus affirms its identity and meaning within the "good half of the city."

Taking Place and the Sacred Nature of City Walls

Like the Great Wall of China and the Venetian Ghetto Nuovo, Exodus exists on its autonomous nature, devoid of any form of interaction with the urban context. It enforces division and inequality between the inside and outside of the Strip zone. Physical structures, ranging from simple signs to monumental barriers and hermetic enclosures, present any interference between these places. They mediate the difference between the two spaces. According to Mircea Eliade, "The enclosure, wall of a place, surrounds a sacred place. . . . These are among the most ancient of known forms of man-made sanctuary" and "we would be surprised to discover a sacred place that dates to the time when it would appear harmful by enclosing it without due care."⁶³ The principle of separation and change is emphasized,

63) Mircea Eliade, *Pattern in Comparative Religion*, trans. by Rosemary Shear (New York: Meridian, 1958), 270.

59 THE WALL AS A MEANS OF DIVISION, EXCLUSION, AND DIFFERENCE

for instance, through the ritual importance of the threshold of houses, temples, and cities.

The notion of inside and outside space is not only essential to a single building but also to the idea of a city. The founding line of sacred doors served to attract that city walls were regarded as a sacred and inviolable segregation for a new settlement. Long before their more military functions, these walls were established, for they marked out from the middle of a chaotic space, populated with demons and phantasms, an enclosure, a place that designated, made sacred, and purified. In other words, provided with a "center."⁶⁴ The founding rituals create a connection to the transcendental order that does not change over time.

In *Order of Architecture*, Christian Norberg-Schulz explains this universal framework characterized by nature between the celestial and the terrestrial spheres—the claim that Eliade's account of the myth and its broken sacred pole refers not to the disruption with the cosmic order but rather to the halting of remembrance. Instead of focusing on the pole's initial rupture, he emphasizes the true genuine element, which is the continuity between event and memorial that signifies the presence of supernatural beings or ancestors in the topographic features shaped by human activity.⁶⁵ It is the "obscuration" in the landscape that has transformed the "unidentified primeval space" into a multitude of historical places.⁶⁶ Contrary to Eliade, who connects the symbolism of the center primarily to political entities and economic power, which reflect the celestial world, Smith interprets the ritual founding of places as a byproduct of remembrance of past events.

The border sets up the difference between inside and outside, yet it also creates an opposition that requires justification. The quality of sacredness is then a particular condition of the present within. It is dangerous to approach the threshold of the sacred space unprepared or unaware of its ritual importance, whereas following the rites of entering ensures that the person will share certain qualities with the sacred. Moreover, by being admitted into the sanctuary, the ordinary or useless thing becomes meaningful and sacred.

The sacred nature of city walls is guaranteed by a complex procedure of divination, whereas the violation means sacrilege. In "The Life of Romulus," the most well-known narrative on the foundation of Rome, Plutarch emphasizes the sacred and inviolable character of the city walls by describing the setting of the axial forum, the

64) Ibid., 271.
65) Christian Norberg-Schulz, *Order of Architecture: A Theory of Urban Design* (Cambridge: MIT Press, 1987).
66) Ibid., 271.
67) Plutarch, *The Life of Romulus*, trans. by John E. Rubens (London: Penguin Classics, 1956), 23.
68) Ibid., 23.

60 CHAPTER 11 WALL

axial principle.⁶⁷ He states that the founding of Rome is designed by fate: "As Romulus was casting up a ditch, whereas he targeted the foundation of the city, the Etruscan king, Tarquin, fell and ridiculed and obstructed others, at least as he was in contempt despised over it, some say Romulus himself stepped on the king's foot and companions. He fell however."⁶⁸ Given that the Romans considered an ill-omened and that part of the city walls, the king's fall, Plutarch's account suggests that Hermes controlled events and was killed in reality.

In antiquity the very ideal of urban, which means city, is associated with phytology, as the word is etymologically connected to urban, which is the curve of a phytograph.⁶⁹ In addition, it relates to the word, which is carried inside a globe as a seed. Yet, finding of the city primarily as a result of buildings, streets, and public squares shows an opposition to the idea of the city as primarily a community of citizens, as expressed in Nicodemus' words to the Christian soldiers after the defeat at Jerusalem: "You are yourselves the town, whenever you choose to settle. . . . It is men that make the city, not the walls and signs without them."⁷⁰

Sacredness was an attribute of city walls, but not of their gates. According to Plutarch, "whereas they designed to make a gate, there they took out the shrine, carried the plough into, and left a space, for which reason they consider the whole wall as holy, except where the gates are."⁷¹ The ritual of raising the plough and carrying it over the place of the gates should have ensured that the plough ridge itself was not crossed. The idea of this ritual is conveyed in the Latin word *porta* for the gates, meaning "carry" (*portare*). Referring to the sacred character of city walls, Karl Jaspers notes that during the celebration of a Roman triumph, Rome is symbolically consumed, and "the city symbolically steps to distance before the plough," thus rebelling the enclosure to safely capture the good fortune within its walls."⁷² The spoils that were captured from the defeated country then transfer their powers to the triumphal city.

The route of the triumph, flanked by the important monuments of Rome, projected a symbolic order onto the urban fabric. Following the same principles, in the sixteenth century Pope Sixtus IV and

67) See Plutarch, *The Lives of the Noble Grecians and Romans*, vol. 1, ed. by John E. Rubens (New York: Loeb Classical Library, 1956), 23.
68) Ibid., 23.
69) Armin M. Steinberg, *Lebenswelt-ethische Schul- und Heilswelt* (Munich: Kösel, 1970).
70) Theophile, *Die Heilswelt*, trans. by Theophile Heidegger (Gießen: J. Neumann, 1924), 62.
71) Plutarch, *The Life of Romulus*, trans. by John E. Rubens (London: Penguin Classics, 1956), 23.
72) Ibid., 23.

61 THE WALL AS A MEANS OF DIVISION, EXCLUSION, AND DIFFERENCE

Domenico Fontana inserted, by connecting the main churches into a sacred route, new streets into the old structure. The new streets enabled not only the circulation of the pilgrims along the path but also functioned as attractions and commercial elements. These interventions can be interpreted as a means to recreate the sacredness of the city. Rome was turned from a city with sacred monuments into a sacred city as a whole.

In effect, the walls of Exodus function like ancient city walls. Setting up confines creates a difference between the one inside and outside of Exodus. The meaningful life and the promise to be part of a new powerful community justify the rigorous spatial nature and constitute the place as a sanctuary. The emphasis on the ritual entry of the "holygate," the "environmental silence," and the waiting period in the "reception square" expresses the importance of the threshold and thereby enhances the ritual nature of the "walled city."

The gates of Exodus only function in one direction, though. Like the procession of a Roman triumph that enters through a sacred gate and carries on past a sequence of monuments, the new form of Exodus proceeds along a great set of monumental spaces. In antiquity, however, the use sacrificially committed the ritually important idea into a symbolic only within the independence of the city itself, whereas in the Exodus project, every point inside is seen as significant and every new outside as insignificant. Although the form of the walls is never transformed, violated, and re-structured by a symbolic order, such as at the time of the Roman Empire or in the sixteenth century, the use of using city space has by no means been destroyed as a whole. By contrast, the story of Exodus enters into the city by eliminating and replacing almost all of the grown urban fabric.

62 CHAPTER 11 WALL

CONCLUSIONES

Conclusiones

Este trabajo de investigación, fue un esbozo antes que nada, demuestra el cierre de un ciclo, o por lo menos, marca el arranque de otros, ya que esta marca no uno, sino varios caminos que se cruzan, bifurcan, abren y hasta se repelen. Con todo esto queremos afirmar que simplemente estamos cerrando una época de estudio que tenía muchas puertas abiertas y así emprender nuevos pasos para entrecerrar todas las oportunidades encontradas, porque estamos seguros que las puertas nunca se cierran definitivamente. La puerta entrecerrada que abre muchos puntos está teniendo como centro a la arquitectura, en específico su rama relacionada con el proyecto, desde su concepción mental hasta su posible materialización interesándonos principalmente en sus procesos involucrados.

Con este trabajo se clausuran varias etapas personales formativas sobre la búsqueda del entendimiento del proyecto arquitectónico, todas ellas ensalzadas por tener a la recopilación paralela de información como continuo acompañante, que en realidad nunca se alejó. Estos periodos formativos, en lo proyectual, comenzaron —como dijimos en la introducción— con mis estudios de pre-grado en la FAU-UCV y que se complementaron en la oficina del arquitecto Carlos Gómez de Llarena, luego un periodo de entendimiento teórico e histórico en la UBA con el profesor Jorge Sarquis, y un último periodo de docencia que aún sigue en pie, desde donde quiero seguir profundizando, en lo posible para esa construcción de una manera estructura del ejercicio de la docencia para potenciar la actividad proyectual de mis cátedra de proyecto arquitectónico de la Facultad de Arquitectura (UCV) tratando de incorporar a él análisis exhaustivo de las obras paradigmáticas o canónicas como método docente para la enseñanza de proyecto arquitectónico, tratando de evitar volver a recurrir a la explicación somera de los temas que están inmersos en los edificios. Creo necesario profundizar para contribuir a un deseable mínimo avance de la disciplina desde la misma academia al mejorar la construcción de discursos arquitectónicos que ayuden a clarificar lo que se entiende por arquitectura y así producir conocimiento

Sobre el aprendizaje desde el proyecto arquitectónico

El proyecto tiene múltiples maneras de ser abordados, pero queremos dejar precisado que creemos en el estudio pormenorizado de obras canónicas, porque de esos casos de estudio podemos estudiar sus bocetos, o podemos revisar los planos dibujados hasta sus fotografías para seguir extrayendo la coherencia en esos procesos develando en un discurso tanto escrito, como visual y oral como la obra estudiada fue filtrada por las distintas maneras de pensar de la época llegándose incluso a indagar en la formación del autor, así como las ciudades o instituciones que lo influenciaron. En ese punto se tienen los datos para entender mejor al protagonista de lo estudiado: el proyecto de arquitectura, por lo que esperamos sea convertido por los alumnos en material que suministra información proyectual para sus diseños académicos.

Sobre el autor del proyecto arquitectónico

Es necesario tener presente que el objeto arquitectónico está fundado en el pensamiento de un autor o autores (que entienden a la arquitectura y la sociedad de una determinada manera) realizado por el emprendimiento colectivo de una parte de la sociedad y recibido y valorado por otra. Se pretende evaluar cómo se concibe la obra desde el entendimiento no solo de la sociedad que la hace posible, también es necesario conocer quién está detrás de la obra desde el punto de vista proyectual, enlazando no solo la manera de pensar (desde el punto de vista teórico) de un momento determinado, se hace latente que la mayor cantidad de fuerzas relacionadas se hagan presentes y vislumbrar como todos esos elementos se convierten en conocimiento para la concepción de la forma arquitectónica del presente desde el estudio del pasado.

Acerca de la enseñanza de proyecto arquitectónico

En cada clase debe estar precisado por parte del profesor, para que el estudiante lo concientice, lo referente a la relación del proyecto de arquitectura con la teoría, porque fundamenta lo realizado. La teoría arquitectónica no sólo fundamenta lo que está realizado, sino que debe formular lo que es factible o posible, puesto que su condición anticipadora se fundamenta en la práctica arquitectónica por venir. En un contexto histórico, la fundamentación teórica refleja las ideas representadas o fijadas en el diseño final o en su proceso. Pero el éxito de la pieza proyectual, depende en gran medida de la habilidad que tuvieron los arquitectos autores para interpretar la realidad.

Aunque también es importante revitalizar las teorías, para estudiar que elementos del pasado están vigentes y que puede entrar en reposición. El modo de evaluar dicha vigencia debe partir del estudio del proyecto, que conduce a la teoría, usa la historia como herramienta, para permitir ubicar y comprender la concepción de la obra en el espacio-tiempo. La arquitectura es posible cuando la historia, la teoría y el proyecto entran en diálogo. Siendo este último su centro.

La articulación entre teoría, la crítica y la historia de la arquitectura con el proyecto de arquitectura

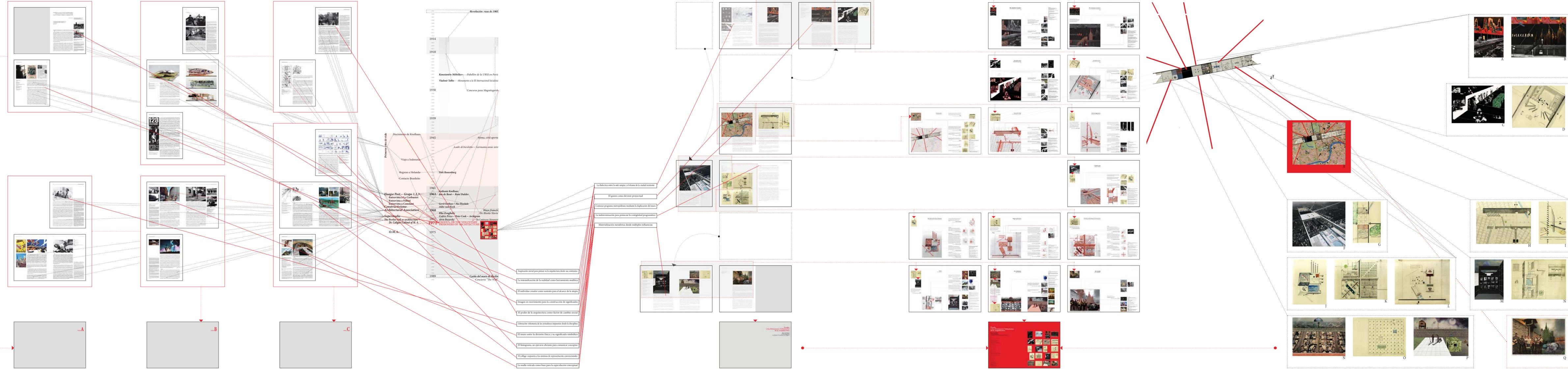
Después del trabajo podemos advertir la articulación que debe existir entre la teoría, la crítica y la historia de la arquitectura. La teoría, en su condición anticipadora de la arquitectura, la habilita para originar soluciones satisfactorias en el futuro. Por lo tanto la teoría precede a la obra, puesto que la fundamenta y la posibilita; a su vez, la obra precede a la crítica, porque no es factible crítica alguna sino de aquello realizado por acción del hombre. Sin embargo, una teoría de la arquitectura no puede pretender quedar completa nunca, sería prácticamente imposible, lo que se puede pretender es recoger las teorías dispares que muestren grandes particularidades, así lo heterogéneo, procedentes de distintas maneras de pensar produciría un panorama deseado representado en los proyectos.

La arquitectura puede dividirse al menos en tres grandes conjuntos: La teórica, que comprende el pensamiento de la arquitectura y que incluye la crítica; la histórica que permite ubicar y comprender la concepción de la obra en su espacio-tiempo y la práctica de la arquitectura que involucra el proceso de diseño, el desarrollo del proyecto y la construcción de la obra. De esta manera, estos conjuntos son el germen, núcleo, embrión u origen que contiene a la materia arquitectónica y que al unirse, a partir de la comprensión de sus más íntimos elementos permite la unidad de acción, mutación y re-combinación del material para convertirse en la unidad responsable de los caracteres formales del proyecto.

El diagrama como aglutinador

Por último les presentamos el diagrama final, el resumen de los diagramas reproducidos en el Capítulo 1 de esta investigación. En dicho capítulo denominado Genealogía fue posible hacer una diferencia, un aislamiento procedimental de los productos mostrados en el Capítulo 2, ya que era necesaria representar la deriva que significaba pasar de archivista a genealogista. Con esto estamos afirmando que los diagramas no vinieron antes de la conceptualización del Artículo Crítico, antes de la estructuración del Análisis Proyectual y menos fue anterior a la configuración de la Presentación Docente porque los diagramas fueron un esfuerzo posterior para dejar constancia de los procesos que fundamentan la comprobación de los principios del método genealógico adoptado como una derivación interpretativa del sistema foucaultiano para clarificar que hacemos cuando preparamos una clase sobre proyecto arquitectónico.

Este diagrama final se diferencia de los colocados en el Capítulo 1 porque no está comentado, se coloca libre de interferencias que muestren los márgenes entre los principios, no tiene ningún dato explicativo, es un resumen de la totalidad, no requiere nada adicional porque no es una comprobación de método aunque sí es un derivado de partes que tenían esa finalidad. Aquí las indicaciones de Diferencias, Márgenes o Quiebres desaparecen, se debe intuir, porque lo importante es que sea en sí misma una deriva, un nuevo proceso hacia nuevos descubrimientos esperando ser hallados, es por lo tanto una apertura hacia posteriores investigaciones. El diagrama no es un final, es un nuevo comienzo y por ende no debe mostrar excesiva claridad, puede aparentar ser incomprensible, quizás pueda generar incertidumbre, si lo hace podemos decir que se cumple su cometido intrínseco. Su exposición al final de este trabajo no es casual, antes de querer mostrarse como conclusiones del mismo debe leerse como un *work in process* hacia nuevos pasos, hacia nuevas investigaciones que nos harían retornar pasos atrás, para volver a sentirnos archivistas para solo volver a buscar y buscar para almacenar. Luego de esta investigación, de eso estamos seguros, y por lo tanto menos inquietos que al principio, cuando en la introducción nos embolataba la información y su destino incierto, la incertidumbre ahora es una oportunidad porque sabremos en qué punto estaremos, la experiencia de esta investigación tiene implícito un mejoramiento en nuestros sentidos para detectar diferencias, nuevos márgenes y esos quiebres que detentan temas en otros autores y sus proyectos para configurar próximas clases, esta vez siguiendo un método, el genealógico, sabremos que necesitamos hacer para producir nuevos artículos críticos, análisis proyectuales y presentaciones docentes que se deriven de los anteriores sin perdernos, tendremos un camino recorrido, una guía, siendo ese el gran aporte de este trabajo que esperemos sea de ayuda para otro profesor en la preparación de sus clases.



BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

*Este libro fue utilizado simultáneamente en la Introducción y en el Capítulo 2, se coloca su información en una sola oportunidad para evitar repetir los datos.

Introducción

Libros:

BLUNDEL JONES, Peter (2011). *Modelos de la Arquitectura Moderna. (Volumen I – 1920-1940)*. Traducción de Eamon Canniffe. Barcelona: Editorial Reverté.

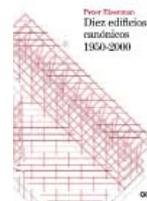
BLUNDEL JONES, Peter (2013). *Modelos de la Arquitectura Moderna. (Volumen II – 1945-1990)*. Traducción de Eamon Canniffe. Barcelona: Editorial Reverté.

BUNGE, Mario (2000). *La Investigación Científica. Su estrategia y su filosofía*. Traducción de Manuel Sacristán. Tercera Edición, Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2004.

CURTIS, Williams JR (1986). *La arquitectura moderna desde 1900*. Traducción de Jorge Sainz Avia. Madrid: Hermann Blume.

EISENMAN, Peter (2011). *Diez edificios canónicos 1950-2000*. Traducción de Moisés Puente. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

*MONEO, Rafael (2004). *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar.



Capítulo 1: Genealogía

Libros:

ALEXANDER, Christopher (1969). *Ensayo sobre la Síntesis de la Forma*. Traducción de Enrique L. Revol. Cuarta edición, Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1976.

BAKER, Geoffrey (2000). *Le Corbusier. Análisis de la forma*. Traducción de Santiago Castán. Séptima edición ampliada, 2ª tirada, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

BOESIGER, Willy y GIRSBERGER, Hans (1971). *Le Corbusier 1910- 65*. Traducción de Juan-Eduardo Cirlot. Séptima edición, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

DELEUZE, Gilles (1983). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Ed. de la Différence.

DERRIDA, Jacques (1989). *Márgenes de la filosofía*. Traducción de Carmen González Marín. Séptima edición, Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

FOUCAULT, Michel (1973). *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgane.

FOUCAULT, Michel (1970). *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Segunda edición revisada, 3ª reimpresión, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008.

FOUCAULT, Michel (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Segunda edición revisada y corregida, 1ª reimpresión, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2010.

FRAMPTON, Kenneth (1993). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Traducción de Jorge Sainz. Cuarta edición revisada y ampliada, 3ª tirada, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

GIEDION, Sigfried (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura*. Traducción de Jorge Sainz. Barcelona: Editorial Reverté.

GREGOTTI, Vittorio (1972). *El Territorio de la Arquitectura*. Traducción de Salvador Valero Rofes. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

HEGEL, George W. (1981). *La Arquitectura*. Traducción de Alberto Clavería. Barcelona. Kairos S. A.

HEIDEGGER, Martin (1971). *El ser y el tiempo*. Traducción de José Gaos. Segunda edición revisada, 15ª reimpresión, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

HEIDEGGER, Martin (2000). *Hitos*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Tercera edición, Madrid: Alianza Editorial, 2007.



michel foucault
la arqueología
del saber



HEIDEGGER, Martin (1995). *Caminos de bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Decima edición, Madrid: Alianza Editorial, 2010.

HEIDEGGER, Martin (1987). *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Decima edición, Madrid: Alianza Editorial, 2010.

LE CORBUSIER (1999). *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Traducción de Johana Givanel. Barcelona: Ediciones Apóstrofe.

LE CORBUSIER (1978). *Hacia una arquitectura*. Traducción de Josefina Martínez Alinari. Segunda edición, 1ª reimpresión, Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998.

LÓPEZ REUS, Eugenia (2002). *Ernesto Rogers y la arquitectura de la Continuità*. Navarra: EUNSA Ediciones Universidad de Navarra

MONEO, Rafael. *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005.

MUÑOZ COSME, Alfonso (2008). *El proyecto de arquitectura. Concepto, proceso y representación*. Barcelona: Editorial Reverté.

NORBERG-SCHULZ, Christian (1979). *Intenciones en arquitectura*. Traducción de Jorge Sainz Avia y Fernando González Fernández Valderrama. Primera edición, 4ª tirada, Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

PORTOGHESI, Paolo (1981). *Después de la arquitectura moderna*. Traducción de M.ª Pilar Servitje de Llorens. Tercera edición, Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

ROWE, Colin (1978). *Manierismo y arquitectura moderna y otros escritos*. Traducción de Francesc Parcerisas. Tercera Edición, Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

SARQUIS, Jorge (2006). *Itinerarios del Proyecto. Tomo I: Ficción Epistemológica*. Buenos Aires: Nobuko.

TAFURI, Manfredo (1972). *Teorías e historia de la arquitectura. Hacia un anueva concepción del espacio arquitectónico*. Traducción de Martí Capdevila y Sebastián Janeras. Segunda edición, Barcelona: Celeste, 1977.

VATTIMO, Gianni (1986). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Traducción de Alberto L. Bixio. Segunda edición, Barcelona: Editorial Gedisa, 1987.

VATTIMO, Gianni (1986). *Introducción a Heidegger*. Traducción de Alfredo Báez. 4ª reimpresión, Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.

VON MOOS, Stanislaus (1977). *Le Corbusier*. Traducción de José Batlló. Barcelona: Editorial Lumen.



Capítulo 2: Instrumentalización

Libros:

BAUDELAIRE, Charles (1976). *Oeuvres Complètes*. t. II. Texto preparado, presentado y anotado por Claude Pichois. Paris: Gallimard.

BÖCK, Ingrid. (2015). *Six Canonical Project by Rem Koolhaas. Ensayo on the History of Ideas*. Berlín: jovis Verlag GmbH.

COUSINS, Mark (2005). *Historia del Cine*. Traducción de Cristina Rodríguez Fischer. Primera edición actualizada y revisada, Barcelona: Blume, 2011.

GARGIANI, Roberto (2008). *Rem Koolhaas / OMA: The Construction of Merveilles*. Traducción de Stephen Piccolo. Lausanne: EPFL Press.

KOOLHAAS, Rem (1978). *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Nueva York: Oxford University Press.

KOOLHAAS, Rem (2004). *Delirio de Nueva York, un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Traducción de Jorge Sainz. Primera Edición, 9ª tirada, Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

OMA, KOOLHAAS, Rem y MAU, Bruce. (1995). *SMLXL*. Nueva York: Monacelli Press.

Tesis Doctorales:

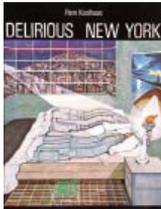
GARCÍA GONZÁLEZ, Carlos (2014). *Atlas de Exodus*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid; Universidad Politécnica de Madrid.

TALLÓN IGLESIAS, José Antonio (2015). *Gordon Matta-Clark a través de Rem Koolhaas. Adición a través de eliminación*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid; Universidad Politécnica de Madrid.

SENRA FERNÁNDEZ- MIRANDA, Ignacio (2015). *La Ciudad Editada: de Las Vegas a Nueva York (1972-1978)*.

Venturi / Scott Brown / Koolhaas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid; Universidad Politécnica de Madrid.

PIERPAOLI, Barbara (2017). *El Monumento Continuo. Una propuesta crítica en tiempos de cambio*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid; Universidad Politécnica de Madrid.



Catálogos de Exposición:

KIPNIS, Jeffrey. (ed.) (2001). *Perfect Acts of Architecture*. Catálogo de la exposición en el Museum of Modern Art, New York y Wexner Center for the Arts, Columbus, Nueva York: Abrams.

Seminarios de Investigación:

FROMONOT, Françoise (dir.) (2013). *Exodus ou les Prisonniers Volontaires de l'Architecture: la boîte de Pandore de Rem Koolhaas*. Séminaire: Faire de l'Histoire, École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris- Belleville, Septiembre 2013.

Revistas y Semanarios:

Casabella. N° 357. Milán: Casabella, Octubre 1971.

Casabella. N° 358. Milán: Casabella, Noviembre 1971.

Casabella. N° 372. Milán: Casabella, Diciembre 1972.

Casabella. N° 378. Milán: Casabella, Junio 1973.

Domus. N° 479. Milán: Domus, Octubre 1969.

Haage Post. Ámsterdam: Haage Post, 3 de Octubre de 1964.

Haage Post. Ámsterdam: Haage Post, 18 de Junio de 1966.

OMA / Rem Koolhaas 1987-1998. El Croquis n° 53 + 79, Madrid: El Croquis Editorial, 2005.

OMA AMO / Rem Koolhaas 1996-2006. Tomo I. El Croquis n° 131/132, Madrid: El Croquis Editorial, 2006.

OMA AMO / Rem Koolhaas 1996-2007. Tomo II. El Croquis n° 134/135, Madrid: El Croquis Editorial, 2007.

Artículos:

BÖCK, Ingrid (2015). "Wall: Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture, London 1972".

En: BÖCK, Ingrid. (2015). *Six Canonical Project by Rem Koolhaas. Essay on the History of Ideas*. Berlín: jovis Verlag GmbH. pp. 30-62.

COLOMINA, Beatriz (2007). "La arquitectura de las publicaciones. Conversación entre Beatriz Colomina y Rem Koolhaas". En: *OMA AMO / Rem Koolhaas 1996-2007. Tomo II*. El Croquis n° 134/135, Madrid: El Croquis Editorial, 2007. pp. 348-377.

KIPNIS, Jeffrey (1996). "El último Rem Koolhaas".

En: *OMA / Rem Koolhaas 1987-1998*. El Croquis n° 53 + 79, Madrid: El Croquis Editorial, 2005. pp. 420-431.

KOOLHAAS, Rem (1964). "Een woonmachine, Le Corbusier kreeg f5000".

En: *Haage Post*. Ámsterdam: Haage Post, 3 de Octubre de 1964. p. 24.

KOOLHAAS, Rem (1995). "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture. AA Final Project 1972".

En: OMA, KOOLHAAS, Rem y MAU, Bruce. (1995). *SMLXL*. Nueva York: Monacelli Press. pp. 2-21.

KOOLHAAS, Rem y ZENGHELIS, Elia (1972). "Exodus, o i prigionieri volontari dell'architettura".

En: *Casabella*. N°378. Milán: Casabella, Junio 1973. pp. 42-45.

KOOLHAAS, Rem y ZENGHELIS, Elia con VRIESENDORP, Madelon y ZENGHELIS, Zoe (1972). "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture. 1972".

En: KIPNIS, Jeffrey. (ed.) (2001). *Perfect Acts of Architecture*. Catálogo de la exposición en el Museum of Modern Art, New York y Wexner Center for the Arts, Columbus, Nueva York: Abrams. pp. 14-33.

SUPERSTUDIO (1969). "Superstudio : Progetti e pensieri".

En: *Domus*. N° 479. Milán: Domus, Octubre 1969. pp. 38-43.

Películas y Documentales:

DE SICA, Vittorio (1948). *Ladri di biciclette (Ladrón de bicicletas)*. Italia: PSD Produzioni De Sica, 93 minutos, blanco y negro.

HEIDINGSFELDER, Markus y TESCH, Min (2008). *Rem Koolhaas: A Kind of Architect*. United States of America: Arthouse Films, 97 minutos, DVD, documental a color.

HITCHCOCK, Alfred (1954). *Rear Window (La Ventana Indiscreta)*. United States of America: Paramount Pictures, 112 minutos, color.

LANG, Fritz (1927, 2002 versión restaurada). *Metrópolis*. Alemania: Erich Pommer, 153 minutos versión original —123 min versión restaurada—, blanco y negro.

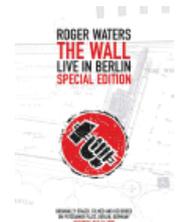
PARKER, Alan (1982). *Pink Floyd The Wall*. United States of America: Metro-Goldwyn-Mayer, 95 minutos, color.

ROSSELLINI, Roberto (1945). *Roma, città aperta (Roma, ciudad abierta)*. Italia: Minerva Film, 100 minutos, blanco y negro.

ROSSELLINI, Roberto (1948). *Germania anno zero (Alemania, año cero)*. Italia: UGC, 72 minutos, blanco y negro.

WATERS, Rogers (1990). *Rogers Waters The Wall. Live in Berlin*. United States of America: Universal Music, 110 minutos, color.

WIENE, Robert (1920). *Das Cabinet des Dr. Caligari (El Gabinete del doctor Caligari)*. República de Weimar: UFA, 71 minutos, blanco y negro.



Este libro se terminó de imprimir
en el mes de Marzo de 2020
en los talleres gráficos de Litografías Arte
Baruta, Municipio El Hatillo, Caracas. Venezuela