



Villa Dall'Ava. La vivienda en fase estructural. Vista desde el futuro salón hacia la calle.  
© Archivos Hans Werleman

# EL LEGADO DE LE CORBUSIER COMO MATERIA GENÉTICA DE PROYECTO EN LA OBRA DE O.M.A.

*Luis Burriel Bielza*

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2022.17275>

**Resumen:** Para todo crítico de la obra del célebre arquitecto holandés, la influencia de Le Corbusier es un hecho innegable. Una de sus primeras obras construidas, la Villa Dall’Ava, funciona como punta de lanza de un diálogo continuo, por momentos casi sacrilego, con una de las viviendas más emblemáticas del Movimiento Moderno, la Villa Savoye. Sin embargo, aparte de la mera manipulación de los cinco puntos basada en una lógica ligada al surrealismo daliniano, los documentos del archivo de OMA relacionados con este proyecto muestran que las apropiaciones van más allá de una irreverente mutación de los elementos más caricaturales del discurso lecorbusieriano. En este sentido, el trabajo de OMA se desarrolla como una herramienta de análisis crítico del verdadero carácter del movimiento moderno, pero, sobre todo, como la exploración continua de una serie de estrategias y problemáticas compartidas con la obra de Le Corbusier, recontextualizadas en un marco contemporáneo.

**Palabras clave:** OMA, Rem Koolhaas, Villa Dall’Ava, Ritual, Domésticidad

**Résumé:** Pour tout critique de l’œuvre du célèbre architecte hollandais, l’influence de Le Corbusier est un fait indéniable. L’une de ses premières réalisations, la Villa Dall’Ava, fonctionne comme le fer de lance d’un dialogue continu, parfois presque sacrilège, avec l’une des maisons le plus emblématiques du Mouvement Moderne, la Villa Savoye. Cependant, autre que la simple manipulation des cinq points selon une logique liée au surréalisme dalinien, les documents de l’archive OMA liés à ce projet montrent que les appropriations vont au-delà d’une mutation irrévérencieuse des éléments les plus caricaturaux du discours de Le Corbusier. En ce sens, l’œuvre d’OMA se développe comme un outil d’analyse critique du véritable caractère du mouvement moderne, mais surtout comme l’exploration continue d’une série de stratégies et de problématiques partagées avec l’œuvre de Le Corbusier, recontextualisées dans un cadre contemporain.

**Mots-clés:** OMA, Rem Koolhaas, Villa Dall’Ava, Rituel, Domesticité

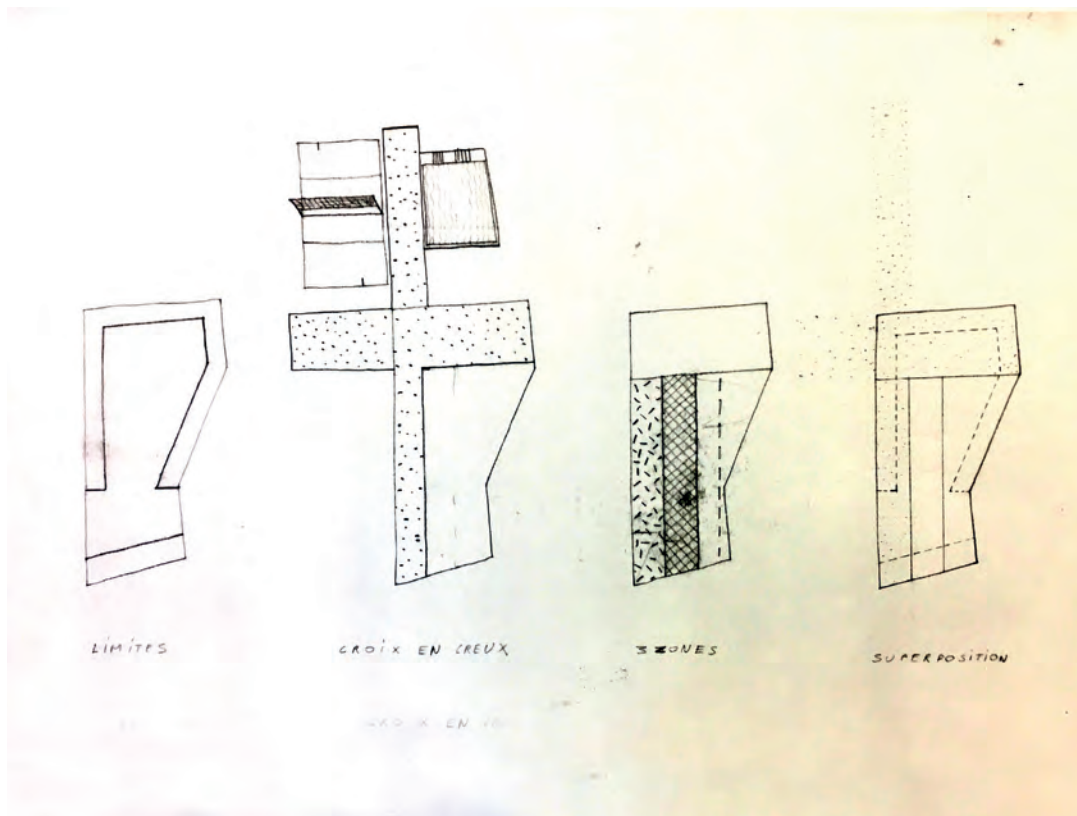
**Abstract:** For any critic of the work of the famous Dutch architect, Le Corbusier’s influence is an undeniable fact. One of his first built works, Villa Dall’Ava, functions as the spearhead of a continuous dialogue, at times almost sacrilegious, with one of the most emblematic houses of the Modern Movement, Villa Savoye. However, beyond a mere manipulation of the five points based on a logic linked to Dali’s surrealism, the documents related to this project found in OMA’s archive show that the borrowings go beyond an irreverent mutation of the most caricatural elements of corbusian thesis. In this sense, OMA’s work is developed as a tool for critical analysis of the true character of modern movement, but, above all, as the continuous exploration of a series of strategies and conceptual issues shared with Le Corbusier, recontextualized in a contemporary timeframe.

**Keywords:** OMA, Rem Koolhaas, Villa Dall’Ava, Ritual, Domesticity

La Villa Dall'Ava (Saint-Cloud, Francia, 1984-1991) marca un punto de inflexión en la producción de OMA. A pesar de su pequeña escala, es una perfecta oportunidad para explorar una serie de estrategias proyectuales que transitan a lo largo del primer periodo del estudio, y que viajan en el tiempo con independencia del programa y del tamaño. Si el proyecto básico se desarrolla con gran agilidad entre la primera carta de cliente del 11 de abril de 1984 y la licencia acordada en junio de 1985, los cuatro años de litigios posteriores con el propietario de la parcela vecina permitirán una maduración del proyecto, cuya construcción finaliza en 1991. No obstante, ya en 1986, Rem Koolhaas no duda en hacer pública la versión de la vivienda presentada a licencia, y desde entonces, la crítica la aborda desde una perspectiva que evoca las evidentes filiaciones con la obra de Le Corbusier y su teoría de los cinco puntos de una nueva arquitectura. En un ensayo mucho más reciente, Françoise Fromonot recorre con precisión cada uno de ellos, desarrollando temas que otros autores han apuntado en el pasado de manera superficial, especificando que “los cinco puntos de una Nueva Arquitectura están todos presentes, pero de forma distorsionada, retorcidos hasta el punto de la irracionalidad”<sup>1</sup>. En connivencia con esa transformación “ajena a la razón”, la dimensión operacional del movimiento surrealista como metodología de trabajo que el propio arquitecto pone de manifiesto en *Delirio de Nueva York* se enarbola a menudo como única razón para explicar tales manipulaciones<sup>2</sup>. Sin embargo, en 1986, en el marco de la presentación que realiza sobre Villa Dall'Ava durante el Simposio celebrado en la Universidad de Illinois, Rem Koolhaas ya rechaza toda dimensión surrealista. A la pregunta formulada por Peter Eisenman “¿piensas que es posible ser un arquitecto surrealista hoy en día?”, el arquitecto contesta con firmeza: “nunca puedo responder a esta pregunta diciendo que sí, porque no creo que sea un propósito surrealista en absoluto”<sup>3</sup>.

La relación con Le Corbusier es obvia, pero no es un objetivo, sino un medio. Durante la entrevista realizada para el documental de Richard Copans sobre la vivienda en 1995, Rem Koolhaas declara con claridad la voluntad de inscribir este proyecto como una herramienta de diálogo con una serie de viviendas unifamiliares que, a su juicio, han podido definir la historia de la arquitectura del siglo XX. Concretamente, señala la casa Farnsworth, de Mies van der Rohe; la casa de Cristal de Philip Johnson y la Villa Savoye, de Le Corbusier. Según sus palabras “todas comparten un programa simple: un jardín, una sala de estar. Es una familia, con niños. Y como el programa es siempre el mismo, en el 99% de los casos, la arquitectura es banal. En cambio, esta aparente sencillez del programa, al no estar contaminada por ninguna petición específica, permite llegar a la arquitectura a aquello que tiene de más puro”<sup>4</sup>. Así pues, esta vivienda no se debe de entender solo como una respuesta a unas condiciones concretas de proyecto, sino como una investigación que permite al arquitecto responder a problemáticas contemporáneas, entre otras, el intenso debate sobre el postmodernismo que tiene lugar en esos años. No es coincidencia que en 1986, un año después de la petición de licencia para la Villa Dall'Ava, tres arquitectos de la ETSAB<sup>5</sup> hayan finalizado la reconstrucción idéntica del Pabellón de Barcelona. Este acontecimiento no deja indiferente a Koolhaas, que se posiciona con claridad en su libro *S, M, L, XL*, manifestando: “por aquel entonces se estaba construyendo en Barcelona un clon del pabellón de Mies. ¿En qué se diferenciaba fundamentalmente de Disney?”<sup>6</sup>

Es importante resaltar que, hasta la fecha, todos y cada uno de los artículos publicados en torno a este proyecto trabajan con la obra construida como único material de investigación, pues el archivo de OMA no es accesible al público de manera sistemática<sup>7</sup>. Esto simplifica la verdadera significación de la vivienda, puesto que, al evacuar la integridad del proceso de diseño, también desaparecen las tentativas fallidas y las propuestas alternativas, que en algunos casos pueden revelar, no sólo las trazas de la aparición de diferentes soluciones, sino su cronología, transformación y eventualmente, desaparición. Gracias a la formidable generosidad de Talitha Van Dijk, directora del departamento de archivos de OMA, este artículo viene a presentar evidencias concretas de la inequívoca conexión que existe entre los dos arquitectos, pero que, a mi entender, no se limitan a aquellas “distorsiones irracionales” anteriormente señaladas y que, voluntariamente, vamos a dejar aparte. La relación con la obra de Le Corbusier se manifiesta a otros niveles más profundos que tienen que ver menos con la manipulación de esos elementos “tipo”, casi caricaturescos, y más con la apropiación de dos tipos de estrategias espaciales: aquellas en relación a la integración en el contexto físico del solar, y aquellas en relación a la organización interna de la vivienda, que en realidad se confunden y se superponen en una suerte de continuidad que funciona a escalas concatenadas y graduales.

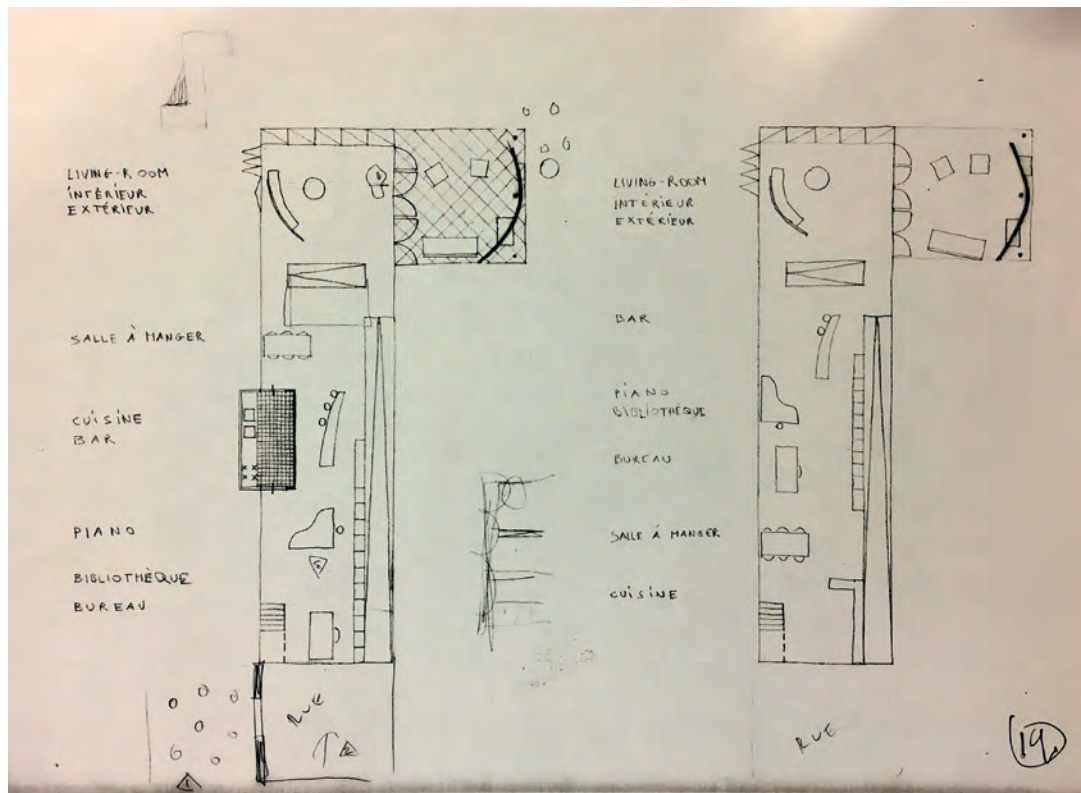


Para entender ambas es necesario una sucinta introducción que clarifique las ideas subyacentes del proyecto. Durante la fase de selección de documentos para la exposición “OMA-Rem Koolhaas. Living Vivre Leben”, celebrada en 1998 en el Centre Arc-en-Rêve de Burdeos<sup>8</sup>, Xaveer de Geyter, colaborador encargado del proyecto junto a Jeroen Thomas, redibuja de manera sintética una serie de diagramas explicativos. En una hoja de formato A3 [Fig. 01], una serie de plantas vienen a demostrar el principio de acción-reacción que da lugar a una geometría que responda por un lado a las condiciones impuestas por la normativa urbanística, “los límites” y retranqueos (1), y por otro, a las cualidades inherentes del contexto que la vivienda va a respetar y reforzar. Este contexto se extiende más allá de la parcela legalmente definida, incluyendo su prolongación visual sobre la parcela vecina, de la que esta última es una escisión, y aún más lejos, hasta fundirse con el perfil urbano de París. A este espacio de conexión (2), Rem Koolhaas lo denomina “croix en creux” (vacío en cruz). La estrategia de implantación propone estructurar la parcela en tres bandas paralelas (3), al inicio, de igual anchura. La memoria de proyecto estipula: “Para preservar las relaciones visuales y controlar las complejas relaciones entre los objetos arquitectónicos presentes, se decidió dividir el terreno en tres bandas orientadas de este a oeste. La primera partición, definida como un jardín, se inscribe en la continuidad de la franja de la parcela superior y se extiende hasta la entrada peatonal preexistente. El deseo de preservar una franja no construida al fondo del terreno nos permite identificar el concepto de un «vacío en forma de cruz», que resalta las nuevas relaciones de vecindad. La segunda franja está formada por el edificio longitudinal. La tercera banda, asfaltada, permite el acceso del automóvil al garaje”<sup>9</sup>.

En los archivos de OMA encontramos toda una serie de carpetas en tamaño A3 con las diferentes versiones que se han presentado para la licencia de obras. Son numerosas, y cada una de ellas presenta variaciones y declinaciones de la materialidad y definición de la fachada sur. Es un punto extremadamente delicado, principal motivo de la férrea oposición de los vecinos. Uno de estos expedientes contiene un dossier de referencias

**FIG. 1**  
Villa Dall'Ava. Croquis de Xaveer de Geyter para la exposición en Arc-en-Rêve.  
© Archivos OMA

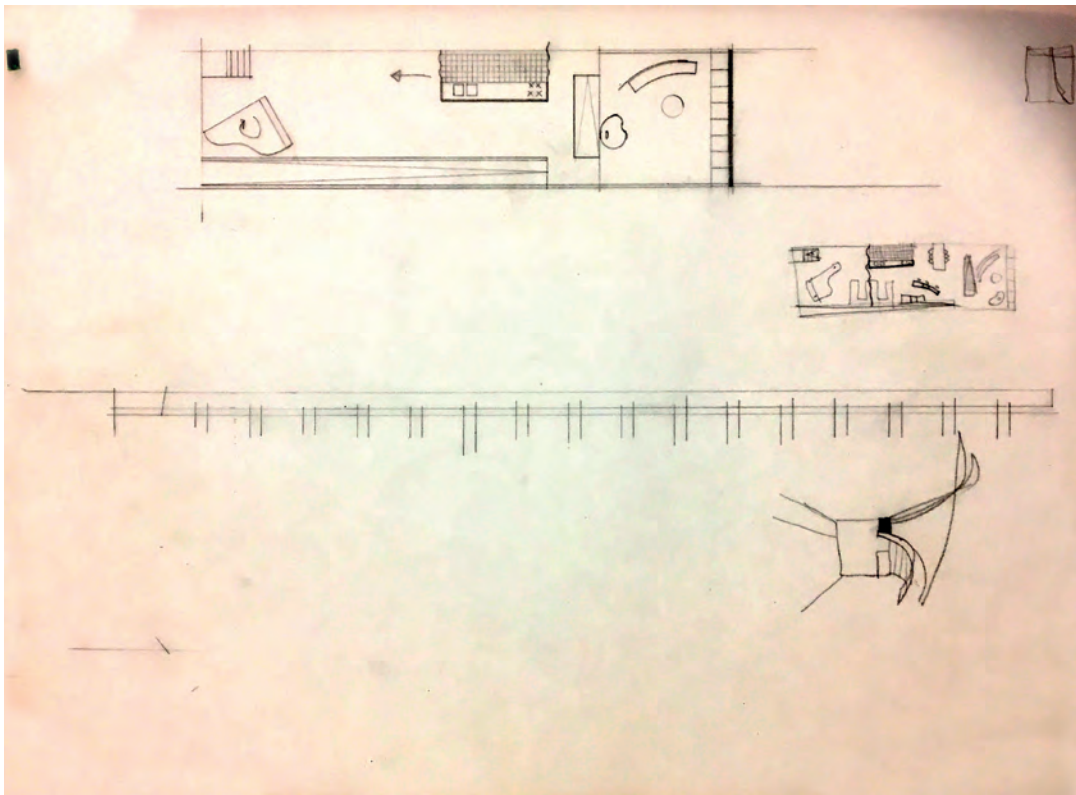




realizado según un protocolo de investigación que empieza a tomar forma, una compilación de fotocopias de publicaciones de diferentes fuentes reunidas en torno a un tema de interés concreto. Cuatro páginas provienen de un manual de arquitectura alemán que articula una selección de viviendas unifamiliares según la implantación de los sistemas de circulación. Estas hojas incluyen tres proyectos de Le Corbusier, con planos extraídos de su *Oeuvre Complète*. Sin orden de preminencia, identificamos la Maison Domino, la Villa Savoye y la Maison Canneel. La presencia de la primera resulta quizá la más singular porque tanto las soluciones adoptadas como los objetivos de Le Corbusier se distancian claramente de aquellos que se afirman en Villa Dall'Ava. La estructura autónoma se sitúa en el perímetro, permitiendo la generación de la *planta libre*, en la que los usos se inscriben en relación con los rituales domésticos y se articulan entre sí con elementos ligeros y desmontables, ya sean tabiques, aberturas o mobiliario. La estructura trabaja por ausencia, y su naturaleza repetitiva y estandarizada, así como su distribución homogénea refuerzan esta condición. Es un actor en cierta medida “mudo”, lo cual no le resta evidentemente ninguna importancia.

Al contrario, si estudiamos los documentos de trabajo correspondientes a la planta baja de la vivienda parisina [Fig. 02], nos daremos cuenta de que la definición estructural está ausente durante la mayor parte del proceso. El dispositivo más complejo de resolver es aquél que retoma el peso de la piscina, así como su prolongación más allá de este volumen, estableciendo una articulación coherente con otros elementos que soportan unas condiciones de carga menos intensas, propias de los apartamentos. De las tres bandas enunciadas, la central corresponde a una primera envolvente habitada, denominada por Rem Koolhaas “glass house”, que se constituye como una habitación única, inicialmente de anchura constante. En este “suelo artificial”, el mobiliario se dispone con total libertad, ofreciendo configuraciones variables en términos de intimidad/apertura. El sistema de circulación, formado por una rampa y dos escaleras, sobresale por su importancia, no sólo como elemento de conexión

**FIG. 2**  
Villa Dall'Ava. Planta  
baja con estudios de  
amueblamiento.  
© Archivos OMA



entre los tres niveles, sino también como límite, umbral y dispositivo de articulación. La rampa que bordea este “gran salón” polivalente delimita la totalidad de la fachada norte y permite un descubrimiento progresivo de la plataforma desde el vestíbulo de entrada. En uno de los croquis de trabajo [Fig. 03], una perspectiva situada en la parte inferior derecha solicita nuestra atención. Es una vista de la galería de la *Maison La Roche*: un gran espacio longitudinal, organizado mediante una gran rampa curva que lo bordea y lo delimita, pero también por un elemento fijo de mobiliario que lo estructura.

La planta no revela ninguna definición clara de la estructura. De manera análoga a la *Maison Domino* o a la *Maison La Roche*, podemos imaginarla en el perímetro, con el propósito de liberar esta plataforma de todo vínculo. Sin embargo, a medida que avanzan las diferentes hipótesis e iteraciones realizadas durante el proceso de diseño, los elementos portantes se van a desplazar progresivamente hacia el interior de ese volumen acristalado, hasta constituir un núcleo duro y lineal que va a marcar el ritmo de toda la planta baja. Una maqueta de trabajo a escala 1/50 [Fig. 04] va a servir para verificar las consecuencias de la distribución de esta masa de hormigón en el corazón de la gran habitación única, lo que posibilita la existencia de una envolvente de vidrio plenamente libre. En el momento en el que esta columna vertebral se asume no como una imposición estructural, sino como un elemento plástico de gran potencial espacial y organizativo, el mobiliario fijo atomizado en diferentes núcleos que veíamos en la primera opción [Fig. 02-03] se consolida a lo largo de esta misma alineación, completando así el elenco de elementos necesarios para la definición de cada uno de los ambientes domésticos. Si a estas estrategias le sumamos la modificación de la geometría de la fachada norte, que pasa de ser paralela a seguir un trazado oblicuo, lo que en primera instancia parecía una “planta libre”, polivalente y organizada al servicio de unos habitantes nómadas, es ahora un espacio plenamente caracterizado, con unas condiciones precisas que tienen en cuenta mobiliario, luz natural, vistas, orientación, dimensiones, estructura y circulaciones.

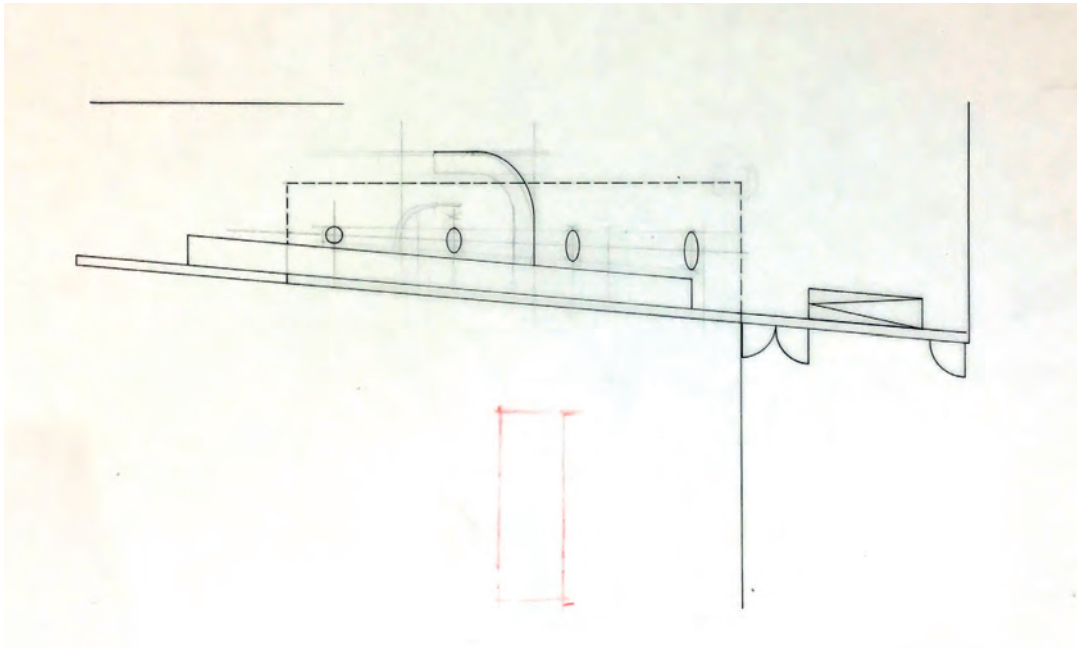
**FIG. 3**  
Villa Dall'Ava. Planta baja con estudios de amueblamiento. Perspectiva de la Maison La Roche.  
© Archivos OMA



Desarrollada casi al final del proceso de proyecto, las sucesivas iteraciones desembocan en dispositivos estructurales extremadamente locales, dispuestos en densidades diferenciadas y que contribuyen de manera decisiva a definir las condiciones espaciales y atmosféricas de cada ritual. La estructura ya no es un elemento “mudo”, sino que participa plenamente a la expresión de cada espacio. De las primeras tentativas organizadas en base a una estructura repetitiva y estandarizada de perfiles HEB a la disposición definitiva, hay un largo camino que, no obstante, no se aleja, sino que se acerca a las experimentaciones de Le Corbusier. Ciertas manipulaciones de orden estrictamente plástico o perceptivo nos sorprenden por la libertad con la que trabaja Rem Koolhaas. Concretamente, la columnata excéntrica que sigue el trazado de la rampa se verá sometida a transformaciones ligadas con la deformación perspectiva, como la modificación de la sección de hormigón con la intención de compensar la profundidad [Fig. 05]. Una cuestión que representa un verdadero interés por parte del arquitecto, quién no duda en llamar la atención sobre este efecto en las anotaciones que realiza en la planta de la Villa en su publicación *S, M, L, XL*; a la vez en la deformación volumétrica inducida por el plano oblicuo de la fachada norte y en la elección de una onda más ancha para el acabado de fachada del apartamento de los padres. Este tratamiento escultural de la estructura nos recuerda al trabajo de Le Corbusier con los pilares del Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París, donde los pares ciclópeos se hibridan y se separan en función de las necesidades de la planta baja, o aquél de los pilares de la planta baja de la Villa Savoye, sabiamente indicado por Josep Quetglas<sup>10</sup>.

Con esa gran espina central de estructura y mobiliario fijo, la organización de la planta baja de la Villa Dall'Ava establece un nexo con otra vivienda de Le Corbusier: la casa para su madre en el lago Lemán [Fig. 06]. No sólo por sus obvias proporciones longitudinales a lo largo de las cuáles se enhebran los diferentes espacios. No sólo por esa misma columna vertebral de servicios desde la que el mobiliario se despliega, sino también, por la manera en que como indica el arquitecto en su publicación *Une petite maison*, “la planta toma posesión...” en la parcela. Su posición excéntrica crea dos espacios exteriores que se desarrollan en paralelo. Uno de ellos, el más próximo al lago, comparte la misma anchura que la casa entera. Es otra “habitación” con diferentes condiciones

**FIG. 4**  
Villa Dall'Ava. Fotografía de la maqueta de la planta baja con la estructura de la piscina E:1/50.  
© Archivos OMA

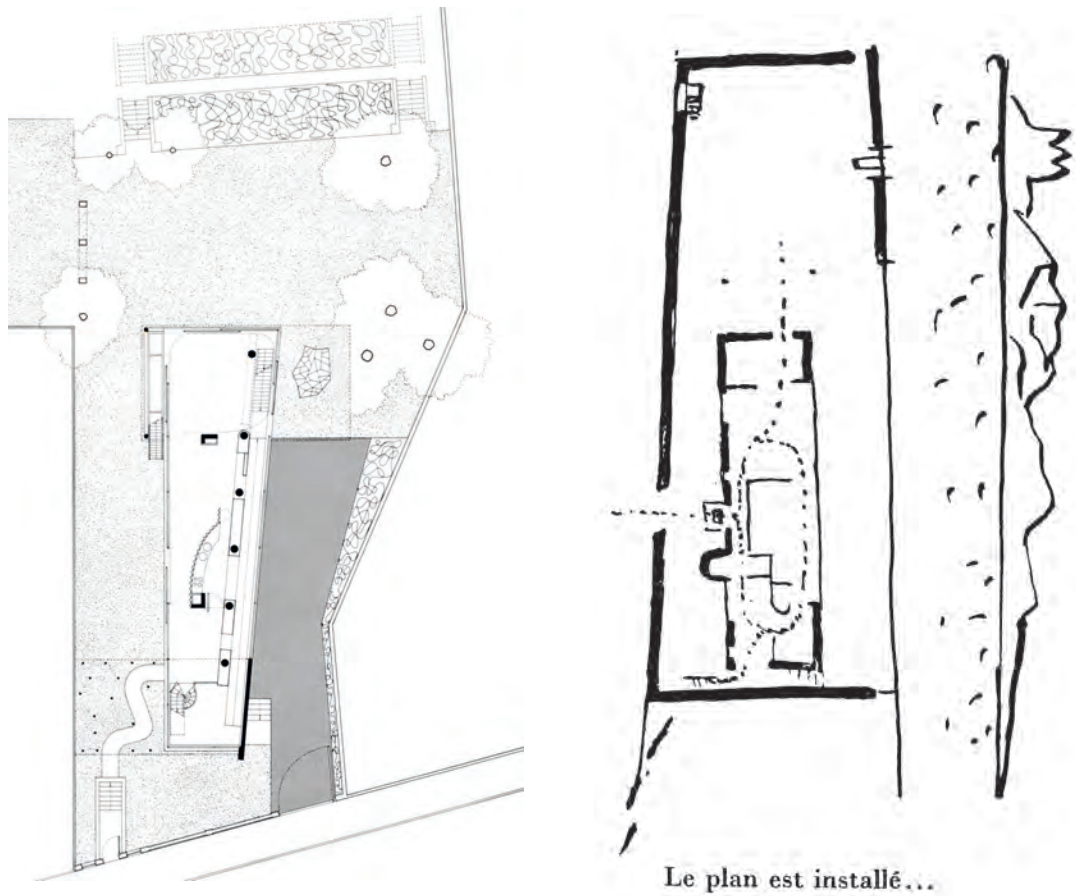


ambientales. A pesar de su compacidad, no podemos considerar que los límites de la vivienda para la madre de Le Corbusier se circunscriban a aquéllos definidos por las fachadas blancas. De hecho, en la primera versión, las fachadas y los muros del perímetro comparten el mismo acabado y color, como si los muros de la parcela tuviesen el mismo estatuto que los del volumen calefactado. Con una altura del cierre de parcela inicialmente prevista de 2 metros, Le Corbusier explica que “aquí se usó la regla: los muros norte, este y sur «enclaustraron» el minúsculo jardín cuadrado de diez metros a cada lado y lo convirtieron en una habitación vegetal - un espacio interior”<sup>11</sup>. Si cotejamos esta afirmación con las anotaciones en rojo que Rem Koolhaas realiza sobre los planos que aparecen en la publicación *S, M, L, XL*, esta intuición se transforma en la prueba irrefutable de una condición compartida: “la casa está realmente posicionada en una situación increíblemente compleja y densa. Se trata de las relaciones que establece con sus vecinos, con su contexto. La mejor forma de representarlo sería tomando la casa como un marco para describir su entorno. No es un objeto”<sup>12</sup>.

La inclusión de la *Maison Canneel* en el dossier de la Licencia de obras sorprende por la verdadera relevancia en relación con el proyecto, sobre todo, teniendo en cuenta las contadas ocasiones en las que esta vivienda ha sido objeto de un análisis exhaustivo. Aunque sea pura coincidencia, la particular denominación de ambas nos ofrece un pequeño guiño. Con la intención de encubrir la verdadera identidad de su futuro propietario, la *Maison Canneel* recibe el título de “Maison de M. X.”. De manera análoga, la Villa “Dall’Ava” retoma el apellido de soltera de Lydie Boudet, con el mismo propósito, enmascarar la identidad de M. Dominique Boudet, entonces redactor jefe de uno de los semanarios de la construcción más influyentes, *Le Moniteur*. La hoja seleccionada en el dossier de investigación [Fig. 07] contiene toda la documentación necesaria para comprender los puntos de diálogo que se establecen entre ambas viviendas. El más obvio, la existencia de una piscina “aérea”, no sólo por su posición compartida, sino por las razones que empujan a situarla en dicho emplazamiento. En el programa detallado que el cliente envía a Rem Koolhaas el 26 de mayo de 1984, la piscina se menciona de manera específica, pero no así su situación, en realidad, producto de dos parámetros. El primero, la exigua superficie de la parcela, un vergel suburbano que obliga a minimizar la huella de cualquier intervención. El segundo, el carácter íntimo que dicha

**FIG. 5**  
Villa Dall’Ava. Planta baja.  
Estudio de estructura  
E:1/50. © Archivos OMA





Le plan est installé...

práctica tiene para el matrimonio, más ligada a la meditación individual que a la algarabía típica de un espacio lúdico compartido con el resto de la familia. A tenor de las condiciones de la Maison Canneel, ambas razones son aplicables, lo que explica la pertinencia de la solución definitiva, cuyo carácter privativo se ve aún más acentuado gracias a su implantación, como una prolongación de la habitación y no del salón.

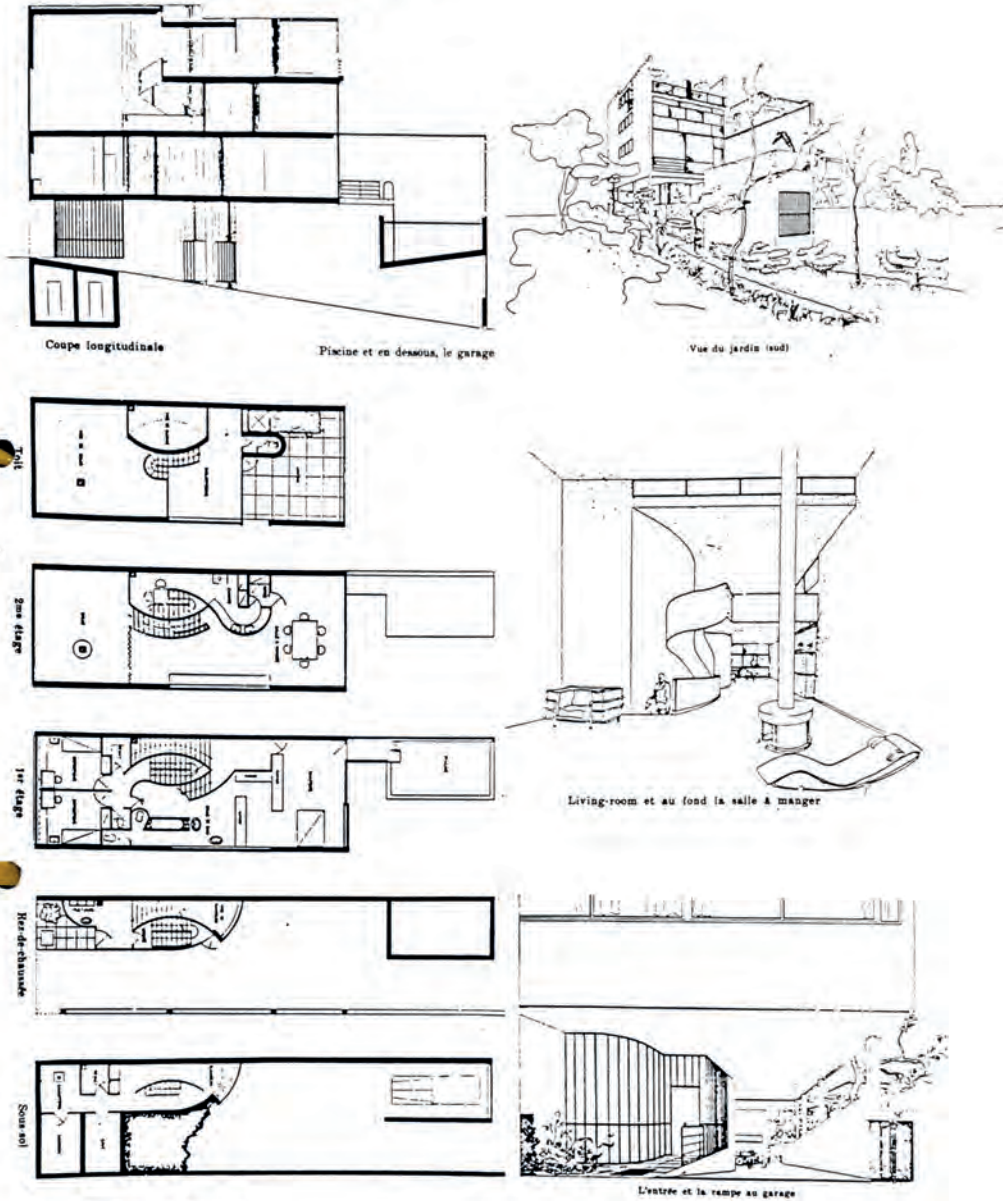
La estructura en bandas de la Villa Dall'Ava encuentra un eco bien claro en la Maison Canneel. En este caso, a la izquierda de la parcela, la primera porción longitudinal se construye como un pabellón acristalado que aloja el vestíbulo de entrada, comienzo de un rico sistema de circulación que articula dos escaleras entrelazadas. El recorrido interior, a modo de fuste, comunica todas las estancias de servicio, mientras que el recorrido exterior, de mayor amplitud, se enrosca a su alrededor dando acceso a todos los espacios nobles. Ambos se encuentran en los rellanos de cada planta. A pesar de esta clara jerarquía de uso, este sistema permite atravesar la totalidad de la casa en un helicoide ininterrumpido que asciende y desciende, como una suerte de bucle infinito, al igual que el sistema de distribución de la Villa Dall'Ava. Con una anchura casi pareja, la segunda banda situada a la derecha permite el acceso directo al garaje. Así la parcela queda dividida en dos segmentos, uno para el peatón y otro para el coche. Dada la estrechez del terreno, los dos únicos diafragmas de control de vistas, luz y ventilación se emplazan en las fachadas más cortas, que a la vez vinculan dos condiciones opuestas. Hacia la calle, una urbana, ajetreada y ruidosa, donde el área de fachada acristalada se dimensiona con la intención de limitar y modular la superficie de contacto con el exterior. Por el contrario, hacia el jardín y hacia la piscina elevada, un paisaje interior, silencioso y suburbano, la fachada se presenta acristalada en su totalidad, a pesar de la mala orientación<sup>13</sup>.

**FIG. 6 y 6.A**

Villa Dall'Ava. Planta baja.  
Implantación en la parcela.

© Archivos OMA -  
Casa en el lago Lemán,  
orientación del dibujo  
modificada por el autor.  
Croquis de Le Corbusier,  
publicado en Une petite  
maison. © Archivos FLC

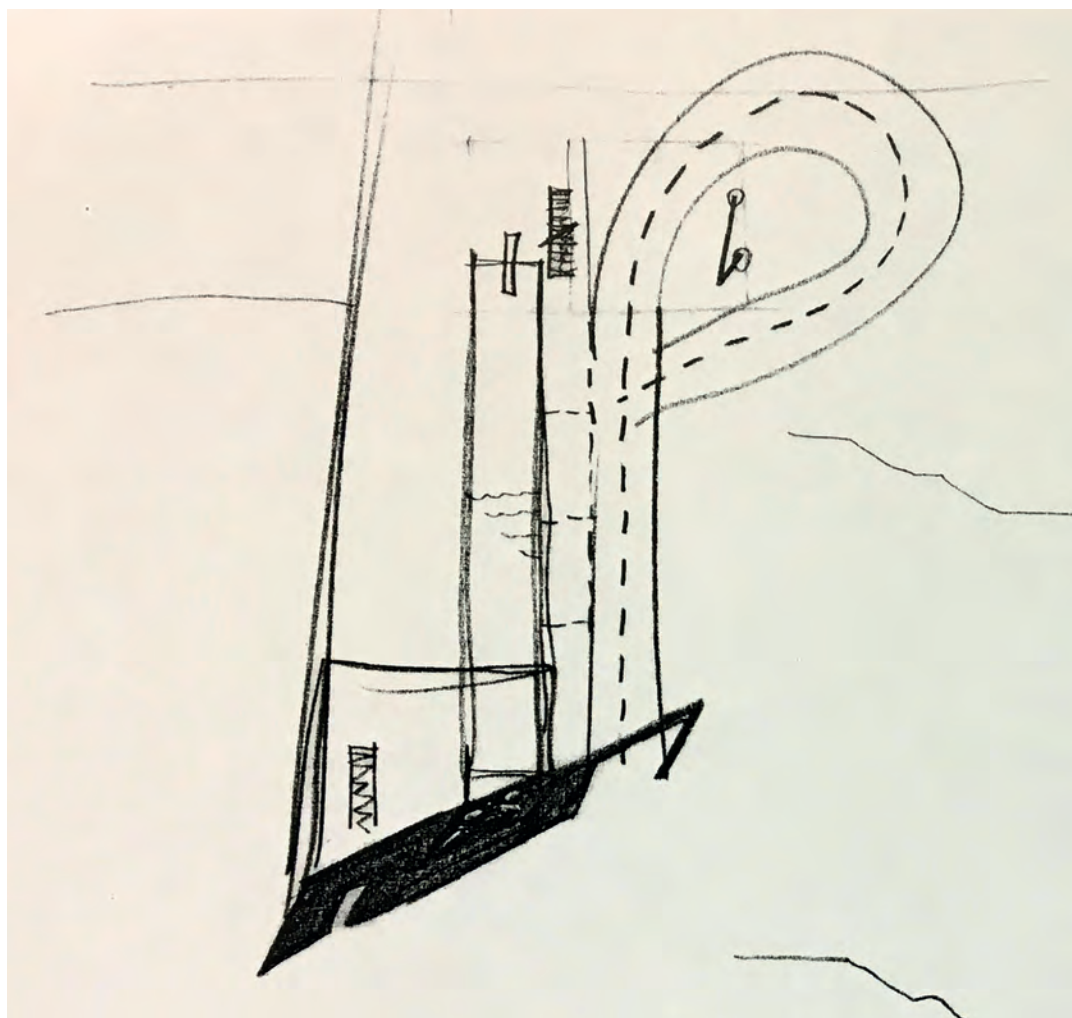
WOHNHAUS - TREPPE AUSGEWECHSELT



Maison de M.X. in Brüssel  
1929 Le Corbusier

Die Treppe führt um ein sich vergrößerndes Treppenauge nach oben. Pro Geschoss eine zusammenhängende Wohnfläche-Einfamilienhaus als Einspänner.

FIG. 7  
Maison Canneel. Página del  
dossier de la Licencia de  
Obras. © Archivos OMA



**FIG. 8**  
Villa Dall'Ava. Axonometría  
frontal de la topografía del  
terreno. © Archivos OMA

Ambas estrategias resuenan con fuerza en la vivienda de M. y Mme. Boudet. De las tres bandas en las que Rem Koolhaas ha dividido en solar, la tercera se consagra íntegramente al automóvil. Cada una de las fachadas situadas en orientaciones opuestas se vincula a una condición diferente de la parcela, urbana para aquella que se abre a la calle y suburbana para aquella que se abre sobre el jardín trasero, denominado "Arcadia" en los apuntes de Xaveer de Geyter. La superficie negra y asfaltada que se desarrolla en paralelo a las superficies de las otras dos bandas, césped para el jardín y terrazo para el pabellón de vidrio, viene a reforzar esta transición. Esta problemática es vital para el arquitecto, quién durante su intervención en el Simposio de la Universidad de Illinois citado al inicio de este artículo, no duda en defenderla como una de las bases del proyecto. Lo más sorprendente de esta capacidad de la vivienda para articular dos mundos que se completan mutuamente es que otros arquitectos la hayan reconocido en otra vivienda unifamiliar de Le Corbusier, la Maison Currutchet. En ese mismo debate, Michael Graves se esfuerza en encontrar el nombre exacto, al tiempo que reflexiona la manera en la que el proyecto articula dos fachadas: la de la consulta del doctor hacia la calle, la cara "pública" y la de la vivienda hacia el interior, la cara "privada", jamba conectadas por una rampa! La pregunta de Rem Koolhaas no deja lugar a dudas en cuanto a la pertinencia de esta lectura en relación a Villa Dall'Ava: "¿estás diciendo que no reconoces una forma ambiciosa de superponer un estilo urbano y otro suburbano?"<sup>14</sup> A lo que Michael Graves



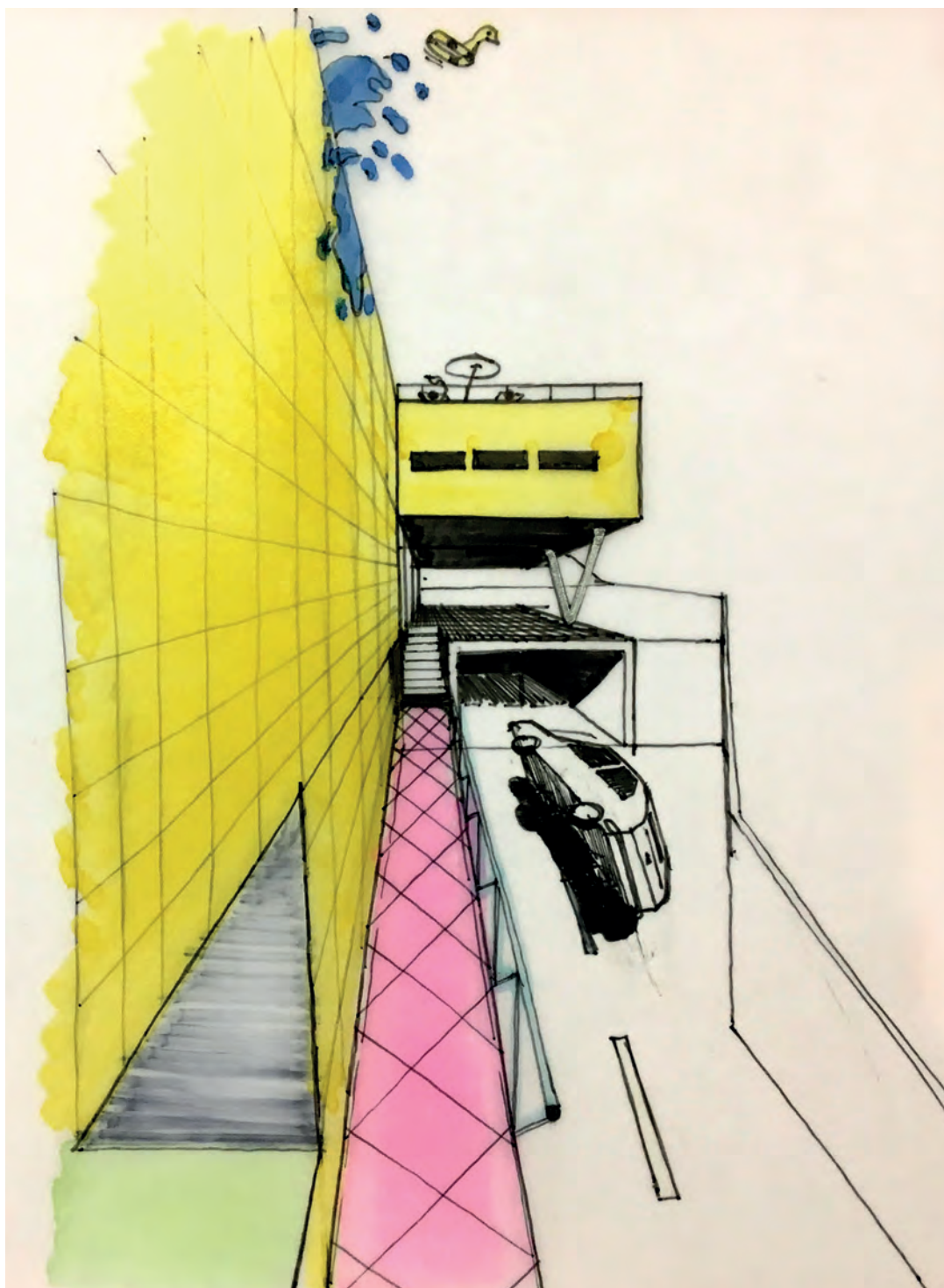


responde con un acertada hipótesis, “bueno, dado que hay un edificio frontal y un edificio trasero y un jardín en medio que se describe de manera efectiva con la piscina y demás, habría una posibilidad de hacer que ese jardín constituya un espacio entre el edificio frontal y el trasero que reúna el desacuerdo entre ambos”<sup>15</sup>.

En esa transición que se opera a lo largo de la profundidad de la parcela, el automóvil juega un papel crucial, con una banda íntegramente consagrada a su circulación. De la misma manera que en la Villa Savoye, el movimiento del coche parece delimitar el contorno y los límites de la vivienda, avanzando en paralelo. Si para Le Corbusier el coche representa la modernidad, la industrialización, la mecanización, la tecnología y el progreso, para el arquitecto holandés, el coche materializa el viaje hacia la naturaleza salvaje de la Arcadia, y encarna la condición urbana de la calle ligada a la cultura de la congestión en la que se interesa desde *Delirious New York*. Esta relación con el coche no solo la encontramos en otras viviendas como la Dutch House (Holanda, 1992-95) o la Maison Lemoine (Burdeos, 1994-98), donde es el único medio de conexión con la ciudad, sino que también se desarrolla hasta organizar una compleja red de viales que darán toda su intensidad a proyectos de gran escala como la terminal de Zeebrugge (Bélgica, 1988) o el Zentrum für Kunst und Medientechnologie (Karlsruhe, 1989), intercalado entre las líneas de ferrocarril y los bucles de la autopista en la entrada sur de la ciudad. De manera casi

**FIG. 9**  
Maison Lemoine. Vista desde el patio. © Archivos Hans Werleman





**FIG. 10**  
Villa Dall'Ava. Perspectiva  
desde el acceso del garaje  
hacia el fondo de la parcela.  
Croquis de Dirk Hendriks.  
© Archivos OMA



sistemática, este interés por la cultura de la congestión y por la puesta en valor del automóvil es una problemática recurrente en OMA, materia de proyecto. Años más tarde, la construcción de un parking subterráneo y las dos estaciones de tranvía en La Haya (1994-2004) permite la puesta en práctica de todas estas ideas que se habían desarrollado parcialmente en Lille. En relación con esta intervención urbana, el arquitecto especifica: “hemos adoptado una posición más positiva, afirmando que no debemos deshacer esta contradicción, esta complejidad, sino por el contrario exacerbarla»<sup>16</sup>.

Dos de los dibujos realizados durante el proceso de la Villa Dall’Ava avalan este interés en intensificar esta complejidad. El primero [Fig. 08] el vial de la tercera banda se prolonga más allá del límite de la parcela hasta conformar un verdadero bucle de autopista, reforzando y acentuando el carácter urbano de ese acceso, con el marcaje de los carriles incluido. No en vano, es un dispositivo formal que se retoma en la citada Maison Lemoine, donde el coche traza exactamente la misma figura en el interior del territorio acotado por el muro casi defensivo que separa el ámbito doméstico del entorno natural [Fig. 09]. Un segundo dibujo [Fig. 10], de la mano de su colaborador Dirk Hendriks, nos muestra el acceso rodado correspondiente a una versión inicial del proyecto. Plenamente orquestada, la escena trata de poner en valor la dimensión hedonista de la vivienda. El coche avanza desbocado sobre dos ruedas, mientras un flotador se proyecta en el aire entre las salpicaduras de la piscina. Al fondo, bajo una sombrilla situada en la terraza, el matrimonio Boudet disfruta del espectáculo alineados con la Torre Eiffel. El pavimento dispuesto a 45° de la rampa captura nuestra atención. Ese código gráfico aplicado de manera sistemática a todo elemento de circulación retoma el que encontramos en las primeras obras de Le Corbusier. Si retomamos esta fotografía icónica de la Villa Savoye publicada en la *Oeuvre Complète* [Fig. 11], reconocemos la misma situación.

**FIG. 11**  
Villa Savoye. Perspectiva  
hacia el solarium.  
© Archivos FLC





**FIG. 12**  
Villa Dall'Ava. Perspectiva  
desde la calle. © Archivos  
Hans Werleman

## Conclusión

En una entrevista con François Chaslin, Rem Koolhaas evalúa el valor de las referencias: «otra razón para no ser explícito en la evocación de mis referencias es que esto me permite manipular con mayor facilidad lo que yo llamaría el material genético de estas diversas fuentes»<sup>17</sup>. Al definir una referencia como “material genético”, la metodología de trabajo va mucho más allá de una manipulación estrictamente formal de los elementos propios de la teoría de los cinco puntos de Le Corbusier. Ese material genético tiene más que ver con la manera en la que la estructura organiza los espacios y los califica, con la manera en la que la edificación se asienta en la parcela y la organiza como una pieza “interior” no climatizada, con el modo en la que se relaciona con el contexto, con el modo en el que se tejen las relaciones entre la esfera privada y pública, con la forma en la que se articulan diferentes escalas a lo largo y ancho, o con las problemáticas compartidas. Probablemente, no sea tanto la imagen de la icónica *fenêtre en longueur* el elemento a retener de la Villa Savoye, sino la relación entre el trazado del coche y el contorno de la vivienda, la manera en la que se articulan los espacios con elementos de circulación que no son continuos, o las deformaciones de la malla estructural, en apariencia regularmente espaciada. Todos ellos nos parecen más relevantes y sobre todo, más propios de una manipulación intrínsecamente “genética”. La mayor parte de los críticos retoman el método paranoico de Dalí como única herramienta de análisis para entender las apropiaciones de Rem Koolhaas<sup>18</sup>. Sin embargo, cuando François Chaslin le pregunta al arquitecto si en la Villa Dall’Ava no hay un trabajo basado en las técnicas propias del surrealismo como el *cadavre exquis*, el azar o el collage, este responde con firmeza: «técnicas de corte y montaje cinematográfico, sin duda, pero no las del collage surrealista. La casa de Saint-Cloud es bastante coherente, las cosas vienen del mismo universo»<sup>19</sup>.

Por otro lado, estas manipulaciones permiten a Rem Koolhaas participar en el intenso debate sobre el postmodernismo. En el documental anteriormente citado, el arquitecto señalaba con tres viviendas unifamiliares a partir de las cuales se podría escribir la historia de la arquitectura del siglo XX. La referencia más explícita que podemos encontrar en sus escritos es la de Mies van der Rohe, cuya obra introduce el primer capítulo de *S, M, L, XL*<sup>20</sup>. La “Casa Gimnasio”, propuesta realizada en el marco de la XVII Trienal de Milán de 1986, recupera la planta del Pabellón de Barcelona y lo somete a una serie de mutaciones. En los archivos de OMA, un cuaderno de presentación resalta la cuestión de fondo: “En los ataques recientes, la arquitectura moderna siempre se presenta como sin vida, puritana, vacía y deshabitada. Sin embargo, nuestra intuición nos ha indicado que la arquitectura moderna es en sí misma un movimiento hedonista, que su severidad, abstracción y rigor son de hecho tramas para crear el escenario más provocativo para el experimento que es la vida moderna”<sup>21</sup>.

Autor

---

**Luis Burriel Bielza**, Profesor Titular en la École Nationale Supérieure d’Architecture Paris-Belleville desde 2017, investigador permanente del IPRAUS (Lburri76@gmail.com). Doctor arquitecto (marzo de 2010) por la Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM), con una tesis bajo el título “Saint-Pierre de FirminVert: el edificio como objet-à-réaction-émouvante”. Premio Extraordinario de Tesis Doctoral UPM 2009-10. Comisario de la exposición “Le Corbusier, la passion de cartes” en el Museo CIVA (Bruselas) en 2013. Este artículo forma parte de la “Habilitation à Diriger des Recherches”, acreditación necesaria para dirigir tesis doctorales en Francia. Título “Voir comme choses les intervalles entre les choses”. Garante : Paolo Amaldi. Laboratorio de Investigación CERILAC, Université Paris-Diderot. Entre 2005 y 2020, dirigió el estudio “SOMOS Arquitectos” junto con José Antonio Tallón Iglesias y Pablo Fernández Lewicki, con numerosos premios y obra construida. Desde 2011 colabora de manera continua con el Estudio Carme PINOS de Barcelona, y desde 2021, con el estudio parisino ITAR Architectures.

Bibliografía

---

- AA.VV. *OMA-Rem Koolhaas. Living Vivre Leben*. Berlin: Birkhäuser, 1998
- AA.VV. *OMA. Villa Dall’Ava / Maison à Bordeaux*. Tokyo: GA Editors, 2009
- Chaslin, François. *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*. Paris: Sens & Tonka, 2001
- Fromonot, Françoise. « The house of Doctor Koolhaas ». *AA Files*, 68 (0261-6823), 2014
- Gargiani, Roberto. *Rem Koolhaas/OMA, The construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL Press, 2008



- Le Corbusier. *Une petite maison*. Zurich: Éditions d'Architecture, 1923
- Lootsma, Bart. « The strategies of OMA ». *Forum*, 3, 1985
- Koolhaas, Rem. *S, M, L, XL*. New York: Taschen, 1995
- Koolhaas, Rem. *OMA / Rem Koolhaas 1987-1998*. Madrid: El Croquis, 1998
- Koolhaas, Rem. *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004
- Krucker, Bruno. *Complex Ordinairness: The Upper Lawn Pavilion by Allison and Peter Smithson*. Zurich: ETH Zurich, 2002
- Moneo, José Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos: James Stirling, Robert Venturi, Aldo Rossi, Peter Eisenman, Álvaro Siza, Frank Gehry, Rem Koolhaas, Herzog & De Meuron*. Barcelona: Actar Publishers, 2003
- Tigerman, Stanley, ed. *The Chicago tapes: transcript of the conference at the univeristy of Illinois at Chicago, november 7 and 8, 1986*. New York: Rizzoli, 1987

## Notas

- 1 "The five points of a New Architecture are all present, but in a distorted form, twisted to the point of irrationality". Françoise Fromonot. «The house of Doctor Koolhaas». AA Files, 68 (0261-6823), 2014
- 2 La comparación, por ejemplo, del episodio en el que la jirafa se pasea entre los pilares inclinados y el cuadro *La tentación de San Antonio* de Salvador Dalí. Roberto Gargiani, *Rem Koolhaas / OMA The construction of Merveilles* (Lausanne: EPFI Press, 2008), 140
- 3 "Do you think it's possible to be a surreal architect today?", "I can never answer this question with saying yes, because I don't think it's a surreal purpose at all", Stanley Tigerman. *The Chicago Tapes* (New York: Rizzoli, 1987), 167
- 4 "Elles partagent toutes un programme simple : un jardin, un salon. C'est une famille, avec des enfants. Et parce que le programme est toujours le même, dans 99% des cas, l'architecture est banale. En revanche, cette apparente simplicité du programme, parce qu'elle n'est contaminée par aucune demande spécifique, permet d'atteindre l'architecture dans ce qu'elle a plus de pure". Rem Koolhaas, entrevista en *Villa Dall'Ava*, Richard Copans y Alain Guiheux, Paris, Centre Pompidou, Les Films d'Ici, 1995
- 5 Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici y Fernando Ramos, todos ellos profesores en la ETSA de Barcelona
- 6 "At the time, a clone of Mies's pavillion was being built in Barcelona. How fundamentally did it differ from Disney?", Rem Koolhaas. *S, M, L, XL* (New York: Taschen, 1995), 49
- 7 El archivo de OMA no está digitalizado. No es accesible a los investigadores, ni posee un espacio o medios específicos. Su principal objetivo es la conservación del material producido en cada concurso, así como su préstamo a diferentes instituciones en relación con exposiciones.
- 8 Catálogo: AA.VV. *OMA-Rem Koolhaas. Living Vivre Leben*. (Berlin: Birkäuser, 1998)
- 9 Memoria de la Licencia de Obras. Archivos OMA. 8403-Z02-021
- 10 Josep Quetglas. *Les Heures Claires: proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, (Barcelona: Associació d'Idees, Centre d'Investigacions Estètiques, 2009), 515
- 11 "La règle servit ici : murs nord, est et sud ont « cloîtré » le tout petit jardin carré de dix mètres de côté et ils en ont fait une salle de verdure – un intérieur". Le Corbusier. *Une petite maison* (Zurich: Éditions d'Architecture, 1923), 24
- 12 "The house is actually positioned in a incredible complex dense situation. It is about its relationships with its neighbors, its context. The best way to represent it would be to take the house as a frame to describe its environment. It is not an object". Rem Koolhaas. *S, M, L, XL*, 181
- 13 "Le climat bruxellois est généralement froid et pluvieux. Spécialement la situation de la maison au sommet d'une colline et directement exposée au Nord, lui vaudra des courants d'air froid pendant tout l'hiver". Carta de M. Leclercq a Le Corbusier. 14 septembre 1929. FLC 112-14-62
- 14 "Are you saying that you don't recognize an ambitious way of superposing an urban and a suburban style?". Stanley Tigerman, ed. *The Chicago tapes*, 166
- 15 "Well, given that there's a front building and a back building and a garden in between, which is described effectively with the pool and so on, there would be a chance to make that garden the span between the front and back building and haul out the difference between the two". Stanley Tigerman, ed. *The Chicago tapes*, 166
- 16 "Nous avons adopté une position plus positive, affirmant qu'il ne fallait pas défaire cette contradiction, cette complexité, mais au contraire l'exacerber". François Chaslin, *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*. (Paris: Sens & Tonka, 2001), 66
- 17 "Autre raison pour ne pas être explicite dans l'évocation de mes références, c'est que cela me permet de manipuler plus aisément ce que j'appellerais le matériau génétique de ces diverses sources." François Chaslin, *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*, (Paris: Sens & Tonka, 2001), 62
- 18 Javier Arias Madero, "Erotomanía: La actividad paranoico-crítica ejercida por Rem Koolhaas sobre Le Corbusier y Mies van der Rohe", *RITA*, nº14 (2020): 124-131
- 19 "Lest techniques du découpage et du montage cinématographique, sans doute, mais pas celles du collage surréaliste. La maison de Saint-Cloud est assez cohérente, les choses proviennent du même univers. François Chaslin, *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*, 164
- 20 Rem Koolhaas, "Less is more", *S, M, L, XL*, 47
- 21 "In the recent attacks, modern architecture is always presented as lifeless, puritanical, empty and uninhabited. It has always been our intuition however, that modern architecture is in itself a hedonistic movement, that its severity, abstraction, and rigor are in fact plots to create the most provocative setting for the experiment that is modern life". Archivos OMA. Texto de introducción para el proyecto Casa Gimnasio, XVII Trienal de Milán