

## **El arquitecto como editor** **Influencia del comisariado artístico y la crítica literaria en *Delirious New York***

**Senra Fernández-Miranda, Ignacio**

Universidad Politécnica, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, España. isenra@yahoo.es

### **Resumen**

Entender que la realidad es un conjunto de imágenes, tal como Henri Bergson proponía en *Materia y Memoria*, supone aceptar que dicha realidad está condicionada por la propia acción del sujeto al percibirla. Según Bergson, en el acto mismo de percibir el sujeto proyecta su memoria generando imágenes que condensan significados y cualidades inicialmente inexistentes en el objeto percibido. Desde este principio que asume que las claves del verdadero conocimiento de la realidad se encuentran en dicha realidad tanto como en la mente del analista, se examina la construcción de *Delirious New York* a partir de una colección de postales. El libro de Koolhaas se estudia dentro de una serie de trabajos de tradición Bergsoniana, iniciada por Venturi en *Complexity and Contradiction* y continuada junto a Scott Brown en su análisis de Las Vegas. En ellos una inmensa tarea de recolección de imaginería precedía las labores de edición y montaje que servían para establecer analogías y oposiciones entre las imágenes almacenadas. Una tarea que al ir más allá del posicionamiento crítico pasaba a convertirse en proyecto en sí mismo. Proponer o proyectar relacionando exclusivamente imágenes existentes, supone entender la figura del arquitecto como crítico-editor, frente a la del creador-autor promovida por los modernos. Aunque se trate de propuestas dentro del marco disciplinar, realizadas a partir del análisis de realidades arquitectónicas, los métodos utilizados en la elaboración del libro, lejos de fijarse en la crítica de arquitectura, encuentran sus referentes más claros en el comisariado de exposiciones y en la crítica literaria. La *Documenta 5* de Kassel celebrada en 1972, justo antes de que Koolhaas viajara a Nueva York, constituye un claro ejemplo de cómo utilizar un conjunto de obras individuales y diversas al servicio de una idea cuyo verdadero responsable era exclusivamente el comisario de la exposición, por encima de cualquier consideración a la autoría de los artistas. La autoridad quedaba así desplazada del autor al lector, como planteaba Roland Barthes en literatura. Al igual que esta nueva crítica literaria, Koolhaas asume un papel activo en una lectura productiva de Nueva York, traduciéndola a su propio lenguaje. Un lenguaje de imaginería prestada, que constituye "el inmenso diccionario" al que Barthes hacía referencia, que recoge toda la multiplicidad de la cultura, sin que se pierda ni una sola de las citas. La unidad de Manhattan ya no se encontraba en su origen sino en su destino.

**Palabras clave:** comisariado, edición, crítica literaria, apropiación, cita.

## **The Architect as Editor** **Influence of curatorship and literary criticism in *Delirious New York***

### **Abstract**

Understanding reality as a set of images, such as Henri Bergson raises in *Matter and Memory*, means accepting that reality is conditioned by the very action of the subject when perceiving. According to Bergson, in the act of perception the subject already projects his memory generating images which condense meanings and qualities initially nonexistent in the perceived object. From this principle which assumes that the keys to true knowledge of reality are in this reality as well as in the analyst's mind, the construction of *Delirious New York* from a collection of postcards is examined. Koolhaas' book is studied within a series of Bergsonian works initiated by Venturi's *Complexity and Contradiction* and continued together with Scott Brown in their analysis of Las Vegas. In all of them a huge task of collecting imagery preceded the editing and assembling which served to draw analogies and oppositions between the stored images. A task that goes beyond the critical position becoming a project itself. Projecting through the utilization of existing images means understanding the figure of the architect as a critic-editor, as opposed to the creator-author promoted by modernity. Although they were proposals made within the discipline framework from analysis of architectural realities - the city of New York and its buildings - the methods used in the making of the book, far from looking to architectural critic, found their references in curatorship and literary criticism. *Documenta 5*, held in Kassel in 1972, just before Koolhaas traveled to New York, is a clear example of how to use a set of various individual works serving an idea whose real responsible was only the curator of the exhibition, above any consideration to the artists' authorship. The authority was thus shifted from author to reader, as proposed by Roland Barthes in literature. Like this *nouvelle critic*, Koolhaas takes an active role in a productive reading of New York, translating it into his own language. A language of provided imagery, that constitutes "the enormous dictionary" to which Barthes referred, where all the multiplicity of culture is collected, without any of the citations being lost. Manhattan's unity lied not in its origin, but in its destination.

**Key words:** curatorship, editing, literary criticism, appropriation, citation.

“La materia, para nosotros, es un conjunto de `imágenes`. Y por imagen entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealista llama representación, pero menos que lo que el realista llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la `cosa` y la `representación`”<sup>1</sup>.

Henri Bergson.

No es nueva la idea de sustituir la figura del arquitecto entendida como autor por la del crítico o editor. Ya en *Complexity and Contradiction*, 1966, Venturi hacía alusión expresa a la figura del arquitecto-crítico como alternativa al arquitecto-creador moderno. Tal como había ocurrido anteriormente en literatura y después también en las demás artes, la asunción de la imposibilidad misma de crear nada nuevo a partir de la nada, como llegaron a pretender los futuristas<sup>2</sup>, llevaba como única alternativa para la creación a la crítica de la realidad - se entienda ésta como el conjunto de toda la arquitectura, como ocurría en *Complexity and Contradiction*, o bien se haga como una ciudad concreta, que es el caso de los libros *Learning from Las Vegas*, 1972 y *Delirious New York*, 1978. - El realismo con el que se ha relacionado frecuentemente tanto a Venturi y Scott Brown como a Koolhaas, en contraposición con el idealismo moderno, deriva en gran medida del hecho de que ambos sitúan lo que ya existe como origen de sus propuestas. No se trata tanto del respeto e interés por lo ordinario, ni de la preocupación por la viabilidad de sus proyectos, como de la asunción de que más allá de su propia invención, sus propuestas tienen como único origen posible el análisis crítico de la realidad existente.

### 1. La realidad como conjunto de imágenes

Una de las claves para entender la lógica seguida en la elaboración de estos libros reside en su entendimiento de la realidad como conjunto de imágenes y en el modelo de razonamiento propuesto, basado fundamentalmente en el establecimiento de analogías. Una forma de pensar muy vigente aún en nuestra disciplina que permite explicar una idea o concepto a través del simple acto de poner una junto a otra imágenes inicialmente no relacionadas. La validez de este tipo de razonamiento inductivo, esto es, que no aspiran a demostrar la verdad de sus conclusiones como consecuencia necesaria de sus premisas, reside básicamente en la sugerencia de la comparación propuesta. En Princeton Venturi observó cómo el profesor Jean Labatut e indirectamente su referente Henri Bergson pensaban y enseñaban a través de analogías e identificaciones entre imágenes. Lo mismo aprendieron Scott Brown y posteriormente Koolhaas en un Londres donde aún estaban vigentes las propuestas del *Independent Group* llevadas a cabo a través de recopilaciones de imágenes. Tanto Venturi y Scott Brown como Koolhaas prefirieron utilizar la imagen y la metáfora antes que recurrir a conceptos, considerados reduccionistas y culpables de desvirtuar el verdadero conocimiento de la realidad<sup>3</sup>. Muchos de los planteamientos presentados en los libros de Las Vegas y Nueva York se basan en estos principios analógicos. Vincular el patio de Long Island con la *Crowford Manor* de Paul Rudolph, el *tinglado decorado* con la *Guild House*, el *Downtown Athletic* con la Torre del Globo o la competencia de los parques de atracciones de Coney Island con la de los rascacielos de Manhattan son analogías que sirven para hacer visible una idea que surge en el pensamiento de quien conecta dichos elementos. Se trata de procesos de edición de imágenes que sirven para representar ideas al mismo tiempo que éstas se construyen. La acción transformadora de la memoria bergsoniana ejercida de forma consciente se convierte en una potente herramienta propositiva al servicio del proyecto arquitectónico.

Tal como Bergson proponía en *Materia y Memoria*, 1896, en el acto mismo de la percepción existe ya una parte inconsciente e inevitable de interpretación en la que el sujeto proyecta su memoria, ejerciendo una acción transformadora sobre la percepción inicial. Entender la realidad como conjunto de imágenes implica que al tiempo que ésta se percibe ya se está construyendo simultáneamente una realidad particular alternativa: "una existencia situada a medio camino entre la *cosa* y su *representación*". Bergson sitúa así al sujeto en una posición de responsabilidad equivalente a la que Roland Barthes otorgará al lector en *La Muerte del Autor*. Las aspiraciones poéticas de Koolhaas en Nueva York, deudoras con la crítica ejercida por Baudelaire<sup>4</sup>, son precisamente las consecuencias que Bergson atribuía a cualquier acto de percepción. Véase hasta qué punto *la metafísica poética*<sup>5</sup> de Giambattista Vico, citada por Koolhaas al comenzar su exposición sobre Nueva York, se acerca a los planteamientos de *Materia y memoria*, que en su momento 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 (objeto y sujeto). 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.



Fig. 1

El Nueva York que Koolhaas *(re)presenta* es precisamente un *conjunto de imágenes*, puestas en relación mediante la acción editora. La selección, producción, puesta en común y en determinado orden de dichas imágenes, constituye la elaboración misma de esa realidad particular y de su teoría. El planteamiento teórico se produce pues de forma simultánea a la construcción de la propia realidad, que constituye al mismo tiempo un proyecto. Al colocar una imagen concreta junto a otra surge un significado nuevo, tal como ocurría en las muestras superinclusivas organizadas por el *Independent Group* en las que a menudo se obtenían resultados inesperados. En aquellas ocasiones se trataba de reunir interminables suministros de imaginería desplazando el valor de la obra por el de la propia muestra. En *Parallels of Life and Art*, 1953, lo importante ya no era cada uno de los objetos expuestos, sino aquello que los relacionaba: la acción crítica y selectiva de los comisarios-editores. En aquel entonces Paolozzi, Henderson y los Smithson, que actuaban como comisarios más que como artistas, habían puesto en común un material aparentemente incoherente, fotografías, objetos, dibujos, caligrafías... que aspiraban simplemente a *documentar la vida y el arte*.

Un ejemplo temprano de esta actitud en Koolhaas lo encontramos en su presentación del *Muro de Berlín como Arquitectura* en la AA de Londres en 1970, donde él se convertía en el autor indirecto del *muro*, entendido esta vez como proyecto arquitectónico. La documentación presentada constituía un discurso capaz de redefinir por completo algo existente y percibido hasta entonces negativamente, convirtiéndolo en un objeto incluso bello del que el propio Koolhaas pasaba a ser responsable. Las imágenes recopiladas por Koolhaas para la presentación se centraban en la vida cotidiana de la gente, limitando la "arquitectura" a simple marco donde ésta se desarrollaba. Los niños pintando sobre el muro y los familiares que saludan a los novios casándose al otro lado de la alambrada ponen en cuestión los límites de lo que puede ser considerado arquitectura. La colección de imágenes prestadas, deliberadamente heterogénea, presenta el objeto como unitario al tiempo que admite su diversidad. El blanco y negro frente al color, la gente frente al objeto, las distintas épocas y situaciones tratan de dejar claro que no existe un autor del proyecto y que es la acción de Koolhaas la que posibilita su entendimiento como tal. No es el arquitecto quien *hace* la arquitectura sino la gente, que de manera inconsciente, a través de su actividad y su vida, *transforma* la realidad en arquitectura; el arquitecto sólo documenta esa transformación. El origen desaparece y la apropiación pasa a ser el único camino para el arquitecto.



Fig. 2

## 2. Coleccionismo y comisariado: el fin del concepto de origen

En 1972, año de publicación de *Learning from Las Vegas* y que coincide con la llegada de 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 la verdadera causa 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"<sup>6</sup>. Lo importante dejaba de ser la obra de cada autor, que se veía inmersa en una enorme colección de objetos de toda índole, para ceder todo el protagonismo a la forma de exponerlas, es decir a la exposición en sí. El discurso que se aspiraba a elaborar ya no era competencia directa de las obras, estaba por encima de ellas y surgía precisamente al ponerlas en común, mezcladas con todo tipo de objetos y fetiches sacados de su contexto cotidiano. 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, que bajo el título: *Befragung der Realität, Bildwelten heute*, (Indagación sobre la realidad, mundos visuales hoy) aspiraba a cuestionar las fronteras del arte limitándose a "informar y documentar", en una actitud similar a la de *Parallels of life and art*. La muestra se convertía así en un conjunto ambiental tan heterogéneo que resultaba reconocible como unitario. Seguramente los visitantes de aquella exposición recordarán hoy, después de cuatro décadas, pocas de las obras expuestas, quizá ninguna; sin embargo, el recuerdo del conjunto de la exposición y de lo que a través de ella se pretendió dar a entender ha quedado grabado como uno de los hitos más significativos en la historia del arte reciente.

*Delirious New York*, al igual que *Learning from Las Vegas*, se desarrolló desde intenciones muy similares y a través de métodos y operaciones equivalentes a los de la *Documenta 5* y la anterior *Parallels of Life and Art*. La puesta en común de todo lo que en uno y otro se recopilaba sugería, al igual que la muestra de Kassel, un cuestionamiento de los límites de la disciplina: ¿Qué es arquitectura y qué no lo es? La relación entre los casinos de Las Vegas y los palacios Romanos o entre los parques de atracciones de Coney Island y los rascacielos de Manhattan apuntaba en esa misma dirección. Como en Kassel y como en las exposiciones del *Independent Group* los significados y los descubrimientos surgían en el mismo acto de puesta en común. En palabras de Nigel Henderson: "Lanzábamos material a la piscina para discutirlo, aclamarlo o rechazarlo, y construir una especie de piscina de imaginería y quizá indirectamente de ideas, para ver qué pasaba, si así surgía algo más tangible y usable"<sup>7</sup>. La recopilación de documentación llevada a cabo durante el curso de Yale en Las Vegas en 1968 y la colección de postales turísticas de Nueva York que reunieron Koolhaas y Madelon Vriesendorp a su llegada a la ciudad en 1972 constituyen tareas muy similares a las desarrolladas en estas exposiciones. Ambos libros son producto de métodos de edición en los que se requiere una recopilación previa, una gran acumulación de material sobre el que trabajar, ordenándolo y encontrando el lugar que cada elemento ocupará dentro del

conjunto. Relacionar la competencia entre los parques temáticos de Coney Island, con los arquitectos disfrazados de sus edificios en el *Beaux-Arts Architects Ball* de 1931 constituye en sí mismo un discurso, una teoría que queda plasmada en *The City of the Captive Globe*. Poner uno junto a otro el *Downtown Athletic*, la Torre del Globo y el *Teorema de reproducción del mundo* de 1909, supone toda una declaración de intenciones, una síntesis conceptual de proyectos olvidados, que acabaría formalizándose dentro de la colección de inventos o *patentes universales de modernización*<sup>8</sup>.

Como ocurría en Kassel y como ocurre en la ciudad, por encima de particularidades y obras individuales trasciende el discurso generado al poner todo en común. Un discurso que, a diferencia de las obras que han servido para construirlo, ha pasado a formar parte de la historia reciente de la arquitectura. Si hoy conocemos la Torre del Globo, el *Downtown Athletic*, los jardines de Murray o el Luna Park, es por el significado que adquirieron gracias a la acción editora de Koolhaas, y no por la propia acción de sus autores originales. La apropiación llega hasta tal punto que, permaneciendo sus autores anónimos, llegamos a identificar directamente el *Downtown Athletic* con Koolhaas como hacíamos con el Pato de Long Island y Venturi. Sobre ellos recae la autoridad de las obras que analizan. Se trata del fin del *origen* característico de la postmodernidad hacia el que apuntaba Rosalind Krauss<sup>9</sup> y no del fin de la *autoridad*. La autoridad queda desplazada del origen al destino, como apuntaba Roland Barthes. Al aceptar la imposibilidad de la originalidad y por consiguiente admitir un sistema basado en convencionalismos, se asumía la referencialidad de la disciplina. Los clichés y estereotipos, o lo que es lo mismo, lo conocido, lo ya ensayado, lo que forma parte de una cultura, se convertía en la materia principal sobre la que operar, lo que implica la desaparición del origen entendido en sentido moderno.



Fig. 3

### 3. La crítica literaria como modelo metodológico.

T. S. Eliot y otras figuras del *new criticism* como Cleanth Brooks o William Empson fueron referencias importantes en *Complexity and Contradiction*. En aquel momento Venturi se servía de ellos para tratar de explicar la ambigüedad y la ironía como características no sólo inevitables sino valiosas en arquitectura; pero también utilizaba su ejemplo para presentar el trabajo del crítico como labor creativa en sí misma. Al contrario de lo que ocurría en arquitectura, donde apenas existían aún estudios que hubiesen examinado la labor crítica, como fue el caso del propuesto por Tafuri en 1968<sup>10</sup>, ya existía entonces una extensa tradición centrada en el análisis de la crítica literaria. Tanto Venturi como Koolhaas posteriormente encontraron en esta disciplina un referente teórico y metodológico en el que apoyar sus análisis. Los críticos literarios llevaban tiempo preguntándose una cuestión muy concreta: ¿Dónde se encuentran los límites entre el ensayo crítico y la obra literaria? Una pregunta no tan inmediata en el caso de la arquitectura, que resulta enormemente sugerente para un arquitecto que aspira a crear su propio universo arquitectónico precisamente a través de dicha labor crítica. Tanto el *new criticism* americano de mitad del XX, referencia fundamental de Venturi, como la *nouvelle critique* francesa de los años sesenta, de gran influencia en las ideas de Koolhaas, centraron gran parte de su discurso en torno a esta cuestión.

Una de las consecuencias más importantes de la acción crítica llevada a cabo por Venturi en *Complexity and Contradiction* fue, como apuntó en su tesis doctoral M<sup>a</sup> Teresa Muñoz, considerar la arquitectura en su totalidad como "sistema formal y como referencia de toda obra construida"<sup>11</sup>. Venturi, siguiendo los principios de simultaneidad y acronía que Eliot reclamaba para la literatura<sup>12</sup>, realizaba una crítica centrada en aspectos formales y morfológicos, con total independencia de criterios históricos y geográficos. El conjunto de todas las obras construidas en todo el mundo a lo largo de la historia, desde templos egipcios a rascacielos americanos, servía para elaborar un discurso que trataba de deshacerse de los límites formales impuestos hasta entonces, tanto por la modernidad como por cánones anteriores, considerando la arquitectura como sistema formal autónomo. Las ideas de tradición e historia suponían, en el sentido más amplio de la crítica literaria de Eliot donde encuentran su origen, asumir la referencialidad de la propia disciplina.

La invalidación de cualquier posible modelo basado en cánones o conjuntos de reglas con vocación universal lo convertía precisamente en el último de los manifiestos planteados como tal. A partir de entonces solamente lo parcial, lo individual, tenía ya cabida. Desde este momento el trabajo de Venturi, ya junto a Denise Scott Brown, se centrará en el estudio analítico de casos particulares. El metro de Nueva York, el *Strip* de Las Vegas, las áreas residenciales suburbanas como Levittown constituyen los objetos a analizar en sus clases de proyectos en Yale, las parcialidades desde las que elaborar sus propias propuestas arquitectónicas. *Learning from Las Vegas* y *Delirious New York* se construyen precisamente como visiones particulares que buscan criterios para constituirse en manifiestos personales. Tras abrir el universo formal y referencial hasta el punto de haber eliminado sus límites, se presentaba la necesidad de acotar campos de actuación concretos. La ausencia de

límites y de referencias específicas jerarquizadas, unida a la asunción de la imposibilidad de crear a partir de la nada, exigía la delimitación precisa de un ámbito de trabajo particular para cada cual, la definición de un objeto de estudio, de una materia sobre la que operar.

En este contexto se enmarca el trabajo de Koolhaas en Nueva York. Su crítica se desmarca decididamente de intenciones valorativas y se centra en la producción propia, de tal forma que 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, tal y cómo señalaba en literatura George Poulet al referirse a la obra de Baudelaire, referencia importante para Koolhaas no solo desde un punto de vista estético sino también metodológico. Según Poulet cuando Baudelaire escribía sobre Thomas De Quincey en *Un Comedor de Opio*<sup>13</sup>, el crítico consigue reproducir en la suya propia la mente del escritor inglés, ¿hasta dónde llega el escritor inglés y dónde comienza la exégesis del crítico-poeta? Gracias a un pensamiento analógico, de *identificación* como lo denominó Poulet, Baudelaire lograba ponerse en el lugar del otro<sup>14</sup>. Esta idea de *identificación* entre el crítico y la obra que analiza, supone un entendimiento de la realidad que sólo puede abordarse y explicarse desde dentro; por lo tanto el crítico está obligado a recorrer el mismo camino seguido por la conciencia que busca recomponer. La duplicación de la mente del autor en la mente del crítico, implica necesariamente la fusión de sus respectivos lenguajes en uno sólo. Para llevar a cabo su tarea, el crítico debe sumergirse e "identificarse" de algún modo con la conciencia que intenta desentrañar. Esto es lo que Koolhaas se plantea hacer en Nueva York: desentrañar la conciencia originaria de Manhattan, recorrer su mismo camino para poder recomponerla. Pero en este caso se trata de una conciencia colectiva y complejísima y la tarea requiere un alto grado de *imaginación*, entendida en sentido Bergsonian.

Consciente o no de la analogía entre texto y ciudad, y de estar trasladando las ideas que Barthes planteaba en crítica literaria a su trabajo sobre Nueva York, Koolhaas adopta el papel de destinatario, de lugar de confluencia, de agente unificador. Tal y como Barthes sugiere, Koolhaas, como lector libre de "pasiones, sentimientos, humores, impresiones...", al contrario que el autor, y provisto únicamente de "ese inmenso diccionario del que extraer una escritura que no puede pararse jamás"<sup>15</sup>, 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 el manifiesto de Koolhaas funciona de manera análoga a la inversión propuesta por Barthes en relación a la unidad del texto: La unidad ya no está en su origen, el autor, sino en su destino, el lector. Para Foucault la noción de autor "constituye el momento fuerte de la individualización en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, en la historia de la filosofía también, y en la de las ciencias"<sup>16</sup>. ¿Qué mejor objeto que la ciudad para representar esa multiplicidad de las ideas, de la cultura? La ciudad, referencia recurrente de la posmodernidad<sup>17</sup>, se propone como alternativa a la individualización moderna inherente al edificio concreto controlado por el arquitecto. El origen de la ciudad se desvanece, desaparece por inabarcable. La autoridad se desplaza a su destino, resultando ser el crítico o editor de la ciudad el responsable de su unidad y de su significado.



Fig. 4

#### 4. Disolución de los límites entre análisis y proyecto

Buena parte de la crítica americana, Frampton, Gandelsonas, Koetter... vio en el trabajo de Las Vegas de Venturi y Scott Brown una acrítica aceptación de la realidad y una defensa de valores tradicionales. *Learning from Las Vegas* constituye sin embargo un primer ejemplo de análisis crítico en arquitectura donde la aportación del crítico, su acción interpretativa, sirve para transformar definitivamente el entendimiento de la realidad de que se ocupa, convirtiendo el análisis mismo en un proceso creativo. Su propuesta no consistía en una simple adopción del modelo de Las Vegas, como se denunció en aquel momento. Partían de él para proponer un descubrimiento que constituía al mismo tiempo una invención: "el tinglado decorado". Su exégesis de Las Vegas es principalmente consecuencia de la red de relaciones y referencias que sus autores fueron capaces de establecer con otras realidades como los espacios públicos de Roma, el patio de Long Island o su propia obra y la de otros arquitectos contemporáneos, llegando a vincular muy estrechamente análisis y propuesta. Sin embargo el entendimiento del proceso analítico, *Parte I* del libro, y la acción propositiva, *Parte II*, como cuestiones independientes y estancas les llevó a declarar expresamente: "Building is building and theory is theory"<sup>18</sup>.

*Delirious New York* borra por completo los límites entre teoría y proyecto; todo el libro resulta ser análisis y propuesta simultáneamente. La crítica lejos de pretender valorar o juzgar la realidad se aventura a crearla, a reconstruirla desde su propio entendimiento. Al identificarse con la conciencia de Nueva York hasta el punto de apropiarse de ella, Koolhaas desarrolla una crítica de vocación poética que, más allá de la operatividad señalada

por Tafuri, 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 de los introducidos por el analista. La retroactividad del Manifiesto permite a Koolhaas hablar de un proyecto futuro como si se tratase del pasado, o lo que es lo mismo, retratar una ciudad creada entre el S. XIX y principios del S.XX como si se tratara de un proyecto por realizar. A través de dibujos de antiguas postales, mezclados con las acuarelas de Madelon Vriesendorp, y renunciando decididamente a utilizar la fotografía, al contrario de lo que ocurría con el realismo documental de Las Vegas, Koolhaas nos presenta lo existente en forma de proyecto. Aunque se trate de elementos ya construidos, prefiere utilizar el dibujo, la maqueta o el fotomontaje cuestionando así la propia materialidad de lo representado: su existencia misma. La fotografía solamente se utiliza para referirse a los parques de Coney Island, los jardines de Murray, las funciones de las *rockettes* en el Radio City Music Hall, la interpretación de los arquitectos del *skyline* de Manhattan o la Feria Mundial de 1939... Todas ellas ficciones precisamente, representaciones que se retratan en este caso sí, a través de la fotografía.

Todo esto contribuye a confundir lo que es real y lo que pertenece al mundo del pensamiento y de los deseos. Al representar lo existente a través de dibujos y maquetas y solamente utilizar la fotografía para reproducir ficciones, Koolhaas confirma los planteamientos de Baudelaire y de Dalí respectivamente. Los del primero al compartir la idea de que resulta una "insensatez" ver la fotografía como "garantía de exactitud en la reproducción de la naturaleza"<sup>19</sup>; los del segundo al pensar que la fotografía, al igual que el cine, sirve para objetivar un postulado que se vuelve crítico, irrefutable "al ser grabado en un medio que no puede mentir"<sup>20</sup>. Koolhaas consigue así plantear una idealización envuelta en realismo, una realidad idealizada donde es difícil establecer los límites entre los elementos propios de la obra, Manhattan, y los introducidos por él mismo. Como sucedía con Baudelaire al escribir sobre De Quincy: ¿Dónde acaba Nueva York y dónde empieza Koolhaas? Al igual que la crítica defendida por 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 como objeto libre de prejuicios que pudiesen inducir a error en dicha valoración - sus causas, sus actividades, su economía - de manera análoga a lo que el *new criticism* había propuesto al abandonar las denominadas *falacias intencional, biografista, afectiva o de mensaje*, y centrar el análisis en la obra exclusivamente para poder llegar a juicios válidos. La crítica sin embargo nunca podrá tener aspiraciones científicas para Koolhaas, dado que, como señala Barthes, ésta "asume abiertamente, a su propio riesgo, la intención de dar un sentido particular a la obra"<sup>21</sup>.

El apoyo teórico y metodológico de Koolhaas en Roland Barthes y en la *nouvelle critique* le permiten superar algunos planteamientos que habían sido cuestionados por la crítica anteriormente en los libros de Venturi y Scott Brown. Si en *Complexity and Contradiction* se había denunciado un relativismo excesivo y las argumentaciones basadas en juicios de valor, posteriormente se acusó a *Learning from Las Vegas* del extremo opuesto, abandonar el potencial crítico del primero en favor de un conformismo acrítico con lo existente<sup>22</sup>. *Delirious New York* consigue compatibilizar estas dos actitudes hasta entonces demasiado frecuentemente entendidas como contrarias: la "necesaria aceptación de la realidad" y el "compromiso crítico y esperanzador con el mundo tal como podría llegar a ser". Lo consigue concibiendo la crítica como interpretación de la obra, pero no en el sentido tradicional de la crítica interpretativa, es decir, de desciframiento de claves ajenas a la obra que ayudan a entenderla, lo que los *new critics* habían denominado *falacias*, sino como interrogante que apunta a la verdad de la obra misma. Las claves de esta verdad poética ya no residen exclusivamente en la obra y se encuentran igualmente en el interior de la mente humana. 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 el único punto de confluencia entre Bergson y Baudelaire, probablemente las dos referencias intelectuales fundamentales para entender las trayectorias de Venturi y Koolhaas respectivamente. 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<sup>23</sup> 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 trataba de presentar como contestación a la obra de Kierkegaard<sup>24</sup>. Pero si de algo son prueba estos libros, es del hecho de que el arquitecto, lejos de aspirar a *crear* un mundo nuevo - entendiendo éste tanto en el sentido de realidad física y social como en el de producción de un universo estético propio - asume su condición de actor mediador y modificador. Si para Venturi "el arquitecto debía aceptar su modesto papel de combinar antiguos clichés..."<sup>25</sup>, Koolhaas reconocería más tarde que si no era "demasiado explícito a la hora de evocar sus referencias" era debido precisamente a que eso le "permitía manipularlas con mucha más soltura"<sup>26</sup>.

## Notas

1. 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.
2. Reyner Banham relacionaba la actitud esencialista y la búsqueda del origen por parte de los arquitectos modernos con el movimiento futurista que llegó a proponer la destrucción de cualquier institución, biblioteca o museo que hiciera referencia al pasado para poder alcanzar su ideal de nacimiento desde cero. Ver Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. Londres: The Architectural Press, 1960.
3. La metafísica de la imagen que Reinhold Martin señala en la obra de Venturi y Scott Brown sugiere la idea de que los principios modernos de verdad y honestidad siguen guiando su arquitectura, pero entendidos en relación a la imagen del edificio, en este caso concreto de la Guild House. Ver Martin, Reinhold. *Utopia's Ghost, Architecture and postmodernism, again*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010. pp. 71-73.
4. "Describiendo lo que existe el poeta se degrada y descende a la categoría de profesor; pero si cuenta lo posible, permanece fiel a su función; es un alma colectiva que interroga, que llora, que espera, y que a veces, adivina" Baudelaire Charles, "Reflexiones sur quelques-unes de mes contemporains: Victor Hugo", en *Oeuvres Complètes*. Paris, Robert Laffont, 1980. p. 511. Precisamente con respecto a la componente pedagógica del análisis que se podría desprender de los libros de Le

Corbusier y posteriormente de Venturi, Koolhaas asegura: "No tengo su mismo tipo de ambición pedagógica. Para mí no se trata de una operación didáctica, sino más bien de una manera de suscitar otra clase de lectura". Ver Chaslin, François; Koolhaas, Rem. "Frentes de ruptura, entrevista de François Chaslin con Rem Koolhaas" en *Arquitectura Viva* nº 83 *Marcas Culturales*, Marzo-Abril 2002. p.28.

5. Los filósofos y los filólogos deberían de ocuparse en primer lugar de la metafísica poética; es decir, de la ciencia que busca pruebas no en el mundo externo, sino en las propias modificaciones de la mente que medita sobre ello. Dado que el mundo de las naciones lo han hecho los hombres, es dentro de la mente humana donde deberían buscarse sus principios." Vico, Giambattista; *Principios de una ciencia nueva*, 1725.

6. Carta al diario FAZ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*), 12 Mayo de 1972, firmada por Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Barry Le Va, Sol LeWitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra y Robert Smithson. La petición fundamental de esta carta es que el artista pueda tomar sus propias decisiones sobre sus obras y contribuciones a una exposición. La carta aparece reproducida en *Archive in Motion: 50 Years Documenta 1955-2005*, Kassel, Kunsthalle Fridericianum, 2005. p. 259.

7. Nigel Henderson en Conversación con Reyner Banham, 7 de Julio de 1976, grabada para la película *Fathers of Pop* (Arts Council of Great Britain, 1979). Extraído de Witham, Graham. "Exhibitions: Parallels of Life and Art", en *The Independent Group: Post-Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge - Londres: MIT Press, 1990. p.125.

8. Koolhaas, Rem; OMA - AMO. *Content*, Taschen, Köln, 2004.

9. Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, Cambridge, Ma, 1985.

10. Tafuri, Manfredo. *Teoria e Storia dell' Architettura*, Gius Laterza & Figli Spa, Roma, 1968.

11. Muñoz, M<sup>a</sup> Teresa, *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*. Ediciones asimétricas, Madrid, 2012. p.84. Tesis doctoral leída en el DPA de la ETSAM con el mismo título en 1982.

12. "el sentido histórico obliga a un hombre a escribir no solamente con su generación en la sangre, sino con el sentimiento de toda la literatura europea... tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo" T. S Eliot en *Selected Essays 1917-1932*) citado en *Complexity and Contradiction*, p.20.

13. Baudelaire, Charles, "Un comedor de opio, los fantasmas de Thomas De Quincy" en *Los Paraísos artificiales*, Alianza Editorial, Madrid, 2011 (Ed. Original: *Les Paradis Artificiels*, 1860)

14. "Esto se ve de manera evidente en el proceso de identificación por el cual Baudelaire recrea o reencuentra en él mismo el equivalente analógico del libro que lee o del espectáculo que contempla. Tal es en efecto el último aspecto de Baudelaire que consideraremos el fenómeno de identificación crítica, tan próximo a aquel de identificación poética" Ver Poulet, Georges. 1980. *La poésie éclatée*, Presses Universitaires de France, París. p.79.

15. Barthes, Roland. "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987. p.70.

16. Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?" en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Paidós, Barcelona, 1999. Ed. Original: "Qu'est-ce qu'un auteur?," *Bulletin de la Société française de philosophie* LXIII, Julio-Septiembre de 1969.

17. Además de los trabajos llevados a cabo sobre ciudades concretas por parte de Venturi y Scott Brown, Koolhaas, Banham, los estudios realizados por Aldo Rossi, Collin Rowe y Fred Koetter, O.M. Ungers o anteriormente por parte de miembros del Team 10... encontraban en la ciudad un objeto que reunía muchas de sus aspiraciones, que raramente encontraban en la obra de arquitectura individual.

18. Venturi, Robert. Scott Brown, Denise. Izenour, Steven. *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, Ma, 1972. p. 111.

19. Baudelaire, Charles. "El público moderno y la fotografía", en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid: A. Machado libros 2005. pp.231-233. (Ed. original: "Le public Moderne et la Photographie", en *Le Salon de 1859*).

20. Las citas utilizadas por Koolhaas de *La femme visible*, Dalí 1920, van mucho más allá de la explicación del método paranoico crítico. Esta obra de referencia representa el desplazamiento definitivo en el pensamiento de Dalí desde Bergson a Freud. A partir de entonces Dalí que llegó a referirse a Bergson como "cerdo" tendría claro que tan reales y objetivos son "las historias que pasan en realidad en nuestro espíritu", como la propia realidad física.

21. Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Sigo XXI, México, 1981, p. 58. (Ed. original: *Critique et Vérité*, Seuil, Paris, 1966).

22. Koetter, Fred. "On Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour's Learning from Las Vegas", en *Oppositions* nº 3, Mayo de 1974. p. 103.

23. Starkie, Enid, "Bergson and Literature", en *The Bergsonian Heritage*, ed. T. Hanna, Columbia University Press, Nueva York, 1962. pp. 78-88.

24. Kierkegaard, Søren. *O lo uno o lo otro*, Ed. original: *Enten Eller*, 1843.

25. Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1966. Pag. 44.

26. Chaslin, François; Koolhaas, Rem. "Frentes de ruptura, entrevista de François Chaslin con Rem Koolhaas" en *Arquitectura Viva* nº 83 *Marcas Culturales*, Marzo-Abril 2002. p.27.

Fig. 1. Catálogos de gasolineras, capillas para bodas y mobiliario urbano, realizados por los estudiantes del estudio LLV de Yale en 1968. En Venturi, R. Scott Brown, D. e Izenour, S. *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge MA, 1972.

Fig. 2. Koolhaas, Rem. *The Berlin Wall as Architecture*, 1970. imágenes extraídas de KOOLHAAS, Rem, "Field Trip A(A) MEMOIR (First and Last...)" en OMA, Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*, The Monacelli Press, Nueva York, 1995.

Fig. 3. Izquierda. *Parallels of life and art*, exposición organizada por Alison y Peter Smithson, Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson en el ICA, Londres, 1953. Derecha. Harald Szeemann atendiendo a la prensa en la *Documenta 5*, Kassel, 1972.

Fig.4. Colección de postales históricas de Nueva York de más de 10.000 ejemplares reunida a partir de 1972 por Rem Koolhaas y Madelon Vriesendorp.

## Bibliografía

Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. Londres: The Architectural Press, 1960.

Barthes, Roland. *Critique et vérité*, Paris: Editions Du Seuil, 1966.

Barthes, Roland. "La mort de l'auteur" en *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.

Baudelaire, Charles, "Un comedor de opio, los fantasmas de Thomas De Quincy" en *Los Paraísos artificiales*, Madrid: Alianza Editorial, 2011.

Baudelaire, Charles. "Reflexiones sobre alguno de mis contemporáneos: Victor Hugo", en *Escritos de literatura*, Barcelona: Bruguera, 1984.

Baudelaire, Charles. "El público moderno y la fotografía". En: *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid: A. Machado libros 2005.

Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006.

Chaslin, François. "Frentes de ruptura: entrevista de François Chaslin a Rem Koolhaas" en *Arquitectura Viva* nº 83 *Marcas Culturales*, Marzo-Abril 2002.

Dalí, Salvador. *La Femme Visible*, Paris: Éditions Surrealistes, 1930.

Eliot, T. S. *Selected Essays: 1917-193*, Nueva York: Harcourt, Brace & Co., 1932.

Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?". *Bulletin de la Société française de philosophie* LXIII, 1969.

Koetter, Fred. "On Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour's Learning from Las Vegas". *Oppositions* n. 3, Mayo de 1974.

Koolhaas, Rem. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Nueva York, Oxford University Press, 1978.

Koolhaas, Rem; OMA - AMO. *Content*, Köln: Taschen, 2004.

Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1985.

Martin, Reinhold. *Utopia's Ghost, Architecture and postmodernism, again*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Muñoz, María Teresa. *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*. Madrid: Ediciones asimétricas, 2012.

Poulet, Georges. *La poésie éclatée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.

Starkie, Enid. "Bergson and Literature" en: Hanna, Thomas. *The Bergsonian Heritage*. Nueva York: Columbia University Press, 1962.

Tafuri, Manfredo. *Teorie e Storia dell' Architettura*. Roma: Gius Laterza & Figli Spa, 1968.

Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966.

Venturi, Robert. Scott Brown, Denise. Izenour, Steven. *Learning from las Vegas*. Cambridge: MIT Press, 1972.

Vidler, Anthony. *Histories of the Immediate Present*. Cambridge, Ma: The MIT Press, 2008.

## Biografía

**Ignacio Senra** es arquitecto por la ETSAM en 2006, Master por la Universidad de Columbia (*Honor Award for Excellence in Design*) en 2009 y doctor arquitecto por la ETSAM en 2015. Ha sido profesor ayudante de proyectos en la ETSAM en la unidad docente de José Manuel López-Peláez durante los cursos 2009/2010 y 2010/2011, ha publicado artículos de investigación en revistas científicas como PPA y REIA. Entre 2006 y 2008, trabaja como colaborador en el estudio de Rafael Moneo y desde 2010 comparte estudio con Elisa Sequeros. Juntos han recibido varios premios en concursos nacionales e internacionales y su obra ha sido publicada en revistas especializadas dentro y fuera de España. Ha sido profesor invitado en la ETSAM, Escuela de Arquitectura de Navarra, UCJC, ESNE, Matadero, Francisco de Vitoria y Nebrija. Su trabajo ha sido presentado en la Bienal Experimenta Design de Lisboa, Stuido X, Pekín, New Museum, Nueva York.

**Ignacio Senra** is architect since 2006 (ETSAM Madrid) and Master in Architecture by Columbia University in 2009 (Honor Award for Excellence in Design). He gets his PhD in Architecture by the ETSAM in 2015. He has been teaching assistant in ETSAM with José Manuel López-Peláez between 2009 and 2011. His investigations have been published in scientific magazines like PPA y REIA. Between 2006 and 2008, he Worked in Rafael Moneo's office and since 2010 he shares office with Elisa Sequeros. Together they have been awarded in different national and international competitions and their built work has been published in magazines in Spain and abroad. He has presented his work nationally (ETSAM, Escuela de Arquitectura de Navarra, UCJC, ESNE, Matadero y Universidad Francisco de Vitoria), and internationally (Bienal Experimenta Design, Lisboa, Stuido X, Beijingn, New Museum, New York).