

NOTAS:

- (1) Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1966.
- (2) Venturi, Robert. Scott Brown, Denise. Izenour, Steven. *Learning from Las Vegas*. MIT Press Cambridge, Ma, 1972.
- (3) Koolhaas, Rem. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Oxford University Press, Nueva York, 1978.
- (4) Bergson, Henri. *Materia y memoria*. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu. Cactus, Buenos Aires, 2006. pp. 25-26. (Ed. original: *Matière et mémoire*, 1896).
- (5) Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, Cambridge, Ma, 1985.
- (6) Venturi, Scott Brown, Izenour, 1972. P.111.
- (7) Baudelaire, Charles. "El público moderno y la fotografía", en *Salones y otros escritos sobre arte*, A. Machado libros, Madrid, 2005. p.231. (Ed. original: "Le public Moderne et la Photographie", en *Le Salon de 1859*).
- (8) Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Sigo XXI, México, 1981, p. 58. (Ed. original: *Critique et Verité*, Seuil, Paris, 1966).
- (9) Kierkegaard, Søren. *O lo uno o lo otro*, Ed. original: *Enten Eller*, 1843.

Ilustración de la primera página: Colección de postales reunida por Rem Koolhaas durante el trabajo preparatorio a *Delirious New York*.

2016. 221
LOS LÍMITES DE LO URBANO

CIRCO

EL ARQUITECTO COMO EDITOR
IGNACIO SENRA



No es nueva la idea de sustituir la figura del arquitecto entendida como autor por la del crítico o editor. En 1966 Robert Venturi proponía en *Complexity and Contradiction* la figura del arquitecto-crítico como alternativa a la del arquitecto-creador moderno(1). Tal como había ocurrido anteriormente en literatura y también en las demás artes, la asunción de la imposibilidad de crear a partir de la nada llevaba como alternativa al análisis crítico de la realidad existente - se entienda esta como el conjunto de toda la arquitectura, caso de *Complexity and Contradiction*, o bien se haga como una ciudad concreta, tal como sucede después en *Learning from Las Vegas*(2) y en *Delirious New York*(3).

favor de un conformismo acrítico con lo existente, *Delirious New York* consigue compatibilizar estas dos actitudes aparentemente contrarias: la "necesaria aceptación de la realidad" y el "compromiso crítico y esperanzador con el mundo tal como podría llegar a ser". Lo hace tomando como modelo la nueva crítica literaria entendida como interrogante que apunta a la verdad de la obra misma. Pero entendiendo que las claves ya no residen exclusivamente en la obra y se encuentran también en el interior de la mente del analista. La verdad se entiende así como término medio entre realismo e idealismo, en la línea de lo apuntado tanto por Baudelaire como por Bergson.

Este término medio no es la única confluencia entre Bergson y Baudelaire; ni entre Venturi y Koolhaas. Su concepción de la naturaleza y la intuición, su visión de la realidad última como inefable, su explicación del rol del poeta y el artista, unido a su reacción común contra positivismo y materialismo resultan clave para comprender la construcción de los libros de Las Vegas y Nueva York. Un "ni esto ni aquello" que es fiel reflejo del "lo uno y lo otro" que Venturi proponía en *Complexity and Contradiction* como contestación a la obra de Kierkegaard(9). Pero si de algo son prueba estos libros, es del hecho de que el arquitecto, lejos de poder aspirar a crear un mundo nuevo - entendiendo este tanto en el sentido de realidad física y social como en el de producción de un universo estético propio - debe inevitablemente asumir su condición de mediador.

Todo esto contribuye a confundir qué es real y qué pertenece al mundo del pensamiento, de los deseos. Al representar lo existente a través de dibujos y utilizar la fotografía para reproducir ficciones, Koolhaas confirma al mismo tiempo los planteamientos de Baudelaire y de Dalí. Los del primero al compartir la idea de que resulta "insensato" ver la fotografía como "garantía de exactitud en la reproducción de la naturaleza"(7). Los del segundo al pensar que la fotografía sirve para objetivar un postulado que se vuelve crítico, irrefutable, "al ser grabado en un medio que no puede mentir". Koolhaas idealiza así la realidad, presentando sin embargo su personal idealización envuelta en realismo. Como sucedía en la nueva crítica de Barthes, *Delirious New York* se aleja de todo el cientifismo empírico anteriormente adoptado por Venturi y Scott Brown en su análisis de Las Vegas. Entonces uno de los propósitos había sido determinar el grado de valor objetivo de Las Vegas. La crítica, sin embargo, nunca podrá tener aspiraciones científicas para Koolhaas, dado que, como señala Barthes, esta "asume abiertamente, a su propio riesgo, la intención de dar un sentido particular a la obra"(8).

El apoyo metodológico en la *nouvelle critique* permite a Koolhaas superar algunos planteamientos anteriormente cuestionados por la crítica en los libros de Venturi y Scott Brown. Si en *Complexity and Contradiction* se había denunciado un relativismo excesivo y posteriormente se acusó a *Learning from Las Vegas* del extremo opuesto, abandonar el potencial crítico del primero en

Una de las claves para entender la lógica seguida en la elaboración de estos libros reside en su comprensión de la realidad como conjunto de imágenes y en un modelo de pensamiento basado en la analogía. Una forma de pensar que permite explicar una idea a través del simple acto de poner una junto a otra imágenes inicialmente no relacionadas. La validez de este tipo de razonamiento inductivo reside en la eficacia y la sugerencia de la conexión propuesta. En Princeton, Venturi aprendió del profesor Jean Labatut, e indirectamente de su principal referente ideológico Henri Bergson, a pensar y enseñar a través de identificaciones entre imágenes. Lo mismo pudieron observar Scott Brown y posteriormente Koolhaas en la AA de Londres donde las propuestas del *Independent Group* aún estaban plenamente vigentes.

Tanto Venturi y Scott Brown como Koolhaas, prefirieron utilizar la imagen y la metáfora antes que recurrir a conceptos al considerarlos reduccionistas y culpables de desvirtuar el verdadero conocimiento de la realidad. Pero no se trata de metáforas literales, como la moderna sobre la máquina que aspiraba a definir toda la arquitectura. Estas analogías tratan de construir y sacar a la luz ideas específicas que sirven como guía para el arquitecto. Vincular la Porta Pía de Roma con el anuncio del Caesars Palace o el Downtown Athletic con la Torre del Globo son analogías que sirven para hacer visibles ideas que surgen en el preciso momento en que se establecen dichas conexiones. La acción transformadora de la memoria bergsoniana ejercida de manera consciente se convierte en una potente herramienta propositiva al servicio del proyecto arquitectónico.

Tal como Bergson proponía en *Materia y Memoria*, en el acto de la percepción existe ya una parte inconsciente e inevitable de interpretación en la que el sujeto proyecta su memoria, condicionando la percepción inicial. Entender la realidad como conjunto de imágenes implica que al tiempo que esta se percibe, ya se está construyendo simultáneamente una realidad particular alternativa: "una existencia situada a medio camino entre la cosa y su representación"(4). Bergson sitúa así al sujeto en una posición de responsabilidad equivalente a la que Roland Barthes otorga al lector al anunciar *La Muerte del Autor*. Las aspiraciones poéticas de Koolhaas en Nueva York, son precisamente las consecuencias que Henri Bergson atribuía a cualquier acto de percepción. Véase hasta qué punto la metafísica poética de Giambattista Vico, utilizada por Koolhaas en su exposición sobre Nueva York, se acerca a los planteamientos de *Materia y Memoria*, que sirvieron como guía para Venturi. En ambos casos se plantea un desplazamiento de la autoridad que sitúa la obra a medio camino entre su origen y su destino. Un término medio que reacciona al mismo tiempo contra materialismo y positivismo, concluyendo que la intuición del artista y el poeta resulta fundamental para alcanzar el verdadero entendimiento de la realidad. Así las ciudades se descifran como algo intermedio entre su propia realidad física, y la idea de sí mismas que son capaces de proyectar.

El trabajo sobre el Muro de Berlín realizado por Koolhaas aún como estudiante en la AA de Londres en 1970 es un claro ejemplo de esta actitud. La documentación presentada construye un discurso capaz de redefinir por

proceso creativo. Pero la acción analítica y la propositiva, que coinciden con la Parte 1 y 2 del libro respectivamente, se proponen todavía de forma independiente y estanca, lo que llevó a sus autores a declarar expresamente: "*Building is building and theory is theory*"(6).

Delirious New York por el contrario borra por completo los límites entre teoría y proyecto. Todo el libro es análisis y propuesta simultáneamente. Al identificarse con la conciencia de Manhattan, Koolhaas desarrolla una crítica de vocación poética que elimina los límites entre métodos inductivos y deductivos, entre análisis y proyecto, entre teoría y práctica, haciendo muy difícil diferenciar los elementos propios del objeto, Manhattan, de los introducidos por el analista. La retroactividad del Manifiesto permite retratar una ciudad creada entre el S. XIX y principios del S.XX como si se tratara de un proyecto por realizar, o hablar de un proyecto futuro como si se tratase del pasado. A través de dibujos de antiguas postales, mezclados con las acuarelas de Vriesendorp y renunciando expresamente a utilizar la fotografía, en oposición al realismo documental de Las Vegas, Koolhaas nos presenta lo existente en forma de proyecto. Aunque se trate de edificios construidos, prefiere ilustrarlos con dibujos y maquetas, cuestionando así la materialidad de lo representado, o lo que es lo mismo, su existencia misma. La fotografía sólo la utiliza al referirse a los parques de Coney Island, los jardines de Murray, las funciones de las Rockettes, la interpretación de los arquitectos del *skyline* de Manhattan... Todas ellas ficciones precisamente, representaciones que se retratan en este caso sí, a través de la fotografía.

realidad que sólo puede explicarse desde dentro. El crítico se obliga a recorrer el mismo camino seguido por la conciencia que busca recomponer. La duplicación de la mente del autor en la del crítico implica necesariamente la fusión de sus respectivos lenguajes en uno sólo.

Consciente o no de la analogía entre texto y ciudad, y de trasladar las ideas de Barthes a su trabajo sobre Nueva York, Koolhaas adopta el papel de destinatario, de agente unificador. Como lector se erige en el lugar donde se recoge toda la multiplicidad de la ciudad y de la cultura, en la causa última de su unidad. La retroactividad en *Delirious New York* funciona de manera análoga a la inversión propuesta por Barthes en relación a la unidad del texto: Esta ya no está en su origen, sino en su destino. La noción de autor constituye la esencia de la individualización. La ciudad es el objeto que mejor representa la multiplicidad de las ideas y de la cultura frente a dicha individualización. La ciudad, referencia recurrente de la posmodernidad, se propone como alternativa al edificio entendido como objeto autónomo. El origen de la ciudad se desvanece, desaparece por inabarcable. La autoridad se desplaza al destino... y el crítico o editor de la ciudad pasa a ser el responsable de su unidad y de su significado.

Buena parte de la crítica americana (Frampton, Gandelsonas, Koetter...) vio en *Learning from Las Vegas* una acrítica aceptación de la realidad y una defensa de valores tradicionales. Este trabajo constituye sin embargo un primer ejemplo claro en arquitectura de análisis crítico entendido como

completo el objeto percibido de forma negativa, convirtiéndolo en algo incluso bello del que el propio Koolhaas pasaba a ser responsable. La colección de imágenes deliberadamente heterogénea, compuesta por fotografías de distintas épocas y diferentes formatos, tanto en color como en blanco y negro, quería dejar claro que no había un autor del proyecto, ni siquiera de la documentación que se toma prestada, y que era la acción del crítico la que posibilitaba su entendimiento como tal. El autor del objeto no es un arquitecto. La gente a través de su actividad *transforma* la realidad en arquitectura; y el arquitecto se limita sólo a documentar esa transformación.

En 1972, coincidiendo con la publicación de *Learning from Las Vegas* y con la llegada de Rem Koolhaas a Nueva York, Harald Szeemann representó mejor que ningún otro comisario artístico el desplazamiento al que desde aquí se trata de apuntar en arquitectura. Szeemann como máxima autoridad de la *Documenta 5* de Kassel adquirió toda la responsabilidad al convertirse en el verdadero causante del sentido que adquirirían las obras dentro de la muestra. Muchos de los artistas invitados así lo denunciaron al sentir que habían pasado a convertirse en "simples pinceles en manos de Szeemann". Lo importante dejaba de ser la obra, para ceder todo el protagonismo a la exposición. El discurso ya no era competencia directa de las obras, estaba por encima de ellas y surgía al ponerlas en común, mezclándolas con todo tipo de objetos y fetiches sacados de su contexto. El espectador llegaba a tal grado de confusión que no era capaz de diferenciar entre arte y realidad, cumpliéndose así uno de los principales objetivos de

la exposición. Con el título: *Indagación sobre la realidad, mundos visuales hoy*, se aspiraba a cuestionar las fronteras del arte, limitándose a "informar y documentar". La muestra constituía un conjunto ambiental tan heterogéneo que resultaba reconocible como unitario. Seguramente los visitantes de la exposición recordarán hoy pocas de las obras expuestas, quizá ninguna; sin embargo, el planteamiento global ha supuesto uno de los hitos más relevantes en la historia del arte reciente.

Estos libros se construyen también por acumulación. Como ocurría en Kassel y como ocurre en la ciudad, por encima de individualidades trasciende el discurso generado al ponerlo todo en común. Un discurso que, a diferencia de las obras que lo construyen, ha pasado a formar parte de la historia reciente de la arquitectura. Si hoy conocemos la Torre del Globo, el Downtown Athletic, o los jardines de Murray, es por el significado que toman estas obras gracias a la acción editora de Koolhaas. El grado de apropiación llega hasta tal punto que, permaneciendo sus autores anónimos, identificamos estas obras con Koolhaas, como hacíamos con el Pato de Long Island y Venturi. Se trata del fin del origen en sentido moderno señalado por Rosalind Krauss(5), desplazando la autoridad del origen al destino, tal como proponía en literatura Roland Barthes.

En *Complexity and Contradiction*, Venturi se servía de T. S. Eliot y otros autores del *new criticism*, como Cleanth Brooks o William Empson, para explicar la ambigüedad y la ironía como características valiosas en arquitectura. También presentaba su trabajo como ejemplo de que la crítica constituía una labor

creativa en sí misma. Al contrario de lo que ocurría en arquitectura, donde apenas existían aún estudios que examinasen la crítica, como el caso de Tafuri en su *Teorías e Historia* de 1968, ya había entonces una extensa tradición centrada en la crítica literaria. Venturi y Koolhaas encontraron en esta disciplina un referente teórico y metodológico en el que apoyar sus análisis. Los críticos literarios llevaban ya tiempo preguntándose dónde se encontraban los límites entre ensayo crítico y obra literaria. Una pregunta no tan inmediata en arquitectura, que resulta muy sugerente sin embargo para el arquitecto que aspira a crear su propio universo a través de la labor crítica. Tanto el *new criticism* americano en que se apoya Venturi, como la *nouvelle critique* francesa a la que Koolhaas mira con atención, centraron gran parte de su discurso en torno a esta cuestión.

Al contrario que el trabajo de Las Vegas, Koolhaas se desmarca de intenciones valorativas en el suyo sobre Nueva York, centrándose en la producción propia. Así los límites entre la obra analizada y la nueva elaboración crítica tienden a desaparecer. ¿Dónde acaba Nueva York y dónde comienza el "delirio" de Koolhaas? La crítica y su objeto se funden en una nueva obra con valor propio, como ocurría en la crítica de Baudelaire según George Poulet. Cuando Baudelaire escribe sobre Thomas De Quincey, consigue reproducir la mente del escritor inglés en la suya propia: ¿Hasta dónde llega la literatura del primero y dónde comienza la exégesis del segundo? Gracias al pensamiento analógico Baudelaire logra ponerse en el lugar del otro. Esta idea de *identificación* entre crítico y obra, supone un entendimiento de la