INDICE

Agradecimientos 9

Resumen 11

Abstract 13

Introducción: pedagogía y crítica en arquitectura a través de la ciudad. 17

La ciudad como experiencia: LECCIONES

Roma, experiencia sensorial: Robert Venturi (1950-56) 27

Aprendiendo de analogías
La arquitectura como disciplina visual
Townscapes: el Campidoglio
Las lecciones de Roma

Londres, experiencia emocional: Denise Scott Brown (1952-56) 47

Architectural Review versus Architectural Design
The Independent Group: La ciudad Americana a debate
Denise Scott Brown en la Architectural Association
Documentando la vida y el arte: Las Exposiciones del I.C.A.
Inclusión: entre tradición y vanguardia.

Berlín, experiencia cultural: Rem Koolhaas (1968-72) 71

El muro de Berlín como arquitectura
Exodus: El muro como edificio-ciudad
El Berlín de O. M. Ungers.
Contradicción como liberación

La ciudad como manifiesto: CRÍTICAS

Las Vegas, crítica desde la objetivación. (1966-72) 101

Proposición por oposición: La arquitectura como crítica
Aprendiendo de la ciudad
Las Vegas: Objeto encontrado
De la intuición al análisis: un acercamiento a la modernidad
La ciudad, condición postmoderna

Nueva York, crítica desde el proyecto. (1972-78) 141

La crítica de lo existente como vehículo para la teoría
Construir es teorizar y teorizar es construir
Del *New Criticism* a la *Nouvelle Critique*
La muerte del Autor: el arquitecto como intérprete
Colecciones de imágenes
De la reproducción sensible a la representación sensual

Conclusiones: La ciudad editada 187

La realidad como conjunto de imágenes
La ciudad como imagen
Epílogo: Arquitectura editada

Conclussions: The Edited City 213

Bibliografía 231

Introducción:
Pedagogía y crítica en arquitectura a través de la ciudad

Este trabajo de investigación comenzó a desarrollarse movido por una serie de intuiciones con respecto a las similitudes y coincidencias observadas en los dos libros objeto de estudio, *Learning from las Vegas*[1], 1972 y *Delirious New York*[2], 1978. La mayor parte de estos presentimientos estaban directamente relacionados con la práctica del proyecto arquitectónico y no tanto con la elaboración misma de la teoría, que es en realidad el objeto de la investigación. Dicho de otra forma, se trataba de puntos comunes detectados en el contenido de los libros, en su mensaje dirigido a señalar *cómo hacer arquitectura*, y no en la propia naturaleza de los mismos, o lo que es lo mismo, en cómo hacer teorías de arquitectura.

Estas coincidencias detectadas inicialmente - el interés por lo ordinario y por modelos populares como casinos y parques de atracciones, los conflictos anteriormente negados por el Movimiento Moderno entre interior y exterior del edificio[3], entre unidad y heterogeneidad de la forma arquitectónica[4] - no dejan de ser importantes puntos de encuentro a la hora de iniciar la investigación, pero considerados desde la perspectiva del proyecto arquitectónico resultan ser de muy distinta consideración. Estas diferencias[5], tan importantes a la hora de entender el proyecto arquitectónico han sugerido un cambio en la orientación del trabajo de investigación desde una visión inicialmente dialéctica entre dos obras teóricas y su respectiva relación con la praxis, hacia un enfoque que trata de centrarse exclusivamente en el análisis de dicha producción teórica. La investigación hace un esfuerzo expreso en centrarse en la teoría, manteniéndose al margen, en ocasiones de manera forzada, de la obra proyectada y construida por los autores. Se considera que sobre este tema ya ha habido innumerables interpretaciones tanto por parte de críticos, como desde el interés propio de los arquitectos en cuestión. La investigación los entiende por tanto como conclusiones de procesos de aprendizaje, frente a la tendencia generalizada de reducirlos a orígenes de las trayectorias profesionales desarrolladas por sus autores.

La tesis se estructura en dos partes principales al margen de la introducción y las conclusiones. La primera parte, ***Lecciones***, está dedicada a la etapa de formación de cada uno de los tres arquitectos de los que se ocupa la tesis. En ella la ciudad se entiende como experiencia capaz de proporcionar un aprendizaje concreto. No se trata de lecciones inmediatas extraídas de un "pintoresco bazar", tal y como nos pudo prevenir Le Corbusier en su *Lección de Roma* y tal y como se ha podido apuntar en ocasiones al referirse a los libros de Las Vegas y Nueva York[6]. Este aprendizaje de índole teórico se entiende como actitud general, como aproximación a la disciplina en su conjunto. Cada uno de los arquitectos presentará posteriormente una visión de la ciudad como objeto íntimamente relacionada con la ciudad específica de la que se hicieron cargo durante sus años de formación: Venturi - Roma, Scott Brown - Londres y Koolhaas - Berlín. La relación de los arquitectos con estas ciudades se considera clave para abordar la segunda parte de la investigación, centrada en los libros de Las Vegas y Nueva York.

1. Venturi, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven. *Learning from Las Vegas, the forgotten symbolism of the architectural Form*. MIT Press: Cambridge, Ma, 1972.

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

3. En *Learning from Las Vegas* se plantea el *tinglado decorado* como mecanismo que permite disociar interior y exterior del edificio, cada uno cumple su función independientemente. En *Delirious New York* la lobotomía es la consecuencia de que la superficie exterior de un edificio no sea capaz de representar el gigantesco volumen que encierra.

4. La *unidad del difícil conjunto* es uno de los objetivos apuntados en *Complexity & Contradiction* y alcanzados en el Strip de Las Vegas gracias a la homogeneización de los anuncios que precisamente pretenden diferenciar a cada uno de los organismos a los que representa. En *Delirious New York* la *reproducción del mundo* se plantea de manera análoga: "*Cuanto mayor es el número de plantas* (diferentes) *apiladas alrededor del hueco del ascensor, más espontáneamente se solidifican en una única forma*". Ver Koolhaas, Rem. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Oxford University Press: Nueva York, 1978. p.82.

5. Las referencias tanto en el desarrollo de sus proyectos como en el afán de ilustrar sus teorías, son de origen muy diferente: Roma, Manierismo , arte Pop... frente a Constructivismo Ruso, Arquitettura Radicale, Surrealismo... Sin embargo los idearios, podría decirse también la ideología, que desde universos estilísticos tan diferentes trata de ilustrarse no son tan diferentes como estos puedan sugerir inicialmente.

6. El Edificio Anuncio en el caso de Venturi y Scott Brown, la lobotomía o el teorema de la reproducción del mundo, en el de Koolhaas, son descubrimientos que luego aplicarán en sus respectivos proyectos. En el IAUS Institute of Architecture and Urban Studies se referían al trabajo de Koolhaas sobre Nueva York como el libro de recetas. No nos referimos aquí a este tipo de Lecciones sino a una actitud global que implica el entendimiento de la disciplina en su conjunto.

La estancia en la Academia Americana de **Roma** por parte de Robert Venturi, 1954-56 le sirvió para experimentar la ciudad desde un punto de vista *sensorial*. En línea con lo que sus maestros en Princeton le habían transmitido, Jean Labatut e indirectamente Henri Bergson, Venturi confió el conocimiento de la ciudad y el de la arquitectura a la percepción sensorial, principalmente la visual, planteando su entendimiento directamente como *imagen*. La colección de fotografías que el mismo realizó en su personal *Grand Tour* sería el germen de otra colección de imágenes, esta vez comentadas y editadas en forma de manifiesto gráfico contra el Movimiento Moderno, *Complexity & Contradiction in Architecture*[7], 1966, una obra clave en el desarrollo de esta investigación.

El paso de Denise Scott Brown por la *Architectural Association* de **Londres** (1952-56) se aborda en el seno de la competencia editorial que existía entonces entre las dos tendencias representadas por las revistas *Architectural Review*, y *Architectural Design,* ambas revisionistas con respecto al Movimiento Moderno. Mientras que *AR,* con Gordon Cullen a la cabeza trataba de rescatar el pintoresquismo como medio de ordenación, llevándolo al campo del urbanismo, *AD*, dirigida por Theo Crosby, representaba las tendencias más cercanas al *Independent Group*, que miraban a la cultura popular norteamericana como modelo. Este interés por el paisaje pop americano era precisamente aquello contra lo que se luchaban desde *AR*. En el seno de este debate se produjo la estancia de Scott Brown en Londres y su visión de la ciudad y la arquitectura quedaría enormemente influidoa por ambas tendencias.

Berlín es la ciudad donde comienza a desarrollarse Koolhaas como arquitecto, a pesar de estudiar en la AA de Londres, (1968 y 1972). El trabajo presentado en 1971 en esa escuela *The Berlin Wall as Architecture*, apuntaba ya una actitud muy determinada hacia la manera de entender la disciplina y suponía una dura crítica hacia la línea política y experimental tendente en una escuela dominada por Peter Cook y muy alejada de la realidad y de los problemas disciplinares, según las palabras del propio Koolhaas. Pero es su trabajo ya en Cornell junto a O. M. Ungers en varios proyectos sobre Berlín el que desde esta tesis se analiza como desencadenante clave para el futuro desarrollo de *Delirious New York*. Entender el modo en que Koolhaas se enfrenta a la realidad existente, la ciudad y la disciplina como hechos culturales, pasa por revisar su relación con Ungers y con Berlín.

La segunda parte de la tesis, ***Críticas**,* se centra en el análisis específico de los libros sobre Las Vegas y Nueva York, entendiendo cada una de estas ciudades como *Manifiesto,* más o menos explícito. *Complexity & Contradiction* constituye una referencia importante en esta parte no sólo por la estrecha relación que guarda con el libro de las Vegas, sino sobre todo por entenderse como punto de partida en una línea teórica centrada en cómo hacer manifiestos de Arquitectura en una época en la que los manifiestos ya no tienen cabida. La sustitución del carácter visionario propio del manifiesto por la observación y crítica de lo existente, será el rasgo común que a partir de entonces permitirá hacer teorías *sobre cómo hacer arquitectura*. En esta línea, el análisis del primer libro escrito por Venturi en solitario ha sido tan importante para afrontar el estudio de *Learning from Las Vegas*, como el de *Delirious New York*.

***Las Vegas,** crítica desde la objetivación*, se centra en la evolución que existe entre los planteamientos del primer texto escrito por Venturi en solitario, y el segundo llevado a cabo junto a Scott Brown apenas dos años después de la publicación del primero[8]. El cambio en el estilo literario, el tono, el objeto, la imaginería... mientras se defienden ideas y maneras de hacer aparentemente

7. Venturi, Robert. *Complexity & Contradiction in Architecture*. Moma Press: Nueva York, 1966.

8. No se hace mención al tercer co-autor del libro de las Vegas, Steven Izenour, puesto que se está haciendo referencia al texto publicado como artículo en la revista Forum en 1968 "*A Significance for A&P Parkinglots or Leraning from Las Vegas*" texto que constituye la parte I del libro publicado en 1972.



Fig. 1. Fotografía tomada por Robert Venturi en Sicilia durante su estancia en la Academia Americana en Roma (1954-56)

Fig. 2. Fotografía de Londres Tomada por Denise Scott Brown (1952-56).

Fig. 3. Fotografía del muro de Berlín tomada por Rem Koolhaas en 1970.

cercanas, constituye un hecho importante a la hora de observar la independencia entre la elaboración teórica y el desarrollo de la práctica disciplinar en el caso de los Venturi. El estudio de diferentes manuscritos originales inéditos, que se conservan en los Archivos de la Universidad de Pensilvania, ha servido para observar hasta qué punto los primeros borradores del texto de Las Vegas con fecha de 1967 conservaban el estilo y tono combativo y personal de *Complexity & Contradiction,* incluso manteniendo la primera persona del singular en la redacción y cómo poco a poco el texto fue despersonalizándose y haciéndose más neutro e inexpresivo. Estos cambios constituyen un acercamiento hacia algunos de los principios modernos que se habían combatido inicialmente en el primer libro. Todo parece indicar que estas correcciones de estilo son obra de Denise Scott Brown, quien hace un auténtico esfuerzo por despersonalizar y suavizar el tono y el carácter del texto. Esto es sólo una prueba más del cambio que se produce en su estrategia teórica desde un ataque indiscriminado contra el Movimiento Moderno hacia un intento de redefinición de la modernidad en la que lo comercial sustituye lo industrial y se introduce la comunicación como nueva función que debe ser resuelta por los edificios.

Finalmente, ***Nueva York****, crítica desde el proyecto*, se ocupa del libro de Koolhaas como destino de un proceso de evolución en la elaboración teórica. En este caso la crítica queda inmersa en el proyecto y viceversa, de manera que ya no es fácil diferenciar entre *lo uno y lo otro.* La retroactividad del manifiesto constituye una herramienta al servicio de convertir lo existente en proyecto futuro. Koolhaas convierte así la interpretación de la realidad en su propio proyecto a través de la identificación poética, tal cómo Baudelaire encontraba en sí mismo el equivalente analógico del libro que leía o del espectáculo que contemplaba. Como ocurre con los textos críticos de Baudelaire, en *Delirious New York* es difícil determinar dónde acaba la obra analizada y dónde comienza la propia de Koolhaas. El grado de idealismo y su vocación visionaria contrasta con el realismo estricto de Las Vegas, pero se diluye en gran medida gracias a la retroactividad planteada. La historia del *Manhattanismo* no es tanto un análisis de la realidad como una visión propositiva nacida de su interpretación. *Delirious New York* presume de no anticipar cómo será el futuro, aunque de forma implícita si lo está haciendo. Lo que se plantea es una redefinición del presente en base a un ideario, que de haberse cumplido, habría dado como resultado el Manhattan propuesto por Koolhaas.

Cabe destacar la discordancia en número entre libros, ciudades y arquitectos: tres arquitectos, tres ciudades de formación, dos ciudades-manifiesto o libros. La figura de Scott Brown y su experiencia en Londres se entiende como la causa que hace a Venturi desplazarse, ideológicamente incluso, de Roma a Las Vegas, pero se entiende también como inflexión entre *Complexity & Contradiction* y *Delirious New York*. Se plantea así una terna de arquitectos independientes donde Scott Brown actúa como puente entre Venturi y Koolhaas, entre Roma y Nueva York

Se ha pasado por tanto de un planteamiento inicialmente comparativo que establecía un diálogo entre dos obras estudiándolas a través de las relaciones entre ambas, a un enfoque cronológico e histórico que sugiere el estudio de dichos trabajos dentro de una misma línea de investigación teorética abierta en 1966 con *Complexity & Contradiction*. Es decir que para establecer las posibles relaciones entre ambos, más allá de las coincidencias relativas al proyecto arquitectónico, deben ser considerados en orden cronológico, atendiendo a las aportaciones, los objetivos, los éxitos y los fracasos que cada uno fue cosechando. Este cambio de perspectiva no es instrumental, sino consecuencia del ldesarrollo de la propia investigación y se debe en gran medida a dos consideraciones:

La primera: es difícil y engañoso entender *Learning from Las Vegas* como objeto independiente de *Complexity & Contradiction*, no sólo por la deuda entre uno y otro, señalada previamente por diversos críticos[9], sino también por el empeño de Venturi y Scott Brown al escribir sobre Las Vegas de distanciarse respecto a ciertas ideas que en *Complexity & Contradiction*, resultaron denunciadas desde un aparato crítico cada vez más influyente.

La segunda y más importante: se ha observado que *Delirious New York* resuelve con especial acierto muchas de las cuestiones planteadas tanto en *Complexity & Contradiction* como en *Learning from Las Vegas,* pero que, tal y como ya señaló la crítica en aquel momento, no habían llegado a ser solventadas completamete en ninguno de los dos trabajos, quedando reducidas a intenciones prometedoras. Por ello, tan importante como el estudio de los libros en cuestión ha resultado ser el trabajo realizado por la crítica sobre estas obras en el momento de su publicación. La gran cantidad de reseñas y artículos, así como el prestigio de los críticos y el ámbito desde el que éstas se escribieron hacen de este material una importante fuente para la investigación[10]. Entre lo que se señaló como cuestiones planteadas pero no resueltas en los trabajos de Venturi, tanto en solitario como junto a Scott Brown, y que posteriormente *Delirious New York* sí solventaría con naturalidad destacan:

En primer lugar la verdadera *inclusión*, entendida desde un punto de vista teórico y no como cuestión morfológica. Desde el mismo comienzo del primer libro de Venturi se hacía una llamada expresa a la inclusión, haciendo un uso continuado del título de la obra de Kierkegaard *o lo uno o lo otro,* para rebatirlo con la fórmula *lo uno y lo otro*. Sin embargo, el planteamiento de Venturi fue profundamente excluyente al situar en dos parcelas estancas aquello contra lo que combatía, lo moderno, y aquello que proponía como alternativa, su contrario, cayendo precisamente en el mismo vicio que Peter Blake en *God´s Own Junkyard,* el libro que sirvió como origen de la contra-crítica llevada a cabo en este primer libro. *Learning from Las Vegas* vuelve a ser excluyente en la comparación planteada entre la Guild House y la Crawford Manor de Paul Rudolph, entre el *tinglado decorado* y *el pato*, como si sólo fuese posible hacer edificios que respondan estrictamente a un modelo o al otro. El caso de *Delirious New York* es muy diferente. Como ocurre en los libros de Venturi existe un objetivo claro contra el que Koolhaas se posiciona, el ataque a Manhattan de Le Corbusier en *Quand les cathédrales étaient blanches*, 1937. Pero es precisamente la crítica de Nueva York de Le Corbusier la que resultaba excluyenete, al situar Manhattan y su *Ville Radieuse* en extremos irreconciliables, presentando su propio proyecto como el contrario de Manhattan, una estrategia de enfrentamiento equivalente a la que Blake y Venturi seguían en sus respectivos libros. El esfuerzo de inclusión se puede observar continuamente a lo largo de todo *Delirious New York*. La convivencia de ideas contrarias como homogeneidad del todo y heterogeneidad de las partes, en

9. Norberg Schultz, Christian. "Less or More?", en *Architectural Review*, Abril de 1968. pp. 257-258. Koetter, Fred. "On Robert Venturi, Dense Scott brown and Steven Izenour´s Learning from Las Vegas", en *Oppositions* nº 3, Mayo 1974. pp. 98-104. Colquhoun, Alan. "Signs and Substance: Reflections on Complexity, Las Vegas and Oberlin", en *Oppositions* nº 14, Otoño de 1978. pp. 26-37. Jencks, Charles. "Venturi et al are almost allright" en Architectural Design vol. 47 nº 7&8, 1977. pp. 467-468.

10. Además de Norberg Schultz, Fred Koetter, Charles Jencks y Alan Colquhoun, otros como Kenneth Frampton, Mario Galdesonas o Manfredo Tafuri, analizaron y criticaron los libros de Venturi y Scott Brown, en la mayor parte de los casos desde un ambito muy dercano al de *Oppositions* y el IAUS, donde Koolhaas pasó buena parte de su estancia en Nueva York.



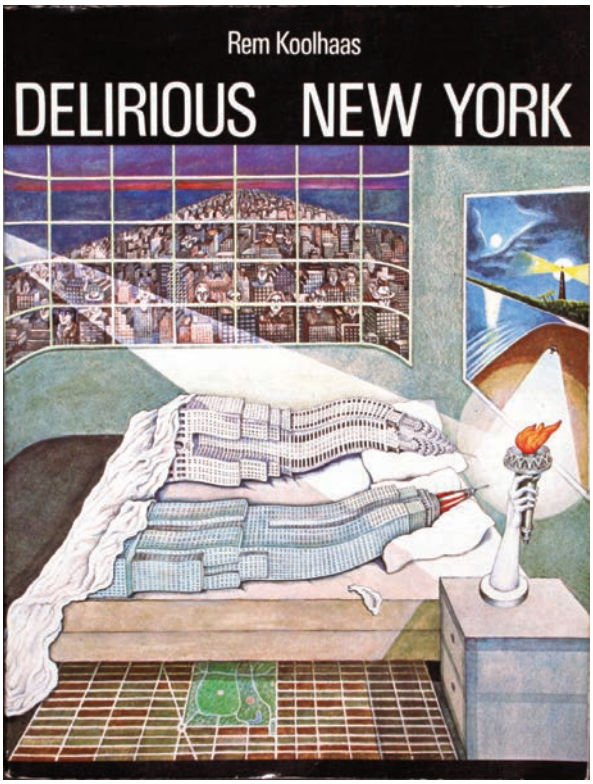


Fig. 4. Portada de la edición original de *Learning from Las Vegas*. MIT Press, Cambridge, Ma, 1972. (27,5 x 36 cms.)

Fig. 5. Portada de la edición Original de *Delirious New York*. Oxford University Press, Nueva York, 1978 (23 x 29 cms.)

el caso de *The City of the captive Globe*, la lobotomía entre exterior e interior de los grandes edificios, el recurrente juego entre idealismo y materialismo, entre análisis y proyecto, entre pasado y futuro... son sólo algunos de los ejemplos en los que Koolhaas trata de demostrar que "la prueba de una inteligencia de primer orden consiste en ser capaz de tener en mente dos ideas opuestas al mismo tiempo, y mantener sin embargo la capacidad de funcionar"[11]. La contradicción más allá de la forma y llevada al mundo de los conceptos.

En segundo lugar, la compatibilización de dos actitudes aparentemente contradictorias: la *aceptación de la realidad* tal y como existe y el *compromiso crítico* y esperanzador con un futuro tal y como podría llegar a ser. Esta cuestión apuntada por Fred Koetter desde Oppositions en su crítica de *Learning from Las Vegas* sirve para entender la evolución desde la posición de Venturi en su primer libro, manifiestamente anti-visionaria "este libro trata del presente y del pasado en relación al presente" hacia una actitud conformista con el presente de Las Vegas, en la que se adoptaba el modelo encontrado sin mediación alguna. En ambos casos el convencimiento anti-moderno de que "el futuro" en todo caso "está implícito en la realidad presente" lleva a una a-crítica complacencia con lo existente, que va más allá de la simple amnistía. No será hasta 1978, cuando finalmente en *Delirious New York* se consiga proporcionar el acuerdo entre pasado, presente y futuro, entre la aceptación de la realidad y el proyecto futuro. Koolhaas mira al pasado para reconstruir un futuro que podría haber sido, pero que aún puede llegar a ser. Una vez más la idea de la inclusión frente al pensamiento dialéctico permite a Koolhaas proponer simultáneamente dos estrategias

11. Así define Koolhaas la inteligencia sirviéndose de las palabras de F. Scott Fitzgerald. En Koolhaas, Op. cit. p.162.

anteriormente enfrentadas: realismo anti-moderno e idealismo moderno.

Finalmente cabe destacar la evolución que se produce en estos libros en cuanto a cómo se plantea la relación entre la elaboración teórica y la práctica de la disciplina. En *Complexity & Contradiction* el propio Venturi reconocía: "Este libro es a la vez un ensayo de crítica arquitectónica y una justificación - viene a ser indirectamente, una explicación de mi propia obra -." Se trata por tanto de una teoría realizada a posteriori, que sirve para explicar, a través de la crítica, obras ya realizadas. En el caso de *Learning from Las Vegas*, se matizaba desde un discurso muy cercano al desplegado por la editorial de la recién creada Oppositions "Los arquitectos que ejercen la profesión tienden a teorizar de manera inductiva ... partiendo de la propia realidad, en nuestro caso las Vegas, Levittown… De donde obtenemos teorías que más tarde moldearán nuestro trabajo". En uno y otro caso la autonomía entre teoría y práctica se defendía con convicción asegurando que "Teorizar es teorizar y construir es construir." En el caso del Nueva York de Koolhaas ya no será así. Los métodos inductivos y deductivos se confunden en una ambigüedad activa e instrumental que difumina los límites entre análisis y proyecto.

El título de la tesis, *la ciudad editada*, hace referencia al carácter literario de las obras de las que se hace cargo: dos libros. Sin embargo encierra un contenido mayor del que en principio se podría intuir. Lejos de plantear el paralelismo entre arquitectura y lenguaje propio de la época que nos ocupa, el significado de *editar* se plantea como algo mucho más amplio y no exclusivamente entendido en relación al texto. Aunque las referencias a la crítica literaria han sido continuadas en la tesis, no se han enfocado las ciudades ni la arquitectura como texto. La atención prestada a el *new criticism* o a la *nouvelle critique* ha servido para intentar comprender mejor los métodos y procesos llevados a cabo por Venturi, Scott Brown y Koolhaas en sus respectivos ensayos. *Editar* constituye una manera de pensar, de afrontar no sólo el análisis de las ciudades sino los procesos creativos en general. Podríamos hablar de una *arquitectura editada* si trasladáramos directamente esta manera de proceder al proyecto arquitectónico, pero aquí nos hemos limitado a la teoría. *Editar* se entiende pues como proceso de crítica, interpretación y corrección de lo existente, de su apropiación a través del montaje.

AVANCE DE CONCLUSIONES

Editar es, adaptar, organizar, administrar... Si se considera el término inglés *edit,* entonces significa también supervisar, cambiar, modificar, poner en común... La actuación crítica sobre lo existente no se considera aquí como el análisis de la realidad específica sobre la que se interviene al desarrollar un determinado proyecto de arquitectura. Tampoco como la crítica de la obra propia durante su proceso de elaboración, como señalaba Venturi al citar a Eliot en *Complexity and Contradiction*[1]; ni tampoco como denuncia de un determinado posicionamiento, caso de *Complexity and Contradiction* con la Arquitectura Moderna. La crítica en la que la investigación se centra se entiende como proceso autónomo, como acción capaz de extraer herramientas de proyecto genéricas a partir de la observación analítica y la interpretación poética de lo existente. Se trata de una labor teórica que tiene como objetivo establecer bases de actuación personales, partiendo del análisis de diferentes realidades particulares.

La ciudad no es simplemente el objeto a través del que *Learning from Las Vegas* y *Delirious New York* abordan el proyecto arquitectónico; las ciudades en sí mismas se convierten en ambos casos en el propio proyecto y en su teoría. Las Vegas y Nueva York se entienden como tales y los autores de los libros se convierten a través de una labor de crítica en *editores* de estas ciudades. En un momento en el que muchos denunciaban las aspiraciones de universalización de la arquitectura moderna y su alejamiento de la especificidad de lo concreto, estos libros, aunque partiendo de lo local, proponían aprender, adoptar y generalizar un modelo particular para convertirlo en global. En otras palabras, planteaban reglas generalizadoras, personales, pero no por ello dejaban de aspirabar a convertirse en manifiestos.

Las versiones ofrecidas tanto de Las Vegas como de Nueva York resultaban ser tan distantes con las demandas de contextualización anti-modernas como con la obsesión moderna por la universalidad. No es sin embargo esta simultánea preocupación por lo global y lo concreto lo que resulta de especial interés, sino el orden en el que su relación con lo general y lo particular se producía. Frente a la tradicional lógica deductiva que buscaba principios generales para posteriormente aplicarlos a la la realidad concreta, estos libros proponían partir de esa realidad particular, para extraer de ella principios globales. Estos principios resultaban parciales ya que, lejos de la universalidad moderna, aspiraban solamente a funcionar como guía para sus autores; sin embargo mostraban simultáneamente aspiraciones globales, al independizarse de su contexto originario y servir como fundamentos generales al margen del ámbito de actuación.

[1] "Debido a que soy un arquitecto que practico mi profesión, mis ideas sobre arquitectura son inevitablemnete un producto de la crítica que acompaña a mis obras, y que es, como ha dicho T. S. Eliot «de capital importancia en la obra de creación. Probablemente, es la parte más amplia de la labor de criba, combinación, construcción, erosión, corrección y prueba, es decir, un trabajo horrible tanto crítico como creativo. Incluso sostengo que la crítica empleada por un hábil y diestro escritor en su propia obra es el tipo de crítica más vital y de mayor nivel...»" *Compexity and Contradiction*. p. 19.

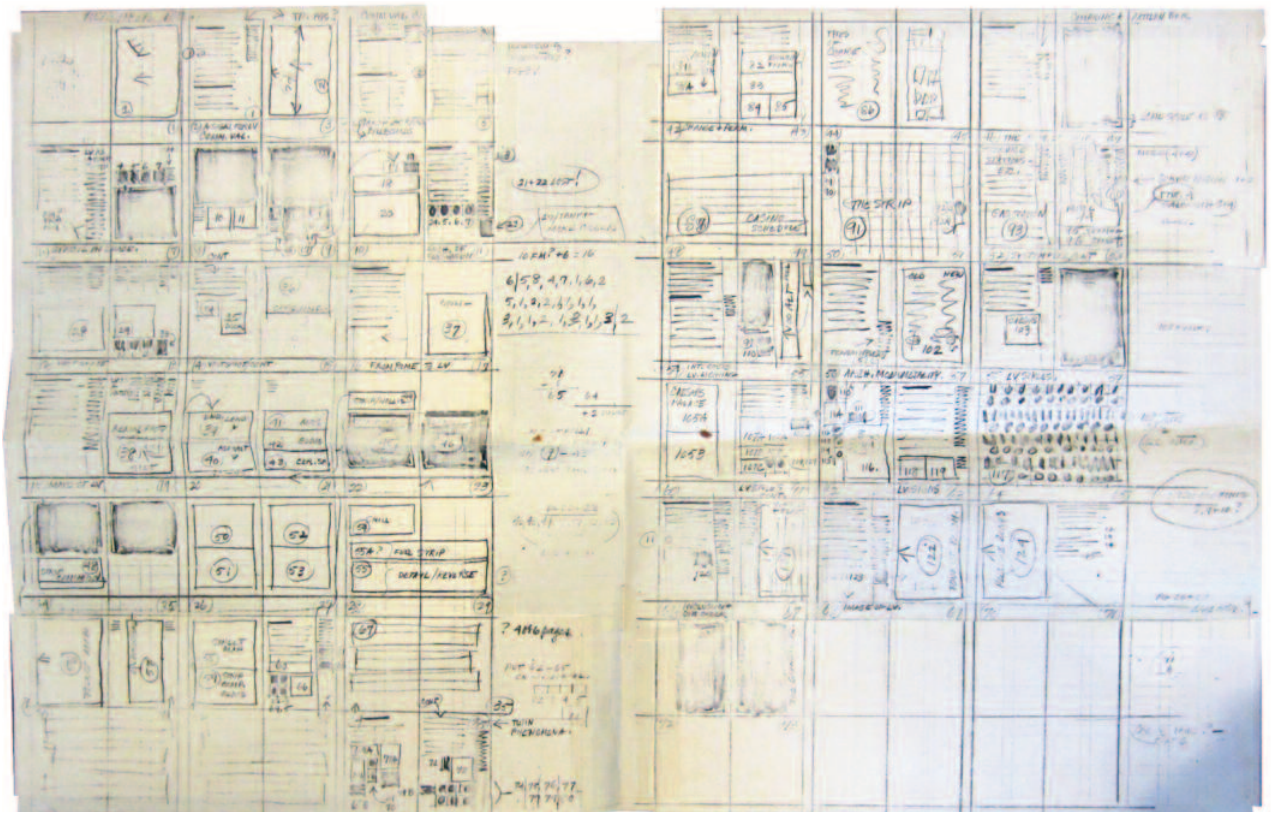


Fig. 01.- Muriel Cooper Esquema del montaje de la Parte I de la edición original de *Learning from Las Vegas*, de Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour. MIT Press, Cambridge, Ma. 1972. Conservado en los Archiivos de Venturi & Scott Brown cedidos a la Universidad de Pennsylvania.

Fig. 02. Página VIII de la edición original de *Learning from Las Vegas,* 1972. Collage "the Trip" a base de recortes de periódico sobre el estudio de Yale en el otoño de 1968 y fotografías de ellos mismos y de los estudiantes durante el viaje a Las Vegas.

LA REALIDAD COMO CONJUNTO DE IMÁGENES

No es nueva la idea de sustituir la figura del arquitecto-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. Tal como había ocurrido anteriormente en literatura y 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 ésta como el conjunto de toda la arquitectura, caso de *Complexity and Contradiction,* o bien se haga como una ciudad concreta, tal como sucede en *Learning from Las Vegas* y en *Delirious New York*.

Una de las claves para entender la lógica seguida en la elaboración de estos libros reside en el razonamiento a través del establecimiento de analogías. Esta forma de pensar permite explicar ideas o conceptos a través del simple acto de poner una junto a otra cuestiones inicialmente no relacionadas. La validez de este tipo de razonamiento 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* aun 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. Estas analogías sirven para construir y hacer visibles ideas que funcionan 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.

Entender la realidad como un "un conjunto de imágenes", como proponía Bergson en *Materia y Memoria*, 1896, supone aceptar que dicha realidad está condicionada por la propia acción del sujeto al percibirla. Es decir, que 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. De esta forma, al tiempo que se percibe ya se está construyendo una realidad particular alternativa: "una existencia situada a medio camino entre la *cosa* y su *representación*"[2]. Bergson sitúa así al sujeto en una posición de responsabilidad equivalente a la que Roland Barthes otorgaría al lector en *La Muerte del Autor*. Las aspiraciones de Koolhaas en Nueva York, deudoras con la crítica ejercida por Baudelaire, son precisamente las que Bergson atribuía a cualquier acto de percepción. Véase hasta qué punto *la metafísica poética* de Giambattista Vico, citada por Koolhaas al comenzar su exposición sobre Nueva York[3], 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 (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. La idea clave tanto para Venturi como para Koolhaas de que la acción sobre lo que se percibe es tan importante para su conocimiento como la propia recepción de información, determina la metodología empleada en los análisis de Las Vegas y Nueva York. En ambos casos, las ciudades se descifran como algo intermedio entre su propia realidad física, y la idea de sí mismas que son capaces de proyectar.

2. "La materia, para nosotros, es un conjunto de *imágenes*. Y por *imagen* entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama *representación*, pero menos que lo que el realismo llama una *cosa*, una existencia situada a medio camino entre la *cosa* y la *representación*". Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Cactus, Buenos Aires, 2006. p. 25-26. *Matière et mémoire*, 1896.

3. 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.





Fig. 03 y 04.- Rem Koolhaas: *Berlin wall as Architecture,* presentado en la Architectural Association en Verano de 1970.

Fig. 05.- *Parallels of Life and Art.* Institute of Contemporary Arts, Londres, 1953. Alison y Peter Smithson, Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson.

Fig. 06.- Harald Szeemann en el trono del arte durante la *Documenta 5* de Kassel, 1972, atendiendo a la prensa.

Fig. 07.- Paisaje Biocinético, *Documenta 5,* Kassel, 1972. Los límites entre realidad y arte, entre lo representado y la epresentación se diluyen.

Las realidades re-*presentadas* por Venturi y Koolhaas son precisamente eso: *conjuntos de imágenes* puestas en relación mediante la acción editora. Su selección, producción, puesta en común y en determinado orden, constituye la elaboración misma de esas realidades particulares y de su teoría. Al colocar una imagen concreta junto a otra de manera precisa surge un significado nuevo, tal como ocurría en las muestras superinclusivas organizadas por el *Independent Group,* donde a menudo se obtenían resultados inesperados. En estas ocasiones se trataba de reunir interminables suministros de imaginería desplazando el valor de la obra por el de la propia muestra. Lo importante ya no era cada uno de los objetos expuestos, sino aquello que los relacionaba: la acción crítica y selectiva de los comisarios - *curator*[4] En *Parallels of life and Art*, 1953, Paolozzi, Henderson y los Smithson reunieron un material aparentemente incoherente, fotografías, objetos, dibujos, caligrafías... que aspiraban simplemente a "documentar la vida y el arte".

La actitud de Koolhaas en su presentación del *Muro de Berlín como Arquitectura* en la AA en 1970 encuentra importantes referentes en las exposiciones del *Independent Group.* La documentación presentada redefinía por completo lo existente, convirtiendo algo negativo en un objeto sublime del que el propio Koolhaas se hacía responsable. 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, sino la gente, que con su actividad 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.

COLECCIONISMO Y COMISARIADO: EL FIN DEL CONCEPTO DE ORIGEN

En 1972, coincidiendo con la publicación de *Leaning from Las Vegas* y con la llegada de Koolhaas a Nueva York, Harald Szeemann representó mejor que ningún otro comisario artístico el desplazamiento al cual 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

4. El término inglés original del latín *curator*, tradicionalmente se entendía como custodio o guardián de la herencia cultural. En la actualidad el "curador" se involucra de manera especial en la interpretación de dicho material. En español existen dos términos diferentes, al margen del anglicismo adoptado que reflejan el cambio en el significado del término inglés "Conservador" y "Comisario". El segundo conlleva una toma de autoridad y de acción con respecto al primero, que limita su responsabilidad a la conservación y custodia.





del significado de las obras dentro de la muestra. Muchos de los artistas invitados así lo denunciaron al sentirse utilizados como "simples pinceles en manos de Szeemann"[5]. Lo importante dejaba de ser la obra de cada autor, 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 Realitat, Bildwelten heute*, (Indagación sobre la realidad, mundos visuales hoy) aspiraba a cuestionar las fronteras del arte limitándose a "informar y documentar". 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 presentadas, quizá ninguna, sin embargo el recuerdo del planteamiento global de la muestra ha trascendido como uno de los hitos más significativos en la historia del arte reciente.

Los libros de Las Vegas y Nueva York se desarrollaron desde intenciones muy similares y mediante métodos y operaciones equivalentes a los de la *Documenta 5*. La puesta en común de todo lo que en uno y otro se recopila 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 Conney Island y los rascacielos de Manhattan apuntaba en esa misma dirección. Como en Kassel y como sucedió antes en las exposiciones del *Independent Group* los significados y los descubrimientos surgían en el mismo acto de puesta en común. En palabras de 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"[6]. 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 Vriesendorp desde su llegada a la ciudad en 1972 constituyen tareas muy similares a las desarrolladas en las exposiciones de *Parallels of life and art* y

5. Carta al diario FAZ (*Frankfurter Allegemeine 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.

6. 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), aunque no se incluyó finalmente en la película. Extraído de Witham, Graham. "Exhibitions: Parallels of Life and Art", en *The Independent Group: Post-Britainand the Aesthetics of Plenty.* Cambridge - Londres: MIT Press, 1990. p.125.

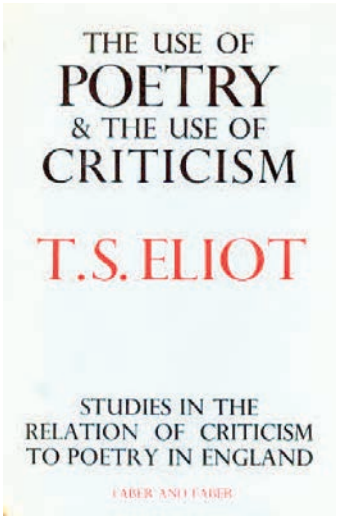


Fig. 08. T.S. Elliot, *The use of Poetry and the Use of Criticism,* 1933. Referencia fundamental para Venturi en *Complexity and Contradiction*

Fig. 09. Robert Venturi. *Complexity & Contradiction in Architecture.* Museum of Modern Art, Nueva York, 1966. Pp 72-73. Desde el Castillo de Sant´Angelo y las Piazzas de San Pedro de Berini o del Plebiscito de Nápoles hasta la arquitectura de Le Corbusier y Alvar Aalto, pasando por Piranessi, Hawksmoor, Richardson y construciones vernáculas italianas y suizas... Todas las formas arquitectónicas sin distinción constituyen un sistema referencial global. En este caso los ejemplos concretos señalados sirven para explicar la contradicción entre interior y exterior

Documenta 5 . 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. Juntar el material de *God´s Own Junkyard* con folletos turísticos de la ciudad, catálogos de casinos, gasolineras y capillas para bodas, alzados fotografiados al estilo Ruscha o *travelings* como los de Kevin Lynch y ponerlo en común junto con la Guild House, Crawford Major, y otras arquitecturas clásicas, góticas y barrocas constituye en sí mismo un discurso, sintetizado de manera elocuente en el dibujo del pato y el tinglado decorado. Poner uno al lado del otro el Downtown Athletic, la Torre del Globo, el baile de arquitectos disfrazados de edificios y el *Teorema de reproducción del mundo*, de 1909, supone toda una declaración de intenciones, una síntesis conceptual que acabaría formalizándose en una de las *patentes universales de modernización*[7].

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, el Caesar Palace o el Pato de Long Island es por el significado que adquirieron gracias a la acción editora desarrollada en estos libros, y no por la de sus autores originales. La apropiación llega hasta tal punto que, permaneciendo sus autores anónimos, llegamos a identificar directamente el Downtown Athletic con Koolhaas y el Pato de Long Island con Venturi. Se trata del fin del *origen* hacia el que apuntaba Rosalind Krauss, y no del fin de la *autoridad*; ésta simplemente se desplaza del origen al destino, tal como sugería Roland Barthes. Al aceptar que la originalidad es imposible en términos de origen puro, y por consiguiente admitir un sistema basado en convencionalismos, la disciplina se entiende como sistema referencial. Los clichés y estereotipos, o lo que es lo mismo, lo conocido, lo ya ensayado, lo que forma parte de una cultura se convierte en la materia principal sobre la que operar.

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 usaría su ejemplo para presentar el trabajo del crítico como una labor creativa en sí misma. Al contrario de lo que ocurría en arquitectura, donde apenas existían aún estudios que se hubiesen ocupado de examinar la labor crítica, como fue el caso del *Teorías e Historia* de Tafuri en 1968[8], 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 metodológico en el que apoyar sus análisis. Los críticos literarios llevaban tiempo planteándose una cuestión: ¿Dónde se encuentran los límites entre ensayo crítico y obra literaria? Una pregunta que resulta enormemente sugerente para un arquitecto que aspira a crear su propio universo a través de la crítica. Tanto el *new criticism* americano de mitad del XX, referencia fundamental de Venturi y Scott Brown, 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.

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

8. Tafuri, Manfredo. *Teoria e Storia dell´ Architettura,* Gius Laterza & Figli Spa, Roma, 1968. Ed. en español: *Teorías e historia de la arquitectura,* Celeste Ediciones, Madrid, 1997.



Una de las consecuencias más importantes de la acción crítica llevada a cabo por Venturi en *Complexity and Contradiction*, como apuntó en su tesis doctoral Mª Teresa Muñoz, fue considerar la arquitectura en su totalidad como "sistema formal y como referencia de toda obra construida, sin necesidad de establecer cánones o límites formales explícitos"[9]. Venturi, siguiendo los principios de simultaneidad y acronía que Eliot reclamaba en literatura[10], realizaba una crítica atendiendo a cuestiones puramente formales, con 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.

Su aspiración, al invalidar cualquier posible modelo basado en cánones o conjuntos de reglas y preceptos de vocación universal, era precisamente constituirse en el último de los manifiestos escritos y planteados como tal. A partir de entonces solamente lo parcial, lo individual, tendría ya cabida; a partir de este momento su acción, 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 del tipo Levittown constituyen los objetos concretos a analizar en sus clases de proyectos en Yale, las realidades parciales desde las que elaborar sus propias propuestas arquitectónicas. Tras abrir el universo formal de referencia hasta el punto de haber eliminado por completo sus límites, se presentaba la necesidad de acotar campos de actuación. En este contexto se entiende la aparición de los libros de Las Vegas y Nueva York.

Learning from Las Vegas constituye el paso desde el análisis formal de toda la arquitectura que supone *Complexity and Contradiction*[11], a un trabajo tremendamente acotado, que se centra en el estudio de un objeto concreto, o para ser más precisos: en su imagen[12]. Sin embargo la imagen de Las Vegas que Venturi y Scott Brown proponen no debe entenderse como mero producto de la percepción visual en un sentido cientifista, tal y como ellos sugieren Aunque el trabajo se presenta como un análisis inexpresivo basado en procesos metódics, y aunque las conclusiones se presenten como consecuencia de dicho estudio, éstas preceden en gran medida al análisis[13]. Los travellings al estilo de Kevin Lynch, los estudios tipológicos de los elementos del *Strip*, o los esquemas de patrones

9. Muñoz, Mª 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.

10. "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 simultaneo" T. S Eliot en Selected Essays 1917-1932) citado en *Complexity and Contradiction* p.20.

11. Donald Drew Egbert, quien fuera profesor en Princeton del propio Robert Venturi, sugirió que este primer libro debería haberse titulado «*"Complexity and Contradiction in the Architectural Form" en lugar de "Complexity and Contradiction in Architecture"»*. tal como puede leerse en el prólogo del libro.

12. "Cargaremos el acento en la imagen - la imagen por encima del proceso o de la forma - al afirmar que la arquitectura depende, para su percepción y creación, de la experiencia pasada y la acción emotiva..." *Learnig from Las Vegas* op. cít. p. 64. Esta afirmación deja entrever hasta qué punto la concepción de la imagen en el trabajo de Las Vegas se entiende más en un sentido Bergsoniano que científico, dado que la experiencia pasada y la acción emotiva son cuestiones subjetivas ajenas a métodos científicos.

13. La Parte I del libro *A Significance fo A&P Parkinglots or Learning from Las Vegas*, es el resultado de anteriores viajes a Las Vegas por parte de Venturi y Scott Brown durante 1966. Fue pubicada en Architectural Forum en Marzo de 1968, antes del otoño en el que lo alumnos de Yale se encargaron del análisis del *Strip*.



comparados de actividad, producidos por los estudiantes de Yale se introducen como si se tratara de un peritaje científico, sirviendo así para documentar un trabajo cuyas conclusiones ya estaban escritas previamente. Unas conclusiones cuya deuda con las experiencias previas de sus autores, Roma y Londres respectivamente, deja patente hasta qué punto son resultado de proyecciones mentales más que de los datos objetivos extraídos del propio análisis.

Reinhold Martin en su reciente revisión de la postmodernidad[14] utilizaba precisamente la idea de sustituir el concepto de forma por el de imagen en la obra de Venturi y Scott Brown con el objetivo de cuestionar su posmodernidad. Llegaba incluso a identificarlos con valores modernos como la unidad, la honradez, la veracidad... Pero la *metafísica de la imagen*[15] de Martin supone entenderla en el sentido propuesto por los propios Venturi y Scott Brown, esto es, una imagen consensuada, basada en el convencionalismo de cómo se percibe algo por un colectivo. En palabras del propio Venturi "lo que las cosas parecen, además de lo que son", entendiendo el concepto tal como Lynch lo definió en *The Image of the City,* 1960: como "pauta legible", lo que coloquialmente diríamos el aspecto de algo, su "imagen pública al margen de diferencias individuales"[16]. Pero que Venturi y Scott Brown se sirvieran de esta idea no implica que deba entenderse en estos mismos términos. En este caso no se trata de algo consensuado sino individual, relacionado más con ellos mismos y con su memoria que con los datos obtenidos a partir de métodos analíticos empíricos. Así lo demuestra la afirmación de Venturi en uno de los manuscritos antes de pasar el filtro objetivador y despersonalizador de Denise Scott Brown: "*I think Las Vegas is like Rome in some way. Visiting Las Vegas for the first time in the mid 60´s resembled my introduction to Rome in the late 40´s*". La proyección de su propia experiencia, de su memoria, está por encima de cualquier trabajo de campo llevado a cabo por los estudiantes de Yale. Esta imagen individual en la tradición de Vico y Bergson, implica la acción transformadora por parte del propio analista; una idea de la que Koolhaas se servirá hasta el punto de convertirla en pauta metodológica.

DEL *NEW CRITICISM* A LA *NOUVELLE CRITIQUE*

Buena parte de la crítica americana, Frampton, Gandelsonas, Koetter... vio en el trabajo de Venturi y Scott Brown en Las Vegas una acrítica aceptación de la realidad y una defensa de valores tradicionales. Sin embargo *Learning from Las Vegas* constituye un ejemplo de análisis en arquitectura donde la aportación del crítico, su acción interpretativa, sirve para transformar definitivamente el

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

15. Martin sugiere que Venturi y Scott Brown construyen auténticas imágenes, iconos capaces de emitir su propio aura - entendiendo aura como lo hizo Walter Benjamin -. La trascendencia que toma el concepto de *imagen* para el pensamiento postmoderno al margen del debate arquitectónico lo evidencian las ideas de Frederic Jameson, quien reconoce que su "propia concepción de la postmodernidad se gestó en un primer momento a través de los debates de arquitectura." Jameson de forma similar a lo apuntado por Henri Bergson plantea muchos de sus conceptos a través de alegorías y analogías con imágenes arquitectónicas y se sirve de ellas para representar y elaborar sus pensamientos. Los reflejos de las fachadas acristaladas de espejos, las escaleras mecánicas, los ascensores atravesando atrios abiertos, los grandes espacios comerciales... representan muchas de sus ideas, pero al mismo tiempo esas ideas surgen al observar dichas imágenes, produciéndose de nuevo la mezcla de inducción y deducción característica de la postmodernidad. Ver "The Politics of Theory: Ideological Position in the Debate", en *New German Critique* nº 53, Otoño de 1984; reeditado en Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. Versión utilizada en castellano traducida por José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós Ibérica, 1991. p. 11.

16. Lynch, Kevin. *The image of the city*, The MIT Press, Cambridge , Ma, 1960. Edición consultada en castellano La imagen de la ciudad, Gustavo Gili, 1984. p. 16.





Fig. 10. Catálogos de gasolineras, capillas para bodas y mobiliario urbano, de Las Vegas realizados por los alumnos de Yale en el viaje de 1968, e incluidos en 1972 en *Learning from Las Vegas*. páginas 42-43

Fig. 11. Colección de postales turísticas reunidas por Rem Koolhaas y Madelosn Vriesendorp desde su llegada a Nueva York en 1972.

entendimiento de la realidad de que se ocupa. El empeño de Venturi y Scott Brown en distanciarse del tono deliberadamente provocador y subjetivo desplegado en *Complexity and Contradiction* les había llevado a describir su propio análisis como aséptico e inexpresivo. Pero lejos de la denuncia que les acusaba de acríticos y de no proponer nada más al margen de lo que ya existía, Venturi y Scott Brown plantearon el inicio de un método propositivo basado en el análisis. Su propuesta no era simplemente adoptar e imitar el modelo de Las Vegas. Partían de él para plantear un descubrimiento que constituía al mismo tiempo una invención: "el tinglado decorado", convirtiendo el análisis en propuesta. Sin embargo, el proceso analítico, la *Parte I* del libro, la acción propositiva, la *Parte II* y los proyectos concretos de arquitectura, la *Parte III*, se presentan todavía de forma completamente independiente, cumpliendo así su advertencia: "*Building is building and theory is theory*"[17].

Delirious New York borra por completo los límites entre análisis y propuesta. A diferencia del trabajo de Las Vegas, todo el libro es análisis y proyecto simultáneamente. La crítica lejos de pretender valorar o juzgar la realidad se aventura a crearla, a reconstruirla desde su propio entendimiento. Koolhaas, identificándose con la conciencia de Nueva York hasta el punto de apropiarse de ella, desarrolla una crítica de vocación poética, que más allá de la operatividad señalada por Tafuri elimina por completo los límites entre métodos inductivos y deductivos, entre análisis y proyecto, entre teoría y práctica, haciendo muy difícil diferenciar los elementos propios del objeto analizado de los que él introduce. La retroactividad del Manifiesto permite a Koolhaas hablar de un proyecto futuro, el suyo, como si perteneciese al 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 antiguos, mezclados con las acuarelas realizadas por 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. Para representar elementos construidos existentes, Koolhaas utiliza el dibujo, la maqueta o el fotomontaje, cuestionando así la propia materialidad de lo representado: su existencia misma. La fotografía solamente la 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 teatral de los arquitectos del skyline de Manhattan o la Feria Mundial de 1939... Ficciones todas ellas que quedan representadas en este caso sí, a través de la fotografía.

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



Todo esto contribuye a confundir qué es real y qué pertenece al mundo del pensamiento, de los deseos. Al representar lo existente mediante 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 con él la idea de que resulta una "insensatez" ver la fotografía como"garantía de exactitud en la reproducción de la naturaleza"[18]; 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"[19]. 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, como el propio Barthes aspira cuando se refiere a Balzac o a Racine[20], ¿Dónde acaba Nueva York y dónde empieza Koolhaas? Al igual que la crítica de Barthes *Delirious New York* se aleja de todo cientifismo empírico, al contrario que Venturi y Scott Brown en su análisis de Las Vegas. Entonces uno de los propósitos había sido determinar el grado de valor de Las Vegas como objeto libre de prejuicios - sus causas, su actividades, sus principios económicos - que pudiesen inducir a error en dicha valoración. Algo similar a lo que el *new criticism* había propuesto en literatura al abandonar las denominadas *falacias intencional, biografista, afectiva o de mensaje,* centrando así el análisis exclusivamente en la obra. 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"[21].

El apoyo teórico y metodológico de Koolhaas en Roland Barthes y en la *nouvelle critique* le permiten resolver algunos de los planteamientos que habían sido cuestionados anteriormente en *Complexity and Contradiction* y en *Learning from Las Vegas*. Si entonces se apuntaba a un relativismo excesivo y a la argumentación a través de juicios de valor en el primero de los casos, para posteriormente denunciar precisamente el extremo opuesto, el abandono del potencial crítico del primero en favor de un conformismo acrítico con lo existente, *Delirious New York* resuelve con especial habilidad la compatibilización de la "necesaria aceptación de la realidad" con el "compromiso crítico y esperanzador con el mundo tal como podría llegar a ser"[22]. Lo consigue concibiendo la crítica como interpretación de la obra, pero no en el sentido tradicional de la crítica interpretativa, es decir, de

18. 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*).

19. Las citas utilizadas por Koolhaas de *La femme visible*, Dalí 1920, van mucho más allá de la explicación del método paranóico 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.

20. 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) Baudelaire se identifica con la conciencia de Thomas De Quincy hasta el punto de confundirse donde empieza la de uno y donde acaba la el otro. Para profundizar en la idea de *identificación poética* ver Poulet, Georges. 1980. *La poésie éclatée,* Presses Universitaires de France, París. p.79. Ver también Barthes, Roland. *Sur Racine,* Editions du Seuil, Paris, 1963. Barthes, Roland. *S/Z*, Editions du Seuil, Paris, 1970.

21. Barthes, Roland. *Crítica y verdad*, México, Sigo XX1, 1981, pág. 58. Ed.original: Critique et Verité, Editions Souil, 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, Pag. 103.

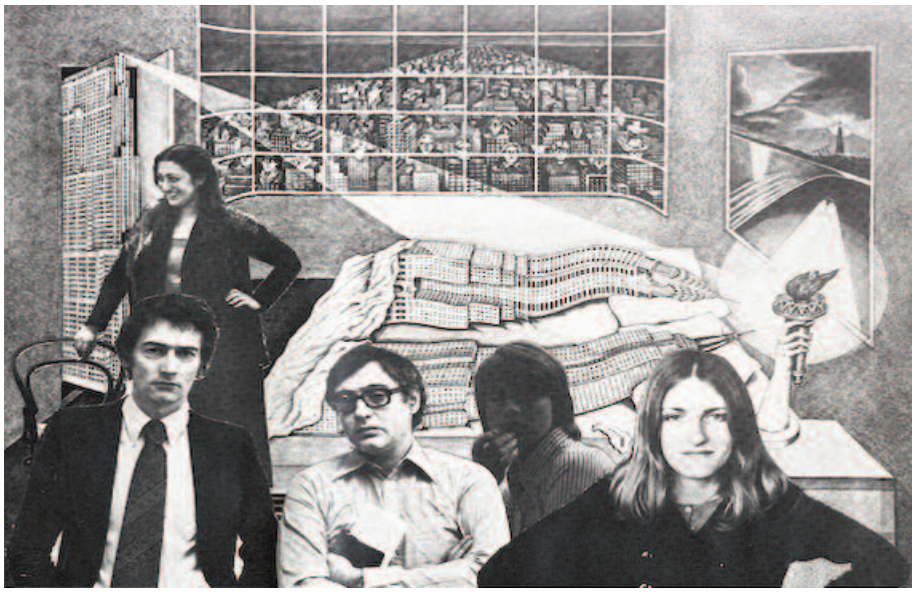


Fig. 12. Robert Venturi y Denise Scott Brown conduciendo por el Strip de Las Vegas, 1968.

Fig 13. OMA: Rem Koolhaas, Elia y Zoe Zenghelis, Madelon Vriesendorp y Zaha Hadid en segundo plano. Retrato publicado en el Número especial de *Architectural Design* dedicado a OMA. Mayo de 1977.

Las diferencias entre los dos retratos ilustra las distintas actitudes a la hora de acometer el análisis de las respectivas ciudades. Por un lado Venturi y Scott Brwn, de espaldas, incompletos, anónimos.. enmarcan la escena de Las Vegas, mostrando una actitud de observación. Con cámara fotográfica en mano, se presentan casi como periodistas de investigación. En e otro extremo los miembros de OMA se presentan en primer plano, integrados en una escena de producción propia que trata de condensar la esencia del manhattanismo. La gran ventana del fondo, equiparable al parabrisas del coche de los Venturi deja ver en un tercer plano la ciudad de Nueva York, donde los edificios antropomórficos parecen mirar todos hacia los autores que les dan la espalda.

desciframiento de claves ajenas a la obra que ayuden 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 tanto en la obra analizada, como 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.

NI ESTO NI AQUELLO

Este término medio no es el único punto de confluencia entre Bergson y Baudelaire, dos figuras 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 resultan clave para comprender la construcción de los libros de las Vegas y Nueva York. Un "ni esto ni aquello" que es fiel reflejo de aquel "lo uno y lo otro" que Venturi proponía en *Complexity and Contradiction* como contestación a la obra de Kierkegaard[23]. El *inclusivismo* como máxima expresión de la postmodernidad se entiende como aceptación de la contradicción más allá de la forma arquitectónica, que fue como se propuso inicialmente en *Complexity and Contradiction*[24.] Entonces no se sugería aún la unión de teoría y proyecto, realismo e idealismo, universalidad y especificidad... La compatibilización de conceptos e ideas contrarias se propondría explícitamente cuando Koolhaas recuperara las palabras de Scott Fitgerald para definir inclusión y contradicción: "la prueba de una inteligencia de primer orden consiste en ser capaz de tener en mente dos ideas opuestas al mismo tiempo, y mantener sin embargo la capacidad de funcionar". La paradoja trasciende ya cuestiones morfológicas y afecta al funcionamiento de la idea misma, convirtiéndose en la lógica generalizada, algo a lo que en ocasiones se han referido como ironía.

La ironía así entendida, como contradicción inherente a la propia articulación de la idea, permite ver hasta qué punto los intentos de inclusión morfológica llevados a cabo por Venturi sirvieron como base para abrir el camino de todo un discurso en torno a la ironía, la ambigüedad, la paradoja... El principal

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

24. Recordemos la recomendación del profesor Donald Drew Egbert a su alumno cuando le propuso matizar el título:"Complejidad y Contadicción en la forma arquitectónoica"

problema de sus planteamientos era que siempre se basaban en la confrontación de presuntos opuestos, por lo que resultaban tan excluyentes como el modelo que trataban de combatir: "O pato o tinglado decorado"; *O lo uno o lo otro*. Lo mismo ocurre con los planteamientos que tienden a situar modernidad y postmodernidad en arquitectura en posiciones irreconciliables que se niegan recíprocamente anulando así la posibilidad de que en una haya algo de la otra. Éstos proponen un escenario en el que la postmodernidad se define precisamente a través de la oposición a la modernidad. Los análisis comparativos llevados a cabo tanto en *Complexity & Contradition* como en *Learning from Las Vegas* fueron tan parciales y dirigidos como los que la crítica estableció en su época entre estos dos libros o entre modernidad y postmodernidad. En la mayoría de estos casos en los que se plantea "o esto o aquello", se utilizan puntos de partida diferentes en un análisis que sin embargo se presenta cómo equivalente, una manipulación extendida con tal de poder definir algo precisamente a través de la confrontación con su aparente contrario.

Quizá *nunca fuimos modernos,* como apunta Bruno Latour, para quien la hibridación es el único modelo posible. Quizá no hayamos llegado aún a ser *postmodernos*, como sugiere Martin al desplazar los principios modernos desde el objeto a su imagen. En cualquier caso, la frontera entre *lo uno y lo otro* no debe ser tan estricta como en ocasiones se haya podido considerar. Los que así lo han hecho plantean la obligación de elegir entre *la espada y la pared*, estableciendo una ruptura del orden natural del progreso, una simplificación en la que toda evolución ocurre por revolución y reacción, de forma análoga a lo que sugiere el diagrama helicoidal propuesto por Zevi. La evolución que se produce en los planteamientos de estos libros sirve para entender cómo la condición postmoderna en arquitectura nace de la asimilación simultánea de la modernidad y su correspondiente anti-modernidad: ni lo uno ni lo otro.

Porocesos de reelaboración necesarios para adaptar la tesis al formato y a la línea editorial de la colección arquia/temas de la Fundación Arquia.

Dado el carácter literario y la vocación narrativa de la tesis, no se considera necesaria una profunda reelaboración para convertirla en libro. Al igual que los trabajos que constituyen el objeto de la tesis, ésta nació ya con vocación de libro, con un formato, un lenguaje y un tono "literario" y con una estructura eminentemente narrativa.

De forma análoga a los libros estudiados, la tesis se estructura en torno a una trama creada de manera expresa para encajar las ideas, los "descubrimientos" y las conclusiones de la propia investigación. Se han ordenado temas complejos, análisis teóricos, metodológicos e ideológicos, construyendo una "historia" que se organiza cronologicamente; como si todo encajase en una lógica lineal en el tiempo, con un inicio (Roma, 1954) y un final (Nueva York, 1978). Tal como muestra el índice se trata de un recorrido a lo largo de varias ciudades durante un período de poco más de dos décadas. Desde esta lógica impuesta por la propia estructura de la tesis todo encaja con aparente sencillez en un relato que facilita y hace más legible el tema de la investigación.

En cuanto al formato, se trata de un trabajo sintético, de carácter ensayístico y especulativo, con una extensión reducida para el volumen habitual de las tesis doctorales. El trabajo tiene una extensión de apenas 200 páginas, maquetado con notas e imágenes, encajando en los estándares de lacolección de *arquia*.

No se trata de una tesis que rescata de los archivos gran cantidad de material inédito. Al contrario, se centra en temas ampliamente conocidos, pero establece una serie de relaciones inéditas que aspiran a redefinir ciertos aspectos sobre estos libros que se han dado por sentados, permitiendo entenderlos desde nuevas lógicas.

El "montaje" de la tesis es análogo al de los libros que analiza, ajustándose además a la línea editorial de *arquia*. Se plantean tres discursos paralelos: el narrativo del texto, el referencial de las notas, y el imaginario de las ilustraciones. Los tres aspiran a construir hilos argumentales complementarios pero manteniendo cierto nivel de autonomía:

Texto: ordenado en orden cronológico, plantea una secuencia de acontecimientos que sirven para construir la tesis en sí. La narrativa encaja como un guión cinematográfico, en el que el final se conocía antes de comenzar el montaje de la trama.

Imágenes: el discurso de las imágenes, aunque construido como complemento al texto, ha tomado un protagonismo que lo hace autosuficiente. Su colocación precisa y por tanto las relaciones que se establecen entre ellas, constituye un razonamiento tan importante como el del propio texto.

Notas: la tesis se construye a base de referencias. Las notas sirven literalmente para construir la trama; a modo de préstamos y apropiaciones (siempre citadas) las referencias llegan a confundirse en ocasiones con la propia trama, siguiendo una vez más el ejemplo de los libros examinados.

En cualquier caso sí se considera importante revisar en profundidad cuestiones de estilo, forma, revisar notas, créditos de imágenes, repeticiones... Aunque se ha trabajado mucho sobre ello, será necesario aún repasar el tamaño y posición de las imágenes, dada la importancia de las relaciones que se establecen entre ellas. Todas estas revisiones son menores, y como se ha indicado, se considera que el trabajo en su forma actual, encajaría perfectamente, con algún ajuste mínimo, en la linea editorial y en el formato de la colección *arquia/temas.*