

En los años setenta los arquitectos experimentaban con la subordinación a la historia. Mirando la historia no sólo descubrieron viejas fórmulas, sino también posibilidades expresivas y conocimientos reflejados en las primeras páginas de los libros de historia: puerta, columna, arquivolta, clave de bóveda, etcétera ¿Los grandes ejes, las composiciones simétricas, qué eran sino la obra de arquitectos? Los conocimientos, enriquecidos con sueños nostálgicos, favorecen la exclusiva concentración en la forma. Toda una profesión mira con arrogancia el final del siglo XX. Esto lo pone de manifiesto una serie de grandes concursos: nunca a lo largo de la historia se había distanciado tanto una profesión, de la eficacia y de los aspectos materiales, como la arquitectura en los últimos quince años. ¿Ha existido nunca una disciplina que se encuentre en una situación tan mala y a la vez tan buena, como la arquitectura en los últimos diez años? Cada vez más la arquitectura introduce nuevas estructuras en el mundo, que éste no le ha pedido.

Aquí radica su vulnerabilidad: la arquitectura se encuentra en la humillante situación de un amante que enseña sus encantos precisamente a la persona que ha perdido todo interés por él. ¿Existe alguna relación entre el hecho de que en el momento en que el mundo pierde el interés por la arquitectura, los arquitectos redescubran la arquitectura? Este redescubrimiento, que como nacimiento señala una vanguardia en lenta evolución y se interesa por las conferencias, exposiciones y publicaciones, es como un fuego frío, sin chispas; estéril en sus aportaciones. Seguro que este reflatamiento de

*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, architrave, 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 Itasca 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.*

la arquitectura tiene más parecido con una autoterapia frente a la arquitectura anónima. Un grupo de apasionados, que están todos en la misma situación, intentan curar sus traumáticas heridas mediante adjuraciones rituales de la historia, para con ello ganarse la propia seguridad.

Mi principal interés radica en el estudio del fenómeno más importante del siglo XX: la cultura de masas que ha destruido los valores tradicionales de la arquitectura. Esto empezó a principios de siglo. En aquel momento los hombres reaccionaron de manera utópica, precisamente porque formularon con claridad sus metas. En cambio, los americanos consiguieron poner en práctica esa arquitectura, precisamente porque no escribieron ningún manifiesto.

He escrito el libro *Delirious New York* sin haber utilizado ni una sola vez un concepto arquitectónico que se refiera a la forma, ésta es la verdadera cualidad del libro. Lo primero que hice fue el dibujo *La Ciudad del Globo Fascinante*, en 1972, que pretendía ser una especie de representación de la esencia de Manhattan. En Ithaca, mi mujer, Madelone Vriesendorp, y yo empezamos a coleccionar postales y otros objetos turísticos sobre New York. De esta manera he descubierto que el verdadero sentido de la arquitectura hay que buscarlo en sitios que no sean el camino oficial.

Al principio me pregunté qué forma había que darle a estos documentos, pero rápidamente comprendí que lo más interesante de New York consistía en que la ciudad era el lugar más adecuado para documentar la manera en que lo artificial sustituiría a lo natural. Esta

idea tiene su origen en mi anterior interés por los constructivistas. Varias veces estuve en Moscú con Gerrit Oorthuys para buscar documentos originales. Los habíamos encontrado en armarios, baúles e incluso debajo de la mesa de cocina de la casa de la viuda de Leonidov. Al mismo tiempo, había conseguido entender el sentido que de la realidad tenían los constructivistas y había empezado a comprender su frágil amateurismo. La paradoja era que aunque en los años treinta tanto América como Europa se habían fijado las mismas metas, en la primera existían obras pero no manifiestos y en la segunda existían manifiestos pero sin obras.

Una conclusión importante, que saqué de estos estudios, es que la representación de los proyectos desempeña un papel esencial, incluso en el campo de la teoría. Estos dibujos cuasirománticos han servido en igual medida para desdibujar los propósitos teóricos y dirigirse a un amplio público.

Se trata sinceramente de ensayos, a excepción del proyecto para la piscina flotante, y eran una respuesta a los dilemas planteados por Leonidov y New York; la demostración más pura de lo que quería hacer con la arquitectura: un proyecto que consistía exclusivamente en un programa, sin considerar apenas el aspecto formal y que por lo tanto podía coexistir con cualquier tipo de arquitectura. Se trataba de oponer la inteligencia de Leonidov a las intimidaciones de Tafuri.

Todos mis trabajos son un intento de adaptación a los múltiples requerimientos del momento, sin la nostalgia de los modernos



clásicos. No intento ofrecer metáforas, imágenes o símbolos para la época que vivimos, sino conceptos.<sup>1</sup>

No hay una manera única de reaccionar ni de actuar. Cada caso tiene una respuesta. Y esta es la diferencia esencial frente al urbanismo que actúa sin tener en cuenta las circunstancias del lugar, o si lo hace, les da siempre el mismo sentido. Una aproximación al proyecto es aquella que siendo mucho más improvisada permite, sin embargo, reaccionar de distintas maneras ante las condiciones y circunstancias que va encontrando. Mi teoría tiene tres argumentos o tres críticas al «urbanismo»: En primer lugar la monotonía y también, motivada por ésta, la irresponsabilidad; hay una ausencia total de invención y de creatividad. En el Nuevo Berlín, un proyecto en cierta medida muy respetuoso, los arquitectos se ven forzados a diferenciarse unos de otros por meras trivialidades.

En segundo lugar, otro factor desastroso de esta tendencia es el que, por tener unos objetivos muy predeterminados, no ve, se ciega frente a las delicadezas y particularidades de cada contexto.

Mi tercera reserva es que se hacen proyectos tipológicamente tan restringidos que se pueden comparar al Lecho de Procusto, un cuento de la mitología griega en el que Procusto, un bandido del Ática, después de robar a los viajeros, los adaptaba al tamaño de un lecho de hierro, mutilando o descoyuntando a sus víctimas. De modo que la cama tenía siempre la medida adecuada. Siento que este tipo de actividad arquitectónica está haciendo lo mismo, y especialmente con actividades modernas que simplemente no se pue-

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.<sup>1</sup>

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.

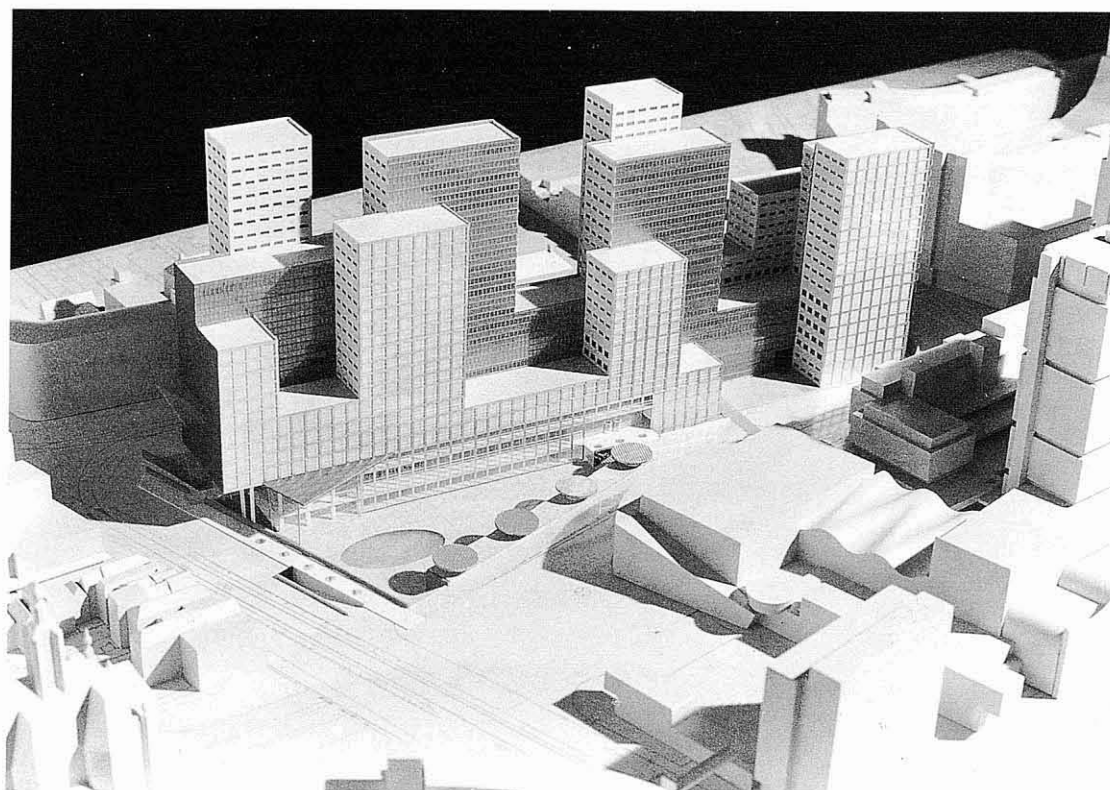
My third complaint in this context is that projects are often so restricted typologically that they can be compared to Procrustes' Bed: a tale from the Greek myths in which Procrustes, a bandit from Attica, having robbed travellers would reduce his victims to the size of an iron bed by mutilating them and chopping off their limbs. I feel that this is what is happening in certain projects, especially modern practises 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.<sup>2</sup>

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

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



**Proyecto para el Ayuntamiento de La Haya (concurso 1986 - selección 1987.)**

Project for the Town Hall of The Hague (competition 1986 selection 1987)

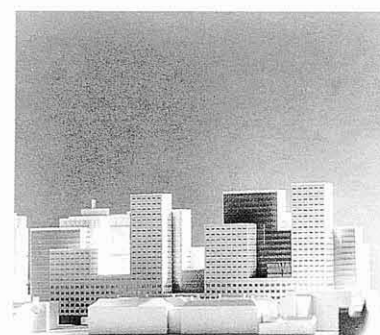
**Office for Metropolitan Architecture (OMA)**

**Rem Koolhaas**

con / with

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

*Foto / Photo: Hans Werlemann.*



den adaptar a ciertos patrones.

Por otra parte, tengo enormes dudas sobre el reparto entre arquitectos y urbanistas, en términos de buen gusto y «cultura». Este escepticismo ha alcanzado en mí, especialmente en los años ochenta, el grado de frustración. Porque, bajo un gran despliegue de civilización, pienso que hay casos de analfabetismo, sin el cual no se entienden esos desastres. O tal vez es que faltan los objetivos.

Quizá mis cuatro años de estancia en Estados Unidos me hayan convencido de que la estética de las modernas estructuras es increíblemente atractiva. Uno tiene que acercarse a ellas de forma positiva, especialmente los arquitectos. En América es impresionante ver cómo condiciones inaceptables son convertidas en situaciones de placer o por lo menos en hechos. Creo que esto es un tema de gran consistencia, sobre todo, si desde nuestra actividad ya hemos renunciado a luchar contra ello. Desde luego, no es necesariamente un tema de modernidad ideológica, pero, son los efectos de la modernidad, sobre todo el hecho de darles la cara<sup>2</sup>.

1. Extracto de «Arch +» núm. 86, agosto de 1986.

2. Extracto de una entrevista a Rem Koolhaas realizada por Marta Cervelló, Rotterdam, octubre de 1986.