ISSN 14058901

42 Bitácora arquitectura

DIBUJO Y ARQUITECTURA_ Técnicas de representación arquitectónica y vanguardias en el s.XX / El dibujo en las aulas de arquitectura / Mapas pasigráficos y superposición de mapas temáticos como método en el s.XIX / Los dibujos de Danilo Veras / Aguafuertes de Stefano Della Bella en la Academia de San Carlos / Expresividad y complejidad urbana en el dibujo de Jean Renaudie / Representación del vacío en la arquitectura de Mies van der Rohe / Anaglifos / El dibujo como herramienta para desarrollar habilidades espaciales

Revista editada por la Facultad de Arquitectura / número 42 / mayo - julio 2013 / México $100

urbanismo + diseño industrial + paisaje + arte

DOI: 10.22201/FA.14058901P.2019.42.72897

IN

La relación entre las técnicas de representación arquitectónica y la especulación de la vanguardia en el siglo XX

The Relationship between Techniques of Architectural Representation and Avant-Garde Speculation in the Twentieth Century

investigación
pp. 064-073

David Campos Delgado

Magdalena Picazzo Sánchez

Resumen

A través de un repaso histórico de la crítica y las vanguardias arquitectónicas del siglo XX, con énfasis en los métodos de representación propios de cada etapa, se aborda la trayectoria de Rem Koolhaas, uno de los arquitectos más relevantes de los últimos años. Entender el bagaje que alimenta su primera postura ante la arquitectura, expresada en su tesis *Exodus, or the voluntary prisioners of architecture,* como una respuesta a las contradicciones de la modernidad y al fetiche posmoderno nos permite proponer una lectura para su segunda etapa ejemplificada por el proyecto de OMA para CCTV.

Palabras clave: arquitectura, posmodernidad, deconstrucción, representación

Abstract

Based on a historical review of twentieth century architectural criticism and avant-garde movements, with a special emphasis on the methods of representation of each period, this article examines the work of Rem Koolhaas, one of the most important architects of recent decades. By understanding his early approach to architecture, expressed in his thesis *Exodus, Or the Voluntary Prisoners of Architecture,* as a response to the contradictions of modernity and fetishes of postmodernity, we can then understand his second period, exemplified by OMA's CCTV building.

Keywords: architecture, postmodern, deconstruction, representation

La representación cartesiana y su relación con la arquitectura funcional

Las herramientas de dibujo y representación cartesiana han gozado de hegemonía dentro del campo de la producción arquitectónica de manera casi ininterrumpida desde la publicación de *La geometría*[1] de René Descartes en 1637. La geometría cartesiana, ya tan sólidamente consolidada y estudiada –sobre todo por quienes se dedican al diseño arquitectónico–, es posiblemente uno de los mayores logros del pensamiento ilustrado. La posibilidad de definir un objeto según los requisitos de la geometría analítica es un perfecto ejemplo de la tradición ilustrada racional y reduccionista; el objeto deja de ser del mundo para ser ahora de quien lo estudia, para ser la solución al problema que aquel estudioso busca resolver.

Evidentemente, la arquitectura no se encuentra muy lejos de la dinámica previamente descrita. El espacio tridimensional, representado de forma tan sintética en la geometría analítica, se convierte en el material de trabajo de nuestra disciplina a partir de la Ilustración. Aquello que anteriormente se alcanzaba al cumplir con un canon se obtiene ahora a través de la exploración de otros aspectos propios del espacio en función de la razón. Es indiscutible la asimilación de los ideales ilustrados por parte de los movimientos arquitectónicos de los siglos XVIII y XIX, como la arquitectura victoriana, la escuela de Chicago, el art déco y la secesión vienesa, así como la Bauhaus y el funcionalismo europeo hasta sus variaciones posteriores representadas por el International Style; todas ellas definitivamente encontraron en la geometría analítica una técnica ideal de representación abstracta para la producción arquitectónica y un vehículo ideológico ejemplar para difundir los axiomas más obvios, pero raramente discutidos, de la herencia moderna.

Los componentes más representativos de la arquitectura moderna, como el programa y la expresión, se resolvieron con una reducción geométrica del espacio que permitió representar las dinámicas funcionales más eficientes que posteriormente darían forma a los edificios. Un proyecto sería óptimo siempre y cuando las actividades se articularan y se resolvieran de la manera más pragmática posible, subordinando los juicios estéticos a la racionalidad del espacio.

Los arquitectos, de modo similar a otros profesionales dedicados a prácticas racionales, vieron en su hacer la posibilidad de liberar a la sociedad de aquello que la estancaba en el pasado y empujaron, en un principio, por explorar diferentes esquemas arquitectónicos que reflejaran el espíritu del momento. Por ejemplo, el interés de transmitir el paradigma del progreso en el campo del habitar doméstico se vio reflejado en múltiples exploraciones para las que la representación gráfica sería una herramienta indispensable. Un caso ejemplar de este perfil moderno es el conjunto Weissenhof, construido en 1927 en Stuttgart bajo la dirección de Mies van der Rohe. Los intereses académicos del Deutscher Werkbund, asociación con la que Mies estuvo íntimamente ligado, se vieron plasmados en 33 prototipos de vivienda diseñados por varios de los actores más representativos del momento. De la misma manera, en una escala regional, el interés por la vivienda en México se exploró en propuestas como las de Juan Legarreta, Juan O'Gorman y Enrique Yáñez para el concurso de la casa obrera mínima, convocado por Obregón Santacilia en 1932.[2]

Por otro lado, en *Vers une architecture,*[3] Le Corbusier expuso, de manera sumamente sugerente, sus ideas sobre la arquitectura y su rol en el proyecto ilustrado. Es interesante cómo identifica el efecto

Imagen de una mujer con un castillo en la cabeza que traza con un compás en un globo terráqueo mientras dos hombres se inclinan sobre él para representar la geometría. Grabado de C. Cort, 1565 basado en el de F. Floris alrededor 1557. Fuente: Wellcome Collection, https://wellcomecollection.org/works/frfsaf6h

de los procesos industriales, recientemente popularizados, sobre la sociedad y las estructuras que la conforman. Hace una constante ovación a las herramientas precisas que la modernidad ha traído y da cuenta de que, gracias a ellas, la vida del ser humano no puede regresar a lo que fue en el pasado. El trabajo, en el rubro que sea, sirve a la industria y tiene que ser rápido y preciso; el espacio en el que se desarrolla se optimiza día a día y si el hombre no se adapta y los esquemas de habitación no se modifican, para Le Corbusier la vida –la familiar particularmente– perecerá. Cierra su libro con la siguiente frase: "La sociedad desea violentamente algo que obtendrá o que no obtendrá. Todo reside en eso, todo depende del esfuerzo que se haga y de la atención que se conceda a estos síntomas alarmantes. Arquitectura o Revolución. Se puede evitar la Revolución."[4]

El postulado de Le Corbusier era sencillo: la arquitectura debería guiar a la sociedad hacia el cambio revolucionario que demandaba y debía de hacerlo de la única manera concebible en el momento: a través de soluciones pragmáticas, racionales, legibles y eficientes. No obstante, la arquitectura moderna, específicamente en su extremo más dogmático, transformada al International Style, llegó a ignorar condiciones intrincadas y contradictorias propias de la naturaleza humana. La ambigüedad, interdependencia y yuxtaposición de los estilos anteriores al moderno dieron paso a sistemas claros, simples y controlados, donde las soluciones programáticas eran tan lógicas y ordenadas como las nuevas soluciones formales, hechas tangibles gracias a las particularidades constructivas del acero y el concreto. Uno de los grandes errores de la etapa tardía de la arquitectura moderna –de particular

interés en esta ocasión– fue no entender que la revolución de la industria, además de ofrecer nuevos paradigmas en los campos constructivos, también demandaba nuevas formas de organización, nuevas tipologías y la creación de soluciones programáticas que reflejaran la complejidad hacia la que se movía la sociedad después de la industrialización. Las etapas iniciales del movimiento moderno se caracterizaron por introducir procesos analíticos y críticos en sus mecanismos de conceptualización; la etapa final, encapsulada en el International Style, apostó por una postura reduccionista y simplista.

En ese sentido es posible argumentar que el International Style usó a su conveniencia los preceptos reduccionistas que estaban implícitos en la geometría cartesiana, pero también es posible decir que fueron esos mismos preceptos los que catalizaron la agenda pragmática y sistemática del International Style. La manera como la representación cartesiana simplificó nuestra relación con el objeto, en el afán de hacerlo manipulable, es la misma forma en que la arquitectura –en su extremo funcionalista– simplificó nuestra relación con el espacio habitable haciéndolo totalmente legible y controlable; poco a poco fue limitando sus procesos y producciones con el afán de aplicar una misma solución indiscriminadamente. Ahora podemos ver que la imposición homogénea y acrítica de las posturas radicales, casi dogmáticas, del International Style generaron un periodo de crisis que culminó en el declive de la modernidad.[5]

> La ciudad de la arquitectura moderna, tanto como una construcción psicológica y un modelo físico, se había vuelto trágicamente ridícula [...] la ciudad de Ludwig Hibersheimer y Le Corbusier, la ciudad celebrada por el CIAM y publicitada por la Carta de Atenas, la anterior ciudad de la liberación se encuentra, todos los días, cada vez más inadecuada.[6]

Venturi como respuesta a la incompetencia de la modernidad

Las fracturas del International Style se estudiaron durante la década de los setenta en círculos académicos alrededor del mundo. Fue particularmente importante el trabajo llevado a cabo por la llamada Escuela de Filadelfia, de la mano de figuras como Louis Kahn, Robert Venturi y Romaldo Giurgola, en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Pensilvania, y en la Architectural Association (AA) en Londres de la mano de Alvin Boyarsky. Además de convertirse en vehículos de la crítica disciplinaria que se gestaba alrededor del International Style, ambos círculos fueron relevantes debido a eventos de suma importancia para el panorama posmoderno: en 1966 la publicación de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* de Robert Venturi y, en años posteriores, la congregación en el cuerpo docente de la AA de tres de los siete exponentes de lo que después se conocería como arquitectura deconstructivista: Bernard Tschumi, Rem Koolhaas y Zaha Hadid. En ambos casos, cada uno de estos grupos empujó una agenda especulativa y reaccionaria ante la fallida hegemonía del International Style. Si bien cada cual lo hizo desde una trinchera muy específica, ambos grupos coincidían en la necesidad de regresar a la práctica y devolver a la discusión académica de la arquitectura muchas de las cualidades que el movimiento moderno tardío había descartado. Ambos consideraban que la reintroducción de aquellas características ayudaría a recuperar la relevancia y trascendencia que la arquitectura estaba en el proceso de perder.

A pesar de la gran actividad académica especulativa de la época y de manera un tanto contradictoria, la práctica profesional de la arquitectura posmoderna terminó inclinándose por una agenda revisionista y de recuperación histórica como contrapeso a la fallida postura moderna. Irónicamente, el posmodernismo disfrutó de un relativo apogeo en la opinión pública y del favor del gusto popular durante la década de los ochenta, particularmente en Estados Unidos, impulsado por representantes como Charles Moore, Michael Graves y Robert Stern. Aparentemente, éste fue un breve instante histórico en el que se suspendió el interés por la representación cartesiana intrínseca al desarrollo del funcionalismo, con el afán de recuperar, de forma artificial, los cánones de belleza y ordenes clásicos.

Durante el posmodernismo no se practicó cabalmente el rigor analítico cartesiano; de la mano de sus principales exponentes, se buscaron soluciones arquitectónicas que rescataran ideales clásicos como la simetría, el ritmo o la estabilidad, y se impulsó una agenda populista que acercara el significado semántico a una fácil interpretación por parte de las masas. Lo que es contradictorio del posmodernismo es la búsqueda por materializar sus principios utilizando técnicas constructivas propias de una sociedad posindustrializada. Esta irónica incongruencia histórica rodeó al posmodernismo durante su corta vida; es posible rastrearla mediante un análisis de *Complejidad y contradicción en la arquitectura.* A pesar de apoyarse fuertemente en el estudio de la arquitectura clásica y renacentista, el posmodernismo historicista evade el principal postulado de Venturi, el cual es un llamado a recuperar condiciones intrínsecas a la práctica de la arquitectura como ambigüedad, tensión, inflexión, superposición, oposición: "Si algunos problemas no se pueden resolver, lo puede expresar con una arquitectura inclusiva, en lugar de una exclusiva, en la que cabe el fragmento, la contradicción, la improvisación y las tensiones que éstas producen."[7]

En cambio, la imitación del pasado del posmodernismo se limita a una repetición sistemática de motivos gráficos y ornamentales que, en vista de la urgencia histórica y la crisis ideológica apremiantes en la época, resulta doblemente incongruente y anacrónica. La relevancia de la obra de Venturi para la historia de la arquitectura se mantiene hoy gracias a la incapacidad del posmodernismo y de todas las manifestaciones arquitectónicas que le siguieron para recuperar las condiciones que el International Style removió y que a pesar del paso del tiempo la disciplina no ha podido recuperar. La deconstrucción fue, sin duda, uno de los tantos movimientos incapaces de materializar la agenda de Venturi, a pesar de que dentro de sus ambiciones ideológicas existieran intereses en común. Es de vital importancia para el siguiente análisis el reconocimiento de esa incapacidad, puesto que a continuación se ofrecerá un desarrollo detallado respecto de la fallida agenda deconstructivista.

El origen de lo que hoy conocemos como arquitectura deconstructivista sigue siendo fuente de controversia. Existen múltiples referencias a la contribución de la revista *Oppositions,*[8] publicada por el Institute for Architecture and Urban Studies, en el desarrollo de una plataforma donde varios de los exponentes del deconstructivismo encontraron un foro para definir posturas teóricas y filosóficas, como fue el caso de Peter Eisenman y Rem Koolhaas. Eisenman fue la figura mayormente relacionada con el bagaje intelectual y filosófico del movimiento, en parte por su relación estrecha con instituciones académicas de la costa este de Estados Unidos, además de la relación que mantuvo con el filósofo francés Jacques Derrida. Esta relación se materializaría en una propuesta para el concurso del Parque de la villette en París, un momento relevante en la conformación del deconstructivismo, ya que también contó con propuestas trascendentes y muy influyentes por parte de Bernard Tschumi y Rem Koolhaas mediante su despacho Office for Metropolitan Architecture (OMA).

Sin embargo, el evento que marcaría el reconocimiento institucional del movimiento fue la exhibición *Deconstructivist Architecture*, organizada en 1988 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). La exposición, con Phillip Johnson como la cabeza del Departamento de Arquitectura, se realizó en coautoría con Mark Wigley, una figura entonces apenas conocida en los medios académicos de los Estados Unidos. Wigley llegó en 1986 de su natal Auckland a la Universidad de Princeton, donde fungió como el director de Estudios de Posgrado de la Escuela de Arquitectura de 1987 a 1999. Profundamente familiarizado con los círculos académicos y *avant-garde* en Europa y Estados Unidos, Wigley sugirió una lista de siete arquitectos que era posible alinear conforme a tres grandes intereses: primero, el reconocimiento a la influencia de la escuela filosófica de Jacques Derrida y Heidegger (Peter Eisenman, Bernard Tschumi y Daniel Libeskind); segundo, el reconocimiento al constructivismo ruso como precedente artístico y arquitectónico (Rem Koolhaas y Zaha Hadid), y tercero, el acercamiento plástico e intuitivo a la arquitectura (Frank Gehry y Coop Himmelblau).

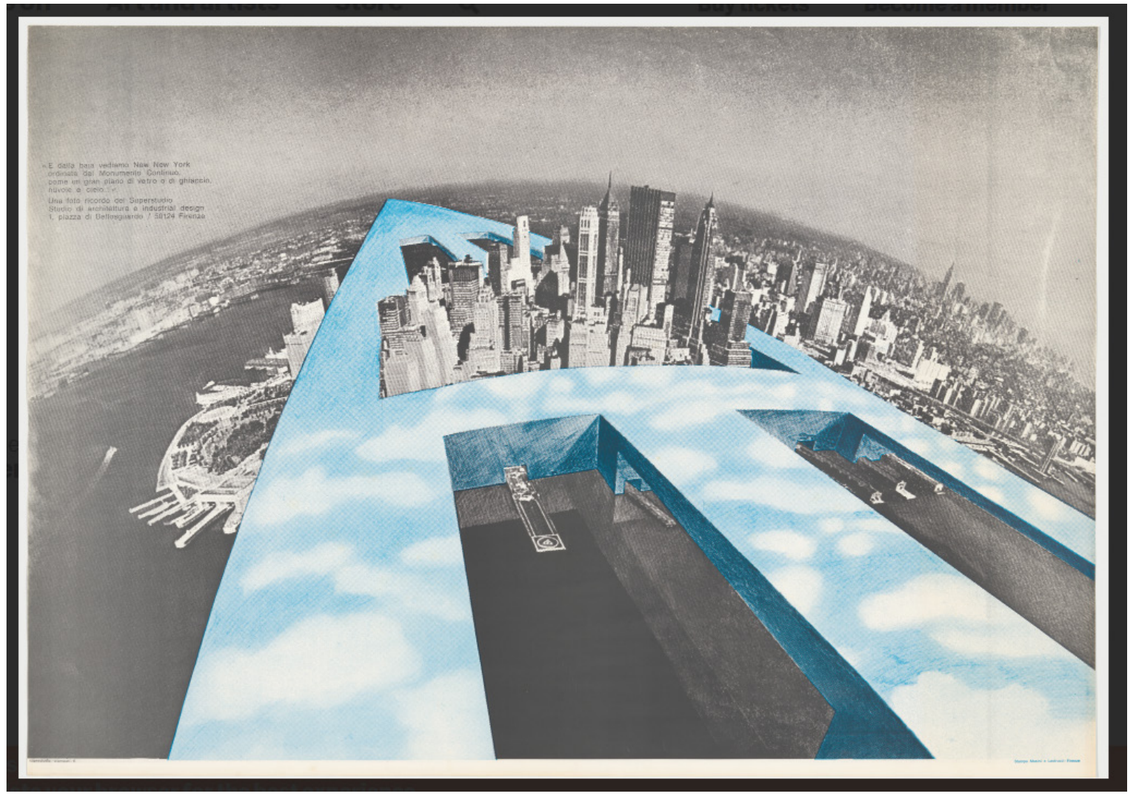
Si bien cada uno de ellos enarbolaba intereses particulares, era indiscutible que como grupo sus posturas presentaban un frente unificado en contra del posmodernismo historicista y abogaban por encontrar un antídoto a la impertinencia y al fracaso del International Style, lo cual Charles Jencks había hecho evidente casi una década atrás. La repercusión, trascendencia e influencia de la exhibición en el MoMA es innegable, ya que ayuda a encapsular el trabajo de siete figuras que hasta ese momento se caracterizaron por hacer especulación y crítica arquitectónica. Resulta particularmente interesante que todos y cada uno de los arquitectos incluidos en *Deconstructivist Architecture* pasaron los siguientes veinte años peleando desde el frente académico contra el *establishment* arquitectónico para después, tres décadas más tarde, gozar de la aceptación de la opinión pública, la aprobación de la crítica comercial y especializada, y el estatus de celebridad normalmente reservado para figuras del espectáculo y los deportes.

Exuberancia irracional

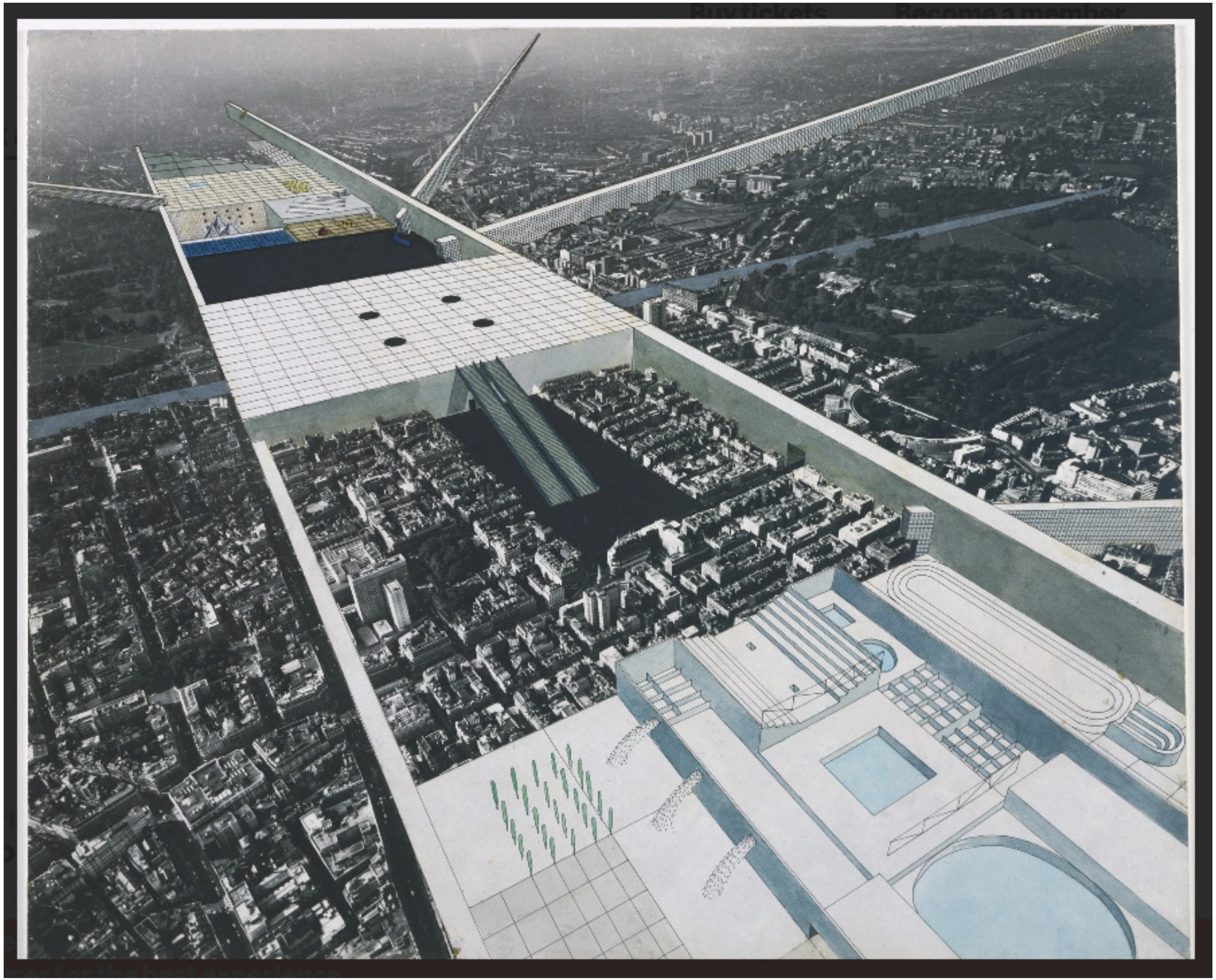
Una de esas figuras es sin lugar a duda Frank Gehry, quien a pesar de la naturaleza controversial de sus proyectos y de su trayectoria posterior, marcó un antes y un después en la historia de la arquitectura con el Museo Guggenheim de Bilbao. Inaugurado en octubre de 1997 dentro del periodo de la "exuberancia irracional,"[9] el museo satélite de la Fundación Guggenheim tuvo un impacto que generó una verdadera carrera armamentista en el panorama global, liderada por instituciones culturales, administraciones municipales, gobiernos regionales y desarrolladores inmobiliarios que buscaron recrear con éxito las condiciones que consiguieron hacer de Bilbao el nuevo paradigma de la regeneración urbana. Este proceso surgió de la conclusión de que, en el caso del fenómeno Guggenheim de Bilbao, la arquitectura extrovertida y escultural de Gehry había sido el principal motor. Por lo tanto, contar con un arquitecto vanguardista similar que pudiera generar un proyecto revolucionario como el de Bilbao se volvía indispensable para ese esquema. En un campo inundado por capital dispuesto a invertirse, poco a poco el sector inmobiliario descubrió que existía una ventaja en ofrecerle al mercado la percepción de proyectos únicos y con un aura de exclusividad característicos de la arquitectura del momento.

La combinación de los factores mencionados anteriormente empujó a la arquitectura a uno de sus periodos más fructíferos. La producción formal y la implementación de avances técnico-constructivos generó proyectos ambiciosos y de magnitudes que rara vez se habían visto antes y que difícilmente volverán a aparecer. Indiferentemente del motivo que promovió estos edificios monumentales, la arquitectura de este periodo llevó sus exploraciones a un límite desconocido, tanto en el aspecto de la manipulación morfológica como en los protocolos de documentación y construcción de geometrías avanzadas.

No obstante, a la par del colapso financiero y del fin del periodo de exuberancia irracional, la arquitectura también sufrió un declive propio. La inversión ideológica para materializar las agendas del capital privado dejó a la disciplina hundida en un periodo de desconcierto. Tal era el sentimiento de incertidumbre, que la Bienal de Venecia de 2014 –curada por Rem Koolhaas– puede considerarse una plataforma que intencionalmente generó un vacío discursivo con el afán de distanciarse de una época de autoindulgencia y expresividad individualista.[10] Y aunque no existe un momento que haya marcado el fin de este periodo en la arquitectura, su ocaso coincidió con el inicio de la crisis hipotecaria en Estados Unidos, la crisis financiera y el colapso de la burbuja inmobiliaria en Europa, el cual comprende los años 2008 a 2015.



Superstudio. *The Continuous Monument*. Nueva York, proyecto, 1969. © 2020.
Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence



Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp y Elia y Zoe Zenghelis, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*. The Strip, perspectiva aérea (proyecto, 1972). Nueva York, Museum of Modern Art (MoMA). © 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

La arquitectura monumental deconstructivista,[11] con sus particulares condiciones de uso del dibujo como mecanismo de producción y representación, dependía enteramente de las también particulares condiciones económicas que la generaron. Otras arquitecturas encontraron en la producción especulativa un campo de trabajo igualmente fértil, pero con reglas muy distintas.

El dibujo como creador de utopías

El espíritu vanguardista y crítico de la arquitectura deconstructivista nació de la gran herencia del Diseño Radical de la década de los sesenta. Dentro de sus influencias más claras están los representantes de la Superarchitettura italiana, los colectivos Archizoom y Superstudio, la vanguardia inglesa representada por Archigram y Cedric Price, o la escuela vienesa representada por Raimund Abraham y Hans Hollein. La constante en su trabajo fue la creación de material visionario y utópico a través de técnicas análogas de dibujo. La maestría y control de la técnica reflejada en su obra es de tal nivel que muchas de sus obras se encuentran catalogadas como piezas de arte en las colecciones permanentes de museos alrededor del mundo. Todos ellos contribuyeron de manera relevante al espíritu de contracultura y anti-*establishment* –y anti-International Style– de los sesenta y setenta, y se caracterizaron por entender al dibujo como medio único de creación y comunicación con ningún otro objetivo en mente más que crear un mensaje detrás del objeto y transmitirlo. El valor que este trabajo contiene está directamente relacionado con la promesa de cambio y revolución implícita en sus obras. De hecho, en varios casos, el potencial arquitectónico de sus bocetos se mantuvo latente, ya que su objetivo nunca fue materializar sus ideas, sino utilizar el dibujo y los medios de representación como mecanismos críticos. La influencia que el colectivo Superstudio ejerció sobre figuras claves de la deconstrucción es innegable y ha sido fuente de discusiones académicas y de numerosas publicaciones.[12]

En 1968, Rem Koolhaas presentó el proyecto *Exodus, or the Voluntary Prisioners of Architecture*[13] como su trabajo final para recibir el título de Arquitecto por la AA en Londres. El proyecto gira alrededor de una idea relativamente simple pero altamente subversiva y provocadora: una ciudad autosuficiente y amurallada, dentro de la traza urbana de Londres, que crece como un organismo parásito a medida que recluta voluntarios para someter a su régimen. La serie completa se compone de 18 dibujos, acuarelas, *collages* y técnicas mixtas, y es parte de la colección permanente del MoMA. La similitud que existe entre el *magnum opus* de Superstudio (*The Continuous Monument*) y *Exodus* de Rem Koolhaas es visible desde una perspectiva formal y conceptual, pero mientras que el acercamiento de Superstudio es, en esencia, optimista y utópico, el trabajo de Koolhaas introduce un giro profundamente irónico y distópico. La ironía, dicho sea de paso, se convertiría en uno de los ingredientes principales de la posterior obra profesional del holandés.

The Continuous Monument, de acuerdo con la descripción en *Domus*,[14] era un intento de acercar a la humanidad al orden cósmico:

> Para aquellos que, como nosotros, están convencidos de que la arquitectura es uno de los pocos medios para alcanzar el orden cósmico en la tierra, y por encima de todo, afirmar la capacidad de la humanidad de actuar de acuerdo con la razón, es una "utopía moderada" el imaginar un futuro no muy lejano donde toda la arquitectura sea creada con un simple acto [...][15]

Por otra parte, Koolhaas imprime a sus bocetos un comentario crítico a las condiciones geopolíticas del momento. Su proyecto alude al incipiente consumismo occidental y refleja la percepción critica que mantenían las élites intelectuales del momento. También incluye un comentario claro sobre las inclinaciones y la capacidad del sistema capitalista de apropiarse de todos los aspectos que controlan la condición humana. Por encima de ello, es evidente que el proyecto de Koolhaas hace referencia a la vida en Berlín durante la Guerra Fría y el muro que dividía la ciudad.

La carrera de Koolhaas vivió altibajos entre los ochenta y los noventa; su oficina (OMA) adquirió la dudosa reputación de participar en concursos internacionales con proyectos altamente influyentes, pero que jamás se traducían en asignaciones. Dicha época está documentada perfectamente en *S,M,L,XL;* sin embargo, la dinámica cambiaría completamente en 2002, cuando OMA ganó el concurso para diseñar la torre CCTV en Beijing, China, la cual fue una obra colosal, incomparable con ningún proyecto antes construido en el mundo.[16]

La idea de un edificio con la capacidad de albergar a 10 000 trabajadores simultáneamente y con la finalidad de transmitir únicamente contenidos aprobados y controlados por el gobierno central chino invariablemente genera reminiscencias a *Exodus*. Aunque la comparación entre la torre CCTV y Exodus roza terreno sensible, es indicativo del síntoma antes señalado y del cambio diametral que la carrera de Koolhaas sufrió en menos de tres décadas. La deconstrucción nace como antídoto al vacío disciplinario dejado por la caída del movimiento moderno y por la inadecuada y anacrónica respuesta del posmodernismo, respuesta que se gestó principalmente dentro del terreno ideológico, académico y filosófico, y cuyos mecanismos utilizó como sus principales herramientas. El presente análisis sugiere que existen inadecuaciones en la transición hacia la aplicación práctica de esas ideas.

Sería productivo alejarnos de una categorización simplista del Koolhaas de *Exodus* y el Koolhaas de CCTV, uno como "correcto" y otro como "errado" desde un punto de vista ético o moral, para en su lugar abordar la incongruencia discursiva innata a la deconstrucción. Como heredero de la tradición académica deconstructivista, la etapa del trabajo en *Exodus* de Koolhaas se caracterizó por enfocarse en actitudes polémicas, cualidad inherente a sus métodos de representación y a los medios académicos en los que se gestó. Estas herramientas incluyeron o desecharon de manera selectiva elementos de la realidad que contribuían a la creación de un discurso reflexivo, crítico y activista. En una segunda etapa, con su trabajo en CCTV, Koolhaas entiende que la condición de llevar a cabo comisiones de escala monumental implica enfrentar todos los factores que conforman la realidad, no sólo los elementos escogidos discrecionalmente. De esta manera, reconoce que no opera en un mundo ideal donde todos los factores son de su aprobación. Para la realización de un proyecto como CCTV, las condiciones creadas por el régimen totalitario del Partido Central Comunista son muy útiles e incluso convenientes, si bien no del todo democráticas, lo cual requiere generar condiciones para la ejecución del proyecto diametralmente opuestas a las condiciones de las que surgió *Exodus*.

La incongruencia discursiva entre *Exodus* y CCTV es un mecanismo que puede ilustrar esta incógnita existencial implícita en la deconstrucción. Por un lado, Koolhaas arranca su carrera con un proyecto profundamente crítico de la imposición de sistemas políticos, culturales y de producción en la vida del individuo y la construcción de ciudades. Vemos que uno de los proyectos que seguramente definirá su carrera y quedará como legado de su práctica profesional se ubica en el extremo opuesto del espectro, ya que CCTV se puede entender como la materialización de un mecanismo propagandístico de control mediático dirigido a una nación entera. Esta contradicción ejemplifica la distancia entre la academia y las condiciones reales de la práctica profesional, las cuales abrumaron a la arquitectura deconstructivista. Si la arquitectura académica empuja el compromiso con una visión crítica a las instituciones y construcciones sociales, la materialización de esas ideas requiere echar mano de los recursos movilizados o acumulados por esos mismos sistemas. A diferencia de la arquitectura moderna en todas sus expresiones, donde los mecanismos de representación cartesiana son una de las herramientas aplicadas a la realización de las ideas, el método deconstructivista desvirtúa sus propias herramientas utilizadas en su concepción al sumergir un proyecto en el proceso de materialización. Es decir que las herramientas deconstructivistas como el *collage* y el fotomontaje son procesos más conceptuales que específicos, y es en ese proceso de especificación que los proyectos pierden las cualidades de congruencia crítica que los generó en un principio.

Notas

1. René Descartes, *Geometría* [1649] (Ciudad de México: Limusa, Instituto Politécnico Nacional, 1997).
2. Jorge Vázquez Ángeles, "A la caza de Juan Legarreta," *Casa del Tiempo* V -53 (marzo de 2012): 45-48.
3. Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, trad. Josefina Martínez Alinari (Barcelona: Apóstrofe, 1998).
4. Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 243.
5. Una muy sonada cita sobre el fin de la modernidad es la de Charles Jencks: "*Modern Architecture died in St. Louis, Missouri, on July 15, 1972 at 3:32 PM (or thereabouts) when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather several of its slab blocks, were given the final coup de grace by dynamite,*" en Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (Nueva York: Rizzoli, 1977), 9-10.
6. Colin Rowe y Fred Koetter, Collage City (Cambridge: The MIT Press, 1977), 4-6.
7. Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1995), 28-29.
8. Algunos de los colaboradores más destacados de *Oppositions* fueron Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Rem Koolhaas, Rafael Moneo, Aldo Rossi, Colin Rowe, Denise Scott Brown, Ignasi Solá-Morales, Manfredo Tafuri y Bernard Tschumi, entre otros. Hubo 26 ediciones publicadas a lo largo de once años.
9. El término "exuberancia irracional" fue acuñado primeramente en 1996 por Alan Greenspan, presidente de la Reserva Federal de los Estados Unidos entre 1987 y 2006, quien en un discurso en el Instituto para la Investigación de Política Pública lo utilizó para describir un periodo anormal en el que la economía global mostraba señales de sobrevaloración en el mercado bursátil y financiero.
10. Más sobre este tema en David Campos, "Muestra Internacional de Arquitectura en la 14-15 Bienal de Venecia," *Pragma: espacio y comunicación visual* 17(2016): 2-13.
11. Ver proyectos como el Museo Judío de Berlín de Daniel Libeskind, MAXXI Roma de Zaha Hadid Architects y la Ciudad de la Cultura de Galicia de Peter Eisenman.
12. William Menking, profesor del Pratt Institute de Nueva York y cocurador de la exhibición retrospectiva *Superstudio: Life Without Objects* (2003), declaró en una entrevista para *Metropolis Magazine*: "*Zaha Hadid and Rem Koolhaas and Bernard Tschumi learned a lot of their early strategies from these guys (Superstudio). Rems's very first project is a Continuous Monument spread over a city, you can see it on the first page of S,M,L,XL,*" en Jonathan Ringen, "Superstudio: Pioneers of Conceptual Architecture," *Metropolis Magazine*, 6 de enero de 2004, recuperado del original en el 2 de junio de 2009, https://web.archive.org/web/20090605170715/http://www.metropolismag.com/story/20040106/superstudio-pioneers-of-conceptual-architecture.
13. Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia Zenghelis y Zoe Zenghelis, "Exodus, or the voluntary prisoners of architecture, 1972," en Jeffrey Kipnis ed., *Perfect Acts of Architecture* (Nueva York: Museum of Modern Art, 2001), 15-33.
14. Superstudio, "Discorsi per immagini," *Domus* 481 (diciembre de 1969), 44-45.
15. Peter Lang y William Menking, *Superstudio: Life without objects* (Milán: Skira, 2003), 122.
16. CCTV fue asignado a OMA por un jurado internacional que incluía a Charles Jencks y Arata Isozaki. Para ponerlo en perspectiva, hay que mencionar que, antes de esto, el proyecto de mayor envergadura en el que OMA se había involucrado era la Biblioteca Central de Seattle con 33,722.6 m^2. En cuanto a metros cuadrados construidos, CCTV es 13 veces más grande que la Biblioteca de Seattle; el edificio tiene una altura total de 234 metros en 51 niveles, se completó en mayo del 2012 y cubre una extensión de 465,000 m^2, el equivalente a 77 canchas de fútbol.

Referencias

Campos, David. "Muestra Internacional de Arquitectura en la 14-15 Bienal de Venecia." *Pragma: espacio y comunicación visual* 7-15 (octubre de 2015-marzo de 2016): 2-13.

Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. Nueva York: Rizzoli, 1977.

Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *S, M, L, XL*. Nueva York: Monacelli Press, 1998.

Koolhaas, Rem, Madelon Vriesendorp, Elia Zenghelis y Zoe Zenghelis. "Exodus, or the voluntary prisoners of architecture, 1972." En Jeffrey Kipnis editor. *Perfect Acts of Architecture*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2001.

Lang, Peter y William Menking. *Superstudio: Life without objects*. Milán: Skira, 2003.

Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Traducido por Josefina Martinez Alinari. Barcelona: Apóstrofe, 1998.

René Descartes. *Geometría* [1649]. Ciudad de México: Limusa, Instituto Politécnico Nacional, 1997.

Ringen, Jonathan. "Superstudio: Pioneers of Conceptual Architecture." *Metropolis Magazine*, 6 de enero de 2004, recuperado del original en https://web.archive.org/web/20090605170715/http:/www.metropolismag.com/story/20040106/superstudio-pioneers-of-conceptual-architecture, 2 de junio de 2009.

Rowe, Collin y Fred Koetter. *Collage City*. Cambridge: The MIT Press, 1977.

Superstudio. "Discorsi per immagini." *Domus* 481 (diciembre de 1969).

Vázquez Ángeles Jorge. "A la caza de Juan Legarreta." *Casa del Tiempo* V-53 (marzo de 2012): 45-48.

Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Traducido por Esteve Riambau i Saurí. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

Imágenes

A woman with a castle on her head traces a compass across a globe while two men crouch over it; representing geometry. Engraving by C. Cort, 1565, after F. Floris, c. 1557. Credit: Wellcome Collection. https://wellcomecollection.org/works/frfsaf6h

Koolhaas, Rem (b. 1944); Vriesendorp, Madelon (b. 1945); Zenghelis, Elia and Zoe (b. 1937): Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture. The Strip, aerial perspective (project, 1972). New York, Museum of Modern Art (MoMA). Cut-and-pasted paper with watercolor, ink, gouache and color pencil on gelatin silver photograph (aerial view of London), 16 x 19 7/8' (40.6 x 50.5 cm). Patricia Phelps de Cisneros Purchase Fund, Takeo Ohbayashi Purchase Fund, and Susan de Menil Purchase Fund. 362.1996 © 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

Superstudio (Frassinelli, Magris Alessandro e Roberto, Toraldo di Francia, Natalini): The Continuous Monument: New York, project, 1969. Lithograph, 27 9/16 × 39 3/8" (70 × 100 cm). Committee on Architecture and Design Funds. Acc. no.: 378.017. New York, Museum of Modern Art (MoMA). © 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

David Campos Delgado
Maestro en Diseño arquitectónico avanzado
Columbia University
Profesor investigador
Facultad del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí
dcamposd@gmail.com

Magdalena Picazzo Sánchez
Estudiante de la licenciatura en Arquitectura
Facultad del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí
magdapicazzo@gmail.com