

08 | Erotomanía: La actividad paranoico-crítica ejercida por Rem Koolhaas sobre Le Corbusier y Mies van der Rohe. Erotomania: The paranoid-critical activity exerted by Rem Koolhaas on Le Corbusier and Mies van der Rohe _Javier Arias Madero



[1]

Introducción

La interpretación crítica de la obra artística se ha fundamentado históricamente en establecer un recorrido interesado, hacia atrás en el tiempo y en el espacio, desde la propia obra hasta el autor. El objetivo de ese recorrido no es otro que llevar a cabo análisis de aspectos formales, estilísticos e iconográficos que permitan comprender la motivación del autor, sus influencias y su encuadre en un determinado contexto. Frente al conjunto de metodologías historiográficas del arte que avanzan en este sentido, el método paranoico-crítico daliniano, como nos explica Juan Antonio Ramírez en su imprescindible artículo “El método iconológico y el paranoico-crítico”¹, constituye una alternativa menos científica y más literaria pero indudablemente estimulante. Una propuesta que, como veremos, aniquila la supuesta autonomía del investigador, involucrándolo personalmente en el análisis y rompiendo drásticamente aquel recorrido biunívoco entre la creación artística y el autor. Itinerario que se transforma en un azaroso bucle analítico con impredecibles conexiones entre elementos del pasado, del presente e incluso del futuro.

Aludiendo específicamente al ámbito arquitectónico parece aún más difícil el encaje de una metodología fundamentada en lo irracional en una disciplina eminentemente racional. Sin embargo, veremos en estas líneas cómo Koolhaas, a finales de los años 70 del pasado siglo, descubrirá en la dualidad del método múltiples posibilidades de implementación, proponiendo una convivencia singular y enriquecedora entre la razón y la sinrazón.

Para definir el método nos serviremos de las palabras del propio Dalí, según el cual nos encontramos ante un “método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetividad crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones de fenómenos delirantes”. Este tiene dos momentos consecutivos cuya explicación ayudará seguramente a iluminar las oscuras palabras de la definición del pintor. Primeramente, provocaremos la fase “paranoica”, donde Dalí propone dejarse llevar por una locura “simulada” a la búsqueda de nuevas imágenes, correspondencias e inesperadas vinculaciones. Concluiremos con una operación posterior, “la crítica”, complementaria y fundamental, donde corresponde desarrollar un sistema racional en el que encajar estos hallazgos irracionales y por tanto falsos.

Resumen pág 58 | Bibliografía pág 66

Universidad de Valladolid. Javier Arias Madero. Arquitecto (1998) y Doctor Arquitecto (2016) por la Universidad de Valladolid. Premio Extraordinario de Doctorado de la UVA (2017) con su tesis “La construcción del sueño: poética surrealista en la arquitectura de Rem Koolhaas”. Profesor Ayudante Doctor del Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la E. T. S. de Arquitectura de Valladolid. Profesor invitado y ponente en distintas universidades dentro y fuera de España. Miembro fundador del grupo de investigación sobre arquitectura efímera EfimerARQ y co-director del Congreso Interferencias, sobre arquitectura y cine, organizado por la Universidad de Burgos. Fundador, junto a la arquitecta Susana Garrido, del estudio Arias Garrido arquitectos, con una intensa actividad en la realización de todo tipo de proyectos. Su obra construida ha sido objeto de diversos reconocimientos. jarias@arq.uva.es

Palabras clave

Koolhaas, Le Corbusier, Mies, surrealismo, método paranoico-crítico, erotomania

Keywords

Koolhaas, Le Corbusier, Mies, Surrealism, paranoiac-critical method, erotomania

Método de financiación

Financiación propia

DOI

10.24192/2386-7027(2020)(v14)(08)

[1] Lidia de Cadaqués demostrando a Salvador Dalí que todos los escritos de Eugeni D'Ors estaban escritos pensando en ella. Fuente: Fotografía fundación Gala-Salvador Dalí.

[2] Fotomontaje del autor sobre el mito trágico de la “ciudad radiante” de Le Corbusier. Fuente: Elaboración del autor.

Hoy en día son escasos los estudios sobre la metodología paranoico-crítica y su posible relación directa con la arquitectura. De hecho, la mayor parte de estudios existentes, sobre todo de los últimos años: publicaciones, artículos y tesis doctorales, nacen de la investigación llevada a cabo por Koolhaas y suponen en realidad trabajos sobre la relación entre OMA y el método, desde muy distintas perspectivas, con objetivos y hallazgos diversos, como no podría ser de otra forma hablando de surrealismo.

Lidia de Cadaqués

Lidia Noguera Sabá era una vendedora de pescado, amiga de la familia de Salvador Dalí, que esporádicamente hospedaba en su casa a jóvenes intelectuales de la ciudad en busca de unos días de descanso. Entre sus huéspedes nos encontramos entre otros a Pablo Picasso, Puig i Cadafalch, André Derain y, en particular, a Eugeni D'Ors. Este último se alojó en casa de la pescadora en el verano de 1904, iniciándose en ella un sentimiento de admiración que derivó en una obsesión paranoica. El trastorno llegó al punto de llevarla a considerar que toda la obra literaria producida por D'Ors se encontraba dirigida a ella. Lidia, que acudía a vender pescado a la casa de los padres de Dalí, recitaba en voz alta las glosas del escritor haciendo una lectura interpretativa de las mismas en relación con su persona. Estas interpretaciones fascinaban al joven Salvador que en su etapa de la Residencia de Estudiantes de Madrid llevó a compañeros como Federico García Lorca a conocer y a escuchar a Lidia, todos quedaban impresionados con las palabras de la mujer.

Dalí aprendió de Lidia dos cosas fundamentales: por un lado, la fuerza que adquiere un objeto o una imagen, en este caso un texto, cuando se “reinventa” la razón de su existencia y, por otro lado, la habilidad de la paranoia, particularmente de una paranoia erotómana ², para conseguir dicho objetivo. El pintor catalán no dudó en incorporar a la humilde pescadora en tertulias y debates, convirtiéndola de modo involuntario en la musa del método paranoico-crítico. [1]

Medio siglo más tarde, un joven arquitecto holandés, Rem Koolhaas, hace algo parecido con la metodología paranoico-crítica daliniana. La recupera como modelo interpretativo en su iconoclasta *Delirious New York* de 1978, proponiendo la paranoia y la irracionalidad como praxis arquitectónica, una alternativa a medio siglo de racionalismo agotador y agotado. La defensa del “delirio de interpretación” frente al habitual encaje interpretativo de la vida. Koolhaas nos insta, como hicieron los surrealistas, a comportarnos como paranoicos simulados para aniquilar el orden establecido.

Millet

La aplicación del método paranoico-crítico en la obra de Dalí es múltiple: comienza con la recreación de formas ambiguas, capaces de sugerir imágenes dobles o triples, pasando por la introducción de elementos paranoicos personales y terminando con la inserción de entidades paranoico-críticas, que representan en sí mismas la dualidad del método. La chuleta, el huevo o los famosos relojes blandos comenzarán a aparecer en la obra del ampurdanés. Durante la década de los años treinta, el pintor va multiplicando exponencialmente su método de “locura simulada”, derivándolo hacia la posible exégesis de elementos ajenos a su propia creación artística. Lo hace fundamentalmente como vía reinterpretativa de la obra de otros pintores universales, cuya presencia orbitaba ya obsesivamente en la mente del pintor desde los quince años ³. El método le permite transformarse en una suerte de historiador del arte y justificar las propuestas de estos genios de la pintura: Velázquez, Vermeer, Rafael, etc. como necesarias para la existencia de su propia producción plástica y lo más relevante para este texto, como alimento creativo.

[2]



¹ RAMÍREZ, Juan Antonio. “El método iconológico y el paranoico-crítico”. *Dalí: Lo crudo y lo podrido*. Madrid: A. Machado Libros, 2002, p. 136.

² El caso de Lidia de Cadaqués, fue estudiado clínicamente por Ramón Sarro, una de las figuras capitales de la psiquiatría española de la época, colaborador de Freud e introductor del psicoanálisis en España, calificando a Lidia como una erotómana paranoica.

³ ADES, Dawn. *Dalí*. Barcelona: Ediciones Folio S.A., 2004, p. 21.

En 1935 Dalí termina el manuscrito de su fascinante *El mito trágico del Ángelus de Millet*. Se trata del texto más notable sobre la aplicación del método como reinterpretación de la obra artística ajena. Un ensayo sobre la obra *El Ángelus*, de 1859, del pintor francés realista Jean-François Millet. La asombrosa explicación del cuadro, en palabras de Dalí, posibilita recargar de energía su significado, dándole una nueva vida: más allá del motivo banal de una pareja de campesinos rezando en el campo, Dalí descubre que la escena prelude un inminente acto sexual entre ambos personajes, en el que la mujer termina devorando al hombre. Esta reinención del motivo es lo verdaderamente importante del método paranoico-crítico y el aspecto que interesa a Koolhaas. Poco importa el aspecto científico o racional del nuevo significado y si en verdad este descubre a un supuesto Millet erótico escondido tras el cuadro. Tampoco resulta relevante si el supuesto ataúd aparecido en un examen radiográfico llevado a cabo por el Louvre confirma la prueba del hijo muerto. “Si ese resultado constituyese una prueba, sería maravilloso. Pero si todo el libro no fuera más que una pura construcción del espíritu, ¡entonces sería sublime!”⁴.

Trastorno delirante erotomaniaco

No es el objeto de este texto hacer un recorrido por toda la trascendencia de la metodología surrealista en la propuesta arquitectónica de OMA concretada en distintas apropiaciones relacionadas con el automatismo, la deformación onírica o la locura. Ni siquiera exploraremos toda la actividad paranoico-crítica palpable en su arquitectura: la tensión entre lo racional y lo irracional, la emancipación de la estructura como soporte de conjeturas flácidas inestables, la exhibición del conflicto entre partes del proyecto, lo blando frente a lo duro, el elemento irracional divergente inyectado en el corazón del edificio como un grano de arena en una ostra, etc. La actividad paranoico-crítica en la obra de OMA siembre busca la interferencia incómoda e inesperada y, como en los cuadros de Dalí, busca involucrar e intrigar al espectador “en un contexto irracional y bajo un proceso de inconexión que nos turba”⁵.

Nos centraremos en estas líneas, sin embargo, en analizar cómo Koolhaas, al igual que hiciera Dalí, utiliza también la metodología paranoico-crítica para reflexionar activamente sobre dos de los grandes maestros de la arquitectura del siglo XX: Le Corbusier y Mies van der Rohe. Pretendemos descubrir que este análisis le permite considerar la posición de los maestros como retroactivamente necesaria para justificar su propia presencia en el devenir del pensamiento arquitectónico contemporáneo y cómo, además, esta fricción intelectual alimenta importantes ejemplos de su obra construida.

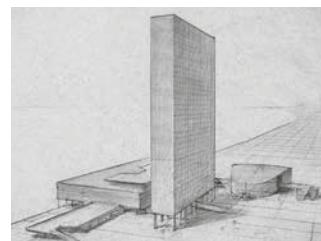
Le Corbusier: matar al padre

En *Delirious New York* Koolhaas propone, al igual que en Dalí en *El Ángelus de Millet*, un delirio de interpretación sobre el nacimiento de la “ciudad radiante corbuseriana” y la hipótesis de un asesinato. Para el arquitecto holandés Manhattan es el verdadero padre de la propuesta de Le Corbusier y este, la “madre”, dolorosamente consciente de la genética de su retoño, y para poder desarrollar su idea de ciudad, tiene que matar al padre, eliminar las “pruebas embarazosas”⁶. Al igual que la mantis religiosa devora al macho tras la cópula, Le Corbusier, “embarazado de 12 años de la ciudad radiante”⁷, tiene que asesinar al padre, “devorarlo” metafóricamente:

Con la primera tarea, auténtica actividad paranoico-crítica daliniana sobre Manhattan, Le Corbusier difama. Describe los rascacielos de Nueva York como seres deformados, como perturbaciones de la naturaleza, hombres con extremidades deformes, diez o veinte veces más largas. Representan “el tumulto, la horripilación, la primera situación explosiva de la nueva edad media”. Le Corbusier, sin saberlo, está describiendo el surrealismo que riega las venas de Manhattan.

La primera parte del proceso ya está hecha. Con la actividad paranoica, Le Corbusier recrea su modelo de “Manhattan falso”. El segundo momento, el crítico, será la implantación de su modelo en el mundo real. El Plan Voisin será el primer intento: “frente a Nueva York y Chicago, nosotros erigimos el rascacielos cartesiano, límpido, nitido, elegante y reluciente en el cielo de la Île-de-France”. La razón de su ciudad se justifica por comparación con Manhattan. Le Corbusier se convierte en un viajante de su anti-Manhattan. Pero nadie quiere comprar su producto, su propuesta urbana para las antiguas metrópolis no verá la luz. Su hijo en realidad ha nacido muerto. [2]

Pronto llega su gran ocasión: vender a su hijo en el propio Manhattan. Una nueva ciudad radiante sobre la isla que aniquile definitivamente las “pruebas embarazosas” del linaje de su vástago. Las autoridades, lógicamente, la desestiman. Aun así, la historia le tiene reservada una venganza a Le Corbusier. La Segunda Guerra Mundial pospone el desenlace. La idea de unas nuevas Naciones Unidas aparece después del conflicto y Nueva York se ofrece para albergar el edificio que represente al nuevo orden internacional. Le Corbusier tiene su oportunidad, una nueva y final



[3]

⁴ DALÍ, Salvador. *El Mito Trágico de “El Ángelus” de Millet*. Barcelona: Tusquets Editores, 2006, p. 20. (cita de Gala)

⁵ DOCIO, Jesús Lázaro. *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico (1927-1937)*. Madrid: Editorial Eutelequia, 2010, p. 104.

⁶ KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York, un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 243.

⁷ *Ibidem*, p. 265.

⁸ *Ibidem*, p. 241.

⁹ *Ibidem*, p. 281.

¹⁰ Traducción del autor: “I suddenly saw him inside the colossal volume, a cubic tent vastly lighter and more suggestive than the somber and classical architecture it attempted to embody. I guessed –almost with envy– that this strange “enactment” of a future house had drastically changed him: were its whiteness and weightlessness an overwhelming revelation of everything he did not yet believe in? An epiphany of anti-matter? Was this canvas cathedral an acute flash-forward to another architecture?” KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. Nueva York: Monacelli Press, 1995, p. 63.

actividad paranoico-crítica: “La actividad paranoico-crítica [...] forzar a una pieza a encajar en un rompecabezas de modo que encaje, aunque no cuadre”⁸. La propuesta de Le Corbusier para la ONU es esa última “pieza forzada”. La pastilla de oficinas en medio de una calle, el auditorio corta una segunda calle, el resto del solar vacío de densidad. Un prisma desnudo se impone sobre la trama. “El manhattanismo se ha atragantado con Le Corbusier, pero al final lo ha digerido”⁹. El segundo momento del “manhattanismo” estará ya infectado por el virus del Movimiento Moderno. [3]

El mito trágico de Mies van der Rohe

La actividad paranoico-crítica ejercida por Koolhaas sobre Le Corbusier, se circunscribe, al igual que *El mito trágico* daliniano, fundamentalmente al ámbito teórico y literario. El arquitecto la utiliza para justificar su profecía del nuevo advenimiento del “manhattanismo”, pero su trascendencia posterior en la obra del holandés es más limitada. No ocurre lo mismo con la actividad paranoico-crítica ejercida por Koolhaas sobre el arquitecto cuya personalidad y obra le ha obsesionado desde su juventud: Mies van der Rohe. El maestro ha estado presente de modo continuo y obsesivo en toda la obra de Koolhaas, el cual ha reflexionado profundamente sobre Mies, ha escrito en abundancia y, además, ha tenido la oportunidad de enfrentarse cara a cara con la obra del alemán. Rem Koolhaas escribe también un mito trágico para Mies, una nueva aplicación del método paranoico-crítico sobre el origen de la singular concepción contemporánea de su arquitectura. Se trata de un pequeño texto de 1993, incluido en *S, M, L, XL*, titulado “La casa que hizo a Mies”.

En él se rescata un relato, a medio camino entre la realidad y la leyenda, sobre el primer proyecto encargado a Mies en 1912 por los Kröllers, importantes industriales alemanes del inicio del siglo XX, y de cómo estos mandan construir una maqueta a escala real de la propuesta de Mies –todavía clásica y pesada–, con tableros de madera y tela.

Como ya le ocurriera a Dalí con *El Ángelus de Millet*, Koolhaas, en una reinterpretación paranoica, encuentra el origen de toda la contemporaneidad de la arquitectura de Mies en el hecho accidental de construir un edificio falso, espurio, con materiales ligeros y planos, sin peso y sin grosor, por cuya fachada principal y bajo la columnata pasea una enigmática figura inmortalizada en una de las pocas fotografías de la colosal maqueta.

“De pronto lo vi [a Mies] adentro del colosal volumen, una tienda cúbica mucho más ligera y sugerente que la sombría arquitectura clásica que quería materializar. Supuse –casi con envidia– que esa extraña “recreación” de una casa futura lo había cambiado radicalmente: ¿su blancura y ligereza fueron una abrumadora revelación de todo eso en lo que todavía no creía? ¿Una epifanía de la antimateria? ¿Era esta catedral de tela un agudo adelanto de otra arquitectura?”¹⁰.

Diecisiete años más tarde Mies construye el Pabellón de Alemania, en Barcelona. Se hace real, “crítica”, aquella arquitectura del muro y de la tela, heredera de la gran impresión que causó al joven arquitecto alemán, según Koolhaas, la construcción de la maqueta, la sencillez del plano yuxtapuesto aprendido por Mies años antes de la influencia neoplástica de Teo van Doesburg. Koolhaas certifica el origen paranoico-crítico de la arquitectura “miesiana”: una conjetura falsa,

[4]



[3] Perspectiva de Hugh Ferriss de la propuesta de Le Corbusier para el edificio de las Naciones Unidas, una implantación ajena a la retícula de Manhattan, un grano de arena en la ostra. Fuente: KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York, un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

[4] Mies van der Rohe y Rem Koolhaas. Fotografía de Mies van der Rohe por Werner Blaser & fotografía de Rem Koolhaas por Maartje Geels. Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/891818/comparando-a-mies-van-der-rohe-y-rem-koolhaas/5ac2e2caf197cca45f000002-comparando-a-mies-van-der-rohe-y-rem-koolhaas-imagen>

un capricho irracional de un cliente poderoso, que se trasforma en algo real y posibilita la apertura de una línea de contemporaneidad que modifica el transcurso de la historia de la arquitectura. [4]

Los fenómenos delirantes secundarios

Comentábamos cómo uno de los puntos fundamentales de esta actividad paranoico-crítica es la importante influencia de la obra de Mies en muchos de los proyectos del arquitecto holandés. Mies no solo influye en Koolhaas, está presente en sus obras: disfrazado, disimulado o alterado, pero siempre reconocible.

Efectivamente, ya en sus primeras propuestas Koolhaas evidencia un interés por mostrar su vinculación a la arquitectura del maestro alemán. De hecho, en su etapa teórica de los 70, acompañada de las fantásticas pinturas surrealistas de Madelon Vriesendorp, encontramos evidencias de Mies. En los proyectos conceptuales incluidos en *Delirious New York*, como el de La ciudad del globo cautivo de 1972, descubrimos que una de las manzanas, como no podría ser de otra forma, la ocupan dos torres homenaje a Mies. También incluido en el libro, nos encontramos El cuento de la piscina flotante de 1976, la cual es constructivista de espíritu, pero “miesiana” de formalización ¹¹.

Mies es también la referencia fundamental en la etapa de los años 80, su concepción del vacío inestable y de los planos libres. En 1985, Koolhaas publica el artículo “La arquitectura ¿para qué? ¿por qué?”. El comienzo del texto es una apología de la postura sobria, de la reivindicación del material, del elogio del vacío. El artículo se ilustra con una foto de Mies van der Rohe, no de ninguna obra, sino de él mismo, evidenciando el grado de presencia personal e interés de Koolhaas por Mies en estos años.

De este modo, para la “nueva sobriedad” ¹² de sus primeras propuestas reales en la década de los 80, OMA recurrirá ineludiblemente al “Mies de Berlín”. Citemos como ejemplo el concurso de viviendas públicas Kochstrasse, Friedrichstrasse en Berlín, de 1980, que ejemplifica esa inestabilidad espacial formada por planos secantes de fábrica o de vidrio.

El proyecto reflexiona sobre la restauración de los vacíos dejados por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, planteando una lotificación residencial junto al Muro de Berlín que recuerda a los alojamientos de Exodus. Se trata de viviendas-patio, en dos niveles, completamente distintas entre sí. Koolhaas denomina a las viviendas “Mieshaus”, una versión congestionada del proyecto de casas patio de Mies, de 1931-1938. La representación axonométrica del conjunto, que OMA adoptará de modo general en esta época, afianza aún más la relación con la arquitectura del alemán.

OMA invoca una vez más, valiéndose de la paranoia-crítica, la presencia del maestro alemán al proponer, como hiciera en Manhattan, un “plano ideológico” de Berlín en el que aparece, además de sus viviendas, como si de un juez supremo se tratase, el celeberrimo rascacielos no construido de Mies van der Rohe para la capital alemana. ¿Concibió quizás el arquitecto alemán, sin saberlo, el rascacielos retroactivamente para encajar en el mosaico planteado por Koolhaas décadas después?

Los dos bloques de viviendas De Brink, en Oosterhaven, en Groninger, de 1984-88, por ejemplo, son dos torres idénticas en una parcela triangular junto al lago, con un quiebro en la fachada, provocando una sensación ambigua entre dos y cuatro piezas. Su posición entre sí, en diagonal y frente al lago, y sus proporciones, los vinculan sin lugar a duda a los Lake Shore Drive Apartments de Mies van der Rohe en Chicago, de 1949.

[5] OMA. La casa Palestra. Milán, 1986. Planta del pabellón curvado. Fotografía OMA. Fuente: archivo OMA

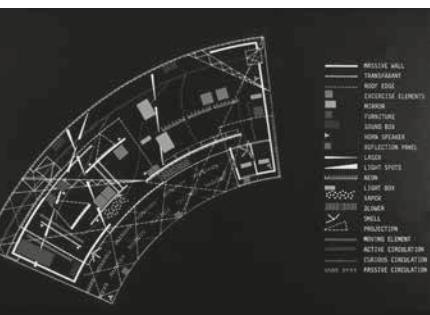
[6] OMA. La casa Palestra. Milán, 1986. El Pabellón de Barcelona de Mies transformado en Bar. Fotografía OMA. Fuente: archivo OMA

[7] OMA. Marquesina de autobús. Groninger. 1990. Un prototipo retroactivo del Pabellón de Mies. Fotografía OMA. Fuente: archivo OMA

[8] Arriba Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie. Berlín. 1968. Alzado acceso principal. Abajo. OMA. Kunsthal. Rotterdam. 1992. Alzado acceso principal. Fotografía OMA. Fuente: archivo OMA

[9] OMA/AMO. Exposición *Content*. En la Neue Nationalgalerie. Berlín. 2003. Fotografía OMA. Fuente: archivo OMA

[5]



[6]



[7]





[8]



[9]

Otro proyecto, el de dos casas patio, de 1984, supone una nueva reflexión sobre el espacio doméstico “miesiano”, su experimentación material y la resolución del programa de la vivienda mediante planos libres. La operación paranoico-crítica en este caso se concreta en la desacralización del modelo de vivienda unifamiliar de Mies. La pureza del vidrio en las obras del alemán se contamina: vidrio transparente, traslúcido, armado, verde, espejos y plástico provocando niveles de interferencia entre interior y exterior. El travertino, el ónice y las maderas nobles son aquí una chapa metálica ondulada y un tablero de viruta de madera. La perfilera es convencional y comercial. El zócalo del edificio es un simple enfoscado pintado y la barandilla de la escalera se resuelve con un sencillo tubo doblado.

El primer ejemplo de experimentación concreta con una obra de Mies van der Rohe la construye OMA en 1986 con motivo del pabellón titulado La casa Palestra, en la *XVII Triennale* de Milán. Koolhaas se apropia del pabellón alemán de Barcelona construido en 1929. El holandés aprovecha la muestra milanese para ejercer potentes mecanismos paranoicos de deformación y de nuevo desacralizar el espacio diseñado por Mies.

La tergiversación se produce en todos los aspectos posibles: formalmente, al tener que curvarlo para adaptarlo a la forma del palacio que alojará el pabellón; materialmente, al plantear su reconstrucción con materiales falsos como plástico y panelados simulando mármol; también desde el punto de vista urbano, al vulnerar su estudiada integración en el lugar proponiendo su ubicación en una cubierta de un edificio; y, funcionalmente, al modificar el uso representativo del pabellón original por el de gimnasio y bar.

El pabellón se completa con luces artificiales, proyecciones y *performances* con actores. Aquí tenemos el primer fruto de la actividad paranoico-crítica ejercida por OMA sobre un proyecto “sagrado” de Mies. Un homenaje al alemán, pero también un ataque al puritanismo de la arquitectura moderna. Un “reciclado conceptual”, a la manera más ortodoxamente surrealista. “Dalí hace explotar a *El Ángelus* y le proporciona una nueva vida”¹³, Koolhaas hace lo propio con el pabellón barcelonés. [5] [6]

No podemos dejar fuera de esta relación la pequeñísima marquesina de autobús realizada en Tuinbouwstraat, en 1990, una oportunidad más para exorcizar a Mies: en este caso OMA invierte los parámetros materiales de las dos casas patio y, si en estas realiza versiones constructivamente desacralizadas de las villas del arquitecto alemán, aquí la actividad paranoico-crítica se centrará en lo contrario. La propuesta transforma una pieza con un programa convencional, habitualmente resuelto de modo banal, en una especie de “monumento”, utilizando los mismos materiales nobles que Mies utiliza en el pabellón de Barcelona, como si de un prototipo retroactivo se tratase.

Tres planos libres que no se tocan: uno de mármol verde, otro de tela metálica —una versión para exteriores del terciopelo del pabellón— y otro de vidrio traslúcido. Un pilar cruciforme de acero inoxidable certifica la voluntad de la propuesta de adscribirse a Mies. Only 90° es el título que Koolhaas da al proyecto en *S, M, L, XL*, aludiendo a la condición mínima y axiomática de la pieza y al giro entre los tres planos entre sí. En el fax incluido en la publicación, enviado por el arquitecto holandés a sus colaboradores dando instrucciones sobre el tipo de intervención a desarrollar,

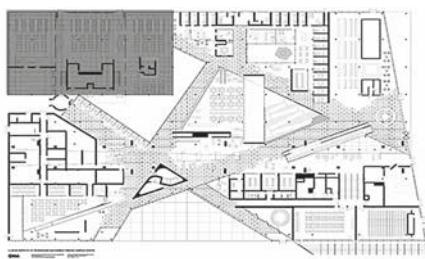
¹¹ GARGIANI, Roberto. *Rem Koolhaas/OMA. The Construction of Merveilles*. Lausana: EPFL Press, 2011, p. 85.

¹² “Nueva Sobriedad” autodenomina Koolhaas a su propuesta arquitectónica alternativa al racionalismo frente al crisol de opciones existentes en los años 70 y 80, fundamentalmente en oposición al Postmodernismo.

¹³ KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York, un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 243.



[10]



[11]



Koolhaas deja al descubierto su idea obsesiva de hacer evidente la vinculación de la marquesina con el maestro alemán:

“Sigo pensando en una marquesina increíblemente majestuosa, como la haría Mies van der Rohe, así que nada de mármol falso, sino mármol real... solamente signos de vulgaridad, programas de vídeo proyectados en el mármol en 3D, letras de metal ... *Erotics*” ¹⁴. [7]

Oníric Nationalgalerie

Toda esta confrontación obsesiva con la obra del alemán se materializa de modo superlativo en uno de los grandes proyectos de OMA del siglo pasado como es Kunsthal de Rotterdam de 1987-92. Al autor de estas líneas se le antoja considerar al edificio como una suerte de “Mies soñado”. Una hipotética propuesta del arquitecto alemán, alterada por los mecanismos oníricos y paranoicos, de los que hemos venido hablando. Demos un paso más: ¿podríamos atrevernos a decir que el edificio del Kunsthal es una versión onírica desfigurada y preñada del simbolismo “koolhaasiano” del proyecto de Mies de la Neue Nationalgalerie de Berlín de 1968? El método paranoico-crítico daliniano nos alienta a intentar demostrar dicha aseveración.

De hecho, ambos edificios se posicionan en una línea de continuidad entre los museos proyectados por Mies y los diseñados por OMA. El de Berlín será el último museo de la carrera del arquitecto alemán, que moriría un año más tarde. Pensemos en él como un paso previo, latente, al primer museo construido en la carrera de Koolhaas, solo veinte años más tarde.

Los dos proyectos plantean un recorrido descendente por su interior hasta una zona abierta verde, que en el caso del museo berlinés es el jardín exterior de esculturas y en el de Rotterdam es el “Parque del museo”. Ambos resuelven el desnivel desde la posición de la vía rodada donde se encuentra el acceso principal. Si observamos comparativamente sus alzados principales, la relación con este acceso principal es también análoga: un pequeño pódium, de unos pocos peldaños que, en el caso de la galería berlinesa, circunda todo el edificio y, en el Kunsthal, se limita a la fachada delantera. Si bien el alzado “urbano” de Mies es isótropo, el de OMA muestra al exterior la circulación transversal que se ha convertido ya en “*promenade architectural*”. El canto de la gran losa que, en el caso de Mies, como en un friso griego, es un eco de la lógica estructural casetonada de la cubierta del pódium, es formalmente muy similar al del edificio de Koolhaas. Pero, en este caso, se trata de un simple trampantojo, un acabado cosmético, incongruente con la resolución estructural, paranoica, del interior del Kunsthal. [8]

La diferenciación radical planteada por Mies: zócalo cerrado en la parte inferior y pódium abierto sobre este, se corresponde con la colección permanente y la sala de exposiciones temporales, abierta, casi exterior, de planteamiento revolucionario en estos años. Koolhaas “remueve” estos conceptos, como una mezcla de ingredientes, rompiendo dicha segregación y logrando una disposición heterodoxa, incierta y contaminada. El proyecto está preñado de gestos y decisiones que aluden al edificio berlinés. En el pórtico de acceso, un pilar cruciforme “miesiano”, relativamente escondido, desplazado, aparece como testimonio extirpado de la referencia latente de Koolhaas.

“A veces escupo por placer en el retrato de mi madre” escribió Dalí a finales de los años 20 del pasado siglo. En 2003, Koolhaas tiene una nueva oportunidad para “vulnerar” el espacio sagrado de la sala de instalaciones temporales del museo de Mies, de escupir en el retrato de su “padre”, en el espacio limpio y racional del pódium del edificio berlinés, casi un templo. En la instalación “Content”, OMA lanza su “basura” conceptual, compuesta por cientos de maquetas, paneles, instalaciones audiovisuales, hinchables, materiales desechables, etc. En resumen, el caos en el cronos. ¿Una prueba de amor de un delirio erotómano? El nombre de la exposición pintado a brochazos amarillos sobre el ventanal del museo tiene aún mayor impacto en un país en el que códigos similares en las fachadas de comercios formaron parte de la propaganda del horror. [9]

¹⁴ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. S, M, L, XL. Nueva York: Monacelli Press, 1995, p. 196.

¹⁵ VENTURA, Ferrán. *Del método paranoico-crítico de Salvador Dalí en la obra de Rem Koolhaas*. Tesis doctoral. Directores: José Enrique López-Canti Morales y Carlos Tapia Martín. ETSA de Sevilla. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2017. 2017, p. 335.

¹⁶ Traducción del autor: “*I do not respect Mies, I love Mies. I have studied Mies, excavated Mies, reassembled Mies. I have even cleaned Mies. I Because I do not revere Mies, I'm at odds with his admirers*”. KOOLHAAS, Rem “Mistakes”. VV.AA. *Content AMOMA/ REM KOOLHAAS*. Colonia: Taschen, 2004, p. 182.

I love Mies

Será en 1997, al ganar OMA el concurso para la construcción del McCormick Tribune Campus Center, en el IIT, el Illinois Institute of Technology de Chicago, cuando Koolhaas tenga la primera oportunidad real para enfrentarse e intervenir en un edificio de Mies. De hecho, en contra de los otros participantes en el concurso, la propuesta de OMA es la única que se plantea como una anexión al Commons Building, realizado en 1954 por el arquitecto alemán.

El holandés plantea su propuesta como un crecimiento del Commons Building, una excrescencia daliniana en una tensa relación de yuxtaposición. La intervención supone una homotecia del rectángulo original del edificio de Mies, ampliado por debajo del espacio que es atravesado por un tren elevado. La ampliación de OMA, como una mantis religiosa, literalmente devora al edificio del Commons. [10] [11]

La presencia de Mies es continua, no solo por el propio edificio preexistente, sino por su aparición real en determinadas partes del programa, como el denominado "patio de Mies", por ejemplo, que rodea al Commons. Koolhaas introduce incluso imágenes del rostro del propio Mies, de un modo similar a los rostros de Velázquez que aparecen desfigurados en algunos cuadros de Dalí. La "cabeza de Mies" protagoniza el acceso, "engullendo" a los visitantes al coincidir su boca con la posición de las puertas correderas. El paso superior del tren se encapsula por un cilindro metálico, cuyo peso aplasta la pieza rectangular del edificio. Una vez más, la dualidad paranoico-crítica aplicada en un elemento duro que aplasta uno blando. Los materiales son, como se ha dicho, antitéticos al repertorio material "miesiano": plásticos, cartón-yeso sin pintar, vinilos y suelos industriales.

La intervención del arquitecto holandés provocó, en su momento, un importante movimiento en contra del proyecto y a favor de la preservación del edificio de Mies. Como contestación a estas críticas, en mayo de 2000 Koolhaas publica en el *Chicago Tribune* el artículo "Miestakes": una carta de amor hacia el maestro alemán en la que se defiende de los ataques a su propuesta copulativa de intervención. El texto forma parte de la publicación *Content* de 2003, al que se acompaña de fotografías de la ampliación del Commons, concluyendo con una nueva muestra de la obsesión erótica del holandés con la arquitectura del alemán: un sorprendente fotomontaje del edificio Seagram de Nueva York al que le han surgido unos pechos femeninos en una de sus fachadas ¹⁵.

"Yo no respeto a Mies, amo a Mies. He estudiado a Mies, excavado a Mies, reensamblado a Mies. He incluso limpiado a Mies. Como no reverencio a Mies, estoy peleado con sus admiradores" ¹⁶.

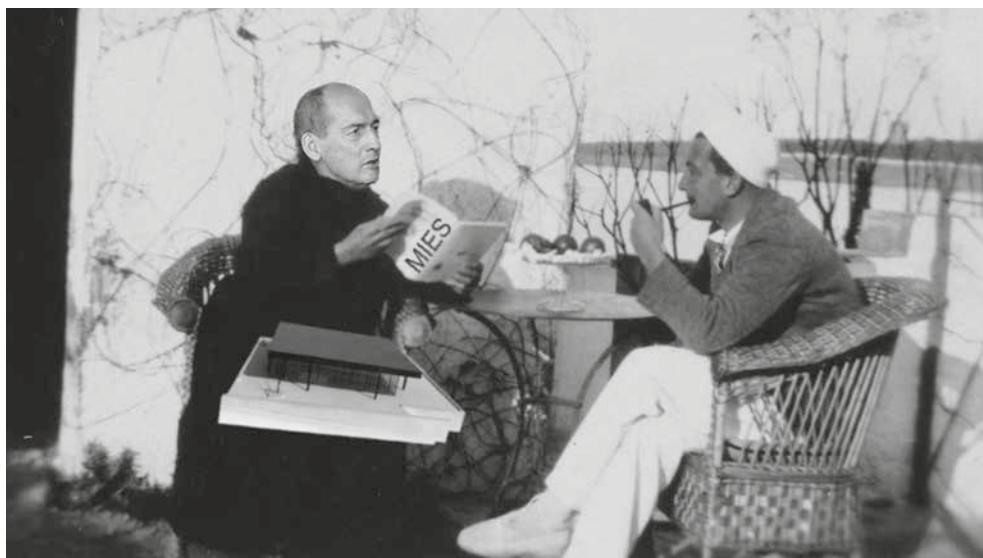
Con "Miestakes", Koolhaas escribe una página más de su propio mito trágico sobre la obra de Mies van der Rohe. Lidia de Cadaqués, acudía a vender pescado a casa de los acomodados burgueses con un ejemplar bajo el brazo de las glosas de Eugeni D'Ors, realimentando su significado desde la paranoia que le llevaba a considerar que estaban escritas sobre ella y para ella. Koolhaas lleva bajo el brazo la obra de Mies van der Rohe, quizás con el convencimiento de que fue necesaria para la existencia de su propia figura como arquitecto. Para convencernos de que el maestro alemán la concibió intencionadamente para su posterior reinterpretación paranoica por parte del arquitecto holandés.

[12]

[10] OMA. McCormick Tribune Campus Center, IIT. Chicago. 1997-2003. Mies en el acceso esperando a Rem Koolhaas para engullirlo. Fotografía: Iwan Baan. Fuente: archivo OMA

[11] OMA. McCormick Tribune Campus Center, IIT. Chicago. 1997-2003. Planta. Una mantis religiosa devorando al padre. Fotografía: OMA. Fuente: archivo OMA

[12] Conversación ficticia de 1987 entre Dalí y Rem Koolhaas disfrazado de Lidia de Cadaqués. El arquitecto holandés explica al pintor cómo la arquitectura de Mies van der Rohe es en realidad una fase retroactiva necesaria de su propia arquitectura. En su regazo, una maqueta de la Neue Nationalgalerie, de Berlín, edificio con el que Koolhaas ha soñado esa noche. Este le cuenta a Dalí como el edificio aparecía deformado en su sueño, convertido en la propuesta en la que se encuentra trabajando del reciente encargo del Kunsthall de Rotterdam. Fuente: elaborado por el autor.



08 | Erotomanía: La actividad paranoico-crítica ejercida por Rem Koolhaas sobre Le Corbusier y Mies van der Rohe

_Javier Arias Madero

El presente texto investiga un aspecto singular dentro de la ya sólidamente estudiada vinculación entre la propuesta arquitectónica de Rem Koolhaas y el surrealismo con claras conexiones con el automatismo, la deformación onírica o la locura. En este caso nos centraremos en analizar cómo Koolhaas utiliza también la metodología paranoico-crítica desarrollada por Salvador Dalí para reflexionar sobre dos de los grandes maestros de la arquitectura del siglo XX, Le Corbusier y Mies van der Rohe. Se pretende descubrir que este análisis, al igual que hiciera Dalí con Velázquez, Vermeer o Rafael, le permite al arquitecto holandés considerar la posición de estos maestros, retroactivamente necesaria para justificar su propia presencia en el devenir del pensamiento arquitectónico contemporáneo y cómo, además, esta fricción intelectual alimenta importantes ejemplos de la obra construida de OMA.

Palabras clave

Koolhaas, Le Corbusier, Mies, surrealismo, método paranoico-crítico, erotomanía

08 | Erotomania: The paranoid-critical activity exerted by Rem Koolhaas on Le Corbusier and Mies van der Rohe

_Javier Arias Madero

The text investigates a singular aspect within the already solidly studied link between Rem Koolhaas' architectural proposal and surrealism, with clear connections to automatism, dreamlike deformation or madness. In this case we will focus on analyzing how Koolhaas also uses the paranoid-critical methodology developed by Salvador Dalí, to reflect on two of the great masters of architecture of the 20th century, Le Corbusier and Mies van der Rohe, and how this analysis, as Dalí's work with Velázquez, Vermeer or Rafael, allows the Dutch architect to consider the position of these masters, retroactively necessary to justify his own presence in the evolution of contemporary architectural thought and, furthermore, this intellectual friction feeds important examples of OMA's built work.

Keywords

Koolhaas, Le Corbusier, Mies, Surrealism, paranoiac-critical method, erotomania

08 | Erotomanía: La actividad paranoico-crítica ejercida por Rem Koolhaas sobre Le Corbusier y Mies van der Rohe

_Javier Arias Madero

ADES, Dawn. *Dalí*. Barcelona: Ediciones Folio S.A., 2004.

DALI, Salvador. *El Mito Trágico de "El Ángelus" de Millet*. Barcelona: Tusquets Editores, 2006.

DOCIO, Jesús Lázaro. *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico (1927-1937)*. Madrid: Editorial Eutelequia, 2010.

GARGIANI, Roberto. *Rem Koolhaas/OMA. The Construction of Merveilles*. Lausana: EPFL Press, 2011.

KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York, un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. Nueva York: Monacelli Press, 1995.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Dalí: Lo crudo y lo podrido*. Madrid: A. Machado Libros, 2002.

VENTURA, Ferrán. *Del método paranoico-crítico de Salvador Dalí en la obra de Rem Koolhaas*. Tesis doctoral. Directores: José Enrique López-Canti Morales y Carlos Tapia Martín. ETSA de Sevilla. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2017.

VV.AA. *Content AMOMA/ REM KOOLHAAS*. Colonia: Taschen, 2004.