

02 - ESTACIÓN DE PEARL STREET, PARA LA ELECTRIFICACIÓN DEL BAJO MANHATTAN, 1883

THE REAL AND ITS DOUBLE
Fernando Quesada

Literature + biography = ambivalence 1885

Thomas Alva Edison, the discoverer of the incandescent lamp, was much less heroic than it portrayed in the American mass media. In the Hollywood film, in 1940, Mickey Rooney and Spencer Tracy played the role of the inventor in adolescence and maturity respectively. Rooney is a daring and clever youngster; Tracy is an enigmatic businessman whose abilities stretch from a great capacity to visualise abstract concepts and for thinking more analogically than theoretically to a natural wisdom to inject inspiration into his employees.

In the popular myths about Edison, the hero, we see the illustration of a fundamental fact of the capitalist myth: the generation of secular adoration, based on the philosophy of team work and in the use and abuse of advertising and self-promotion: a thorough construction made from a faith which is uncritical of the values of positive thinking.

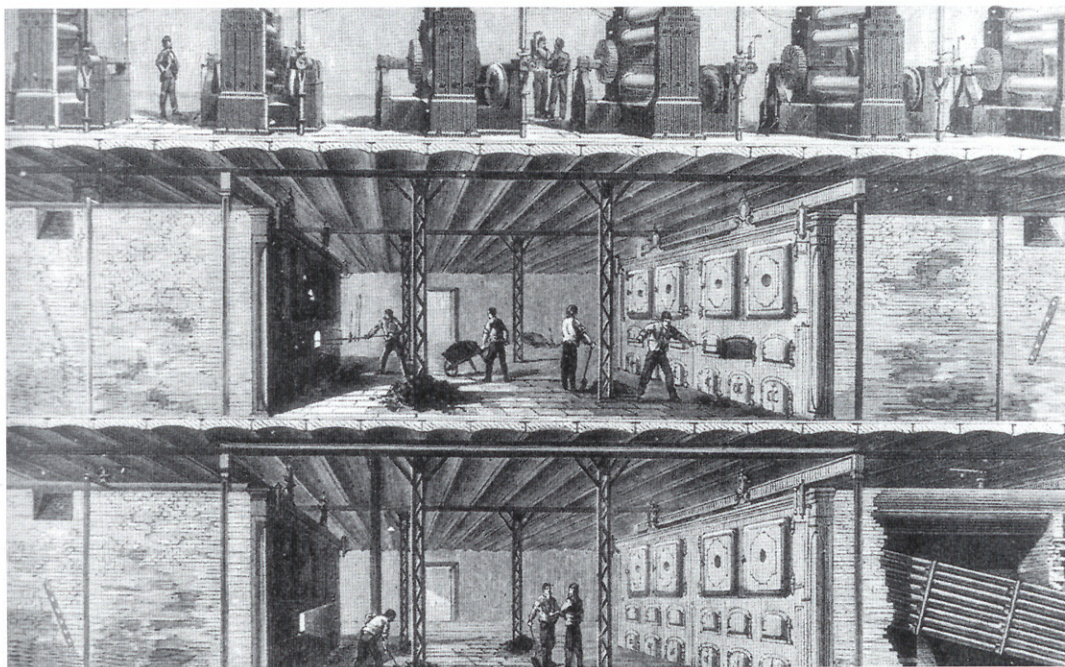
Between 1876 and 1886 Edison kept a laboratory of ideas and patents called Menlo Park, situated very close to New York. His efforts were concentrated on the production of new prototypes, like the phonograph, and the improvement of others, like the coal telephone or the incandescent lamp. From this time dates the electrification of two square miles of territory in lower Manhattan. Later on his laboratory expanded to incorporate a graduate mathematician, a lab technician, a chemist, lab assistants, a carpenter, two glaziers, a personal assistant and a librarian. Funds came from the Western Union Telegraph Company and the complex of buildings was extended from its creation in 1876 until its closure in 1887, following Edison's own plans:

"The complex of Menlo Park was a group of buildings surrounded by a domestic white fence, situated on a hill with views of the village of Menlo Park".

It was near the Pennsylvania railway line, which connected New York with Philadelphia, for obvious tactical reasons, and was surrounded by a village of less than two hundred inhabitants. It came to have as many as sixteen employees.

Edison's community didn't have any relations with the inhabitants of the village, turning their attention to master Edison. The Edisons directed theirs towards the metropolis as a metaphor of the totality of the country. This enclave and the almost monastic way of life conferred a mystic and almost religious air to the building: "there were more houses on the top of the hill, and above everything, the small mystic enclave. One could even, in hyperbolic tone, attribute a religious character to this small community".

The strong sense of community reflects the hybrid character of Menlo Park



literatura + biografía = ambivalencia 1885

03 Thomas Alva Edison, el descubridor de la lámpara de incandescencia, fue mucho menos heroico de lo que retratan los medios de comunicación de masas norteamericanos. En la película de Hollywood de 1940 Mickey Rooney y Spencer Tracy interpretan al inventor en edad adolescente y madura respectivamente. Rooney es un joven audaz y espabilado, Tracey un enigmático empresario cuyas habilidades abarcan desde una inmensa capacidad para visualizar conceptos abstractos y pensar más analógica que teóricamente, hasta una sabiduría natural para inyectar inspiración a sus empleados.

En las mitificaciones populares del héroe Edison asistimos a la ilustración de un hecho fundamental del mito capitalista: la generación de la adoración secular, basada en la filosofía del trabajo en equipo y en el intenso uso y abuso de la publicidad y la auto-promoción: una construcción concienzuda realizada desde una fe acrítica en los valores del pensamiento positivo.

04 Entre 1876 y 1886 Edison mantuvo un laboratorio de ideas y patentes llamado Menlo Park, situado muy cerca de Nueva York. Sus esfuerzos se centraron en la producción de nuevos prototipos, como el fonógrafo, y en el perfeccionamiento de otros, como el teléfono de carbón o la lámpara incandescente. De esos años data la electrificación de dos millas cuadradas de territorio del bajo Manhattan. Más tarde su laboratorio se amplió para incorporar a un matemático licenciado, un técnico de laboratorio, un químico, ayudantes de laboratorio, un carpintero, dos vidrieros, secretaria personal y un bibliotecario. Los fondos provenían de la Western Union Telegraph Company y el complejo edificatorio se amplió desde su creación en 1876 hasta su abandono en 1887, siguiendo planos del propio Edison:

"El complejo de Menlo Park era un grupo de edificios rodeado por una valla blanca doméstica, situado sobre una colina con vistas al pueblo de Menlo Park."

Se situaba en la vía férrea de Pennsylvania, que conectaba Nueva York con Filadelfia, por razones tácticas obvias, y estaba rodeado por un pueblo de menos de 200 habitantes, llegando a tener hasta 16 empleados.

La comunidad edisoniana no tenía relación alguna con los habitantes del pueblo, volviendo sus ojos a los del maestro Edison, y los de Edison hacia la metrópolis como metáfora de la totalidad del país.

Ese enclave y el modo de vida casi monástico confería un sabor místico y casi religioso al edificio: "en lo alto de la colina había más casas, y arriba del todo, el pequeño enclave místico. Uno podía incluso, en clave de hipérbole, atribuir un carácter religioso a esta pequeña comunidad".

El fuerte sentido de comunidad refleja el carácter híbrido de Menlo Park como empresa, y lo

avecina siniestramente a otros dos laboratorios míticos, un laboratorio de producción de arquitectura moderna, el Taliesin de Frank Lloyd Wright, y un laboratorio de crítica y proposición de ciudades, el OMA de Rem Koolhaas.

Siendo al mismo tiempo una representación de la cultura industrial desde el paleotécnico hasta el neotécnico (usando el vocabulario de Lewis Mumford), lo cierto es que la imagen proyectada tanto de la catedral del comercio, es decir las oficinas centrales de la Western Union en la metrópolis, y la catedral de la ciencia en los suburbios, Menlo Park invitaba a fantasear:

"¿No es usted una especie de mago, Sr. Edison?

Oh, no (riendo), yo no creo en tales cosas."

New York Daily Telegraph, 1878

La visita de los periodistas al laboratorio era parte del ritual, y acompañó a Edison desde el principio de su carrera. Su vinculación con los medios de comunicación contradice por completo la imagen de aislamiento e intimidad proyectada por los propios medios de comunicación:

"El símbolo Edison había sido un vehículo para cualquier tema cultural americano: el canto al progreso tecnológico, las virtudes protestantes rurales (trabajo duro, iniciativa, perseverancia, prudencia, honestidad y frugalidad), el éxito del mito del hombre hecho a sí mismo, el individualismo, el optimismo, la practicidad, el anti-intelectualismo, el Adán americano y el Edén Nuevo Mundo, el sentido de la misión mundial, la democracia, el igualitarismo, la idealización de la juventud y muchos otros."

- ⁰⁶ Lo mágico se relaciona sin duda con el propio misterio del funcionamiento de sus inventos, y más aún con la miniaturización y el extrañamiento de esas máquinas. Mientras que en la era paleotécnica las grandes máquinas eran representadas como imágenes de brutalidad, poder, energía y violencia en el arte de la alta y la baja cultura, las nuevas miniaturas técnicas de Edison eran frágiles, bellas y delicadas, reflejando a la vez un fuerte sentido de distancia y misterio. Estas miniaturas técnicas alienaban el cuerpo humano y sus capacidades, por ejemplo el fonógrafo en relación a la voz humana, que descorporeiza la voz. Esto, unido a las propias manifestaciones pseudo-mágicas de Edison, provocó la aparición de una cantidad inmensa de literatura popular sobre su figura mágica. Algunos ejemplos:

"Un científico anacoreta, encerrado en una caverna en un pequeño pueblo de Nueva Jersey, manteniendo poco o ningún vínculo con el mundo exterior, trabajando como un alquimista en la oscuridad de la noche, con libros polvorientos y químicos raros, con compañeros tan misteriosos y extraños como él mismo."

Scribner's Monthly, XVIII, junio 1879

"Vive en una cueva, y a su alrededor hay calaveras y esqueletos, y extraños recipientes llenos de fluidos místicos que él da a beber al curioso"

New York Herald, 29 de diciembre de 1879

"Es medianoche cerrada, y (...) él está concentrado en un artefacto complejo de latón, hierro e hilo de cobre, ayudado por imanes y tarros de vitriolo, frascos etiquetados con fórmulas químicas, y retortas en las que se formarán nuevas combinaciones líquidas (...) Él es Edison, trabajando en su laboratorio en conjunción profunda con la naturaleza mientras el mundo duerme"

Harper's Weekly XXIII, 2 de agosto de 1879

- ⁰⁷ Todas estas fantásticas descripciones son anteriores en el tiempo, por poco, a la más mítica de las biografías de Edison el mago: la novela *L'Eve Future*, del escritor maldito Conde de Villiers de L'isle Adam, publicada por entregas en París, en el periódico *La Vie Moderne* en 1885. El Edison imaginado en París comparte con el Edison popular americano el personaje ocupado



05 · MENLO PARK EN SU ESTADO ORIGINAL

as a business. It makes it sinisterly closer to two other mythical laboratories: a lab of modern architecture production, Frank Lloyd Wright's Taliesin, and a lab of criticism and proposals of cities, Rem Koolhaas' OMA.

Being, at the same time, a representation of the industrial culture from the palae-technical to the neo-technical (using Lewis Mumford's vocabulary). The truth is that the projected image of the cathedral of commerce, that is to say the headquarters of the Western Union in the metropolis, and the cathedral of the science in the suburbs, Menlo Park, invited fantasising:

"Aren't you a kind of magician, Mr. Edison?

Oh, no (laughing), I don't believe in such things."

New York Daily Telegraph, 1878.

The journalists visit to the lab was part of the ritual, which Edison performed from the beginning of his career. His connection with mass media contradicts completely the image of isolation projected by the mass media:

"The symbol Edison had been a vehicle for any American cultural issue:

the praise of technological progress, the Protestant rural virtues (hard work, initiative, perseverance, prudence, honesty and frugality), the success of the myth of the self made man, individualism, optimism, practicality, anti-intellectualism, the American Adam and the New World Eden, the sense of world mission, democracy, egalitarianism, the idealisation of youth and many other things."

Magic is undoubtedly related to the mystery of the functioning of his inventions and more over to the miniaturisation and the alienation of these machines. While in the palae-technical era the big machines were represented as images of brutality, power, energy and violence in the art of high and low culture; Edison's new technical miniatures were fragile, beautiful and delicate, reflecting at the same time a strong sense of distance and mystery. These technical miniatures alienated the human body and its capacities, for example the phonograph in relation to the human voice, by making voices bodiless. This, along with Edison's pseudo-magical statements, provoked the appearance of a large amount of popular literature

about his magical figure. Some examples:

"An anchorite scientist, shut in a cave in a small village in New Jersey, keeping very little or no bonds with the exterior world, working as an alchemist in the dark of the night, with dusty and strange chemistry books, with fellow workers as mysterious and strange as himself."

Scribner's Monthly, XVIII, June 1879.

"He lives in a cave and is surrounded by skulls and skeletons, and strange recipients full of mystic fluids that he gives to the curious for drinking"

New York Herald, 29th December 1879.

"It is close to midnight, and (...) He is concentrating on a complex artefact made of brass, iron and copper thread, helped by magnets and vitriol jars, bottles labelled with chemistry formulae, and retorts in which new liquid combinations will form (...) He is Edison, working in his lab in profound conjunction with nature while the world sleeps"

Harper's Weekly XXIII, 2nd August 1879.

All of these fantastic descriptions are prior, by a short time, to the most

mythical of magician Edison's biographies: the novel *L'Eve Future*, by the accursed writer eart Villiers de L'isle Adam, published in fascicles in Paris, in the newspaper *La Vie Moderne* in 1885.

The Edison imagined in Paris shares the character with the popular American Edison, busy in his lab not by science in itself, but with improving nature and finally in the substitution of nature for an artificial ideal. It is personified, in the novel, in Haddy's figure, an andreid or android woman, of sublime perfection, which is shut in a dungeon in his house waiting for its human partner. In the novel, Edison is trying to endow life into an andreid, a present for Lord Ewald, a young English aristocrat and economic patron of the inventor. Young Ewald is in love with Miss Alice Crary, from whom Edison obtains the vital breath with which he will endow his robot thanks to the magic of his inventions of miniaturised technology. So, with Lord Ewald's help, Edison recorded Alice's the gestures, voice and memory and inserts them in his andreid, which up till that moment is only a jumble of golden phonographs, "a feminine armour of silver sheets", wrapped in a sensitive artificial skin. Hadaly, the andreid, is a vital pact with technology.

The real Edison and his double are reflected and enriched as if in a mirror. The American Edison is the personification of the pragmatic philosophy of Pierce and Dewy, dyed with the magical aura inherited from popular culture

re and its tendency to create myths. The Parisian Edison despises positive thinking and practises science, as a speculative philosopher would do. The real Edison declares that "when the power of man or horse are eliminated, the result will be speed, precision and economy (...). Finally almost everything in this world could be reduced to its mechanical base". Meanwhile the imagined Edison states that "man, like a presumptuous squirrel, shakes in the cage of his ego without being capable of eluding the illusion to which his poor senses condemn him (...). Do we, perhaps, know how or what we are?" This anti-hero scientist personifies an ambivalent position in the face of science, because at the same time he is presented as a positivist who doubts the adequacy of our senses to get to the truth and as a philosopher who believes that the only residual thing of human beings is precisely awareness. This is what he endows his feminine android with through a technologically inserted memory. If the real Edison points, with uncritical optimism, to the future -that is, he conceives the present as something conjunctive, his double conceives the present critically, as disjunctive.

The literary construction of Villiers is not a product of the direct knowledge of the character, but an answer to his particular cultural situation. In fact, it is more than possible to distinguish clearly between a genuinely European notion of progress and another genuinely American. The

European tends to be moral and elevated; the American is material and direct. The Edison of Villiers seems to ambiguously swim between these two poles, half European and half American. Although Hadaly the andreid, as a metaphor of otherness, is an American female, a myth built in the distance, and as such, for the Edison of Villiers, who is European, Hadaly is a technological and pragmatic container prepared to receive theoretical content, meaning and conscience.

Function + dynamism = reality 1924

In the Twenties Le Corbusier and Mendelsohn visited America, and by 1924, the date of Mendelsohn's trip, the modern American myth imagined from Europe had already been created, in reality and in fiction. The attitudes and answers in relation to the effects of the machine in urban life were ambiguous among Europeans. Le Corbusier morally identified the good and the beauty, as transpires from his rejection of Manhattan, whereas for Mendelsohn the same city produced a certain fascination and perverse irony. What was at stake when defining the modern was not objectivity in the reading of the referential myth, America, but precisely the opposite: the misinterpretation, manipulation and partial appropriation of its themes.

That year Mendelsohn published a book of photographs called *Amerika*, in

en su laboratorio no por la ciencia en sí misma, sino para la mejora de la naturaleza y en última instancia ocupado en la sustitución de la naturaleza por un ideal artificial, personificado en la novela en la figura de Hadaly, una andreida, o mujer androide, de perfección sublime, que Edison mantiene encerrada en una mazmorra de su casa a la espera de su pareja humana. Edison se ocupa, en la novela, de insuflar vida a su andreida, un regalo para Lord Ewald, un joven aristócrata inglés y mecenas económico del inventor. El joven Ewald está enamorado de Miss Alice Crary, que es de quien Edison obtiene el hálito vital que insuflará a su robot gracias a la magia de la tecnología miniaturizada de sus inventos. Así, con la colaboración de Lord Ewald, Edison graba los gestos, la voz y la memoria de Alice y los inserta en su andreida, que hasta ese momento no es más que un amasijo de fonógrafos de oro, "una femenina armadura de láminas de plata", envuelta en una piel artificial sensible. Hadaly es un pacto vital con la tecnología.

El Edison real y su doble se reflejan y enriquecen como en un espejo. El Edison americano es la personificación de la filosofía pragmatista de Pierce y Dewy, teñido del aura mágica heredada de la cultura popular y su tendencia a la mitificación. El Edison parisino desprecia el pensamiento positivo y practica la ciencia como lo haría un filósofo especulativo. El Edison real afirma que "cuando el poder del hombre o del caballo puedan ser eliminados, la velocidad, la precisión y la economía son el resultado (...). Finalmente casi todo en este mundo podrá reducirse a su base mecánica", mientras que el Edison imaginado afirma que "el hombre, como una ardilla presuntuosa, se agita en la jaula de su ego sin ser capaz de eludir la ilusión a la que le condenan sus pobres sentidos (...). ¿Sabemos acaso cómo somos y lo que somos?". Este anti-héroe científico personifica una posición ambivalente ante la ciencia, porque se presenta al mismo tiempo como un positivista que duda de la adecuación de nuestros sentidos para llegar a la verdad y como un filósofo que cree que la única cosa residual de los humanos es precisamente la conciencia, que es aquello que insufla a su androide femenino a través de una memoria insertada tecnológicamente. Si el Edison real apunta con optimismo acrítico hacia el futuro, es decir, concibe el presente como algo conjuntivo, su doble concibe el presente críticamente, como disyuntivo.

La construcción literaria de Villiers no es producto del conocimiento directo del personaje, sino una respuesta a su particular situación cultural. De hecho, es más que posible distinguir claramente entre una noción de progreso genuinamente europea y otra genuinamente americana. La vertiente europea tiende a ser moral y elevada, la americana es material y directa, y el Edison de Villiers parece nadar ambiguamente entre estos dos polos, mitad europeo y mitad americano. Aunque la andreida Hadaly, como metáfora de otredad, es una América femenina, un mito construido desde la distancia, y como tal, para el Edison de Villiers, que es europeo, Hadaly es un contenedor tecnológico y pragmático preparado para recibir contenido teórico, significado, conciencia.

función + dinamismo = realidad 1924

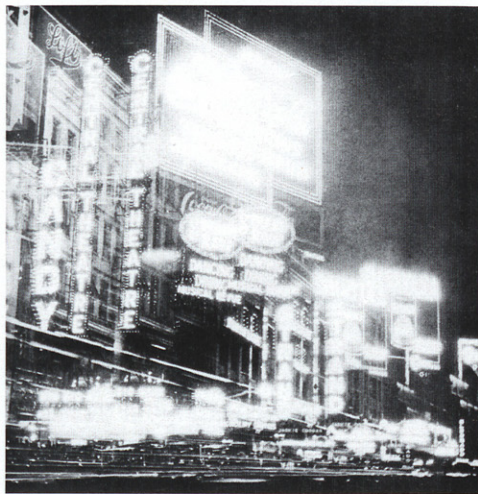
En la década de los 20 se producen las visitas a América de Le Corbusier y Mendelsohn, y para el año 1924, fecha del viaje de Mendelsohn, el mito moderno americano imaginado desde Europa ya está construido, en la realidad y en la ficción.

Las actitudes y las respuestas respecto a los efectos de la máquina en la vida urbana fueron ambiguos entre los europeos. Le Corbusier identificaba lo bueno y lo bello moralmente, tal y como se desprende de su rechazo de Manhattan, mientras que para Mendelsohn la misma ciudad produjo una cierta fascinación y una ironía perversa. Lo que estaba en juego a la hora de definir lo moderno no era la objetividad en la lectura del mito referencial, América, sino precisamente su opuesto, la malinterpretación, la manipulación y apropiación parcial de sus temas. Mendelsohn publica ese año un libro de fotografías llamado *Amerika*, en el que incluso titula un

capítulo *Lo Grotesco*, que ilustra con fotografías de visiones en oposición del día y la noche de

09 · PUBLICIDAD DE MODA, POSIBLE HADALY CONTEMPORÁNEA





12 - BROADWAY DE NOCHE, FOTOGRAFÍA DE ERICH MENDELSON, 1924, AMERIKA

los centros comerciales de algunas ciudades americanas. Las imágenes de Broadway son para él "sinistras, emocionantes, llenas de belleza imaginativa, exageradas". Y por comparación, las mismas imágenes tomadas a la luz del día, al poner de manifiesto la tramoya material necesaria para el efecto nocturno, son grotescas, aunque permaneciendo "intoxicantes" y misteriosas. Mendelsohn está atrapado entre la rendición ante la seducción del "brillo de la noche" y la "sandez grandiosa de una feria universal". Del mismo modo, Lord Ewald, en la novela de Villiers, se siente fascinado por una bella mujer de la noche que Edison desmascara como una prostituta cuya belleza aparente es producto de las prótesis y el maquillaje, para desconcierto de Ewald. Esta imagen contrastada de Edison muestra a su joven amigo la verdad bajo la superficie de modo análogo a como Mendelsohn fotografía la verdad diurna escondida bajo la superficie de neones de las luces de Nueva York: caos, mareo, "desarrollo errático y especulativo", crueldad, desproporción e impersonalidad. Sin embargo, la propia realidad cruda, grotesca y horrible se transforma gracias a la luz artificial en una celebración espectacular del sublime tecnológico, cada noche.

Mendelsohn describe delirios que califica no sólo de nocturnos, sino también de "gigantescos". Esa metrópolis trasera de Detroit, Nueva York o Chicago aparece en Amerika por la noche y a la mañana siguiente, y por lo tanto debe verse dual por naturaleza.

Mendelsohn comprendió, antes que ningún otro arquitecto moderno o postmoderno, esta caracterización del potencial de lo grotesco que la superficie, incluso siendo grotesca, puede contener en su nulo espesor como sistema de significación. Y que sus significados no debían referirse necesariamente a un marco cultural depositado ahí fuera, en la tradición, en el clasicismo, en formas extrañas de producción cultural, sino precisamente dentro de la gigante maquinaria económica que producía esas imágenes de superficie. En Detroit fotografió una porción de valla publicitaria de un kilómetro de longitud, "pero quizás mañana los miles de personas que construirán y vivirán aquí aparecerán por fin en carne viva". América había construido la pesadilla de la Ilustración, pero esa construcción permitía identificar, por una parte, los efectos de una posible autocritica, y por la otra, localizar en esos efectos las fuerzas para el cambio.

Sólo el viaje hacia la intoxicación de la pesadilla grotesca podía permitir al arquitecto moderno desarrollar un nuevo punto de partida.

La naturaleza dual de la metrópolis, la apoteosis de la máquina, no era nueva para Mendelsohn. Ya en el barco que lo llevaba a América por primera vez se hizo consciente de la discriminación esquizofrénica de valores del propio artefacto-paquetbote que lo transportaba:

"El barco que me está llevando por el océano es un híbrido de nacimiento. Con clara voluntad de existir, pero con condiciones divididas. Está fragmentado tanto fuera como dentro, técnicamente y en su decoración, dinámica y estáticamente. La función del barco es surcar el mar, es decir apartar a un lado el agua, cortarla y ser impulsado por la energía de la turbina de la hélice."

Procesos híbridos. Una arquitectura sin libro de instrucciones. Arq 328 10.01



El paquebote era desde luego el emblema favorito de la arquitectura moderna y del espíritu de la modernidad que tenía una función concreta respecto a la sociedad: apartar a un lado el agua, cortarla. Barcos, automóviles y aviones fueron los objetos de diversas analogías en la arquitectura moderna. Estos emblemas eran también, al mismo tiempo, el equipo instrumental del ataque de vanguardia hacia los valores tradicionales. El propio Mendelsohn sabía que el paquebote, como el rascacielos, está fragmentado, y nos dejó en su oda al paquebote una de las críticas más agudas hacia la tradición:

"Consideremos esto, ¿están suspendidos del cielo los capiteles de esas columnas griegas que

which one chapter even has the title, The Grotesque, that illustrates with photographs the opposite visions of day and night of the commercial centres of some American cities. For him the images of Broadway are "sinister, moving, full of imaginative beauty, exaggerated". In comparison, the same images taken in daylight, making evident the stage machinery necessary for the nocturnal effect, are grotesque, although still being "intoxicating" and mysterious.

Mendelsohn was trapped between surrender before the seduction of the "shine of the night" and the "magnificent nonsense of an universal exhibition". In the same way, Lord Ewald, in Villiers' novel, feels fascinated by a beautiful lady of the night that Edison unmasks as a prostitute whose beauty is the product of prosthesis and make up, to Ewald's distaste. This contrasted image of Edison shows a young friend the truth under the surface in a similar way to how Mendelsohn photographed the diurnal truth hidden under the surface of neon lights in New York: chaos, dizziness, "erratic and speculative development", cruelty, disproportion and impersonality. However, the crude reality itself, grotesque and horrible is transformed thanks to artificial light in a spectacular celebration of the technologically sublime every night.

Mendelsohn describes deliriums that qualify not only as nocturnal, but also as "gigantic". That back metropolis in Detroit, New York or Chicago appears in Amerika at nighttime and the following day. So it must be seen as dual by nature.

Mendelsohn understood, before any other modern or post-modern architect, this characterisation of the potential of the grotesque that the surface, even being grotesque, can contain in its void thickness as system of meaning. Also that its meanings should not necessarily refer to a cultural frame deposited out there, in tradition, classicism, in strange forms of cultural production, but precisely inside the giant economic machinery that produced such images in the surface. In Detroit, he photographed a portion of an advertising hoarding one kilometre long, "but perhaps tomorrow the thousands of people that will build and live here, will finally appear in real flesh". America had built the nightmare of the Enlightenment, but this construction permitted identifying, on one hand, the effects of a possible auto-criticism, and on the other, to localise in those effects the force for change. Only the journey towards the intoxication of the grotesque nightmare could allow the modern architect to develop a new starting point.

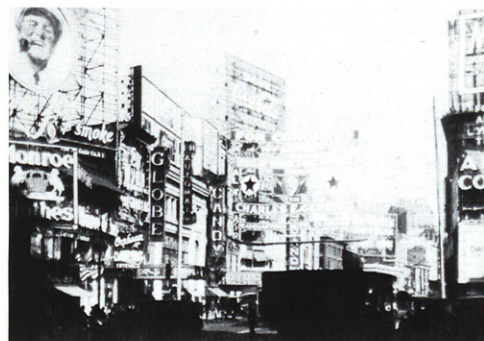
The dual nature of the metropolis, the apotheosis of the machine, was not new for Mendelsohn. On the boat that took him to America he became conscious for the first time of the schizophrenic discrimination of values of the artefact-packet that was transporting him contained:

"The boat that was taking me through the ocean was a hybrid since birth. With a clear will to exist, but with divided conditions. It is fragmented outside as well as inside, technically and in its decoration, dynamically and statically. The function of the boat is to sail the sea, that is to move water aside, cut it and be impelled by the energy of the propeller turbine."

The packet boat was of course the favourite emblem of modern architecture and of the spirit of modernity that had a specific function in relation to society: move water aside, cut it. Boats, cars and planes were the objects of diverse analogies in modern architecture. These emblems were also, at the same time, the instrumental team of the vanguard's attack on traditional values. Mendelsohn himself knew that the boat, as the skyscraper, is fragmented and he left us in his ode to the boat one of the sharpest criticisms of the tradition:

"Let's consider this, are the Greek columns capitals that swing back and forth in the boat halls suspended in the sky? Or do they have their foundations in the water? Are not the interior spaces of the boat dissolved in fantasies of our own desire of stability?"

14 - BROADWAY DE DÍA, FOTOGRAFÍA DE ERICH MENDELSON, 1924, AMERIKA





15 · EDIFICIO SCHOCKEN, STUTTGART,
ERICH MENDELSON, 1926-28

se balancean adelante y atrás en los salones del barco? ¿O tienen sus cimientos en el agua? ¿No se disuelven acaso los espacios del interior del paquebote en fantasías de vuestro propio deseo de estabilidad?"

Es imposible transferir al paquebote estabilidad alguna, y lo que está en juego es la propia noción de estabilidad, porque el paquebote de la modernidad "es al mismo tiempo el elemento conductor y el conducido, a la vez vehículo, motor y movimiento". Por ello, una vez que la noción de estabilidad se retira del diccionario moderno (porque inevitablemente conduce a la esquizofrenia entre capitel suspendido y cimiento acuático, o entre superficie y contenido), el dinamismo ocupa el lugar de la estabilidad. El dinamismo podía integrar forma y contenido porque estaba representado por el paquebote en movimiento de corte de agua oceánica. Mendelsohn llegó a definir en consecuencia la arquitectura moderna como la dialéctica entre la función y el dinamismo. Si los valores tradicionales estaban hundiéndose, sería en los tropos del paquebote, América, el automóvil y la máquina donde se localizarían los nuevos recursos para la revolución. Sin embargo, desde el momento que a un lado del océano se formaba ese paquete de recursos incipientes, al otro lado esos mismo recursos ya habían madurado y producido los monstruos de lo grotesco, lo inhumano, lo cosmético y la especulación de la congestión urbana.

Es indiscutible que la lectura de Mendelsohn sobre el poder intoxicante de lo superficial no es solamente una clara anticipación teórica, sino mucho más que la mera constatación de un estado evolutivo de la modernidad. La crítica de lo grotesco no es ni celebración ni condena en estado puros, sino reacción realista desde la cual poder restaurar un cierto grado de autoconciencia, sino estabilidad, al artefacto moderno, y representa una de las primeras críticas realizadas desde dentro.

- 16 Si tendemos a leer la forma híbrida en términos más positivos de los que empela Mendelsohn en su relato desde el paquebote, ¿qué son sus edificios comerciales alemanes de la década de los 20 sino híbridos? Los edificios de Mendelsohn están lejos de cualquier idealización, pero contaminados por los excesos de lo grotesco, la superproducción del progreso acrítico, una forma de realismo que resuena en la actualidad con las llamadas al neopragmatismo, el reciclaje, la reutilización, la hibridación, la activación espacial.

Sin embargo, la postal americana de Mendelsohn no se detuvo en el río Hudson, sino que fue más allá en la geografía urbana y rural de ese país, para incorporar en su particular visión dos ingredientes más: la oficina corporativa, ligada a la industria del automóvil, y el jardín pastoral del genio. Con ello se va completando la visión del mito.

máquina + jardín = realidad 1901

En su periplo americano, Mendelsohn llegó a visitar a Frank Lloyd Wright a Taliesin desde el cercano Chicago. Su trayecto hasta allí incluyó visitas a Pittsburg y Detroit, los dos grandes centros industriales de la región de los lagos. En Detroit pudo continuar su proceso de intoxicación con dos visitas, una a la casa de Henry Ford, la otra a la oficina de un arquitecto local:

"Ford vive en una sencilla casa de campo en el centro del pueblo de su jurisdicción, Derborn. Pero se ha construido para sí mismo un laboratorio que es casi tan grande como la nueva fábrica de Luckenwald, y tiene un arquitecto, el arquitecto de Detroit, que ha animado este laboratorio de ensueño con columnas, emblemas decorativos e inscripciones que van desde Copérnico hasta... Ford".

- 17 El hecho de que la simplicidad calvinista se reserve a lo privado y la ilusión desenfrenada a lo público era una contradicción de términos para la mentalidad centroeuropea de Mendelsohn. Para cualquier fabricante alemán la fábrica era el lugar de lo *sachlich* y la casa privada el lugar



18 · TALIESIN, HACIA 1915

It is impossible to transfer to the packet boat any stability and what is at stake is the notion of stability itself. Because the boat of modernity "is at the same time the driving and driven element, at the same time vehicle, motor and movement". Because of it, once the notion of stability is taken away from the modern dictionary (because inevitably it leads to schizophrenia between suspended column capital and aquatic foundation, or between surface and content), dynamism occupies the place of stability. Dynamism could integrate form and content because the boat's movement of cutting the ocean water represented it. Mendelsohn, in consequence, came to define modern architecture as the dialectic between function and dynamism. If traditional values were sinking, it would be in the tropes of the boat, America, the automobile and the machine where the new resources for the revolution would be located. However, from the moment that on one side of the ocean this parcel of incipient resources was forming, on the other side those resources had already matured and produced the monsters of the grotesque, the inhuman, the cosmetic, and the speculation of urban congestion.

It is undeniable that Mendelsohn's understanding of the intoxicating power of the superficial is not only a clear theoretical anticipation, but also much more than the mere verification of an evolutionary state of modernity. The criticism of the grotesque is not pure celebration or condemnation, but a realist reaction from which a certain grade of self-consciousness, if not stability, can be restored into the modern artefact. It represents one of the first criticisms made from the inside.

If we have to understand the hybrid form in more positive terms than those used by Mendelsohn in his story of the boat, then what are his German commercial buildings of the Twenties if not hybrids? Mendelsohn's buildings are far from any idealisation, but contaminated by the excesses of the grotesque, the superproduction of uncritical progress, they are a form of realism that resounds in the present with calls for neo-pragmatism, recycling, reuse, hybridisation, spatial activation.

However, Mendelsohn's postcard didn't stop on the river Hudson, but went further in the urban and rural geography of that country, to incorporate in his particular vision two more ingredients: the corporate office, linked to the car industry, and the genius pastoral garden. With it his vision of the myth is being completed.

In his American journey, Mendelsohn went to visit Frank Lloyd Wright in Taliesin from nearby Chicago. His trip there included visits to Pittsburgh and Detroit, the two big industrial centres on the Lakes region. In Detroit he was able to continue his intoxication process with two visits: one to Henry Ford's home and another to the office of a local architect: *"Ford lives in a simple country house in the centre of the village of its jurisdiction, Dearborn. But he has build for himself a laboratory that is almost as big as the new Luckenwald factory. He has an architect, the architect of Detroit, who has animated this dream lab with columns, decorative emblems and inscriptions that range from Copernicus to... Ford".* The fact that Calvinist simplicity is reserved for the private sphere and the uninhibited illusion to the public sphere was a contradiction in terms for Mendelsohn's central European mentality. For any German manufacturer the factory was the place of the sachlich and the private home the place for fantastic display and bourgeois pleasure. Here all levels of ambiguities on the surface of the grotesque vanish repeatedly, because the surfaces of Ford's factory don't shine at nighttime.

More over, its system of meaning is closed in itself. They don't allow the creation of another space of meaning -parallel and nocturnal, connected to magic and dream.

At the factory Mendelsohn saw what he expected to see on the architect's table: *"fantastic scenes by Piranesi in tubes, from which constantly pure technical details emerge, leaving behind the totality of constructivism as an small transitory ornament".* In the corporate office of the anonymous architect he saw what he expected from the modern technological magnate: *"Detroit is turning. He states that it is dynamic. It grows quickly and amazes itself. Architects keep peace in offices with two or three hundred people, who are organised as in Ford's factories".*

Before his visit to Taliesin, Mendelsohn came to know all the production models of his two favourite American emblems: the gigantic-fantastic and the new, the future, although with some grade of de-localization.

With his visit to Taliesin the other appears, in the factory as well as in the corporate office, completing a trio of modes of capitalist production that form a disintegrated conglomerate and which Europe had never known before:

"We are in Taliesin, very high on the hill. There was a fantastic entrance to his house to be his guest, friend of his incredibly rich imagination. The

surroundings moved me. A wonderful room, with windows around it, with yellow, brown and golden colours, with Japanese ornaments. And a view over the farm, the high lands, the valley and the river. He showed me his house with faint light, with architectonic spaciousness golden colours and Asiatic ornaments. We ate a light farm lunch, a country meal, simple and patriarchal. At the end of the afternoon we received the architects: Neutra, Moser, Canada, Japan and Armenia".

The apparently simple and ideal farm hid an international team of particularly outstanding personalities. It cannot be said that this experimental station was a realist representation of the Protestant pastoral community, although its form of physical organization and its life style were deeply rooted in this tradition. Wright consciously cultivated the idea of putting roots and land, and not only in his claim of organicity as a form of unification between culture and civilization in architecture, but as a systematic-organising of his own production, of his own business, in the daily pragmatic action.

The American pastoral ideal was (and surreptitiously still is) a literary form as much as a political ideology. The pastoral ideal has been forming North American identity even from its discovery, and it hasn't completely lost its social rooting. This is the main reason why the good shepherd, the

del despliegue fantástico y el placer burgués.

Todo el rango de ambigüedades sobre la superficie de lo grotesco se desvanece aquí repentinamente, porque las superficies de la fábrica Ford no brillan por la noche. Más aún, su sistema de significado está cerrado en sí mismo, no permiten la creación de otro espacio de significación paralelo y nocturno, ligado a lo mágico y al sueño.

En la fábrica Mendelsohn vio lo que esperaba ver en la mesa del arquitecto: *"escenas fantásticas de Piranesi en tubos, de los que emergen repentinamente detalles puramente técnicos, dejando atrás la totalidad del constructivismo como un pequeño ornamento transitorio".* Y en la oficina corporativa del arquitecto anónimo vio lo que esperaba del magnate tecnológico moderno: *"Detroit se revuelve. Afirma que es dinámico. Crece rápidamente y se asombra de sí mismo. Los arquitectos mantienen la paz con oficinas de doscientas y trescientas personas, que están organizadas como las propias fábricas de Ford".*

- 19 Antes de su visita a Taliesin, Mendelsohn llegó a conocer todos los modelos de producción de sus dos emblemas americanos favoritos, el de lo gigante-fantástico y el de lo nuevo, el porvenir, aunque con un cierto grado de deslocalización.

Con la visita a Taliesin aparece lo otro, tanto de la fábrica como de la oficina corporativa, completando un trío de modos de producción capitalista que forman un conglomerado desintegrado y que Europa jamás había conocido con anterioridad:

"Estamos en Taliesin, muy arriba en la colina. Era una entrada fantástica en su casa, para ser su invitado, el amigo de su increíblemente rica imaginación. Me conmovieron los alrededores. Una habitación maravillosa, con ventanas a su alrededor, de colores amarillo, marrón y dorado, con ornamentos japoneses. Y una vista sobre la granja, las tierras altas, el valle y el río. Él me enseñó su casa con luz tenue, con espaciosidad arquitectónica, colores dorados y ornamentos asiáticos. Comimos un almuerzo ligero de granjero, una comida de campo, simple y patriarcal. Al final de la tarde recibimos a los arquitectos: Neutra, Moser, Canadá, Japón, Armenia".

La aparente granja sencilla e ideal escondía finalmente un equipo internacional de personalidades muy sobresalientes. No puede decirse que esta estación experimental fuera una representación realista de la comunidad protestante pastoral, aunque su forma de organización física y su estilo de vida estaban profundamente arraigados en esa tradición. Wright cultivaba conscientemente la idea de enraizamiento y terruño, y no sólo en su reclamo de la organicidad como una forma de unificación entre cultura y civilización en arquitectura, sino como principio sistémico-organizativo de su propia producción, de su propia empresa, en la acción pragmática cotidiana.

- 21 El ideal pastoral americano fue (y sigue siendo de manera subrepticia) tanto una forma literaria como una ideología política. El ideal pastoral ha venido conformando la identidad norteamericana incluso desde el descubrimiento, y aún no ha perdido completamente su arraigo social. El motivo dominante del buen pastor, la figura líder del clasicismo virgiliano, abandonó la vieja Europa y se instaló triunfalmente en nuevos territorios abiertos, de pasto siempre disponible, de riquezas infinitas aparentemente.
- Ese ideal se mantuvo más o menos intacto y se reafirmó incluso, de modo siniestro, inmediatamente después de la segunda guerra mundial, cuando el gobierno potenció el crecimiento acelerado de una suburbia sin precedente alguno en el mundo, ofreciendo al planeta una imagen arcádica de vivienda mecanizada y tecnológica envuelta en un contexto pastoral intacto, inviolable incluso por la amenaza nuclear del resto del mundo.
- 22 Ante este fenómeno, el analista Leo Marx se preguntaba, en su ensayo de 1963 *The Machine in the Garden*, qué relación podía establecerse entre la necesidad de idealizar un ambiente simple y rural y las vidas de aquéllos que habitaban en una sociedad claramente organizada, urba-



20 · SILO 5, CHICAGO, FOTOGRAFÍA DE ERICH MENDELSON, 1924, AMERIKA



23 · GEORGES INNES, LACKAWANNA VALLEY, 1855

na, industrial y con potencial nuclear. A lo que respondía distinguiendo entre dos tipos fundamentales de pastoralismo ahistórico, uno de corte popular y sentimental, el otro imaginativo y complejo.

Mendelsohn parece verse capturado entre estas dos visiones de lo arcádico en su visita a Talliesin, que describe tanto en términos de pastoral sentimental como imaginativo. Por una parte la granja-fábrica de Wright le parecía aurática y mística, ofreciendo la posibilidad de la experiencia intoxicante, una vez más, de la libertad, el ideal democrático, o el horizonte ilimitado de la naturaleza salvaje:

"Desayuno comunal de domingo para toda la granja: padre, invitado, arquitectos con sus esposas, suegras y niños, chófer y trabajadores de la granja. Luego tuve que cambiarme a un atuendo especial, una prenda fantástica con un toque indio, más o menos sin botones (que él detesta). Zapatos de corteza, un largo cayado, guantes y un tomahawk, un hacha guerrera india. Y así subimos por un camino maravilloso a las colinas circundantes, una tierra que hace cien años era aún tierra de nadie."

Por otra parte estaba el maestro-tirano, que escenifica su territorio como lo hace el mago con su círculo. El mago, como es sabido, comparte con el artista el hecho de que ambos establecen dentro de su círculo mágico la totalidad de las reglas y premisas que permanecen cerradas, misteriosas y desconocidas para el espectador:

"Él dibujaba adornos espontáneamente, circulares y angulares en contraste, y los interpretaba como un sabio, como un actor. Pobres constructivistas. Un actor, que es parte de él."

Si algo se desprende claramente de las cartas americanas de Mendelsohn es que ni él ni Wright son inocentes, que Usonia no puede adscribirse bajo ningún concepto al pastoralismo popular-sentimental, sino al imaginativo-complejo. De hecho, la propia noción de estación científico-experimental avanzada no debe buscarse en la inspiración de Olgivana Wright, tal y como se dice en la autobiografía wrightiana, sino en el mismo Wright de años atrás, que en 1901 ya había articulado perfectamente sus ideas en torno al pastoralismo, a la máquina y el jardín.

²⁴ En su famosa conferencia sobre la máquina y la industrialización del arte y la arquitectura de ese año 1901, Wright anticipa la figura del arquitecto-organizador frente al arquitecto autor o artista, *"al artista hoy es el líder de una orquesta, cuando una vez fue el intérprete estelar"*. Pero no se trata de la mera y tópica analogía entre el arquitecto contemporáneo y el director cinematográfico, sino de una forma de práctica que ya existía en América, y que Wright se limitó a adaptar a sus condiciones particulares. Esa práctica de producción capitalista no era otra que la granja experimental, Menlo Park. En esa conferencia Wright dijo:

"Dado que un conjunto determinado y seguro de material artístico se pudiese unir con entusiasmo persistente a la máquina, ¿no se podría encontrar a alguien que pudiera proporcionar una estación experimental adecuada, que es lo que un taller moderno Arts & Crafts debería ser? ¿una estación experimental que representaría en miniatura los elementos de esa gran red pulsátil de la máquina?"

Wright no buscó su modelo ni en la fábrica ni en la oficina corporativa, porque ninguno de ellos podía ejercer una labor crítica al estar completamente integrados en un sistema económico que no habían generado directamente. El modelo posible había de buscarse en el taller pre-fordista, pre-corporativo, en las comunidades científicas genuinamente americanas del inventor, que no estaban rígidamente vinculadas ni con el estado ni con las universidades, sino de modo flexible con las incipientes corporaciones económicas. Lo que Wright estaba anticipando en 1901

leading figure of Virgilian classicism, abandoned Old Europe and settled successfully in open new territories, with ever available grasslands, of apparently infinite riches.

This ideal was kept more or less intact and was even reasserted, in a sinister way, immediately after the Second World War, when the government boosted the accelerated growth of the suburbia without any precedent in the world, offering the planet an archaic image of mechanised and technological houses surrounded by an intact pastoral context, even inviolable by the nuclear threat in the rest of the world.

Facing this phenomenon the analyst Leo Marx wondered, in his essay in 1963 *The Machine in the Garden*, what relation could be established between the need to idealise a simple and rural atmosphere and the lives of those who inhabited a society clearly organised, urban, industrial and with nuclear potential. To which he responded by distinguishing between two fundamental types of a-historical pastoralism, one popular and sentimental, the other imaginative and complex.

Mendelsohn seemed to be captured between these two visions of the archaic in his visit to Talliesin, which he described in sentimental pastoral terms as well as imaginative. On one hand Wright's farm-factory seemed to him auratic and mystical, offering the possibility of the intoxicating expe-

rience, once more, of freedom, democratic ideal, or the unlimited horizon of wild nature:

"Sunday communal breakfast for the whole farm: father, guest, and architects with their wives, mothers in law and children, chauffeur and farm workers. Later I had to change into a special outfit, a fantastic garment with an Indian touch, more or less without buttons (which he detests). Bark shoes, a long crook, gloves and a tomahawk, an Indian war axe. We went up to the surrounding hills on a wonderful path, a land that a hundred years ago belonged to no one."

On the other hand there was the master-tyrant, who dramatised his territory as a magician does with his circle. The magician, like the wise man, shares with the artist the fact that both establish within their magical circle the totality of the rules and premises that remain closed, mysterious and unknown to the spectator:

"He spontaneously drew ornaments, circular and angular in contrast, and he interpreted them as a wise man, as an actor. Poor constructivists. An actor, which is part of him."

If anything is clearly inferred in Mendelsohn's American letters it is that neither he nor Wright are innocents, that Usonia cannot be ascribed under any concept to popular-sentimental pastoralism, but to the imaginative-

complex. In fact, the advanced notion of scientific-experimental station mustn't be sought in Olgivana Wright's inspiration, as is said in Wright's autobiography, but in Wright himself, who years before, in 1901, had already articulated his ideas about pastoralism, machine and garden perfectly. In his famous conference about the machine, industrialisation of art and architecture given in 1901, Wright anticipated the figure of the architect-organiser in contrast with author or artist architect, *"the architect today is the leader of the orchestra, when he once was the star interpreter"*. But it isn't only the mere and topical analogy between the contemporary architect and the film director, but of a form of practice that already existed in America and which Wright just adapted to his particular conditions. This practice of capitalist production was none other than the experimental farm, Menlo Park. In the conference Wright said:

"Given that a certain and sure artistic material could be united with persistent enthusiasm to the machine, could we not find someone who might provide an adequate experimental station, which is what a modern Arts & Crafts workshop should be? An experimental station that would represent in miniature the elements of that pulsatile net of the machine?"

Wright didn't seek his model in the factory or the corporate office because neither of them could exercise a critical labour, as they were totally inte-

grated in an economic system that they had not directly generated. The possible model had to be sought in the pre-Ford, pre-corporate, workshop. In the inventor's genuinely American scientific communities, which weren't rigidly linked to the state or the universities, but in a flexible way with the incipient economic corporations. What Wright was anticipating in 1901 had already been built in Menlo Park and it would become, in its architectonic aspect, in Talliesin, a lab that always worked *à rebours*.

Technology +cardboard = reality 1978

At this point Mendelsohn had already succumbed to the fascination of the diverse forms of the myth: the Piranesian city, the industrial property, the grotesque, the corporate office and finally the farm of the vanguard. None of them had a clear equivalent in the European means of production.

As early as 1844 the American territory suffered an important transformation, the invasion of the machine in the virgin arcadic landscape. Before that, city and country had their limit clear: the city here, the country there. But on that date the "sound of the train in Concord Woods implied a radical change in the traditional models."

The sudden apparition of the steam train in the calm horizontality of the landscape was an aesthetic phenomenon of masses. The popular paintings of the time ratify this, as did the film business later. What this aesthetic phenomenon marked was the definite establishing of a genuinely American sensitivity towards the machine, a sensitivity that Leo Marx denominates "American distinctive, post-romantic, industrial version of the pastoral image." The most brilliant visual image of this phenomenon was the painting *The Lackawanna Valley*, by the painter George Innes, in 1855. In this painting the train:

"Instead of creating disharmony it is a unifying artefact. The background hills and the trees in the middle ground are kindly covering the industrial buildings and the artefacts. No acute line separates natural from man made. Instead of cutting the space in pronounced and rectilinear segments, as trains normally do, the curves of the layout graciously cross the centre of the canvas and divide it in two, forming the adjacent ovals that dominate the middle plane."

The fragmented boat and the organically integrated train are, in appearance, two contradictory images that echoed in Mendelsohn's American vision, but the presence of the industrial pastoral is less documented in his book of photographs than the congestion of the city (three photographs of Wright's works, and the pastoral-industrial silos). The pastoral is not only an American distinctive per excellence and consequently less exportable, but it is less intoxicating and seducing.

The effect of the purification of the machine in America goes back to Jefferson and, more cunningly to the merchant of Philadelphia Tench Cose writing at the end of the nineteenth century, or to Wright himself in 1901, in whose conference the machine was described anticipating the futurist ideology and the moral realism of the Modern Movement. With the difference that Wright closed his speech with the assertion that the soul of the machine didn't have to be beautiful, redeeming, sublime or harmonious, but above all obedient.

Although it could be argued that for Mendelsohn, and the rest of European architects, America was above all an ideal projection, it isn't less true that the self-built myth of the purifying machine, the industrial-pastoral, was something comparably idealised in the American origin itself. In fact, the machine was a transcendent symbol in America; a physical object invested with political and metaphysical idealism. "It satisfied, as Walt Whitman would say, the old desire for the passage to India."

The farm of the vanguard announced, in its cynical-imaginative pastoralism, the last link in the chain of ingredients of the North American modern myth, the urban sprawl. The European and even global version, the *randstadt*, has again captivated the most daring architects of the present.

ya se había construido en Menlo Park, y se convertiría, en su vertiente arquitectónica, en Talliesin, un laboratorio que trabajó siempre *à rebours*.

tecnología + cartulina = realidad 1978

En este punto, Mendelsohn ya ha sucumbido a la fascinación de formas diversas del mito: la ciudad piranesiana, la propiedad industrial, lo grotesco, la oficina corporativa y finalmente la granja de vanguardia, ninguna de las cuales tenía un equivalente claro en los modos de producción europeos.

- 25 Tan pronto como en 1844 el territorio americano sufre una transformación importante, la invasión de la máquina en el arcádico paisaje virgen. Antes de eso, ciudad y campo tenían claros sus límites: la ciudad aquí, el campo allí. Pero para esa fecha el "*sonido del tren en Concord Woods implicaba un cambio radical en los modelos tradicionales*."

La súbita aparición del tren de vapor en la calma horizontalidad del paisaje fue un fenómeno estético de masas. La pintura popular de la época así lo ratifica, y más tarde el negocio del cine. Lo que este fenómeno estético marcaba era el establecimiento definitivo de una sensibilidad genuinamente americana hacia la máquina, una sensibilidad que Leo Marx denomina "*distintiva americana, post-romántica, versión industrial de la imagen pastoral*". La imagen visual más brillante de este fenómeno fue el cuadro "*The Lackawanna Valley*", del pintor George Innes, de 1855. En esta pintura, el tren:

"*En lugar de provocar disarmonía, es un artefacto unificador. Las colinas del fondo y los árboles del plano medio envuelven amablemente los edificios industriales y los artefactos. Ninguna línea aguda separa lo natural de lo hecho por el hombre. En vez de cortar el espacio en segmentos pronunciados y rectilíneos, tal y como suelen hacer los trenes, las curvas del trazado cruzan graciosamente el centro del lienzo y lo dividen en dos, formando los óvalos adyacentes que dominan el plano medio.*"

- 26 El barco fragmentado y el tren orgánicamente integrado son, en apariencia, dos imágenes contradictorias que resonaban en la visión americana de Mendelsohn, pero la presencia de lo pastoral industrial está mucho menos documentada en su libro de fotografías que la congestión de la ciudad (tres fotografías de obras de Wright, y los silos pastorales-industriales). Lo pastoral no es sólo un distintivo norteamericano por excelencia y con ello difícilmente importable, sino que es mucho menos intoxicante y seductor.

El efecto de la purificación de la máquina en América se remonta hasta Jefferson y, aún más astutamente, hasta el mercader de Filadelfia Tench Cose, que escribía en el final del XIX, o hasta el mismo Wright de 1901, en cuya conferencia se hablaba de la máquina anticipando la ideología futurista y el realismo moral del Movimiento Moderno, pero con la diferencia de que Wright cierra su discurso con la afirmación de que el alma de la máquina no había de ser bella, redentora, sublime o armónica, sino sobre todo obediente.

- 27 Aunque se puede argumentar que para Mendelsohn y el resto de arquitectos europeos América era ante todo una proyección ideal, no es menos cierto que el mito auto-construido de la máquina purificadora, lo industrial-pastoral, era algo comparablemente idealizado en el propio origen americano. De hecho, la máquina era un símbolo trascendente en América, un objeto físico investido de idealidad política y metafísica. "*Satisfacción...*", como diría Walt Whitman, "*...el viejo anhelo por el pasaje a la India*."

La granja de vanguardia nos anuncia, en su pastoralismo cínico-imaginativo, el último eslabón en la cadena de ingredientes del mito moderno norteamericano, el *sprawl* urbano, cuya versión europea e incluso global, el *randstadt* ha cautivado de nuevo a los arquitectos más audaces de la actualidad. Resulta paradójico que una de las primeras manifestaciones morales contra la

28 · CITY OF LIGHT, PABELLÓN PARA CON-EDISON, FERIA DE NUEVA YORK 1939, DE DELIRIOUS NEW YORK, REM KOOLHAAS



It is a paradox that one of the first moral manifestations against the suburbia comes from its greater defender, Rem Koolhaas. In his first book *Delirious New York* urban congestion, Manhattanism, is confronted with a new form of urban culture, the suburbia, which is portrayed as the killer agent of congestion.

Delirious New York was published in 1978, and it starts with the apotheosis of artificial light in Coney Island, finishing with a catastrophic exhibition of light, the City of Light and Democracy. The first one was a residue of the Columbine Exhibition in Chicago, 1893, and the second one was the post-mortem to the culture of congestion in the face of a double final: the reduction of the real to a model in the City of Light, and the dethronement of the previous order. The order of the real dethroned by a new fantastic order, show business. However, the "ravages of European idealism" are not, as Koolhaas suggests, the killers of the real order of Manhattanism. The destruction came from within.

In fact, Mendelsohn was an exceptional witness of the beginning of this phenomenon, when that second face, the decongestion or suburbanisation, was taking place.

Leo Marx said that when the pastoral train made its entrance in popular imagination and in high literature and painting, nine out of ten North Americans were "family men". Around 1963 not even 1 in 10 lived in a farm. But the old ideal still touched reality and the fables grappled the pastoral image. This is well portrayed in the painting by Charles Sheeler *American Landscape*, 1930, done shortly after Mendelsohn's visit. With this canvas the circle opened a hundred years before with another painting by the industrial romantic is closed. In Sheeler, "the silence is eloquent"; the painter has pastoralised the harshness, hardness and filth of the industrial settlement. The curvilinear rhythms of the train in 1844 become static in 1930, sharp, almost surrealist, stripped of any realism. The artificial superimposition of order, regularity and peace over actual chaos, the chaos acclaimed by Mendelsohn in his Piranesian visions, leads to portraying "the anomalous mixture of illusion and reality in the American conscience."

The opposite extreme of that mixture was precisely what captivated Mendelsohn, and even more deeply Rem Koolhaas, another builder of myths, specifically the Piranesian culture of the congestion of the metro-

polis.

Sheeler's painting is similar to the post-mortem that Rem Koolhaas identifies in his description of the exhibition in New York in 1939. Sheeler reveals the end of a sensibility, that of the technologically sublime, and Koolhaas reveals the end of urban congestion.

The real object of intoxication, the machine, metropolis, has lost its narcotic power. It has been domesticated in its golden cage, New York, and it has been reduced to a cardboard model in one of the halls of the exhibition. The model was exhibited near the model of Democracy, an ideal city which for Koolhaas "seems to have forgotten all doctrine and even seems to have started to believe those rhetorical conversions to the Modern Movement that were immediately interpreted as tactical diversions." Actually that city was not a model imported from Europe, but another of the ambiguities of the myth in its place of origin.

However, the pastoral vision of the city-machine, of Suburbia as a new sensibility, no less intoxicating at night time, something that neither Mendelsohn nor Koolhaas could see despite their sharpness. Both succumbed to the nocturnal grotesque of the great chaotic city. But the American



30 · CHARLES SHEELER, AMERICAN LANDSCAPE, 1930

suburbia proceda de su máximo defensor Rem Koolhaas, dado que en su primer libro *Delirious New York* se confronta la congestión urbana, el Manhattanismo, con una nueva forma de cultura urbana, suburbia, que es retratada como el agente asesino de la congestión.

Delirious New York se publica en 1978, y comienza con la apoteosis de la luz artificial de Coney Island, terminando con una catastrófica feria de luz, la Ciudad de la Luz y la Democracia (City of Light and Democracy). La primera era un residuo de la exposición colombina de Chicago de 1893, y la segunda era el post-mórtem a la cultura de la congestión en virtud de un final doble: la reducción de lo real a una maqueta en la Ciudad de la Luz, y el destronamiento del orden previo, el orden de lo real por un nuevo orden fantástico, el del espectáculo. Sin embargo, los estragos del idealismo europeo no son, como sugiere Koolhaas, los asesinos del orden real del Manhattanismo. La destrucción vino desde dentro.

De hecho, Mendelsohn fue un testigo de excepción del comienzo de este fenómeno, cuando esa segunda cara, la descongestión o suburbanización, estaba tomando forma.

Leo Marx relata que cuando el tren pastoral hizo su entrada en el imaginario popular y en la alta literatura y pintura, 9 de cada 10 norteamericanos eran "hombres de familia". Hacia 1963, ni siquiera 1 de cada 10 vivía en una granja. Sin embargo el antiguo ideal aún tocaba la imaginación nativa, de modo que incluso aquellos americanos que comprendían la realidad y las fábulas se aferraban a la imagen pastoral. Esto parece retratarlo bien la pintura de Charles Sheeler "American Landscape", de 1930, realizada poco después de la visita de Mendelsohn.

Con este lienzo se cierra el círculo abierto 100 años antes con el otro lienzo por parte de los industriales románticos. En Sheeler, "el silencio es elocuente", el pintor ha pastoralizado la crudeza, dureza y suciedad del asentamiento industrial. Los ritmos curvilíneos del tren de 1844 se vuelven en 1930 estáticos, agudos, casi surrealistas, despojados de cualquier realismo. La superposición artificial de orden, regularidad y paz sobre el caos actual, el caos aclamado por Mendelsohn en sus visiones piranesianas, lleva a retratar la "mezcla anómala de ilusión y realidad en la conciencia americana."

El extremo opuesto de esa mezcla era precisamente lo que cautivó a Mendelsohn, y aún más profundamente, a Rem Koolhaas, otro constructor de mitos, en concreto la piranesiana cultura de la congestión de la metrópolis.

El lienzo de Sheeler es análogo al post-mórtem que Koolhaas identifica en su descripción de la feria de Nueva York de 1939. Sheeler pone de manifiesto el final de una sensibilidad, la del sublime tecnológico, y Koolhaas el final de la congestión urbana.

El objeto real de intoxicación, la máquina, metrópolis, ha perdido su poder narcótico, se ha domesticado en su jaula de oro, Nueva York, y se ha visto reducido, en una de las salas de la feria, a una maqueta de cartulina. La maqueta se exponía junto a la maqueta de Democracy, una ciudad ideal que para Koolhaas "parece haber olvidado todas las doctrinas e incluso parece haber comenzado a crear esas conversiones retóricas al Movimiento Moderno que se interpretaron inmediatamente como diversiones tácticas." En realidad esa ciudad no era un modelo importado desde Europa, sino una más de las ambigüedades del propio mito en su lugar de origen.

Sin embargo la visión pastoral de la ciudad-máquina, de la suburbia como nueva sensibilidad, no es menos intoxicante de noche, algo que ni Mendelsohn ni Koolhaas supieron leer pese a su agudeza. Ambos sucumbieron al grotesco nocturno de la gran ciudad caótica, pero el americano Wright sucumbió a las luces brillantes de una Usonia nocturna y desconocida para los constructores de mitos europeos:

"Élévese suavemente al caer la noche a lo alto de un edificio de oficinas del centro, y podrá ver cómo en la imagen del hombre material, a la vez su gloria y su amenaza, existe lo que llamamos una ciudad.

Allá abajo, crecido en la noche, está el monstruo Leviatán, extendiéndose acre sobre acre en la



distancia lejana. Muy por encima cuelga el féretro estancado de su aliento fétido, enrojecido por la luz de su mirada de ojos parpadeando sin límite por todas partes. Diez mil acres de tejido celular, capa sobre capa, la carne de la ciudad, se desparrama embebida en una red intrínca-da de venas y arterias, radiando en la penumbra, y allí con un rugido persistente que se deja escapar, pulsa y circula como la sangre de vuestras venas, el latido incesante de la actividad a cuyas necesidades todo esto se conforma."

Wright, al mismo tiempo, había condenado la feria colombina de Chicago, un festival de luz escenificado por el inventor Tesla, contrafigura y rival de Edison. Los sueños de Tesla, de origen checo, iban desde el establecimiento de una super-estación eléctrica en las cataratas del Niágara, cuando aún no se había puesto en uso la corriente alterna, hasta la propuesta de una guerra eléctrica global en la estratosfera que implicaría a toda la población mundial en una carrera por el control del espacio, es decir, una anticipación del presente espectacular. La Ciudad de la Luz de la exposición de 1939, una escenografía en maqueta de la ciudad descrita por Wright, fue patrocinada por Con-Edison, el primero en electrificar una gran ciudad. Edison había iluminado tanto el Leviatán writiano real como su doble la maqueta la Ciudad de la Luz. Al margen permanece Tesla, el europeo, con su fantasía pura colombina de Chicago.

Tomados en retrospectiva los manifiestos manejados, el de Mendelsohn y el de Koolhaas, cabe señalar el valor visionario y anticipatorio de Amerika, que anticipa la lectura de Koolhaas al completo, y la falsedad del subtítulo de *Delirious New York*, un manifiesto retroactivo, en tanto que anticipa involuntariamente el actual *Leviatán* global más de lo que mantiene viva la vieja tradición de la congestión.

Fernando Quesada es arquitecto, profesor en la Escuela de Arquitectura de Alcalá de Henares y co - director de "Monografías", Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Nota bibliográfica:

L'Eve Future, de VILLIERS DE L'ISLE ADAMS
Surrealismo, de WALTER BENJAMÍN
The Mass Ornament, de SIGFRIED KRACAUER
Amerika y Letters from an Architect, de ERICH MENDELSON
Arquitectura y Utopía, de MANFREDO TAFURI
The Machine in the Garden, de LEO MARX
1800-1900 Network Discourse, de FREDERICK KITTLER
Jeering Dreams, editado por JOHN ANZALONE
Aesthetics of Artifice, de MARIE LATHERS
Thomas Alva Edison: an American Myth, de WYN WACHROST
Working at Inventing: Thomas Alva Edison and the Menlo Park Experience, editado por WILLIAM PRETZER
Autobiografía y The Art and Craft of the Machine, de FRANK LLOYD WRIGHT
Delirious New York, de REM KOOLHAAS.

Wright succumbed to the bright lights of Usonia, nocturnal and unknown to the builders of European myths:

"Go smoothly up in the twilight to the top of an office building in the centre, and you will be able to see how in the image of material man, at the same time its glory and its threat, exists what we call a city.

Down there, grown in the night, is the Leviathan monster expanding in the far away distance acre upon acre. High above hangs the stagnant coffin of its breath, reddened by the light of its myriad eyes blinking everywhere without limit. Ten thousand acres of cellular tissue layer upon layer, flesh of the city, spreading imbued in an intricate net of veins and arteries, radiating in the semidarkness. There with a persistent roar that lets itself escape, pulsates and circulates like blood in our veins, the incessant beat of the activity to the needs of which everything conforms."

Wright, at the same time, had condemned the Chicago Fair, a festival of light staged by the inventor Tesla, counter figure and rival of Edison.

Tesla's dreams, of Czech origin, went from the establishing of a electric super-station in the Niagara Falls when alternating current was not in use yet to the proposal of a electric global war in the stratosphere that would implicate the whole world population in a race to control space. That is, a spectacular anticipation of the present. The City of Light in the exhibition in 1939, a scenography of the city illustrated by Wright in model, was sponsored by Con-Edison, the first to electrify a big city. Edison had illuminated the real Wright's Leviathan as much as its double, the model of the City of Light. Tesla, the European, stays on the margin, with his pure Colombine fantasy of Chicago.

Viewing in retrospective the manifestos mentioned, Mendelsohn's and Koolhaas', it is important to point out the visionary and anticipatory value of Amerika, which totally anticipates Koolhaas' interpretation and the falseness of the subtitle *Delirious New York*, a retroactive manifesto. It also involuntarily anticipates the present global Leviathan more than keeping alive the old tradition of congestion.