

Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio

Escuela de Arquitectura
y Estudios Urbanos

BLOCK

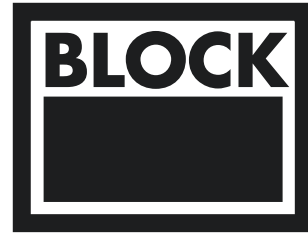
Fernando Aliata
Eduardo Gentile
Luis Müller
Jorge Francisco Liernur
Ana María Rigotti
Claudia Shmidt
Patricio del Real
Adrián Gorelik
Carla Berrini
Silvio Plotquin
Virginia Bonicatto
Ana Gómez Pintus
Melina Yuln
Alejandro Crispiani
Francisco Díaz P.

HISTORIOGRAFÍA

Número 8,
marzo de 2011



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



**Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio**

**Escuela de Arquitectura
y Estudios Urbanos**



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Universidad Torcuato Di Tella
Rector: Lic. Manuel Mora y Araujo

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos
Decano organizador: Arq. Jorge Francisco Liernur

Carrera de Grado de Arquitectura
Director Arq. Sergio Forster
Coordinadora Arq. Florencia Rausch

Maestría en Historia y Cultura de
la Arquitectura y la Ciudad
Directora Dra. Arq. Claudia Shmidt

Programa para Graduados:

Arquitectura y Tecnología:
Coordinador Arq. Ricardo Sargiotti

Arquitectura del Paisaje:
Coordinadora Arq. Cora Burgin

Preservación del Patrimonio:
Coordinador Arq. Fabio Grementieri

Maestría en Economía Urbana
(c/Escuela de Gobierno):
Director Dr. Lucas Llach

Consejo de Evaluación Académica Externa:

Arq. Francisco Bullrich
Dr. Werner Öchsli, ETH Zurich
Arq. Jorge Silveti, Harvard University
Arq. Rafael Viñoly

Consejo Consultivo:

Arq. Jorge Aslan
Arq. Francisco Bullrich
Arq. Enrique Fazio (1945-2001)
Arq. Jorge Hampton
Arq. Raúl Lier (1944-2005)
Arq. Jorge Morini
Arq. Josefina Santos
Arq. Clorindo Testa

**Block, revista de cultura de la
arquitectura, la ciudad y el territorio**

Director:

Arq. Jorge Francisco Liernur
Universidad Torcuato Di Tella
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Comité de redacción:

Mg. Noemí Adagio
Universidad Nacional de Rosario

Dr. Fernando Aliata
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Dra. Anahi Ballent
Universidad Nacional de Quilmes
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Dr. Alejandro Crispiani
Pontificia Universidad Católica de Chile,
Santiago

Arq. Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Dr. Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Mg. Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Mg. Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

Dra. Ana María Rigotti
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Dra. Claudia Shmidt
Universidad Torcuato Di Tella

Dra. Graciela Silvestri
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Editores del número 8:

Fernando Aliata
Eduardo Gentile
Luis Müller

Diseño gráfico:

Gustavo Pedroza
Universidad Nacional de Lanús

No está permitida la reproducción parcial
o total del material que aquí se publica.

Las opiniones contenidas en los artículos son
de exclusiva responsabilidad de los autores.

ISSN: 0329-6288

Propietario:
Universidad Torcuato Di Tella

Sede Alcorta: Sáenz Valiente 1010
C1428BJJ Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54 11) 5169 7330
E-mail: rrodriguez@utdt.edu

Sede Miñones: Miñones 2177
C1428ATG Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54 11) 5169 7000

Índice



BLOCK, número 8, marzo de 2011

En la tapa: Timbuctú.

	Editorial	4
Fernando Aliata Eduardo Gentile Luis Müller	Historiografía	7
Jorge Francisco Liernur	Orientalismo y arquitectura moderna: el debate sobre el techo plano	10
Ana María Rigotti	Moisei Ginzburg: bases de una teoría autónoma de la arquitectura y sus materiales específicos	28
Claudia Shmidt	A propósito de la «Posdata Americana» de Pevsner	42
Patricio del Real	Para caer en el olvido: Henry-Russell Hitchcock y la arquitectura latinoamericana	48
Adrián Gorelik	Historias de Nueva York. Arquitectura, capitalismo y pensamiento crítico en <i>Delirius New York</i>	58
Lecturas:		
Carla Berrini	De la <i>Konstruktion</i> a la plástica: Sigfried Giedion y sus dos genealogías para la arquitectura moderna	68
Silvio Plotquin	En torno al «regionalismo crítico»	74
Virginia Bonicatto Ana Gómez Pintus Melina Yuln	Alan Colquhoun: la aventura de la arquitectura moderna	78
Alejandro Crispiani	La arquitectura y su reverso	81
Francisco Díaz P.	El éxtasis de la práctica y la crisis de la crítica. Notas sobre la escena arquitectónica contemporánea en Chile	89

Arquitectura, capitalismo y pensamiento crítico en *Delirious New York*

Manifiesto retroactivo

Es indudable que *Delirious New York* no es un libro de historia urbana o de la arquitectura, aunque su apelación al pasado –ese territorio incierto que está lejos de rendirse dócilmente a las incursiones exclusivas de los historiadores– es tan fuerte que aparece en el mismo envés del título del libro: un «manifiesto retroactivo para Manhattan».¹ No se espera que nadie consulte este libro sobre aspectos de la historia de Nueva York, desde ya; pero la potente imaginación histórica que muestra Koolhaas es mucho más que un vehículo anacrónico para sus ideas sobre la ciudad o la arquitectura: ilumina con originalidad episodios fundamentales de la historia urbana y reescribe un capítulo central de la historia (y la historiografía) de la arquitectura moderna, su «capítulo americano».

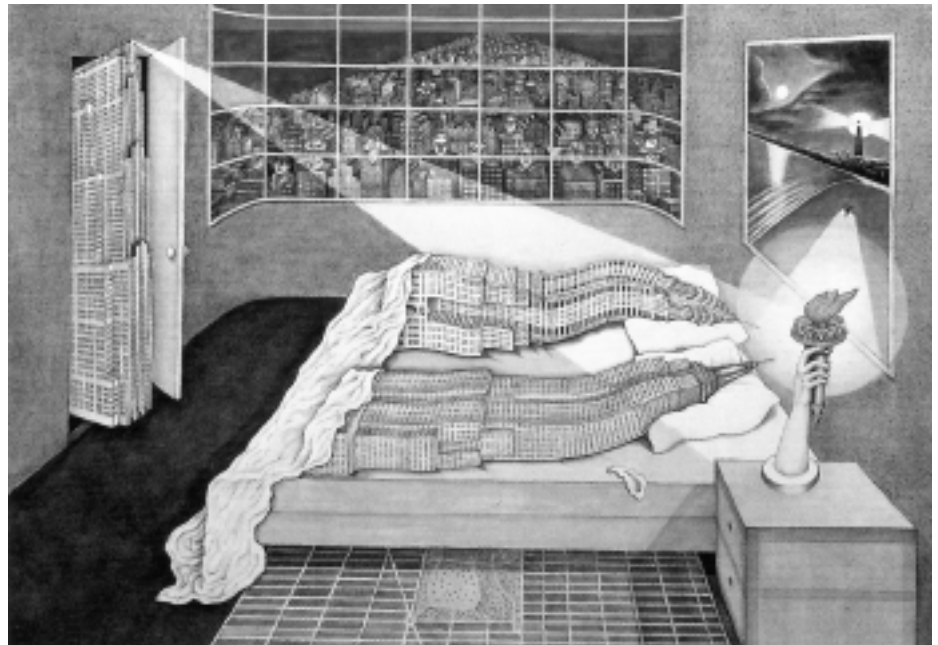
¿Qué significa, en todo caso, un «manifiesto retroactivo»? Con su gran talento para las fórmulas de alto impacto, Koolhaas inventó un nombre para lo que en verdad es un híbrido entre interpretación urbana y manifiesto arquitectónico. Buena parte del aliento de *Delirious New York* surge de esa mezcla. El libro comienza postulando a Nueva York como la piedra Roseta del siglo XX y, por lo tanto, al propio Koolhaas como el Champollion que nos descifra sus secretos. Pero –los historiadores urbanos lo saben bien–, toda ciudad guarda, enigmática, en sus planos y edificios, las claves de una civilización. Koolhaas busca algo más específico en la historia de Nueva York: la quintaesencia de la modernidad. Y cuando el intérprete de la ciudad no es un historiador, sino un arquitecto a la búsqueda de principios para su arquitectura –a la búsqueda de un manifiesto retroactivo–, ocurre algo muy especial, porque tiene que inventar, como un artista más que como un traductor, la propia lengua que espera ser comprendida. Esto ya es toda una definición que nos ofrece Koolhaas sobre el mejor papel que puede desempeñar el arquitecto en la modernidad: producir metáforas capaces de ordenar e interpretar la realidad metropolitana, convirtiéndola en conocimiento social.

Delirious New York tampoco es, de todos modos, el primer manifiesto arquitectónico que surge de una interpretación urbana: en 1972, seis años antes que Koolhaas, ya lo habían hecho

Venturi, Izenour y Scott Brown en *Aprendiendo de Las Vegas*.² El gesto crítico fue muy similar: descubrir en un paisaje urbano realmente existente, producido anónimamente por el colectivo de intereses que construye la ciudad –en el caso de Las Vegas, con claro predominio de los intereses comerciales y publicitarios–, al margen de cualquier preceptiva de la arquitectura legítima, las fuentes de donde extraer la savia para la revitalización de una cultura arquitectónica exhausta de legitimidad. Y podría decirse que en esta operación de estetización de lo cotidiano, ellos fueron incluso más radicales que Koolhaas, ya que su piedra Roseta todavía no había recibido ninguna atención, aparte del desprecio: la alta cultura –a la que todas estas operaciones anti-culturales se dirigen– no había todavía ni siquiera reconocido que Las Vegas guardaba claves a la espera de ser descifradas. En esto, Venturi, Izenour y Scott Brown fueron muy consecuentes con su inspiración *pop*, corriente que generalizó en el arte contemporáneo el criterio de que el núcleo de eficacia de una obra radica en la sorpresa que es capaz de generar. Y aunque Koolhaas también estuvo desde siempre interesado en el efecto sorpresa, la originalidad de *Delirious New York* no descansa en la novedad de su objeto: el rascacielos de Manhattan ya había sido incorporado como un capítulo fundamental de la historia de la arquitectura moderna y, más en general, la exégesis de Nueva York como «capital del siglo XX» ya estaba completamente consolidada cuando Koolhaas comenzó a extraer de ella su manifiesto.

Pero la inspiración *pop* de *Aprendiendo de Las Vegas* sin duda explica algo más importante de sus diferencias con *Delirious New York*, ya que mientras lo anónimo y popular que le interesa al primero se resume en la superficie de una iconografía, la celebración de la cultura de masas de *Delirious...* está dirigida a una indagación de las *estructuras profundas* –también en el sentido psicoanalítico, con el que coquetea la inspiración surrealista de Koolhaas– de la ciudad y su arquitectura. El «manifiesto retroactivo» de Venturi, Izenour y Scott Brown, con su combinación de Pop Art y realismo, proponía una superación de la crisis de la arquitectura moderna a través de un contextualismo populista; el de Koolhaas, con su apelación al surrealismo –que le permite al mismo tiempo potenciar descaradamente

Madelon Vriesendorp, «Delito flagrante», ilustración utilizada en la portada de la primera edición de *Delirious New York*, 1978.



el realismo pero distorsionarlo a voluntad—, recupera en cambio una posición clásicamente vanguardista: encontrar en el presente metropolitano las semillas del futuro. Busca responder a aquella crisis de un modo análogo a como lo habría hecho Le Corbusier: doblando la apuesta. En un capítulo de *Delirious...* muy significativo respecto de su posición frente a la arquitectura moderna europea, Koolhaas relata que Le Corbusier respondía a la pregunta sobre los rascacielos de Manhattan diciendo: «son demasiado pequeños».³ Pero es el mismo Koolhaas el que parece explicar la crisis de la arquitectura moderna a contrapelo de las habituales acusaciones de autoritaria, heroica y omnipotente, diciendo de modo desafiante: «fue demasiado tímida». Esa parece ser para Koolhaas la verdadera limitación del tan denostado purismo de la arquitectura moderna: un refugio formalista para negarse a enfrentar con verdadera ambición el desafío puesto por la metrópoli real, es decir, la cultura de la congestión, la riqueza genuina de la modernidad. A entender esa cultura —y a celebrarla— dedicó *Delirious New York*, el último manifiesto moderno.

Mercantilismo y artificialidad

Los principales rasgos biográficos de Koolhaas son muy conocidos —al menos tanto como los de cualquier estrella mediática—: nace en Rotterdam en 1944, pasa algunos años de su infancia en las colonias holandesas de Indonesia, se instala en Amsterdam a partir de 1956, donde trabajará de guionista de cine y periodista, y en 1968 va a estudiar a la Architectural Association de Londres, en la que entonces estaba en pleno apogeo la versión futurista y tecnológica del *pop* que daba el grupo Archigram.

En 1972 va a estudiar a Cornell, una de las escuelas de arquitectura más renovadoras para esa época en los Estados Unidos, tensionada productivamente entre las figuras de Colin Rowe y Oswald Mathias Ungers —la caracterización es de Rafael Moneo, quien señaló que Koolhaas se convirtió en discípulo dilecto de Ungers, y que de él extrajo tanto su preocupación por la ciudad como matriz generadora de la arquitectura, como su afecto y respeto crítico por la arquitectura del Movimiento Moderno.⁴ Desde Cornell se conecta con uno de los epicentros de la renovación intelectual de la alta cultura arquitectónica norteamericana, el Institute for Architectural and Urban Studies (IAUS), creado por Peter Eisenman en 1967 en Nueva York, donde Koolhaas se instala en 1974 y organiza la primera formación de su Office for Metropolitan Architecture (OMA).⁵ En el IAUS y en torno de su revista *Oppositions* —que Eisenman dirigía con Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Anthony Vidler y otros— se nucleaba una vanguardia cosmopolita que estaba en el momento más creativo del desmontaje y la desideologización de la forma moderna —Diana Agrest, Rodolfo Machado y Jorge Silvetti, Michael Graves, entre otros—, con fuertes vínculos con la cultura arquitectónica europea, tanto a través de Aldo Rossi y el neorracionalismo italiano, como de la crítica a la ideología de la Escuela de Venecia, como, en términos filosóficos mucho más generales, de las renovaciones teóricas del post-estructuralismo parisino.

De muchos de los tópicos de esa revisión teórica se alimenta indudablemente *Delirious New York*, pero para volverse en contra de una de sus manifestaciones dominantes desde entonces, la del reclamo de la autonomía de la arquitectura, en sus dos versiones: la rossiana, que a través de la historia conducía a una «nostalgia de lo urbano», y la más puramente neoyorquina,

que a través de la teoría lingüística y psicoanalítica conducía a un regodeo hedonista con la forma. Dos caminos de la múltiple renovación en curso desde finales de los años sesenta, cuyo rechazo es uno de los rasgos más constantes en la carrera de Koolhaas hasta el día de hoy.

Pero detengámonos un momento en el argumento del propio libro, que Koolhaas elabora en Nueva York entre 1974 y 1978.⁶ Es muy evidente la reivindicación holandesa en su hilo argumental: encontrar la peculiaridad de Nueva York en su espíritu comercial y en su necesidad de construir un mundo completamente artificial, rasgos que habrían implantado genéticamente las treinta familias que llegaron en 1623 para crear la colonia de Nueva Amsterdam en el extremo sur de la isla de Manhattan. Esa combinación de mercantilismo y artificialidad tendría su momento heroico de plasmación en estructuras urbano-arquitectónicas completamente originales –el rascacielos– entre fines del siglo XIX y la década de 1930. Pero hay un hito urbano anterior al momento heroico que se convertiría en su verdadera condición de posibilidad: el plano de los Comisionados de 1811, por medio del cual toda la isla, que estaba prácticamente vacía, fue trazada con una retícula homogeneizante de bloques rectangulares: el paraíso de la *especulación* –y Koolhaas, ingenioso, juega con el doble sentido conceptual de este término, ya que la trama amanzanada regular implica, sobre todo, «un programa intelectual» que reclama «la superioridad de la construcción mental sobre la realidad».

Koolhaas celebra la retícula no como forma urbana, sino como malla flexible que permite –típicamente, de acuerdo a su gusto por las paradojas teóricas– el máximo de control para el máximo de descontrol: impone una disciplina bidimensional muy restrictiva (la manzana aislada como máxima unidad de intervención), pero que obliga a una anarquía completa en la tercera dimensión, ya que cada manzana tiene necesidad de sobresalir para triunfar en una competencia salvaje, y el incremento del valor del suelo tiene como único techo el cielo. Para ello llega el invento de Otis –el ascensor mecánico– y su resultado, el rascacielos.

Podríamos decir que Koolhaas no está haciendo otra cosa que interpretar la estructura urbana como un *analogon* del capitalismo más puro: afirma que la riqueza revolucionaria de Nueva York surge de la contradicción entre colectivismo e individualismo que lleva inscrita en su propia retícula. Unos años después, Richard Sennett hará una interpretación equivalente: la cuadrícula muestra para él «la ética protestante del espacio».⁷ Claro, la relación entre la retícula homogénea y el capitalismo parece muy obvia: el repudio que la trama regular recibió tradicionalmente de los urbanistas modernos se funda en que siempre se interpretó como

exclusivamente motivada por el objetivo de racionalizar el suelo urbano como mercado y maximizar sus valores. Pero en ambas metáforas hay algo nuevo: la apelación sombría de Sennett a Max Weber introduce el carácter *neutro* de la retícula como característica de un tipo de dominación del territorio (que lo anula como tal); Koolhaas, por su parte, introdujo el conflicto dinámico entre orden y caos, pero quizás lo más novedoso –y sin duda provocativo– es su directa inversión de aquel tradicional repudio, asumiendo un entusiasmo por las contradicciones de la retícula (el capitalismo) que parece el de alguien que hubiera elegido quedarse sólo con las páginas iniciales de exaltación de la burguesía del *Manifiesto comunista*: el capitalismo (la cuadrícula) como fuerza revolucionaria fuera de sí.

Con el rascacielos hará una operación interpretativa muy similar, tanto en agudeza como en capacidad revulsiva. Es un artefacto que nace como el resultado de una ambición típicamente especulativa: multiplicar todas las veces que la tecnología lo permita el valor del suelo. Pero el propio tamaño desmesurado al que llega impone nuevas condiciones a la arquitectura y el urbanismo y, especialmente, nuevas posibilidades a la cultura de la congestión. En primer lugar, cada rascacielos se presenta como una ciudad dentro de la ciudad, en competencia contra todos los demás, lo que implica que va a superponer en su interior todas las funciones posibles de modo completamente indiferente e indeterminado, disolviendo todo prejuicio zonificador de la urbanística. En segundo lugar, el tamaño modifica la calidad de la relación entre la superficie envolvente y su contenido, porque en tanto la actividad interior es potencialmente infinita, ya no puede pretender ser representada por una superficie exterior que proporcionalmente tiende a ser más pequeña cada vez, disolviendo todo prejuicio moral de la arquitectura. Esa «deliberada discrepancia» entre el exterior y el interior –la «lobotomía», dice Koolhaas, con la que se cortan las «conexiones nerviosas» de la fachada con el funcionamiento interno del edificio– les ofrece a los arquitectos una zona de «libertad sin precedentes» (que se va a poner de manifiesto en el Rockefeller Center) y a la sociedad, un espacio artificial en el que se puede dedicar sin restricciones a desarrollar formas de vida constantemente innovadoras (como muestra por antonomasia el análisis del Downtown Athletic Club). Así, para Koolhaas, el rascacielos se convierte en el verdadero «condensador social constructivista», la sociedad neoyorquina de las décadas de 1920 y 1930 logra imponer la libertad en los estilos de vida que las vanguardias europeas propusieron sin éxito, y el Gran Gatsby se vuelve revolucionario sin dejar de tomar martinis. Y aquí se ve que de los dos rasgos holandeses, el comercio y la artificialidad, Koolhaas prefiere ser realmente fiel al segundo, o mejor, que el espíritu

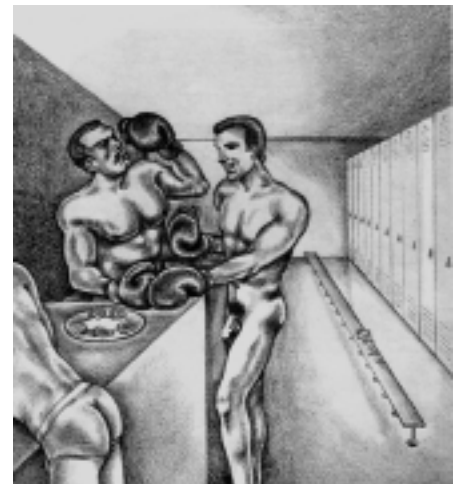
comercial funciona, para él, sólo como una coartada astuta que permite justificar, a través de una aparente eficacia, el máximo de artificialidad: una libertad sin límites para las fantasías oníricas de la cultura de la congestión.

Surrealismo, capitalismo y arquitectura moderna

Podríamos decir, entonces, que la retícula y el rascacielos funcionan en *Delirious New York* como la estructura teórica de la cultura de la congestión, su resultado y su motor. El relato histórico que Kooolhaas desarrolla para argumentarlo comienza en Coney Island a fines del siglo XIX, un laboratorio de la cultura de masas en el que se inventan los mundos artificiales más osados y se experimenta con las arquitecturas más ingeniosas para contenerlos, de modo que con lo «barato e irreal» se puede plantear lo «potencialmente sublime»; continúa en Manhattan con el rascacielos y sus teóricos (especialmente Hugh Ferriss y Raymond Hood), que llegan al apogeo hacia 1940, momento a partir del cual el *manhattanismo* entra en decadencia, especialmente por causa de la introducción de los principios de la arquitectura moderna europea, que clausuran esa experiencia de intensa e ingenua creatividad. Kooolhaas ve ese intercambio transatlántico como una nueva paradoja: en nombre de la eficacia y el pragmatismo, los inventores norteamericanos de la cultura de la congestión habían llegado a construir la fantasía delirante de edificios colmados de placeres; en nombre del idealismo, la arquitectura moderna europea propone edificios banales que sólo sirven para los negocios.⁸

Pero este juicio tajante de Kooolhaas sobre la arquitectura moderna europea podría dar una impresión errada si no se entendiera el lugar conceptual que ocupa en el libro. Para ello, conviene hacer un rodeo por su sistema retórico. Por una parte, Kooolhaas tiene una virtud fundamental para que un manifiesto arquitectónico cumpla su papel (es decir, para que convenza, obligando a ver la realidad conocida de un modo diferente): tiene verdadero talento epigramático. El libro está sembrado de imágenes memorables (como cuando dice que el rascacielos «le ofrece a los negocios los espacios abiertos de un ‘salvaje oeste’ artificial, una frontera en el cielo»), paradojas iluminadoras (Nueva York como una «metrópolis del caos estricto») y ocurrencias ingeniosas (como cuando explica por qué los vagabundos son los clientes ideales para la arquitectura moderna: siempre necesitan higiene y protección, son amantes del sol y el aire libre, y no les importa la doctrina arquitectónica ni la disposición formal). Pero más allá de esta felicidad de la escritura, es evidente que hay un recurso argumentativo básico que conecta el modo

Downtown Athletic Club (Starret & Van Vleck y Hunter, 1931), vista general e ilustración de Madelon Vriesendorp (que lleva como epígrafe: «Una máquina para solteros metropolitanos»). El edificio es uno de los ejemplos paradigmáticos de Kooolhaas acerca de la «lobotomía» entre la fachada neutra y el interior revolucionario.



de razonamiento de Kooolhaas con el surrealismo, mucho más profundamente que lo que podría suponerse en base a su apelación a Dalí o a la propia figuración de las ilustraciones del libro. Estas fueron realizadas por su esposa Madelon Vriesendorp, en sintonía directa con la imaginería de los proyectos ficcionales que Kooolhaas realiza en los años de elaboración de *Delirious New York* y se publican como apéndice final («The City of Captive Globe», «Hotel Sphinx», o el concurso para Roosevelt Island con OMA); y la mejor prueba de que la conexión surrealista es más profunda por vía de la argumentación, es que el estilo iconográfico utilizado por Kooolhaas –tanto en la arquitectura como en el diseño de sus publicaciones– variará drásticamente en los años posteriores a *Delirious...*, mientras que su modo de razonar parece haberse radicalizado con el tiempo.

Baile de 1931 en el hotel Astor: los arquitectos disfrazados de rascacielos interpretando *The Manhattan Skyline*, reproducido en *Delirious New York* y luego en *La esfera y el laberinto*, op. cit.



Se trata de un modo de razonar en forma de teoremas, dando apariencia científica a formulaciones de exaltada imaginación («cuanto mayor es el número de plantas apiladas alrededor del hueco del ascensor, más espontáneamente se solidifican en una única forma», dice Koolhaas sobre el efecto del ascensor en la arquitectura; «más allá de cierta masa crítica, toda construcción se convierte en un monumento», agrega sobre el efecto del tamaño, y podría darse una infinidad de ejemplos). Esa combinación de razón y fantasía, ciencia y juego, ese regodeo en la paradoja y el contraste en la propia estructura de los argumentos, es un elemento a tomar muy seriamente en cuenta, tanto cuando se piensa en la eficacia lírica de las formulaciones de Koolhaas, como cuando se piensa en sus opciones teóricas. Porque la combinación «fantasía/pragmatismo» es un eje fundamental en su reivindicación del manhattanismo y en su propio modo de proceder. Por eso, al propio Koolhaas le calza tan bien la definición que da de los teóricos de la congestión: «han contraído una esquizofrenia que les permite simultáneamente extraer energía e inspiración de un Manhattan entendido como fantasía irracional y aplicar sus inauditos teoremas en una serie de pasos estrictamente racionales».

Como buen jugador, Koolhaas pone sus cartas sobre la mesa dedicando el capítulo (casi) final sobre los europeos en Nueva York a presentar el «Método Paranoico-Crítico», que toma de Dalí pero le sirve para explicar a Le Corbusier. Koolhaas describe el «método» como un modo de realizar especulaciones conceptuales para producir una realidad autónoma, a través de una racionalidad extrema en los procedimientos que da como resultado una superrealidad delirante. Como vimos hasta aquí, es lo que Koolhaas ha estado practicando todo el tiempo en su interpretación sobre Nueva York, al punto de que, por vía de lo inverosímil, logra presentar con verosimilitud el dispositivo urbano más característico de una cultura de la racionalidad económica, como una máquina de placer y hedonismo. En verdad, el surrealismo le permite a Koolhaas poner de cabeza una interpretación clásica sobre la racionalidad moderna, la que relata, pesimista, el triunfo de una racionalidad de medios independizada de toda finalidad; por el contrario, Koolhaas celebra la racionalidad instrumental precisamente

porque es un camino para lo imprevisible, para el disparate. Pero no es una broma: ¿acaso no es esa una buena definición –también clásica– del mundo capitalista? El «método» le permite a Koolhaas mucho más que interpretaciones ingeniosas: le permite jugar con una actitud ambigua sobre el mundo real, celebratoria pero irónica, que muchas veces puede pasar como crítica cáustica –¿o acaso la mera evidencia, amoral y desideologizada, del rumbo del mundo no es ya una forma de la crítica?

Veremos que esa es una de las claves de la relación, «intensa pero distorsionada», que Koolhaas ha tenido con la realidad hasta nuestros días.⁹ Pero aquí me interesa volver sobre su relación con la arquitectura moderna europea. Porque es enormemente significativo que el capítulo dedicado a Le Corbusier esté centrado en la exposición celebratoria de su «método», mucho más que en las críticas a la arquitectura moderna. Para Koolhaas, Le Corbusier es, a pesar de su purismo anti-surrealista, un paranoico-crítico de raza, un personaje delirante, en última instancia tan genial y adorable como los desmesurados arquitectos/hombres de negocios neoyorquinos. Sus grandes limitaciones de europeo habrían sido dos: no admitir que Nueva York era ya la metrópoli moderna que él creía que todavía había que inventar; y no entender que la verdadera promesa de la condición metropolitana estaba en la cultura de la congestión; de hecho, todo el programa de Le Corbusier habría consistido en crear una «gestión descongestionada».

Inspirar toda su interpretación en un «método» que Le Corbusier representa como nadie es la mejor definición que podría dar Koolhaas de su deuda con la arquitectura moderna. En definitiva, Le Corbusier no ha hecho más que emplear «los instrumentos más racionales posibles, al servicio del objetivo más irracional posible», como dice Koolhaas en el análisis del edificio del Ejército de Salvación. Y podría decirse que toda la teoría de la arquitectura de Koolhaas no hace mucho más que reunir las «dos etapas» teóricas de Le Corbusier en una: el rascacielos de Manhattan pudo convertirse en una «máquina para emocionar» porque había sido concebido como una «máquina para habitar». Ese es el delirio de la buena arquitectura urbana: un utilitarismo desbocado.

Amerikanismus

Dijimos que la originalidad de *Delirious New York* no estaba en su objeto, ya que Nueva York venía siendo una y otra vez descubierta por la arquitectura moderna como una fuente de renovación. Menos que menos es original que sea un europeo el que, una vez más, la descubra: la expresión *amerikanismus* se usó en Europa Central desde fines del siglo XIX para designar no sólo la forma más radical del materialismo, sino también la atracción, mezcla de desdén y fascinación, que los europeos comenzaron a sentir por los Estados Unidos como tierra libre de ataduras para el despliegue de la modernidad. También en este sentido, el capítulo de *Delirious...* sobre los europeos en Nueva York es significativo, una llamada de atención sobre el propio rol que Koolhaas sabe que está desempeñando dentro de una larga tradición. Porque aun cuando América tenga las claves de la modernidad, su naturalización le impediría tomar conciencia de sí —la modernidad radical no guarda registro de sí misma, interpretación de larga duración que está en la base de la archicitada frase de Marx, «todo lo sólido se desvanece en el aire»—. Es la cultura europea la que, en esta ecuación, se presenta como médium para dar sentido e incluso recuperar el significado histórico *verdadero* de la piedra Roseta que una y otra vez encarnan los Estados Unidos.

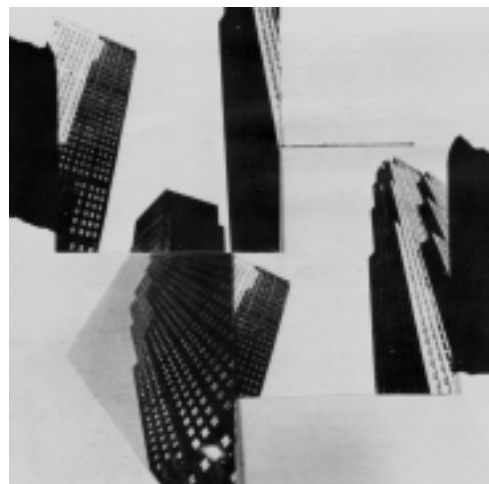
El ejemplo clásico en la historiografía de la arquitectura es, por supuesto, Siegfried Giedion, quien introdujo el «capítulo americano» en el relato canónico del Movimiento Moderno. En *Space, Time and Architecture*, libro basado en las lecciones que dictó en 1938 en la Universidad de Harvard, recién llegado como emigrado, Giedion le da a la arquitectura y el urbanismo norteamericanos el papel de anticipación del futuro, encontrando en su técnica utilitarista despojada de cualquier ambición estética —trátese de los rascacielos del *loop* de Chicago como de las autopistas tempranas de Robert Moses— la mejor expresión de las nuevas necesidades de la vida moderna. En este sentido, es elocuente su interpretación del Rockefeller Center, sintetizada magníficamente en un fotomontaje que mostraba los efectos espacio-temporales del rascacielos en la ciudad —una interpretación muy diferente en los contenidos que la de Koolhaas, pero prácticamente idéntica en el gesto crítico.

Pero de todos los sucesivos «descubrimientos de América» realizados por la cultura arquitectónica europea, aquí me interesa recordar uno sugestivamente próximo de *Delirious New York*: el libro del grupo de historiadores de Venecia, Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Mario Manieri Elia y Manfredo Tafuri, *La città americana*, de 1973, especialmente el capítulo de Tafuri



Vista general del Rockefeller Center, Raymond Hood y asociados, 1931-1940, reproducido en «La montaña desencantada», de Manfredo Tafuri, *op. cit.*

Fotomontaje sobre el Rockefeller Center, utilizado por Siegfried Giedion en *Espacio, tiempo y arquitectura* para mostrar la nueva concepción espacio-temporal de la arquitectura urbana.



sobre el rascacielos.¹⁰ Próximo en más de un sentido, ya que no sólo se publica en el momento en que Koolhaas está comenzando a trabajar en su libro, sino que además los críticos de Venecia tenían una presencia frecuente –como ya mencionamos– en el IAUS, a través de artículos en *Oppositions* y de cursos y conferencias *in situ*.¹¹

La operación crítica de la que formaba parte este libro de los venecianos fue explicada en el magnífico prólogo de Josep Quetglas a la edición española: como parte del desplazamiento desde una primera etapa de «simple crítica a la ideología» (el momento de demolición de los grandes mitos de la ideología arquitectónica progresista, que los venecianos llevaron adelante a finales de los años sesenta), se trataba ahora de producir un «conocimiento no ideológico» de los procesos de desarrollo del capital y del papel jugado en su interior por la arquitectura.¹² El rol específico de América en esta tarea fue interpretado por Quetglas a través de Marx y Mario Tronti –compañero de los historiadores de la arquitectura en la empresa político-intelectual de la revista *Contropiano*–: lo único que merece ser conocido –«lo único cuyo conocimiento puede entrar a formar parte de la ciencia de oposición al capital», dice Quetglas– es el nivel máximo alcanzado por su desarrollo. En este plano todavía muy general, lo que encuentra el pensamiento crítico en América es una doble desideologización: de un capital sin pasado –pura fuerza de la naturaleza–, y de una clase obrera sin marxismo. Y así como en esas condiciones de «pureza» se pudo dar tanto el mayor avance del capital como el punto más alto de las luchas obreras –Tronti *dixit*–, la experiencia americana sirve para enfrentar a la cultura progresista europea con sus límites y fracasos, potenciados doblemente por la confianza autoindulgente en su superioridad ideológica.

Ya en la dimensión más específica de la arquitectura y los procesos urbanos, los venecianos encuentran en los Estados Unidos el caso más avanzado de conversión de la ideología y la cultura en *técnica de transformación*: el lugar donde puede verse cómo una cultura urbana libre de las ataduras disciplinares (ideológicas) de la arquitectura y el urbanismo europeos, funciona como agente del poderoso proceso puesto en marcha en la propia determinación de la estructura urbana capitalista. Los primeros tres capítulos del libro analizan ese fenómeno en los procesos de transformación del territorio y la ciudad y en el desarrollo de diferentes corrientes urbanísticas, y el último capítulo, de Tafuri, lo analiza en el rascacielos y su territorio privilegiado, la Manhattan de los años veinte y treinta.

Los puntos de contacto con la interpretación de Koolhaas saltan a la vista –y el hecho de que se trate de libros y, más aún, de empresas intelectuales tan contrastantes, no hace más que

volver más significativos esos contactos–.¹³ En primer lugar, la idea de que en América se asiste «a un constante proceso de desideologización de la arquitectura», en términos de Tafuri; en esa misma constatación se fundamenta, como vimos, el propósito inicial con que se presenta *Delirious...: Nueva York* como una gran montaña de evidencias sin manifiesto.¹⁴ En segundo lugar, la caracterización misma del rascacielos, «individuo anárquico» que realiza el equilibrio inestable «entre la independencia de la empresa individual y la organización del capital colectivo», según Tafuri. El rascacielos, en los años veinte, es para Tafuri no sólo la «expresión» de la economía capitalista más avanzada, sino su instrumento. Y también coinciden las críticas a la arquitectura moderna europea por su radical incompreensión de este fenómeno, por su intento ilusorio de control, mientras que los arquitectos norteamericanos, desprejuiciados, sólo necesitan concentrarse en los controles parciales (como la Zoning Law de 1916) de este «sistema desviado». Es la segunda «lobotomía», podríamos avanzar con Koolhaas, ya no entre la envolvente y el contenido de los edificios, sino entre el edificio individual y el conjunto del sistema urbano.

Claro, a partir de estas coincidencias en el diagnóstico, la finalidad de ambas interpretaciones es completamente diferente. Tafuri buscaba desmontar el funcionamiento del sistema urbano capitalista mostrando que su ideología inexpresada en los años veinte, a través del rascacielos, era sostener que el *laissez-faire* tenía en sí mismo la potencialidad adecuada para autorregularse –lo que iba a quedar desmentido en el *Crack* de 1929–; además de ser instrumento y expresión del sistema, el rascacielos, como «imagen», cumplía la función de convertir a Nueva York en «teatro de atracciones», impidiendo que se percibieran las leyes de su ordenamiento productivo. En ese sentido, el detenido análisis de Tafuri del proceso de construcción del Rockefeller Center, después del *Crack*, es el mejor ejemplo de los parecidos y las diferencias con Koolhaas. La caracterización de Raymond Hood, su autor, y de la eficacia de su pragmatismo en el desarrollo de una obra realmente compleja y arriesgada, es largamente coincidente. Pero el Rockefeller Center, para Tafuri, fue el máximo intento de generación de un modelo urbano (como quería Giedion) y, al mismo tiempo, la demostración límite de su imposibilidad: pese a las ilusiones de autorregulación, el caos de Manhattan demuestra ser un obstáculo para el desarrollo de «sus propias funciones de servicio general y direccional de la economía nacional». Koolhaas, en cambio, se desentiende de todo juicio global sobre la metrópoli: al enfocar en la «cultura de la congestión» como única *función* del manhattanismo, puede regodearse en aquellas aporías; por eso, el *Crack* de 1929 no es para él una divisoria de aguas, y el Rockefeller Center, por el

contrario, es la demostración de que la cultura delirante de los norteamericanos fue capaz de sobreponerse a la crisis, al menos por unos años más.

En el caso del juicio sobre la arquitectura moderna europea, la situación es bastante similar: si ambos utilizan el caso americano para criticar un reformismo incapaz de comprender las lógicas profundas del capitalismo y el rol que le tocaba jugar a la arquitectura en él (por haber sublimado su propio papel con ideología), Tafuri lo hace para acumular conocimiento crítico en la tarea estratégica de oposición al capitalismo, mientras Koolhaas se detiene extasiado en su caos dinámico. Pero las conclusiones divergentes no vuelven superficiales ni contingentes aquellas coincidencias. Por el contrario, podría decirse que dos de las características más generales de la posición de Koolhaas hasta nuestros días coinciden con principios muy estructurantes de la empresa política de izquierda: la convicción marxista de que lo más avanzado explica lo más atrasado (convicción que llevaría el interés de Koolhaas de Nueva York a China), y la centralidad dada a la *cuestión técnica* como matriz explicativa de la ciudad y la arquitectura. Koolhaas parece utilizar a conciencia las armas de la crítica a la ideología –buena parte de su arsenal de provocaciones sigue surgiendo de allí–, pero la barricada desde donde hace fuego está en otro lugar: no es un lugar externo al capital para desmontar sus procesos, sino el lugar más interno posible para celebrar su triunfo sin matices. Por supuesto, no se trata de hacer, a través de esta confrontación de posiciones, algún tipo de «denuncia» sobre una posible «traición ideológica» que Koolhaas habría cometido, sino entender, en sus mismos comienzos, la lógica de funcionamiento del pensamiento crítico sin duda más interesante de la arquitectura actual: el proceso de desideologización de la arquitectura fue, para Koolhaas, apenas la antesala que lo llevó a descubrir, ya en los años setenta, el «fin de las ideologías» tan funcional al actual mundo globalizado, del que él pretende ser al mismo tiempo el profeta y el crítico mordaz.

Después del delirio

Un análisis de *Delirious New York* no puede dejar de ser, en nuestros días, también un modo de reevaluar la trayectoria posterior de Koolhaas, habida cuenta de la potente actualidad de su figura. La importancia de aquel libro inicial en la definición de todo su programa arquitectónico futuro fue confirmada por Koolhaas mismo cuando escribió *Bigness*, en 1994, nuevo manifiesto dedicado a extraer la teoría que estaba «latente» en aquel primer manifiesto retroactivo (lo que significa

que *Bigness*, en relación a *Delirious New York*, es un manifiesto retroactivo al cuadrado).¹⁵ Y es que la forma manifiesto no es en absoluto circunstancial en Koolhaas: también como Le Corbusier, todo postulado suyo –y toda obra de arquitectura– se convierte en manifiesto, situación bastante paradójica, por cierto, para alguien que viene proponiendo un estatuto post-heroico para el arquitecto. De las cualidades específicamente arquitectónicas del gran tamaño, que ya vimos que había enumerado a propósito del rascacielos (la importancia estructurante del ascensor, la «lobotomía» entre fachada y contenido, etc.), Koolhaas salta en *Bigness* a una especie de parodia de teoría nietzscheana de la arquitectura: una ciudad post-histórica ocupada por súper-edificios que tienen su propia lógica amoral, «más allá del bien y del mal», a la que debe someterse todo prejuicio disciplinar –*Bigness* como la arquitectura de los hombres póstumos.

Pero el gran cambio a partir de la consolidación de su actividad como arquitecto, en los años noventa, es que el afán polémico y provocador de los textos ha logrado incrementarse con una arquitectura mutante y en continua proliferación, que impide estabilizar a Koolhaas en una imagen. Un doble frente que le ha permitido ser hoy una figura decisiva como agitador cultural del mundo de la arquitectura y como agitador arquitectónico del mundo de la cultura (doble rol por el que, nuevamente, no podemos dejar de recordar a Le Corbusier, el más genial agitador de la arquitectura del siglo XX).

Jeffrey Kipnis ha señalado con sagacidad que, contra lo que es más habitual en los principales arquitectos contemporáneos, Koolhaas no fundamenta sus posiciones arquitectónicas con reflexiones sobre la filosofía o la teoría crítica, sino con una clara reflexión sobre la arquitectura (la manera de decirlo de Kipnis es inmejorable: «Argumenta Eisenman: ‘Durante cuatrocientos años, los valores de la arquitectura han surgido de la misma fuente humanista. Hoy, esto debe cambiar debido a las nuevas percepciones alcanzadas gracias a la filosofía’. Koolhaas contesta: ‘Hoy en día, todo esto ha cambiado de manera fundamental gracias al ascensor’»).¹⁶ Pero quizás justamente por eso, aunque parezca paradójico, Koolhaas se ha vuelto un sismógrafo privilegiado de la sociedad y el pensamiento, alguien que logra traducir las grandes mutaciones urbano-territoriales en interrogantes socio-culturales y, en definitiva, filosóficos. En el mismo momento en que la relación entre la arquitectura y la sociedad parece cristalizada en el «modelo Guggenheim» (la arquitectura como imagen de alto impacto para el *marketing urbano*), los diagnósticos des-prejuiciados de Koolhaas y sus propuestas programáticamente anti-glamorosas desestabilizan la escena continuamente con nuevas preguntas y nuevos problemas, en una escalada discursiva que

parece un intento desesperado por recuperar un lugar central para la arquitectura –de allí la exasperación de textos como «What ever happened to urbanism» o, más aún, «Junk Space», con un tono vanguardista que pasó de la felicidad surrealista a la causticidad política del situacionismo.¹⁷ Este pasaje queda graficado también en la evolución del siempre provocador diseño de sus publicaciones, desde *S, M, X, XL* (en el que la importancia del diseño llega al punto de que su responsable, Bruce Mau, aparece como co-autor del libro), a *Content*, que más que un libro –o una revista, como pretende ser–, ya parece una mezcla de montaje dadaísta, historieta, *graffiti* y *blog*.

Esta multiplicidad de lugares que parece ocupar Koolhaas en la escena contemporánea (ubicuidad que él ratifica a finales de los años noventa creándole a OMA su doble, AMO, *think tank* encargado de la producción teórica, la edición y las estrategias de organización e identidad, como una nueva «lobotomía» que se aplicara a su propia figura para dar entidad oficial a su creciente esquizofrenia), la multiplicación de sus frentes de acción, como agitador y como constructor, es una de las explicaciones de las dificultades para caracterizarlo. De hecho, podría decirse que hoy coexisten tres interpretaciones divergentes sobre el sentido político-ideológico de la producción de Koolhaas. Una primera interpretación lo ubica a la izquierda, no sólo por sus prácticas contra-culturales, sino por el modo en que ha minado a la arquitectura establecida desde su corazón (desde el programa), proponiendo el edificio apenas como contenedor técnico capaz de favorecer la multiplicación de eventos casuales, de actividades sociales no planeadas, capaz de «licuar programas rígidos en flujos, intensidades y sucesos indeterminados», según afirma Kipnis –uno de los defensores de la interpretación de izquierda–, quien opone esta concepción «infraestructural» al «Neo-minimalismo» dominante.¹⁸

Otra interpretación lo ubica a la derecha, no sólo por su constante petición de *Market-Realism*[©], sino por la lógica empresarial con que ha organizado la producción global de su arquitectura.¹⁹ Michael Speaks ha reivindicado en esta misma revista a Koolhaas como el principal introductor de la arquitectura al «nuevo gran romance» entre los negocios y la cultura corporativa, cuyo producto es una nueva generación de ejecutivos surgidos como «héroes en la batalla por dominar y dar sentido al complejo mundo lanzado por las fuerzas de la globalización» –en verdad, para Speaks, Koolhaas no termina de ser lo suficientemente coherente con esta posición de avanzada, ya que a veces lo traiciona un esteticismo vanguardista que le impide llegar a las últimas consecuencias.²⁰

Finalmente, una tercera interpretación lo ubica en una posición oscilante entre ambos extremos. Hal Foster es uno de los que ha

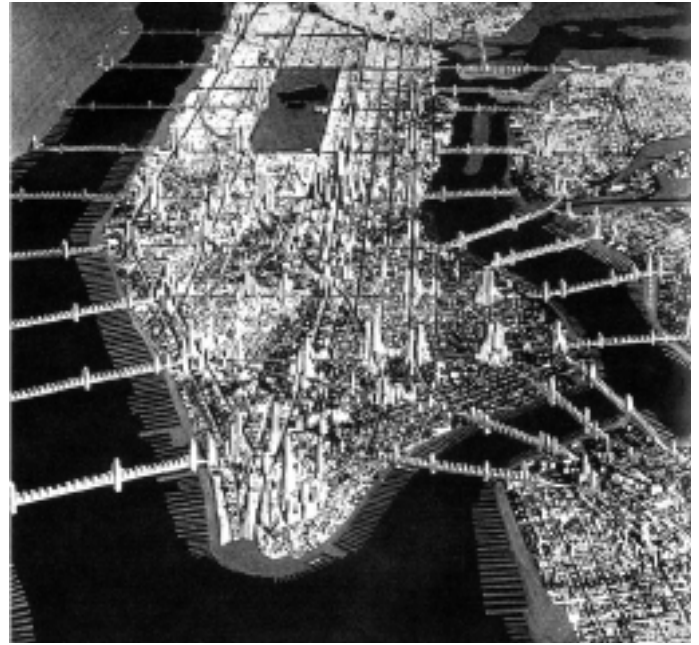
planteado la cuestión de las «dos caras» de Koolhaas: esa especie de Dr. Jekyll y Mr. Hyde que escribe contra el consumo desenfrenado de la sociedad contemporánea, pero diseña los locales y la imagen de Prada; escribe contra la arquitectura espectáculo, pero acepta encargos de su mayor promotor internacional, el Museo Guggenheim; escribe páginas iluminadoras sobre el fenómeno urbano en China, pero no deja de hacer allí sus propios edificios de firma cuando lo llaman, ni de fascinarse ante los aspectos más escandalosos de la urbanización asiática.²¹

Por mi parte, creo que la relación «deliberadamente distorsionada» con la crítica a la ideología, presente ya en *Delirious New York*, ofrece una pista diversa, a profundizar: la idea de que Koolhaas ha mantenido –y exasperado– las lógicas y los procedimientos de esa crítica, pero invirtiendo su empresa política; o, mejor, de que ha buscado asumir a conciencia el papel positivo que la crítica negativa le da a quien está en la avanzada del sistema, activando sus contradicciones. Aunque lo que logre con ello no sea mucho más que una victoria pírrica, resultando finalmente tan accesorio para el poder –por la naturaleza incontroladamente vanguardista de sus intervenciones–, como impotente para inspirar caminos alternativos –por el carácter en última instancia desmovilizador de su realismo cínico. Es, indudablemente, la apuesta aporética de un gran paranoico, pero una apuesta en todo caso apasionante para el pensamiento crítico, como ya demostró *Delirious New York*.

Notas

1. *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, de Rem Koolhaas, fue publicado originalmente a fines de 1978 en una edición simultánea en Nueva York y Londres por Oxford University Press. Todas las citas en este artículo son tomadas de la edición española, aunque no utilizaré la traducción de su título que me parece una elección poco feliz tanto por su significado como por su sonoridad literaria: *Delirio de Nueva York*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004. Parece más acertado, en ese sentido, el título de la traducción portuguesa que realizaron en Brasil: *Nova York delirante*. Y hablando de esa traducción, debe ser aclarado que este artículo es una versión del estudio introductorio que realicé para la misma: ver A. Gorelik, «Os usos de Nova York: arquitetura e capitalismo», en Rem Koolhaas, *Nova York delirante*, San Pablo, Cosac & Naify, 2008.
2. Robert Venturi, Steven Izenour, Denise Scott Brown, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, MIT Press, 1972.
3. El capítulo es «¡Europeos, cuidado! Dalí y Le Corbusier conquistan Nueva York», y la cita está en la p. 265 de la edición española citada.
4. Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Barcelona, ACTAR, 2004 (ver en especial, el capítulo sobre Koolhaas, una excelente interpretación de toda su obra).
5. OMA es formada por Koolhaas en 1975, con Elia y Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp.
6. La fecha constata simplemente que en 1974 apareció el primer artículo de Koolhaas desarrollando uno de los temas que compondrían el libro: «The Architect's Ball - A Vignette, 1931», en *Oppositions* 3, 1974, donde se analiza la fiesta de enero de 1931 en el Hotel Astor en que los principales arquitectos de Nueva York vestidos de rascacielos interpretaron el ballet «The New York Skyline»

Raymond Hood, Proyecto Manhattan 1950 (propuesta de restructuración de Manhattan con rascacielos multibloques), reproducido en «La montaña desencantada», de Manfredo Tafuri, *op. cit.* y en *Delirious New York*.



(una *investigación* disimulada con un baile de disfraces, según Koolhaas); ver edición española del libro, pp. 125-130.

7. Richard Sennett, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, Nueva York, Knopf, 1990.

8. Ver especialmente *Eficacia 2*, p. 269 de la edición española citada.

9. Así define Koolhaas la relación del paranoico con la realidad, en el capítulo dedicado al «método paranoico-crítico» de Salvador Dalí, p. 238 de la edición española citada.

10. Manfredo Tafuri, «La montagna disincantata», en Ciucci, Dal Co, Manieri Elia y Tafuri, *La città americana*, Bari/Roma, Laterza, 1973.

11. Además, Koolhaas y Tafuri compartieron en esos años, al menos, una misma publicación: el número especial de *L'Architecture d'Aujourd'hui* de 1976, dedicado a los arquitectos de Nueva York, que lleva como artículo de fondo un balance de Tafuri sobre el grupo neoyorquino, «Las cenizas de Jefferson» –luego sería el capítulo final de su libro, *La sfera e il labirinto*. La revista publica, junto a un conjunto de proyectos, el proyecto de OMA para Roosevelt Island, los proyectos ficticiales de Koolhaas que luego formarían el apéndice de *Delirious New York* –presentados ya bajo ese título– y, como «documento», una primera versión del capítulo sobre Coney Island. La presencia de Koolhaas en el número se hace todavía más dominante porque la tapa es uno de los diseños oníricos de Madelon Vriesendorp. Cfr. *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 186, París, agosto-septiembre de 1976.

12. Josep Quetglas, «Marx en Detroit, Tronti en Venecia», en *La ciudad americana*, Barcelona, Gili, 1975. De modo más abarcante, cabría decir que esta «segunda etapa» de los venecianos consistió en el análisis crítico de los procesos arquitectónicos y urbanos de «los dos grandes sistemas», los Estados Unidos y la Unión Soviética, y la variante reformista europea, la experiencia de la socialdemocracia en Europa Central.

13. Las inspiraciones, a su vez, parecen haber trabajado a posteriori también en la otra dirección: Marco Biraghi ha señalado que Tafuri fue «un lector atento y divertido de *Delirious New York*, tomándolo más o menos abiertamente en *La sfera e il labirinto*»; ver «Surfin' Manhattan», posfacio a la edición italiana de *Delirious New York*, Milán, Electa, 2001, p. 292. Es fácil constatar, por ejemplo, la incorporación en aquel libro de 1980 (aunque los primeros textos que compondrán *La esfera y el laberinto* se remontan a 1974) de escenas de la historia del rascacielos empleadas por Koolhaas, como la del baile de disfraces de 1931.

14. Las citas de Tafuri están tomadas de la traducción española: Manfredo Tafuri, «La montaña desencantada. El rascacielos y la ciudad» (1973), en *La ciudad americana*, de la Guerra Civil al New Deal, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, pp. 389-512.

15. Rem Koolhaas, *Bigness*, en Rem Koolhaas y Bruce Mau, *S, M, X, XL*, Rotterdam, 010 Publishers, 1995.

16. Jeffrey Kipnis, «El último Koolhaas», *El Croquis* n° 79, Madrid, 1996.

17. Ver Rem Koolhaas, «What ever happened to urbanism» (1994), en *S, M, X, XL*, *op. cit.*, y «Junk Space», en *The Harvard Design School Guide to Shopping*, segundo volumen de la serie dirigida por Koolhaas a partir de sus cursos en el GSD de Harvard, «The Project of the City», Cambridge/Nueva York, 2001. He desarrollado el tema del rol de Koolhaas en la nueva *vague* situacionista de la alta cultura archi-

tectónica y artística contemporánea, a propósito de su presencia en la cuarta edición de «Arte/Cidade» en San Pablo, 2002: A. Gorelik, «Políticas de la representación urbana: el momento situacionista», *Punto de Vista* n° 86, Buenos Aires, diciembre de 2006.

18. J. Kipnis, *op. cit.*

19. Market-Realism[®] es una de las categorías analíticas que Koolhaas, en sus juegos de lenguaje, presenta como marca registrada: ver su fascinante libro sobre la urbanización china, *Great Leap Forward* –alusión irónica al segundo plan quinquenal de Mao–, primer volumen de la serie de Harvard «The Project of the City», Cambridge/Nueva York, Taschen, 2001.

20. Michael Speaks, «Dos historias para la vanguardia», *Block* n° 5, Buenos Aires, CEAC, diciembre de 2000.

21. Ver Hal Foster, *Diseño y delito (y otras diatribas)*, Madrid, Akal, 2004, especialmente el capítulo 4, «Arquitectura e Imperio» (original en inglés: Nueva York, Verso, 2002).

Cantidad de ejemplares: 500
Tipografía: Garamond Stempel y Futura
Interior: papel obra de 120 g
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Diseño gráfico: Gustavo Pedroza
Preimpresión: NF Gráfica S.R.L.
Impresión: Instituto Salesiano de Artes Gráficas

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348
Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723



ISSN 0329-6288