

Als anys setanta els arquitectes experimentaven amb la subordinació a la història. Mirant-se la història no només van descobrir velles fòrmules, sinó també possibilitats expressives i coneixements reflectits en les primeres pàgines dels llibres d'història: porta, columna, arquitrau, clau de volta, etc... Els grans eixos, les composicions simètriques, què eren si no l'obra d'arquitectes? Els coneixements, enriquits amb somnis nostàlgics, afavoreixen l'exclusiva concentració en la forma. Tota una professió mira amb arrogància el final del segle XX. Una sèrie de grans concursos ho posen de manifest: mai al llarg de la història no s'havia distanciat tant una professió de l'eficàcia i dels aspectes materials com l'arquitectura en els últims quinze anys. ¿Ha existit mai una disciplina que es trobi en una situació tan dolenta i alhora tan bona, com l'arquitectura als últims deu anys? Cada vegada més l'arquitectura introduceix en el món noves estructures que aquest no li ha demanat.

Aquí radica la seva vulnerabilitat: l'arquitectura es troba en la humiliant situació de l'amant que ensenya els seus encants precisament a la persona que ha perdut tot interès en ell. ¿Hi ha alguna relació entre el fet que en el moment en què el món perd l'interès per l'arquitectura, els arquitectes la redescobreixin? Aquest redescobriment, que com a naixement assenyala una avantguarda en lenta evolució i s'interessa per les conferències, exposicions i publicacions, és com un foc fred, sense espurnes; estèril en les seves apor-

In the seventies, architects experimented with subordination to history. Looking at history not only did they discover old formulae but also expressive possibilities and knowledge reflected in the first pages of history books: door, column, architecere, vault key, etc. What were the great axes, the symmetrical compositions, if not the work of architects? Knowledge, enriched with nostalgic dreams, favours exclusive attention to form. A whole profession looks arrogantly towards the end of the XXth century, a fact proven by a series of competitions on a grand scale: never in the whole of history has a profession become more isolated from efficiency and from material aspects than architecture in the last 15 years. Has there ever been a discipline that has found itself in a situation so adverse, yet so favourable, as architecture in the last 10 years? Architecture introduces more and more new structures into a world that has never asked for them.

Here is where its vulnerability lies: architecture finds itself in the humiliating situation of a lover displaying his charms to the very person who has lost all interest in him. Is there any relation between the fact that at the very moment when the world loses interest in

architecture, architects rediscover architecture? This re-discovery, which like a birth represents an avant-garde in slow evolution and becomes interested in lectures, exhibitions and publications, is like a cold fire, without sparks; sterile in its contributions. I am convinced that this refloating of architecture is a kind of self-therapy in the face of anonymous architecture. A group of enthusiasts, all of whom are in the same situation, attempt to cure their traumatic wounds by means of historical ritual ceremonies, in order to regain their own self-confidence.

My main interest lies in the study of the most important phenomenon of the XXth century: mass culture, which has destroyed the traditional values of architecture. This began at the turn of the century. At that time men reacted in a different way: in Russia they faced the problem in an intelligent, positive but at the same time Utopian, manner, precisely because they defined their goals clearly. The Americans, on the other hand, managed to put this architecture into practice precisely because they wrote no manifestoes.

I wrote the book *Delirious New York* without using even once an architectural concept that refers to form; this is the true quality of the work. The first thing I did was the

drawing, *The City of the Fascinating Balloon*, in 1972, which was meant to be a kind of representation of the essence of Manhattan. In Ithaca my wife, Madelone Vriesendorp, and I began to collect postcards and other tourist bric-a-brac concerning New York. In this way I discovered that the true sense of architecture has to be sought in places off official paths.

At first I asked myself what form had to be given to these documents, but very soon I realised that the most interesting thing about New York was that the city was the ideal place to document how the artificial replaces the natural. This idea has its origin in my previous interest in the constructivists. I was several times in Moscow with Gerrit Oorthuys in search of original documents. We had found them in cupboards, trunks and even under the kitchen table in the house of Leonidov's widow. At the same time I had begun to understand the constructivists' sense of reality and their fragile amateurishness. The paradox lay in the fact that while in the thirties America and Europe had the same goals, in the former there were works but no manifestoes, while in the latter there were manifestoes but no works. This establishment of fact formed the basis of my book.

tacions. Segur que aquest reflotament de l'arquitectura té més similitud amb una auto-teràpia enfront de l'arquitectura anònima. Un grup d'apassionats, que es troben tots en la mateixa situació, intenten curar-se les traumàtiques ferides mitjançant adjuracions rituals de la història, i amb això guanyar-se la pròpia seguretat.

El meu principal interès radica en l'estudi del fenomen més important del segle XX: la cultura de masses, que ha destruït els valors tradicionals de l'arquitectura. Això va començar a principis de segle. En aquell moment els homes reaccionaren de manera diversa: a Rússia van afrontar el problema de manera intel·ligent i positiva, però al mateix temps utòpica, precisament perquè van formular amb claredat els seus objectius. En canvi, els americans van aconseguir de posar en pràctica aquesta arquitectura, precisament perquè no van escriure cap manifest.

He escrit el llibre Delirious New York sense haver usat ni una sola vegada un concepte arquitectònic que es refereixi a la forma, aquesta és la vertadera qualitat del llibre. La primera cosa que vaig fer va ser el dibuix La Ciutat del Globus Foscant el 1972, que pretenia ser una mena de representació de l'essència de Manhattan. A Ithaca, la meva dona, Madelone Vriesendorp, i jo mateix vam començar a col·leccionar postals i altres objectes turístics sobre Nova York. D'aquesta manera he descobert que el veritable sentit de l'arquitectura s'ha de buscar en llocs que no siguin el camí oficial.

Al començament vaig preguntar-me quina forma havia de donar a aquests documents, però ràpidament vaig comprendre que el més interessant de Nova York consisteix en el fet que la ciutat és el lloc més adequat per a documentar la manera amb què l'artificialitat substitueix la naturalitat. Aquesta idea té origen en el meu anterior interès pels constructivistes. Diverses vegades vaig anar a Moscou amb Gerrit Oorthuys per buscar documents originals. Els havíem trobat en armaris, baguls i fins i tot a sota de la taula de la cuina de la vídua de Leonidov. Alhora, havia aconseguit entendre el sentit de la realitat que tenien els constructivistes i havia començat a comprendre el seu fràgil amateurisme. La paradoxa era que mentre durant els anys trenta s'havien fixat les mateixes fites a Amèrica i a Europa, a la primera hi havia obres però no pas manifestos i a la segona hi havia manifestos, però sense obres. A partir d'aquesta constatació he escrit el meu llibre.

Una conclusió important que vaig treure d'aquests estudis és que la representació dels projectes juga un paper essencial, fins i tot en el camp de la teoria. Aquests dibuixos quasi romàntics han servit tant per a desdibuixar els propòsits teòrics com per a dirigir-se a un públic ampli.

Es tracta sincerament d'assaigs, llevat del projecte per a la piscina flotant, i eren una resposta als dilemes plantejats per Leonidov i Nova York; la demostració més pura del que volia fer amb l'arquitectura.

tectura: un projecte que consistia exclusivament en un programa, sense a penes considerar l'aspecte formal i que, per tant, podia coexistir amb qualsevol mena d'arquitectura. Es tractava d'oposar la intel·ligència de Leonidov a les intimidacions de Tafuri.

Tots els meus treballs són un intent d'adaptació als múltiples requeriments del moment, sense la nostàlgia dels moderns clàssics. No intento oferir metàfores, imatges o símbols per a l'època en què vivim, sinó conceptes¹.

No hi ha una manera única de reaccionar ni d'actuar. Cada cas té una resposta. I aquesta és la diferència essencial respecte de l'urbanisme que actua sense tenir en compte les circumstàncies del lloc o, si les hi té, els dóna sempre el mateix sentit. Una aproximació al projecte és aquella que, sent molt més improvisada, permet, tanmateix, reaccionar de diferents maneres davant les condicions i circumstàncies en què es va trobant. La meva teoria té tres arguments o tres crítiques a l'«urbanisme»: En primer lloc la monotonía i també, a causa d'aquesta, la irresponsabilitat; hi ha una absència total d'invenció i de creativitat. Al Nou Berlín, projecte en certa manera molt respectuós, els arquitectes es veuen forçats a diferenciar-se els uns dels altres per meres trivialitats.

En segon lloc, un altre factor desastrós d'aquesta tendència és l'actitud d'aquell que, per tenir uns objectius molt predeterminats, no hi veu, es cega, davant les delicadeses i particularitats de cada

One important conclusion I reached as a result of these studies is that the representation of projects plays an essential role even in the theoretical field. These almost romantic drawings have served equally to blur theoretical proposals and to reach a wider public.

It is simply a question of experimentation, with the exception of the project for the floating swimming-pool, which was a reply to the dilemmas posed by Leonidov and New York; the purest demonstration of what I wanted to do with architecture: a project that consisted exclusively in one programme, without even considering the formal aspect, so that it could therefore coexist with any kind of architecture. It was a question of opposing the intelligence of Leonidov to the intimidations of Tafuri.

All my works are an attempt to adapt to the multiple requirements of the moment, without the nostalgia of the modern classicists. I do not attempt to offer metaphors, images or symbols of the times we live, but rather concepts.¹

There is no single way to act and react. The reply is literally different in each case. This is essentially what architects fail to realise when they ignore the determining factors of each site or treat them all in the

same way. Another way of approaching a project is one which is far more improvisatory, but nevertheless far more capable of reacting in different ways to the circumstances that have to be faced. My theory has three arguments against or criticisms of "urbanism": firstly its monotony and irresponsibility, the product of a total lack of inventiveness and creativity. In the New Berlin, architects, engaged in a project which is very respectful in a sense, are forced to mark the differences between them in trivial ways.

Secondly, another disastrous factor related to this tendency is the fact that because architects have highly predetermined objectives in mind, they become blind to the delicacies and peculiarities of each different context.

My third complaint in this context is that projects are often so restricted typologically that they can be compared to Procurus's Bed: a tale from the Greek myths in which Procurus, a bandit from Attica, having robbed travellers would reduce his victims to the size of an iron bed by mutilating them and chopping off their limbs. I feel that this is what is happening in certain projects, especially modern practices that simply cannot be adapted to certain patterns.

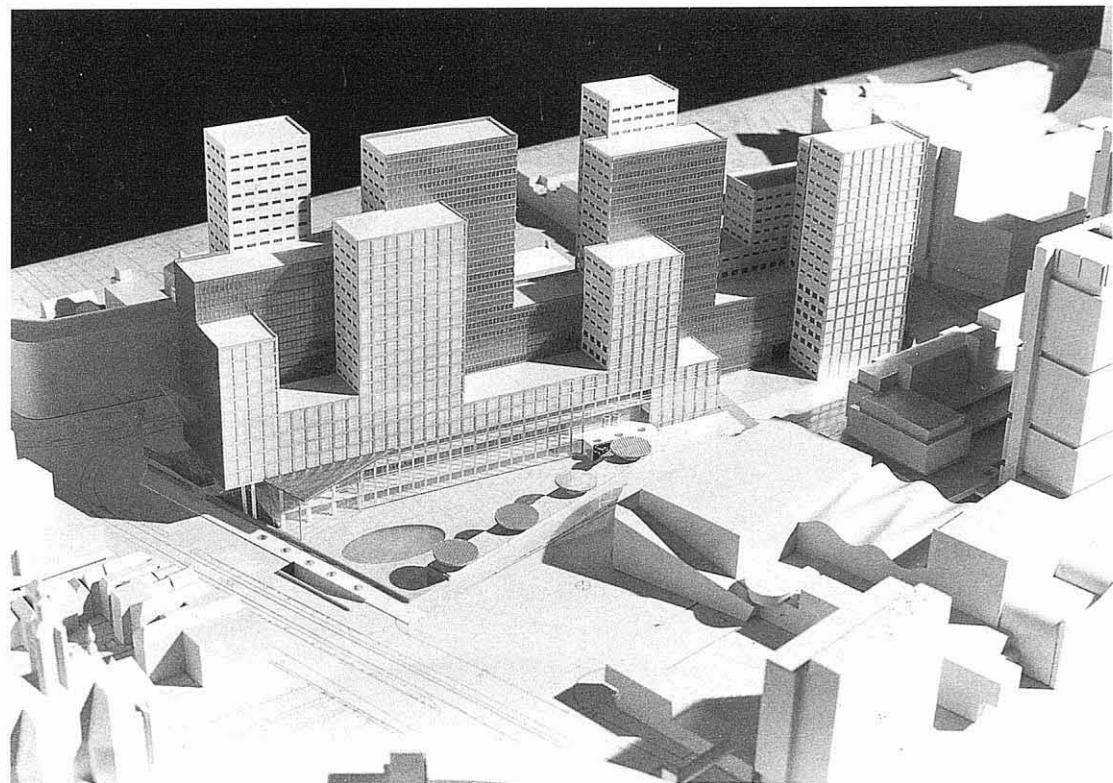
On the other hand, I am enormously doubtful about the way architects and town planners work together in terms of good taste and «culture». In the eighties especially, there are signs of a scepticism which for me has reached a state of frustration since I believe that hidden beneath the great march forward of civilisation there are cases of illiteracy or, at least, lack of objectives. If not there can be no possible explanation for these disasters.

My four years in the United States perhaps convinced me that the aesthetics of modern structures is incredibly attractive and architects in particular have to approach it in a positive way. It is impressive to see how in America unacceptable conditions become converted into pleasant surroundings or, at least, into recognisable statements. I believe this is a very weighty subject, especially since in our work as architects we have tended to refuse to tackle it. This is not, of course, a question of ideological modernity but rather the effects of modernity and, above all, the need to face them.²

(1) Extracts from «Arch +» n° 86, August 1986

(2) Extracts from an interview with Rem Koolhaas by Marta Cervelló, Rotterdam, October 1986.

Projecte per a l'Ajuntament de La Haia (concurs 1986-selecció 1987).
Project for the Town Hall of The Hague (competition 1986 selection 1987).

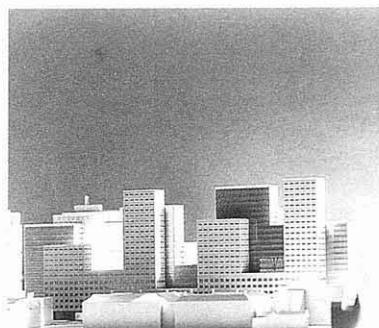


**Office for Metropolitan Architecture
(OMA)**

Rem Koolhaas
amb / with

Williem-Jan Neutelings, Götz Keller,
Marty Kohn, Ron Steiner, Luc Reuse,
Brigitte Kochta, Graciella Torre,
Jeroen Thomas.

Foto/Photo: Hans Werlemann.



context.

La meva tercera reserva és que es fan projectes tipològicament tan restringits que es poden comparar al Llit de Procust, un conte de la mitologia grega en què Procust, un bandit de l'Àtica, després de robar els viatgers, els mutilava o dislocava i els adaptava a les dimensions d'un llit de ferro. De manera que el llit sempre tenia les mides adequades. Sento que aquest tipus d'activitat arquitectònica està fent el mateix, i especialment amb activitats modernes que simplement no es poden adaptar a certs patrons.

D'altra banda, tinc enormes dubtes sobre el repartiment entre arquitectes i urbanistes, en termes de bon gust i «cultura». Aquest escepticisme ha assolit en el meu cas, especialment als anys vuitanta, el grau de frustració. Perquè, sota un gran desplegament de civilització, penso que hi ha casos d'analfabetisme, sense el qual no s'entenen aquests desastres. O potser és que falten els objectius.

Potser els meus quatre anys d'estada als E.E.U.U. m'han convencut que l'estètica de les modernes estructures és increïblement atractiva. Un s'hi ha d'acostar de forma positiva, especialment els arquitectes. A Amèrica és impressionant com condicions inacceptables són convertides en situacions de plaer o com a mínim en fets. Crec que aquest és un tema de gran consistència, sobretot si des de la nostra activitat ja hem renunciat a lluitar-hi en contra. És clar que no és necessàriament un tema de modernitat ideològica, però, d'una manera o altra, són els efectes de la modernitat, sobretot el fet de plantar-los cara².

1. Extractes de «Arch +», núm. 86, Agost 1986.

2. Extractes d'una entrevista amb Rem Koolhaas realitzada per Marta Cervelló, Rotterdam, Octubre 1986.