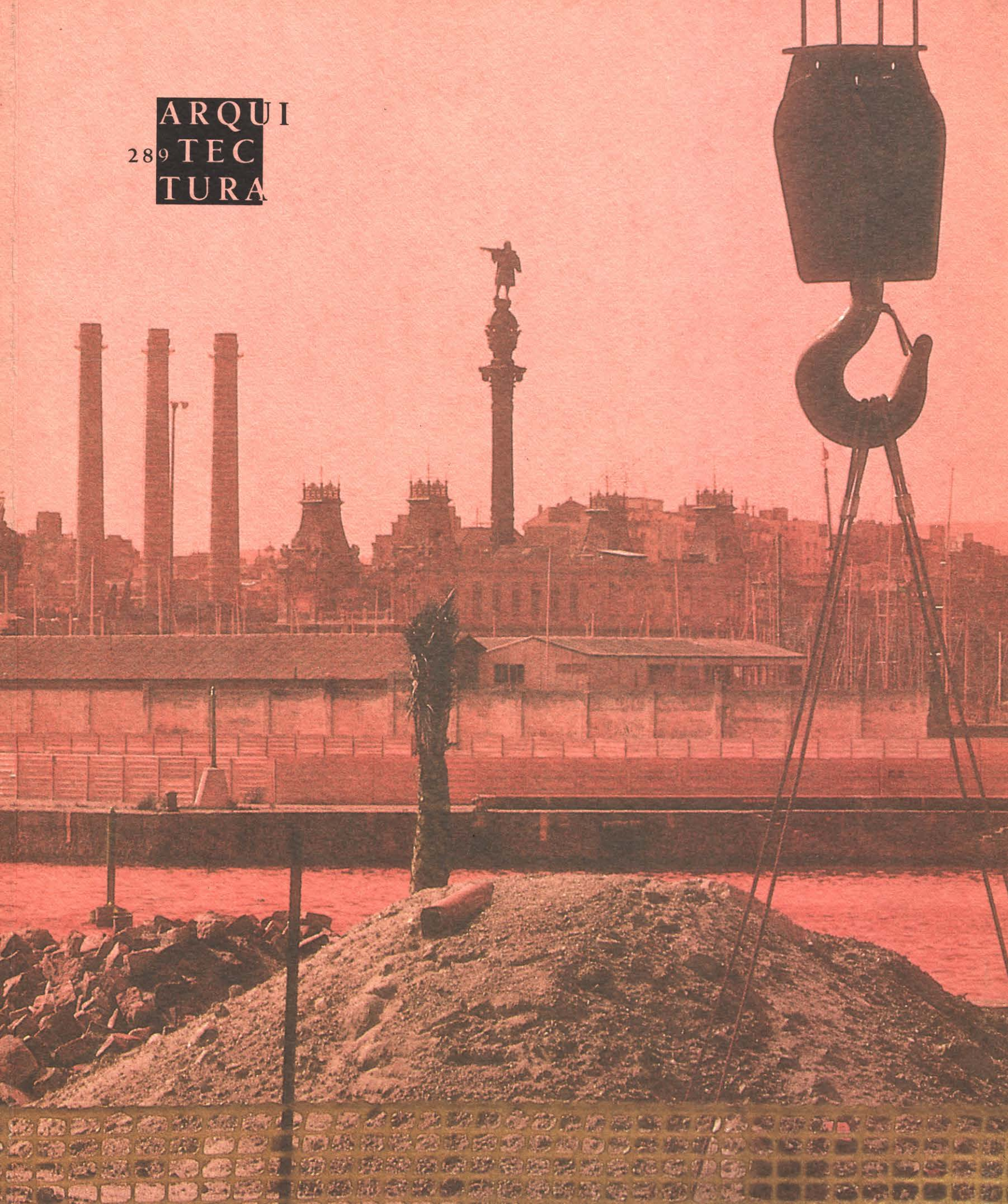
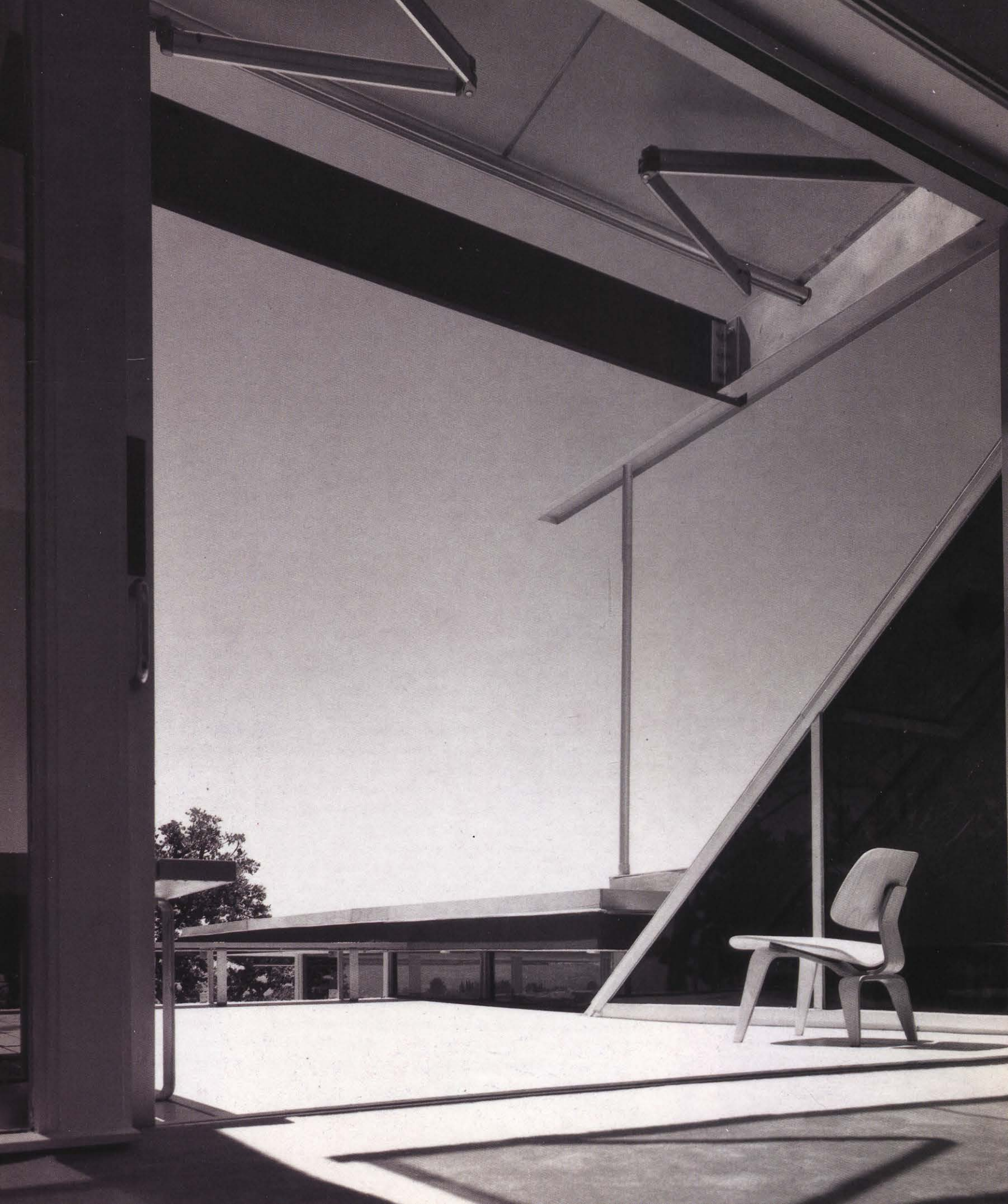


ARQUI
289 TEC
TURA





Núm. 289. Octubre 1991 - Año LXXIII. V Epoca.
Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de
Madrid.

Director Emérito *Senior Editor*
Francisco de Asís Cabrero

Directores y Editores *Editors & Publishers*
Fernando Porras-Ysla
Federico Sorianó

Secretario de Redacción *Executive Editor*
Luis Feduchi

Consejo de Redacción *Editorial Board*

Ábalos y Herreros
Luis Burillo
Mansilla + Tuñón
Gabriel Ruiz Cabrero
Stanley Allen

Coordinadores de Redacción *Managing Editors*
Rocío Rein
Arturo López-Bachiller

Director de Arte *Art Director*
Álvaro Fernández Ros

Colaboradores *Collaborators*
José Manuel Peña
Ricardo Sánchez Lampreave

Arquitectura: Barquillo 12, 28004 Madrid. Teléf.: 521 82 00.
Ext.: 254 y 255. Fax: 532 54 99. **Consejo de Administración:**
Luis del Rey Decano del COAM, Francisco de Asís Cabrero,
Fernando Porras-Ysla, Federico Soriano, Amalia Castro-Rial,
Emilio López Cruz, Pedro Moleón, Ricardo Núñez. **Asesor**
Periodístico: Isabel García del Río. **Contabilidad:** Margarita
de Olano. **Publicidad:** Olga Ortega & Asociados, S. A. Central:
Joaquín María López, 23, 4º dcha. 28015 Madrid. Teléfs.:
(91) 543 57 88 - 543 61 48. Fax: (91) 544 75 70. Coordinadora:
María Medina. Delegación Cataluña: Muntaner, 233, 2º 2. 08021
Barcelona. Teléf.: (93) 414 22 56. Fax: (93) 414 38 05.
Coordinadora: Susana Poblá. **Imprenta y fotocomposición:**
Técnicas Gráficas Forma, S. A. Rufino González, 14, 28037
Madrid. **Fotomecánica:** Zescan. Nicolás Morales, 38 y 40, 28019
Madrid. **Distribución a colegiados:** J. G. Publicidad, S. A.
Distribución a librerías: Celeste, S. A. Depósito Legal: M-617-
1958. **Precio ejemplar:** España, 1.700 ptas. (IVA incluido);
Europa, 2.450 ptas.; América, 2.850 ptas.; Asia, 3.700 ptas.
Precio suscripción (6 números): España, 10.000 ptas.
Subscription rate (6 issues): Europe, 130\$; America, 150\$; Asia,
200\$. El Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria es
copatrocinador de la edición de la revista, en cuanto mantiene
suscripciones para todos los colegiados residentes. Los criterios
expuestos en los artículos son de exclusiva responsabilidad de
sus autores y no reflejan necesariamente la opinión del equipo
director de la revista. La dirección de la revista se reserva el
derecho de la publicación de los originales enviados.
Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos
y originales gráficos siempre que se cite la procedencia.
Las reclamaciones caducan a los cuatro meses.

Cubierta: Puerto de Barcelona
Foto: Javier Campano

Imagen de marca *The Image of the Name*

Volvemos a constatar cuánto en la arquitectura construida llegan a cobrar importancia los resultados por la marca que los ampara, sin que la disciplina en sí misma adquiera transcendencia. Las obras como instrumentos de una función empresarial o política pierden, en el momento de su concepción, los valores que permiten juzgarlas como elementos en la ciudad o en la historia para quedar cualificadas primordialmente como imagen publicitaria o propagandística. En ese sentido encuentran justificación, por ejemplo: las contrataciones de arquitectos de reconocido prestigio social por parte de la Disney Corporation o en los diversos hoteles de lujo del Japón; las renovaciones de las fachadas de almacenes y naves como Coesfeld, Ricola o Funderwerk 3; o más cercanamente, el encargo de las torres KIO en la Plaza de Castilla de Madrid.

En los fenómenos que resultan de tales operaciones comienza a cobrar mayor importancia la máxima actividad, como valor en sí mismo, frente a la solidez del planeamiento en su conjunto. Llega entonces el momento en que la obra acabada necesitará de una perspectiva en el tiempo, una vez frenada la actividad, para desprenderse de esta carga añadida, dejando de ser la imagen de marca su único sustento. Ya ocurrió así en la I.B.A. de Berlín donde es ahora cuando realmente comienzan a valorarse y a criticarse los resultados. Del mismo modo habría que juzgar Barcelona. Pensamos que el análisis de cualquier obra necesita de esa distancia temporal; del alejamiento, incluso físico, de la propia acción, para sopesar cualquier análisis efectivo. Y podemos imaginar que esa tan requerida ingravidez atemporal está presente en las realidades congeladas que las fotografías de obra son las únicas en transmitir. En ellas, al igual que en los grabados de ruinas de Piranesi, ha quedado solamente el interés de la Arquitectura.

We can once again verify to what extent the results in constructed architecture manage to take on importance precisely because of the name, without the subject itself acquiring any significance. Constructions as instruments of a business or political function lose, in the moment of their conception, the values which make it possible to judge them as elements in the city or in the history, in order to be classified principally as an advertising or propaganda image. In that sense, justification is found, for example, for the contracting of architects of recognized social prestige by the Disney Corporation, or by the different luxury hotels of Japan; or the renovations of warehouse facades, such as Coesfeld, Ricola or Funderwerk 3; or, closer at hand, the commission for the KIO Towers in Madrid's Plaza de Castilla.

In the phenomena which result from such operations, the maximum activity begins to take on major importance, as a value in itself, compared with the solidity of the planning on its whole.

Then, the time comes when the finished work will need a perspective in time, once the activity has stopped, in order to free itself from this additional load. At this point, the image of the name ceases to be its only support. This has already occurred in the I.B.A. of Berlin and it is only now that the results are really beginning to be evaluated and criticised. It will be necessary to judge Barcelona in the same way.

We feel that the analysis of any work needs this space in time; a distance, even a physical distance, from the very action, in order to weigh up any effective analysis. And we can imagine that such a required weightlessness is present in the frozen realities which are only transmitted by photographs of the construction. In these photographs, as well as in the engravings of the ruins of Piranesi, only the interest in the Architecture has remained.

ÍNDICE

OPINIONES OPINIONS

- 4 Terrazas y balcones **PAUL A. ROYD** *Terraces and Balconies* 4
5 ¿Quién traicionó a Sir John Soane? **LUIS MORENO MANSILLA** *Who framed Sir John Soane?* 5

CAPTURAS SEIZURES

- 8 Semiótica, del Ro-Mo a la posdecon **WILLIAM SAFIRE** *Semiotics, Ro-Mo to Post-decon* 8
9 Lo estrictamente arquitectónico. Lo estrictamente filosófico **WES JONES** *The Strictly Architectural. The Strictly Philosophical* 9
12 Maqueta Mistol **FRANCISCO GARIN Y JAVIER MORENO** *Mistol Model* 12
13 [Sobre Gaudi] **JUAN JOSÉ LAHUERTA** *[On Gaudi]* 13

CUADERNO NOTEBOOK

- 17 *RePensar el presente* **STAN ALLEN** *ReThinking the Present* 17
18 Walter Gropius en Arizona **STAN ALLEN** *Walter Gropius in Arizona* 18
26 Casa para un productor de cine. Beverly Hills, California **SMITH-MILLER** *House for Film Producer, Beverly Hills, California* 26
32 Forma débil Espacio político **SHIRDEL, ZAGO, KIPNIS** *Weak Form Political Space* 32
33 Biblioteca de Alejandría **SHIRDEL, ZAGO, KIPNIS** *The Alexandria Library* 33
36 *Metapolis: Proyecto Los Angeles* **SHIRDEL, ZAGO, KIPNIS** *Metapolis: Los Angeles Project* 36
38 Torres de Oficinas *Olympic West* **SHIRDEL, ZAGO, KIPNIS** *Olympic West Office Towers* 38
40 Arquitectura sin habla... Suficientemente no dicha **MARK LINDER** *Dumb-Founded Architecture... Enough Unsaid* 40
43 Biblioteca Central, Condado de Clayton **SCOGIN ELAM & BRAY** *Clayton County Headquarters Library* 43
9 Turner Village en la Escuela Candler de Teología, Universidad de Emory **SCOGIN ELAM & BRAY** *Turner Village at the Candler School of Theology, Emory University* 49
55 Biblioteca Local de Morrow **SCOGIN ELAM & BRAY** *Morrow Branch Library* 55
60 Arquitectura, desarrollo, memoria **HAL FOSTER** *Architecture, Development, Memory* 60
71 "Thinking the Present" o la máquina del movimiento continuo **LUIS ROJO** *"Thinking the Present" or The Machine of Perpetual Motion* 71
74 La deferencia de *Anyone* **GREG LYNN** *The Deference of Anyone* 74

LECTURAS READINGS

- 81 Barcelona 91 81
81 Un ojo móvil **JAVIER CAMPANO** *A Mobile Eye* 81
106 Noticias Inesperadas.3 **JOSÉ QUETGLAS** *Unexpected News.3* 106
110 1000 Novecientas Noventa y 1 Barcelona.S **ANTONIO SANMARTÍN** *1000 Nine Hundred and Ninety 1 Barcelona.S* 110

Terrazas y balcones *Terraces and Balconies*

PAUL A. ROYD



¿Quién traicionó a Sir John Soane?

LUIS MORENO MANSILLA

Translated by Janet Bischoff

De entre aquellas obras de arquitectura en las que, con más interés, queda tensada la incierta relación entre la arquitectura doméstica y la pública, aparece como un episodio rico en sugerencias y matices la Casa-Museo de Sir John Soane en Londres. Su dilatada historia, no ajena al dramatismo, permanece aún hoy abierta, e ilustra cuánto la existencia de las ideas es facultad más propia de nuestra mirada que patrimonio de la materia, como ya advirtió, hace tiempo, Zola, reflexionando sobre el mundo de la pintura.

1. Ya desde el principio, Pitzhanger, el retiro en los campos de Ealing que la crítica acuerda en ver como antecedente no tanto formal, sino sobre todo conceptual de la Casa-Museo londinense, fue ideado como un aula en la que crear “a race of artists”¹, un lugar donde contemplar la luz cayendo sobre las estatuas, donde poder, al tiempo, educar una dinastía y divulgar una forma de hacer. El interés de Soane por estudiar “*Taste, character and expression*”² de la antigüedad se concretará en los juegos de reconstrucción de las ruinas con que el arquitecto deleitaba a sus amistades³, convirtiéndose al tiempo en intérprete y preservador de la antigüedad. Su larga estancia en Italia acuñará un perfil sensible con el pasado, y las luces coloreadas del fondo de su estudio tratarán de evocar, nostálgicamente, esa luz cálida del Mediterráneo que tanto pesará sobre su personalidad.⁴

Hacia 1808, con la parcial adición de los números 12 y 13 de Lincoln’s Inn Fields, va tomando forma la casa-museo en la que se abrazan sin pudor intimidad, individualidad y eclecticismo, en una suerte de apilado piranesiano. Esta casa en la que todo parece a punto de caerse, obsesivamente simétrica, deja pasar a través de los cristales azules y naranjas los rayos de la melancolía propios de quien ve cómo, con el paso de los años, su ilusión de una casa-estudio personal para la creación de una raza de arquitectos, deberá conformarse con el destino de Museo, como único medio posible de “salvaguardar ese atiborrado barco del sueño de un naufragio”.⁵

2. En septiembre de 1815 su hijo George, de forma anónima, escribe en el periódico un texto que ridiculiza la obra del padre.⁶ Abatido por este brutal golpe que colma el proceso de indiferencia filial hacia su forma de entender la arquitectura, Soane se refugiará en la “celda del monje” de su casa, colmando de aire dramático un texto escrito unos años antes, “*A History of my House*”,⁷ en el que, imaginando su propia casa en ruinas, especulaba, disfrazado de anticuario, sobre su forma y su origen, como si su pasado, su obra de toda la vida, careciera de sentido y pudiera imaginar no tanto que no existió como que de alguna forma le era ajena.

Con todo, la versión causalista, mantenida hasta hoy por los estudiosos y también por el ex-conservador del museo, Summerson, que ven en la decepción del padre el inicio del escoramiento de la casa como estudio, como lugar de trabajo personal a la casa como museo, peca a nuestros ojos de superficial. La casa, en efecto, respira al principio de su devenir como

Who Framed Sir John Soane?

From among those works of architecture in which there exists the uncertain, but compelling relationship between domestic and public architecture, the House-Museum of Sir John Soane, in London, emerges as an episode rich in nuance. Its lengthy history, not lacking in drama, continues even today, and illustrates how much the existence of ideas is more a faculty of our vision than the heritage of material reality, as Zola pointed out some time ago in his reflections on the world of painting.

1. From the beginning, Pitzhanger, disagreed with the critics on Ealing Fields, who newed it not so much as a formal, but more as a conceptual antecedent of the London House-Museum. It was conceived as a type of classroom in which to create a “race of artists” a place to contemplate how light was cast on statues, where one could, in time, educate a dynasty and reveal a new way of life. Soane’s interest in studying the “*Table, character and expression*”² of antiquity comes to fows in his hobby of reconstructing ruins as a means of entertaining his friends,³ but through which in time, he transformed himself into an interpreter and preservor of antiquity. His long stay in Italy gave birth to a character sensitive to the past; and the coloured lights at the back of his studio are an attempt to nostalgically evoke the Mediterranean light, which was so much a part of his personality.⁴

With the partial addition of numbers 13 and 14 Lincoln Inn’s Fields, in 1808, the House-Museum begins to take shape, in that it embraces, without modesty, intimacy, individuality and eclecticism, in a piling up of Piranesian elements. In this obsessively symmetrical house, where everything seems about to cave in, the orange and blue windowpanes seem to admit like rays, the personal melancholy of one who sees, as time passes, that his dream of a personal house-studio, for the creation of a race of architects, must inevitably become a museum, as the only way to “protect that castaway’s ship of dreams”.⁵

2. In September of 1815, Sir John’s son, George, anonymously published an article in a newspaper, deriding the work of his father.⁶ Dejected by this brutal blow, which brought to a climax his son’s indifference to his father’s understanding of architecture, Soane took refuge in the “monk’s cell” of his house, dramatically realizing a text written several years earlier, entitled *A History of My House*,⁷ in which he, disguised as an antiquarian, imagines his own house in ruins, and speculates on his life as if he were dead. His life’s work lacked sense. He did not wonder whether it existed, but how, in some ways, it was alien to him.

Even so, the disappointment of the father is seen as the beginning of the decay of the house as studio, as a personal work-place, into a house as museum, view maintained by researchers and even the ex-curator of the Museum, Summerson.

In effect, the house seems at the beginning as an encyclopedic classroom in that what is valued is not so much the form of the past, as its taste, character and expression.

Luis Moreno Mansilla es arquitecto, socio del estudio Mansilla + Tuñón y profesor de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Ha publicado en el núm. 288 de *Arquitectura* el artículo “Je vous salue, Marie”.

*Luis Moreno Mansilla is an architect, principal of the firm Mansilla + Tuñón and professor of design at the School of Architecture of Madrid. He has published in *Arquitectura* núm. 288 the article “Je vous salue, Marie”.*

un aula enciclopédica en la que valorar no tanto la forma del pasado cuanto su gusto, carácter y expresión. Las piezas acumuladas por Soane son todas volumétricas, lo que quiere decir cambiantes con esas luces tornasoladas de las que tanto gustaba, estableciendo la relación con el pasado no a través de abstractos dibujos sino directamente con los materiales reales (verdaderos o falsificados) de la antigüedad.

Sobrevuela, pues, la esperanza en una disciplina que pueda confiar en la arquitectura ya hecha como método de aprendizaje, que ve al hombre capaz todavía no de incluir la antigüedad, sino de abstraer la esencia de su fuente y reinterpretarla de un modo personal.

Conserva en estos años la casa su carácter privado, familiar, personal, de objetos atesorados con cariño y emoción, en los que no se renuncia a una relación también sentimental. Sin embargo, desde nuestro entender, parece importante considerar que no es Soane en realidad quien convierte, tras la decepción familiar, su estudio en museo,⁸ su casa privada en espacio público, sino que es más bien la mirada ya cambiante sobre la historia la que metamorfosea lo que antes eran sensibles objetos de aprendizaje en un cúmulo de objetos que, alejados de nuestra sensibilidad moderna, se ven fríamente reclusos a la categoría de piezas de Museo; el crisol en que lo clásico se fundía comenzaba a resquebrajarse y con éste la visión sobre la historia. El juego de reconstrucción ante las ruinas de Pitzhanger ha sido sustituido por la melancólica enunciación literaria de las piezas que componen el conjunto, y el propio Soane elaborará la primera descripción del museo.⁹

La esfera de lo privado, ligada a la alteridad, culminará en la desaparición del sujeto, lo que implica al tiempo la desaparición de la dimensión psicológica del hombre, que ya no se proyectará en sus objetos. Desaparecida ésta, la casa deviene museo convirtiéndose, a través de la abstracción de los objetos, en pública, en cuanto ajena a los sentimientos, y lo que antes eran piezas de personal reflexión adquieren el carácter de cosas para admirar indiferentemente.

*A New Description of Sir John Soane's Museum*¹⁰ será el título con el que John Summerson sustituirá, a su pesar, la descripción original de Soane en 1954. El texto pretende actualizar tanto la posición de los objetos (alterados con el paso del tiempo a pesar del explícito deseo del arquitecto) como su correcta identificación. En él abundan las explicaciones, precisando cuánto lo que Soane consideraba vasos etruscos eran en realidad cerámicas coloniales griegas. Definitivamente, desde las páginas de Summerson, los objetos, la materia sensible de la historia, queda reducida a sus precisiones históricas y la casa del arquitecto, su laborioso autorretrato, se transforma en Museo.

3. Para aquel que visite la casa con otra mirada, sin embargo, ese mundo privado, extremadamente privado, se presenta como una realidad en la que, en una cartografía construida a ras de tierra, más parcial, pero también más rica, el mundo se ve como un cúmulo de objetos que sólo a duras penas cristalizan en nuestros ojos durante un instante. La estrategia es sustituida por los acontecimientos y, despedazada la fe en la trayectoria, el instante recupera su valor.

Todo parece exasperadamente frágil en la Casa-Museo de Soane. Se multiplican los efectos de luces y sombras cambiantes y, como en los grabados de Piranesi,¹¹ todo aparece ligeramente quebrado, a punto de caerse, con la leve existencia de esos jardines japoneses a punto de ser



Cubierta y lucernarios del museo de Sir John Soane
Ceilings and skylights of the Sir John Soane's Museum
 Foto: Michael Nicholson

The pieces accumulated by Soane are all volumetric, that is, they change with those iridescent lights he liked so much, establishing a relationship with the past, not through abstract drawings, but directly with real materials (authentic or falsified) of antiquity.

What remains, then, is the hope for a discipline which could trust in existing architecture as a method of apprenticeship, that sees in man the ability not to incorporate antiquity, but to abstract the essence of its source, and reinterpret it in a personal style.

For several years the house conserved the private, familiar and personal character, a place of objects gathered with care and emotion, with none of those objects in which he had a sentimental attachment rejected. However, according to our understanding, it seems important to consider that it was not Soane, who in fact converted his studio into a museum,⁸ his private house into a public space because of the incident within the family. Rather it is the view, changed over its history which transforms what were before sentimental object of apprenticeship into a cummulation of objects that, alienated from our modern sensibility, are viewed indifferently categorized as museum pieces. The forge in which the classical was established began to crack, and with this the vision of history. The hobby of reconstructing ruins, before those of Pitzhanger, was substituted for the melancholy literary enunciation of the pieces of the collection, and the first description of the museum elaborated by Soane,⁹ the owner.

Adhering to the change, the private sphere culminated in the disappearance of the subject, implying the disappearance overtime of the psychological dimension of the man, that now he could not project in his objects. With this psychological dimension missing, the house becomes a museum, transforming itself through the abstraction of objects into something public, something alienated from his personal feelings. What were once pieces of personal reflection acquire the character of things to be admired indifferently.

*A New Description of Sir John Soane's Museum*¹⁰ could be the title substituted by Summerson in 1954, inspite of Soane's original description. The text pretends to update the status of the objects (altered with the passing of time in spite of the explicit desire by the architect) as its accurate identification. In the abundance of explanations, Summerson determines, how what Soane considered Etruscan Vases were, in fact, colonial greek ceramics. It is clear from the pages of Summerson that the objects (the material sensitive to the history), remain reduced to their exact histories, and the house of the architect, his laborous self-portrait, is transformed into a museum.

3. *Nonetheless, for the person who visits the museum with a different viewpoint, this extremely private world presents as a reality, in which, in a mape constructed at*

barridos por el viento.

Quien pueda olvidar que entra en un espacio público y, ajeno a las precisiones de guías y descripciones, se sienta invitado a la casa privada de Sir John Soane podrá más que admirar sus piezas sentir los espacios, tan densos como esponjados; más que aprender de la historia, aprehender la historia.

En una rica sucesión de acontecimientos, lo que creíamos apenas fríos retazos del pasado, dudan un instante de su categoría. Desde el estudio del piso alto, cerca del sarcófago que contiene los dibujos de su maestro Dance,¹² se ven las cubiertas de los lucernarios de la casa, todos distintos: piramidales, ovalados, rectangulares, circulares, y la vista del reducido espacio se asemeja a una ciudad desde las alturas, vistos los edificios desde lejos, como si en cada casa, en cada rincón, en cada espejo, pudiera contenerse todo el mundo.

¹ Susan Feinberg Millenson. *Sir John Soane's Museum*. (Michigan, UMI Research Press, 1949), p. 3. Es interesante reproducir aquí la propia descripción que hace Soane de su pasión por educar a su hijo en la casa de Pitzhanger: "... to have a residence for myself and family, and afterwards my eldest son, who at an early age had made very considerable progress in mathematics and mechanics: he had also shown a decided passion for the Fine Arts, particularly Architecture, which he wished to practice as a profession... Whith these delightful prospects in view, I wished to make Pitzhanger Manor House as complete as possible for the future residence of the young Architect".

² John Soane. *Lectures on Architecture*. (Londres, Arthur T. Bolton, 1929) p. 106. Soane habla aquí de las ventajas de estudiar sobre modelos frente al trabajo en grabados o planos. El contexto puede consultarse en: Susan Feinberg Millenson. *Op. cit.* p. 5.

³ Después de las veladas en la casa de campo, Soane y sus amistades hacían acuarelas con hipotéticas reconstrucciones de las ruinas, considerando tanto las ruinas como los dibujos una fuente de entretenimiento ("sources for amusement"), y ridiculizando al tiempo las reconstrucciones de anticuarios tan en boga por aquellos años.

⁴ John Soane nació el 10 de septiembre de 1753. El 18 de marzo de 1778 inicia su viaje a Italia, visitando durante ese año y el siguiente Roma, Nápoles, Paestum, Calabria, Malta, Sicilia, Venecia, Verona, Vicenza, Mantua y Parma. Una información más exhaustiva sobre el periplo italiano, que Soane consideraba el evento más feliz de su vida, puede encontrarse en: P. de la Ruffinière du Prey. *John Soane, the making of an architect*. (Chicago, The University Chicago Press, 1982), p. 109 y siguientes. En 1784 empieza a deletrear su nombre como Soane.

⁵ John Summerson. "El Hombre y el estilo". *Composición Arquitectónica*. (N. 2, Bilbao, febrero 1989), p. 100.

⁶ Los artículos aparecieron en los números 140 (10 de septiembre de 1815) y 142 (24 de septiembre de 1815) de *Champion*. Soane enmarcó los artículos con una orla negra a modo de esquela y atribuyó la muerte de su mujer, acaecida un mes más tarde, al disgusto provocado por el hijo.

⁷ Una descripción de este curioso texto manuscrito que data de 1812 y se conserva en el museo puede encontrarse en Susan Feinberg Millenson. *Op. cit.* p. 51, ya que no lo conozco personalmente.

⁸ Un comentario del Acta de fundación del museo y su título completo puede leerse en: Peter Thornton. *A New Description of Sir John Soane's Museum*. (The trustees of Sir John Soane's Museum, 1988, octava edición), p. 63. La fundación contó con la oposición de George Soane que alegó públicamente que su padre había sido incorrectamente persuadido ("improperly importuned and persuaded"). *Ibid.* p. 63.

⁹ En 1830 Soane publicó la primera edición de *Description of the Residence of John Soane Architect*, con unas litografías de C. Haghe. Este es al menos el título que refiere Peter Thornton (*Op. cit.* p. 59). El libro de Susan Feinberg Millenson (*Op. cit.* p. 148) cita el texto editado privadamente por Soane como *Description of the House and Museum on the North side of Lincoln's Inn Fields*. Ignoro por ahora el verdadero título del libro, pero es notable la diferencia entre ambos que ilustra, a mi juicio, la perplejidad de la época sobre si se trataba de una casa o un museo.

¹⁰ John Summerson. *A New Description of Sir John Soane's Museum* (St. Albans, Reino Unido, The Campfield Press, 1981, quinta edición). El prefacio de Summerson continuará apareciendo en las siguientes ediciones justificando la desaparición de la Descripción hecha por el propio Soane.

¹¹ El museo conserva bastantes grabados de Piranesi; algunos en los planos escondidos en la galería de pinturas (*Santa Maria degli Angeli y Colosseum*, y otros cuatro de la serie *Vedute de Roma* regalados por el autor) y otros cerca de la chimenea del piso bajo (del número 12). También pueden encontrarse en el museo piezas que pertenecieron a la colección del propio Piranesi, fundamentalmente urnas funerarias.

¹² Cuando contaba tan sólo quince años entró en el taller de George Dance. En la sala de dibujo sur del piso alto se encuentra el cofre, diseñado por el propio Soane, que contiene los dibujos de Dance con la siguiente inscripción: "This cabinet enshrines a collection of Architectural Designs and Drawings of the late George Dance, Esq., R. A. and another by his pupil the founder of the Soane Museum". John Summerson llegará a describirlo como un relicario en: John Summerson. "El Hombre y el estilo". *Op. cit.* p. 100.

ground level, although only partially complete, but is also richer, the world one sees as a cumulation of objects which only through severe pain crystallize in our eyes in a moment.

The strategy is substituted for the object, and in the trajectory faith is broken the moment recovers its value.

Everything seems extremely fragile in Soane's House-Museum. The effects of light and shadows are multiplied and, like in the engravings of Piranesi, everything seems partially broken, about to fall down, possessing the tenuous existence of those Japanese gardens that are about to be swept away by the wind.

Who can forget that when one enters that public space, foreign to the specifics of guides and descriptions, one feels invited to this private house of Sir John Soane one can more than admire the pieces, feel the spaces, dense as sponges, and more than learn of its history one apprehends it.

In a rich succession of events, what were thought would be merely cold fragments of the past, change their status in an instant. From the studio on the highest floor, near the casket containing the drawings of his teacher, Dance¹² one can see that the roofs of the skylights of the house are all different shapes: pyramids, ovals, rectangles, circles. The view, from the reduced space, resembles a city from afar, as if each house, in each corner, in each mirror could be contained.

¹ Susan Feinberg Millenson. *Sir John Soane Museum* (Michigan, UMI Research Press, 1949), p. 3. It is interesting to read here Soane's own description of his passion regarding the education of his son at the Pitzhanger House. "... to have residence for myself and family, and afterwards my eldest son, who at an early age had made very considerable progress in mathematics and mechanics: he had also shown a decided passion for the Fine Arts, particularly Architecture, which he wished to practice as a profession... with these delightful prospects in view, I wished to make Pitzhanger Manor House as complete as possible for the future residence of the young Architect".

² John Soane, *Lectures on Architecture* (Arthur T. Bolton, London, 1929), p. 106. Soane speaks here of the advantages of study based on models as opposed to working with engravings or designs. For the context see: Millenson, *op. cit.*, p. 5.

³ After soirees to the country, Soane and his friends would do water-colors showing hypothetical reconstructions of ruins, seeing the ruins as well as the drawings as "sources for amusement" and ridiculing the reconstructions of antiquarians much in fashion at the time.

⁴ John Soane was born on 10 September 1753. He sets off to Italy on 18 March 1778, a two year jaunt taking him through Rome, Naples, Paestum, Calabria, Malta, Sicily, Venice, Verona, Vicenza, Mantua and Parma. For a more detailed description of the Italian sojourn, which Soane considered the most important period of his life, see: P. de la Ruffinière du Prey. *John Soane: the Making of an Architect* (Chicago, The University of Chicago Press, 1982), p. 109 et. passim. In 1784 he begins spelling his surname Soane.

⁵ John Summerson, "El Hombre y el Estilo", *Revista Composición Arquitectónica*. (Num. 2, Bilbao, Febrero, 1989), p. 100.

⁶ The articles appeared in issues 140 (10 September 1815) and 142 (24 September 1815) of the review *Champion*. Soane had the article bordered in a funeral black and blamed the death of his wife, taking place a month later, on problems with their son.

⁷ A description of this curious text in manuscript dated 1812 and which is preserved in the Museum can be found in Millenson, *op. cit.*, p. 51 I have had no personal access to it.

⁸ A commentary on the Minutes of the founding of the Museum and its complete title can be found in Peter Thornton. *A New Description of Sir John Soane's Museum* (The Trustees: United Kingdom, 1988) 8th Edition, p. 63. The Foundation was sure of the opposition of George Soane who insisted publicly that his father had been "improperly and importunately persuaded". *Ibid.*, p. 63.

⁹ In 1830 Soane published the first edition of *Description of the Residence of John Soane, Architect*, with lithography by C. Haghe. This is at least the title to which Peter Thornton (*op. cit.*, p. 59) refers to. The Millenson book (*op. cit.*, p. 148) cites the text published privately by Soane and entitled *Description of the House and Museum on the North Side of Lincoln's Inn Fields*. To date I have not discovered the authentic title of the book. But it seems clear to me that the difference between the two indicates the confusion existing then over whether it was a house or a museum.

¹⁰ John Summerson. *A New Description of Sir John Soane's Museum* (England, The Campfield Press: St. Albans, 1981), 5th Edition. Summerson's Preface will continue appearing in subsequent editions, justifying the disappearance of the *Description* written by Soane himself.

¹¹ The Museum holds a number of the Piranesi engravings. Several among the designs concealed in the painting gallery (*Santa Maria degli Angeli, Colosseum* and four more from the *Vedute de Roma* series which are gifts of the artist), and others near the fireplace on the lower floor (address num. 12). The Museum also holds pieces belonging to the collection of Piranesi himself, mainly funerary urns.

¹² He began to work in George Dance's studio when he was only fifteen. In the Room on the south upper floor we see a chest designed by Soane himself containing several of Dance's drawings and with the following inscription: "This cabinet enshrines a collection of Architectural Designs and Drawings of the late George Dance, Esq., R.A. and another by his pupil the founder of the Soane Museum". John Summerson describes like an antiquarian in *El hombre y el estilo*, *op. cit.*, p. 100.

Semiótica, del Ro-Mo a la Posdecon

Semiotics, Ro-Mo to Post-Decon

WILLIAM SAFIRE

Del *Herald Tribune* del 18 de marzo de 1991. Este artículo se extrajo de la sección que periódicamente aparece en la última página de dicho periódico bajo el epígrafe "Lenguaje". William Safire es un columnista habitual del *New York Times*. Traducido por Ana Balbas.

From Herald Tribune, 18 March 1991. This article was extracted from the section that appears periodically at the back page of this newspaper, entitled "Lenguaje". William Safire is a regular columnist collaborator in the New York Times.

Washington.— Bienvenidos, fans de la semiótica, a la nueva era de la crítica literaria de la *postdeconstrucción*.

El nombre asignado a esta época, la cual podría durar entre seis meses y un año, se pronuncia hoy por vez primera. El término *posdeconstrucción*, que iré definiendo a lo largo de este texto, ha sido acuñado por analogía con el término *posmodernismo*, etiqueta que los arquitectos y artistas decorativos le ponen a sus formas complejas y clásicas evocadoras de distintos períodos históricos, desde que rechazaron el sobrio estilo internacional de la primera mitad del siglo XX, con su arte cubista y su árida poesía y su música dodecafónica apropiada para los ascensores de los edificios del World Trade Center. (Esta frase está escrita en estilo posmoderno, con oraciones

dependientes y rebuscadas palabras de cuatro sílabas, y sin que nada parezca impedirle extenderse aún más. El estilo modernista que le precedió era una combinación de Hemingway y James Joyce: *se movió para ti la tierra sí, sí, sí, sí.*) El arte posmoderno está tocando a su fin, sin duda alguna, y a la nueva corriente se le ha denominado, por falta de una idea original, *posposmodernismo*, que parece más un tartamudeo que el nombre de un estilo.

¿Qué ocurrió con el sobrio y viejo estilo *moderno*? Este adjetivo ya pasado de moda se empleó por primera vez en inglés en 1585, del término latino *modo*, "actual", y se convirtió en un popular sinónimo de *contemporáneo* o de *el último grito*; el término inglés *moderno* alude al desarrollo de nuestra lengua desde aproximadamente mediados del siglo XV. Sin embargo, referido al estilo *moderno* parece algo pasado de moda. La reciente exposición en la IBM Gallery of Science and Art en Nueva York se tituló *A qué se llamó moderno*, un recorrido por el diseño desde 1935 hasta 1965.

Paul Goldberger, redactor cultural del diario *The New York Times*, piensa que el modernismo no debería haber muerto nunca, y me dice que la tendencia actual —menos dogmática y racionalista que el modernismo— debería llamarse *Modernismo Tardío*, o *Modernismo Romántico*, o incluso (para aquellos a los que les gusten los absurdos) *Pragmatismo Romántico*.

Los términos anteriores contienen más de eso que los deconstructivistas llaman *jouissance* que el resto de los candidatos a la nomenclatura de arquitectos y diseñadores, como por ejemplo *Nuevo Romanticismo* o *Nuevo Historicismo* (términos ambos también utilizados por los críticos literarios y los historiadores.) Mi voto es para *Modernismo Romántico* porque se puede abreviar en los titulares como *Ro-Mo*, por analogía con *Lit-Crit* para referirse a la "crítica literaria".

Ya sea que utilicemos el pegadizo término *Ro-Mo* o algún ridículo absurdo como *doble posmodernismo*, la nueva etiqueta figurará en esos libros estructuradores de la historia en los años que restan hasta el tercer milenio e irá de la mano de la Segunda Guerra Fria.

Demos un salto de las "artes decorativas" al arte de la política: durante unas semanas, se denominó a la correspondiente era política *posguerra fría*, una etiqueta que resultó prematura. El término *Segunda Guerra Fria*, o *Guerra Fria II*, lo

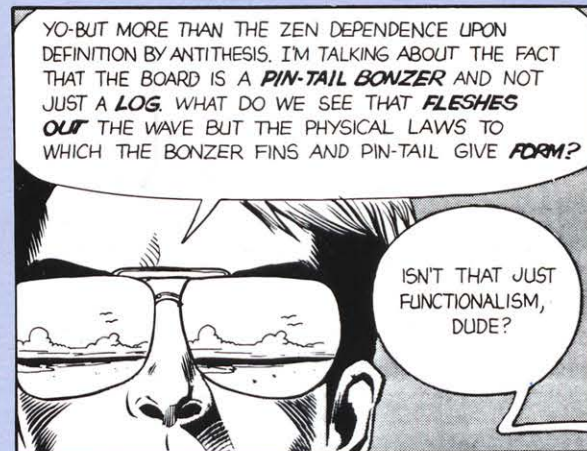
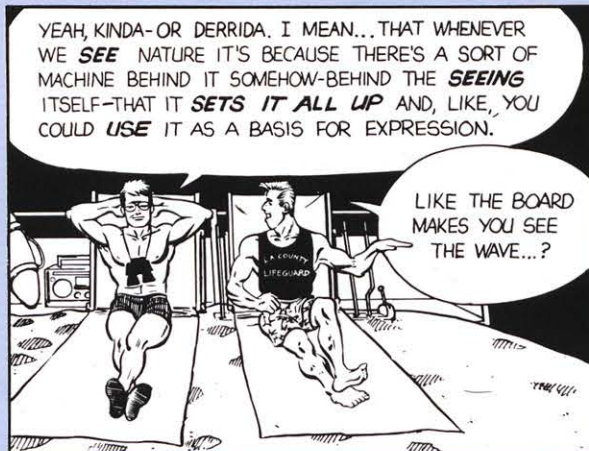
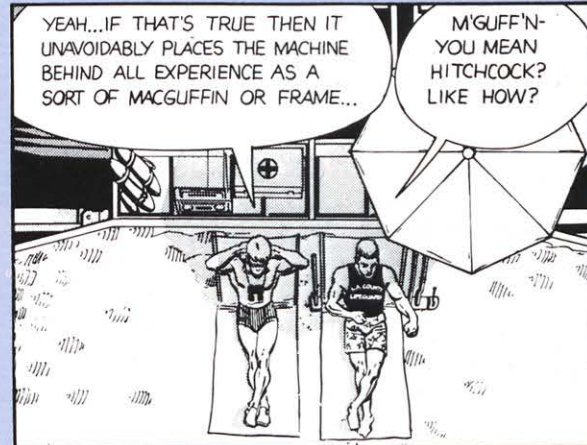
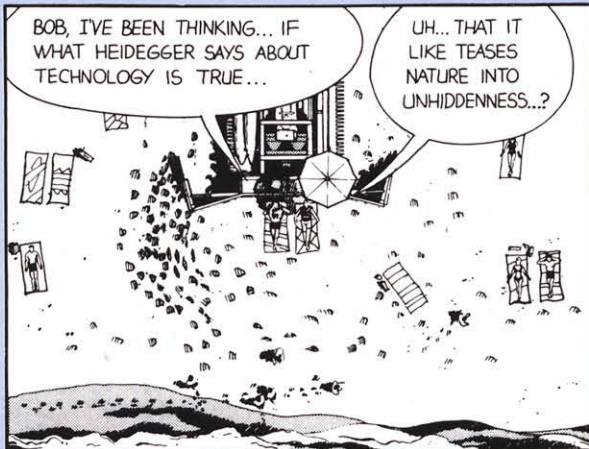
utilizó Richard J. Whalen en el título de un capítulo en su obra de 1974, *Taking Sides*. Este paralelismo con la Primera y Segunda guerras mundiales no se impuso hasta fecha reciente, cuando un grupo de influyentes eruditos empezaron a usarlo. Ahora promete desafiar al *Nuevo Orden Mundial*, que podría ser el nombre de una era futura si la *Segunda Guerra Fria* llegara a constituir el breve interludio entre Gorbachev y Yeltsin.

Saltemos ahora de la política a las humanidades, que también han tenido su *modernismo*. En el mundo de la lingüística, la semiótica y la literatura les gusta citar a Ludwig Wittgenstein cuando, suspirando, escribía: "Los límites de mi lengua son los límites de mi mundo." El elevado ámbito de la mente en este mundo pasó a ocupar un lugar central en las décadas de los setenta y ochenta con el surgimiento de la *deconstrucción*, a la que nos referiremos como *decon* porque resulta apropiadamente irreverente. Aunque el término proviene originalmente del concepto *Destruction* utilizado por el filósofo existencialista Martin Heidegger, no significa literalmente "destrucción", sino más exactamente "desorganización profunda".

En esta filosofía se considera al lector más importante que al autor, y la interpretación ocupa un lugar más elevado que el propio texto. El término *texto* es capital; anteriormente, un autor de carne y hueso creaba una *obra*; actualmente, un crítico estudia un *texto* aislado.

La *decon* es un modo de análisis literario que rechaza los significados tradicionales de las palabras, rompiendo el vínculo de éstas con las cosas reales y poniendo un especial énfasis en la idea de que las palabras tienen significado únicamente en relación con otras palabras o signos. Las intenciones, los significados asignados a las palabras mediante un acuerdo, así como el contexto histórico y cultural del autor se tiran por la borda (*by the board*). (Empecé escribiendo el plural *by the boards*, pero ello podría inducir a error pues se refiere al *escenario* de un teatro. El singular *board* se ha utilizado en el último milenio como término náutico que significa "el lado de un barco" —*estribor* sería el lado derecho.)

En la *decon*, sólo cuenta la interacción entre el texto y el lector crítico. Esto hace las delicias de las legiones paramilitares de profesionales iconoclastas, pero perturba a los comunicadores



BOB, HE ESTADO PENSANDO... SI FUERA CIERTO LO QUE DICE HEIDEGGER ACERCA DE LA TECNOLOGIA...

QUE... TE REFIERES AL HECHO DE QUE ANIME A LA NATURALEZA A QUE SE DESINHIBA ¿NO?

SI, O SEA TAMBIEN DERRIDA. QUIERO DECIR, QUE CUANDO NOSOTROS OBSERVAMOS LA NATURALEZA ES PORQUE HAY UNA ESPECIE DE MAQUINARIA DETRAS DE ELLA. O SEA, DETRAS DEL ACTO DE OBSERVAR EN SI MISMO, Y ASI SE MONTA TODA LA PELICULA Y COMO QUE SE PUEDE UTILIZAR COMO BASE PARA EXPRESARSE.

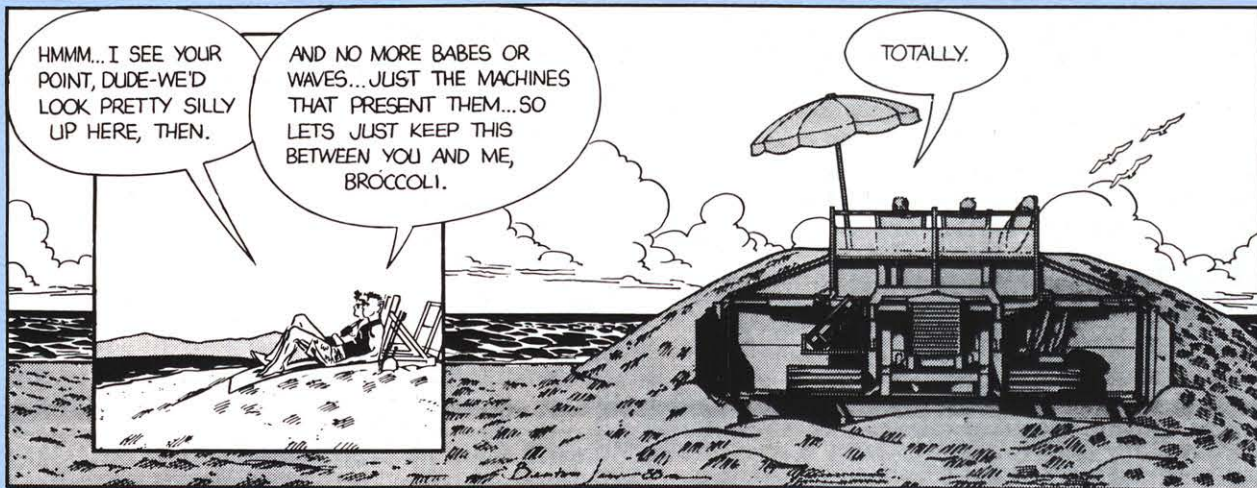
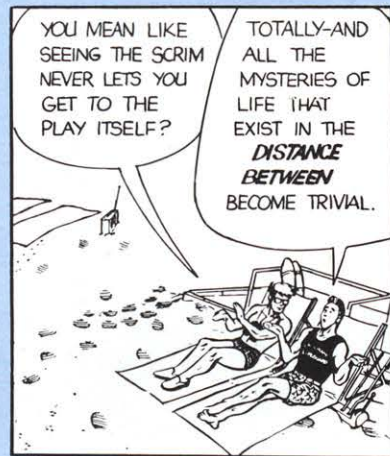
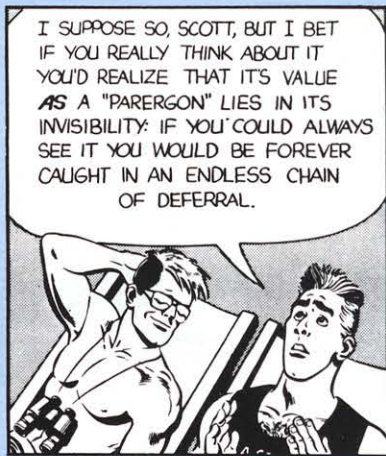
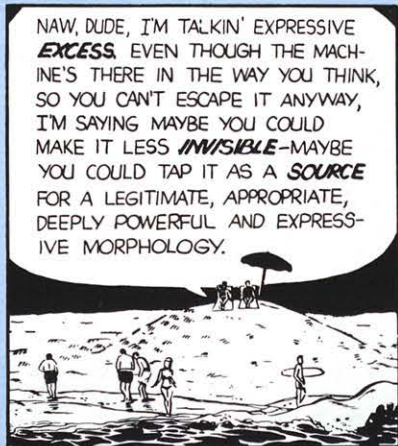
¿COMO LA PLANCHA DE SURF TE HACE VER LA OLA...?

SI TIO, ES DECIR, SI ESO ES CIERTO SE COLOCA LA MAQUINA DETRAS DE LA EXPERIENCIA A MODO DE ENCUADRE O MAC GUFFIN...

¿TE REFIERES A HITCHCOCK? ¿PERO COMO?

SI TIO, PERO ES ALGO MAS QUE LA DEPENDENCIA DEL ZEN SOBRE LA DEFINICION MEDIANTE LA ANTITESIS. ME REFIERO TIO, A QUE LA PLANCHA ES COMO UN **BONZER** Y NO SOLO UN **MADERO**. ¿QUE ES LO QUE VEMOS QUE **SOBRESALE**, SINO LAS LEYES FISICAS POR LAS QUE LAS ORZAS Y LA PLANCHA ADQUIEREN SU **FORMA**?

¿PERO TRONCO, NO ES ESO SIMPLE FUNCIONALISMO?



QUE VA TIO, ME REFIERO A LA **EXCESIVA** EXPRESION Y ESO QUE LAS MAQUINAS ESTAN CONTIGO HASTA CUANDO PIENSAS, ES IMPOSIBLE ESCAPARSE, LO QUE YO DIGO ES QUE A LO MEJOR SE PODRIA HACER MENOS **INVISIBLE**, A LO MEJOR SE PODRIA SERVIR COMO UNA **FUENTE** PARA UNA MORFOLOGIA LEGITIMA, APROPIADA, PODEROSA Y EXPRESIVA.

ME IMAGINO QUE SI, SCOTT, PERO TE APUESTO LO QUE QUIERAS A QUE SI LO PIENSAS DE VERDAD TE DARAS CUENTA QUE SU VALOR COMO "PARERAGON" RESIDE EN SU INVISIBILIDAD. SI PUDIERAS VER SIEMPRE QUEDARIAS ATRAPADO EN UNA CADENA DE PERPETUO RETRASO.

¿TE REFIERES A QUE CON UN PENALTY YA NO VES LA JUGADA?

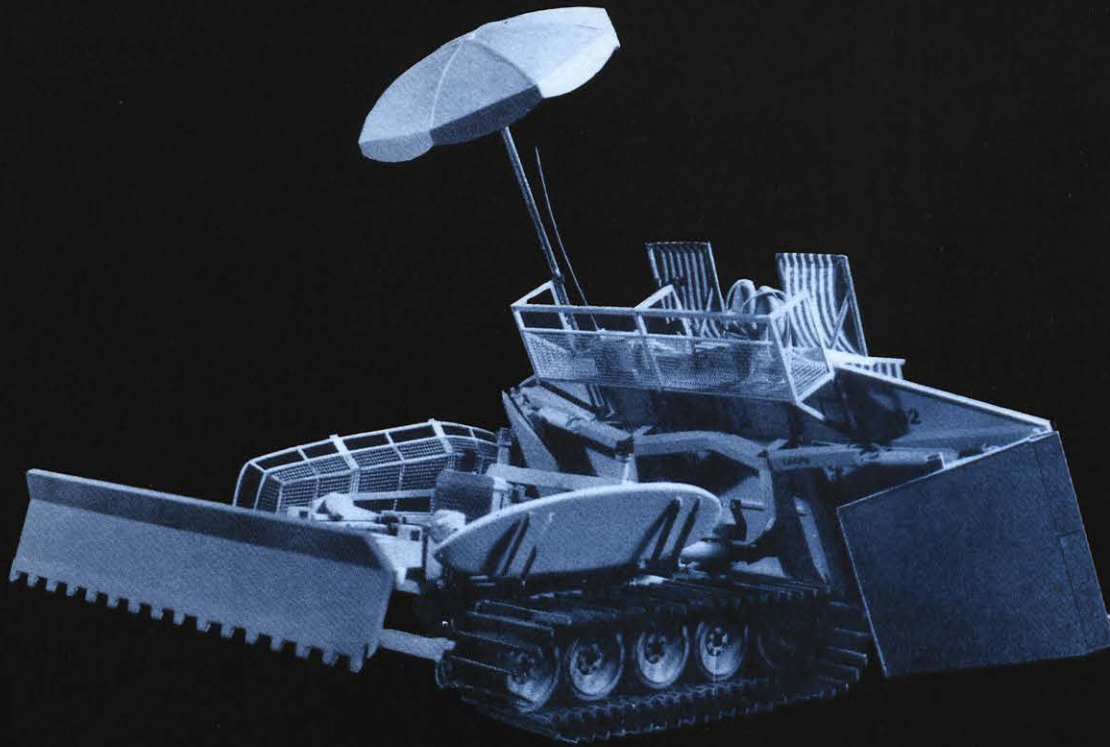
EXACTO, Y TODOS LOS MISTERIOS DE LA VIDA QUE SE ENCUENTRAN EN EL ESPACIO **INTERMEDIO** SE CONVIERTEN EN TRIVIALES.

AHH... YA SE DE QUE VAS TIO, ENTONCES DEBEMOS PARECER UN TANTO ESTUPIDOS AQUI ARRIBA.

Y NO MAS OLAS NI MAS TIAS... SOLO MAQUINAS QUE NOS LAS REPRESENTEN. ASI QUE TRONCO, ESTO QUEDA ENTRE NOSOTROS. ¿VALE TIO?

VENGA.

Lo estrictamente filosófico *The Strictly Philosophical*



De la revista *Assemblage*, 14, abril 1991. Esta revista publicó esta obra bajo el encabezamiento "The Strictly Architectural" (Lo estrictamente arquitectónico), titulándola "Cartoon and Model by Wes Jones" (Comic y maqueta por Wes Jones). Wes Jones es arquitecto, socio del estudio Holt, Hishaw, Phau, Jones Architects de San Francisco, y este año será profesor invitado de Proyectos en Columbia University. Traducido por Teresa Moneo.

From the magazine Assemblage, 14, April 1991. This magazine published this work in the section "The Strictly Architectural" naming it "Cartoon and Model by Wes Jones". Wes Jones is an architect, partner in Holt, Hishaw, Phau, Jones Architects of San Francisco, and will be a visiting critic at Columbia this year.

Lo estrictamente arquitectónico *The Strictly Architectural*

WES JONES



Del anuncio realizado por la productora de cine y publicidad Nada Films, en noviembre de 1987 para Mistol. Dicha productora encargó a Francisco Garín y Javier Moreno, con los que trabajó como colaborador Francisco Romero, la realización de una ciudad construida a base de piezas de vajilla. El anuncio se emitió en televisión durante una semana, transcurrida la cual se suprimió previa realización de una encuesta, debido a su escasa efectividad como reclamo publicitario. Fotografía de Antonio Bueno.

From the spot created by Nada Films, a film and advertising agency, in November of 1987 for Mistol. This agency commissioned Francisco Garín and Javier Moreno the construction of a city based on pieces of table-service. The spot was shown on television for a week, after which it was cancelled because of to an extensive enquiry which proved its lack of effectiveness as an advertising item. Photograph by Antonio Bueno.

cuyo propósito es crear significados con una cierta precisión; enfurece también a los académicos que no quieren pertenecer a un club que carece de una sede donde reunirse. Cierta *decon*, particularmente la dedicada a la exégesis bíblica, ha revelado ciertos significados de las escrituras hasta ahora desconocidos, y el cuestionamiento de interpretaciones que han prevalecido durante largo tiempo es siempre refrescante, pero el puntapié propinado a la filosofía consiste en desmembrar más que en aglutinar conceptos. *Aniquilar* y *nihilismo* tienen la misma raíz.

El gran esfuerzo que hemos venido realizando hasta ahora comenzó tras la lectura de la obra de crítica literaria más lúcida y controvertida que se ha escrito este año, *Signs of the Times* de David Lehman.

Lehman arremete contra Derrida, fundador francés del movimiento; destroza a Roland Barthes, autor de *La Muerte del Autor*, y se lo pone muy

difícil al Paul de Man tardío, máxime pontífice de la escuela de la *decon* en los Estados Unidos, un temperamental y adorado profesor de Yale quien, según se ha descubierto recientemente, apoyó los principios del nazismo en su juventud en Bélgica.

En esta pelea todos, sin reserva, juegan un doble juego; tanto para los deconstructivistas como para sus oponentes, los golpes son siempre menos dolorosos que las palabras. El profesor Geoffrey Hartman llama a sus colegas, duros de pelar por otro lado, “boa-deconstructivistas”, y a la filosofía surrealista “Derridadáismo”; Lehman subtitula su libro *Deconstrucción y el Declive de Paul de Man*, jugando así con la caída del Hombre, y al abandono del sujeto que ha tenido lugar lo llama “mal de Waldheimer”.

Hablamos del juego del nombre de la *decon* porque el nombre del juego significa algo distinto cada vez. Dicha filosofía de la lengua es provoca-

dora, pero no lleva a ningún sitio y pide a gritos una teoría más satisfactoria que la refute. Por ello, vemos clara la llegada de la *posdeconstrucción*. Dicho término implica que la *decon* se recordará como algo que tuvo la suficiente relevancia como para haber legado un *pos*, como ocurrió con el *modernismo*. Personalmente creo que lo será; parte de su terminología tiene resonancias. (Es imposible escribir algo sobre este tema sin utilizar los términos ahora tan en boga de *centralidad* y *resonar*, ni tampoco sin citar a Wittgenstein y a Ferdinand de Saussure.)

Tomemos, por ejemplo, el término *jouissance*: el significado común es “éxtasis sexual”, pero Roland Barthes lo emplea en el sentido de “el placer del texto”. Sin duda alguna, ello promete una *grata lectura*.

Washington. Welcome, semiotics fans, to litcrit's glorious new era of post-deconstrucionism. This epoch, which could last six months to a year, has been named here today. Post-deconstrucionism which I will define in due course, is coined on the analogy of post-modernism, the label that architects ad decorative artists put on their complex and classic shapes evocative of historical periods, as they rejected the stark International style of the first half of the 20th century, with its Cubist art and wasteland poetry and 12-tone music suitable for the elevators of the World Trade Center buildings. (That sentence was written in post-modern style, with dependent clauses and recherché four-syllable words, self-consciously free to go on and on. The previous modernist style was a combination of Hemingway and James Joyce: did the earth move for you yes yes yes.)

Post-modern art is on the way out, of course, and the newer wave is, for lack of an original idea, being called post-post-modernism, which sounds more like a stutter than a style.

What happened to plain old modern? That dated adjective came into English in 1585, from the Latin modo, “just now”, and became a popular synonym for contemporary or up-to-date; the term Modern English covers the development of our language since roughly the mid-15th century. As a style, however, modern seems passé. The current exhibit at the IBM Gallery of Science and Art in New York is “What Modern Was”, a look at design from 1935 to 1965.

Paul Goldberger, cultural news editor of The New York Times, thinks modernism may never have died,

and tells me that the current trend —less dogmatic and rationalist than modernism— might be called Late Modernism, or Romantic Modernism, or even (for those who like oxymorons) Romantic Pragmatism.

These terms have more of what deconstructionists call *jouissance* than the other candidates for architect-designer nomenclature like New Romanticism or New Historicism (terms also used by literary critics and historians). My vote is for Romantic Modernism because it can be shortened in headlines as Ro-Mo, on the analogy of lit-crit for “literary criticism”.

Whether it's the catchy Ro-Mo or some dreary monicker like double-post-modernism, the new label will be featured in those timetable-of-history books in the years running up to the third millennium alongside Cold War II.

Leap from “decorative arts” over to the politic arts: for a few weeks, the corresponding political era was called post-Cold-War, a posting that turned out to be premature. The Second Cold War, or Cold War II, was coined by Richard J. Whalen as a chapter title in his 1974 book, *Taking Sides*. This parallel to World Wars I and II did not take hold until recently, when a chinpull of pundits began to use it. Now it bids fair to challenge the New World Order, which could be the name of an era to come if the Second Cold War turns out to be the brief interlude between Gorbachev and Yeltsin.

Now leap from politics to the humanities, where modernism has also been posted. This world of linguistics, semiotics and literature likes to quote Ludwig Wittgenstein sighing, “The limits of my language mean the limits of my world”. The high life of the mind in this world was roiled in the '70s and '80s by the rise of deconstructionism, which we will henceforth call decon because it is the existentialist philosopher Martin Heidegger's use of the word *Destruktion*, it does not mean “destruction” so much as “detailed disassembly”.

This is the philosophy that makes the reader more important than the author, placing the interpretation higher than the text. That word text is central; in the old days, a flesh-and-blood author created a work nowadays, a critic studies a stand-alone text.

Decon is a way of analyzing literature by denying the traditional meanings of words, breaking their link with real things and insisting that they have significance only in relation to other words or signs. Author's intent, agreed-upon meanings of words, historic or cultural settings all go by the board. (I

started to write by the boards, but that mistakenly points to the plural boards of a theater. The singular board has been used for the past millennium as a nautical term meaning “the side of a ship”, as in the right-sided starboard.)

In decon, only the interaction between the text and the critical reader counts. This delights the regimented legions of professional iconoclasts, but upsets communicators who like to fix meanings with some precision; it also infuriates academics who don't want to join a club with no clubhouse. Some decon, particularly in biblical exegesis, has revealed meanings in scripture heretofore unknown, and the questioning of long-held interpretation is refreshing, but the kick in the philosophy is more in taking apart than in putting back together. Annihilate and nihilism have the same root.

Today's heavy lifting is occasioned by the reading of the most lucid and controversial lit-crit book of the year, *Signs of the Times* by David Lehman.

Lehman derides Jacques Derrida, French founder of the movement; he zaps Roland Barthes, author of *The Death of the Author*, and really gives a hard time of the late Paul de Man, high priest of the decon school in the United States, a temperate and beloved Yale professor who, it was recently discovered, happened to have embraced the tenets of Nazism in his youth in Belgium.

Everybody in this dodge doubleplays around; for both decons and their opponents, the pun is mightier than the word. Professor Geoffrey Hartman calls his hard-squeezing colleagues “boa-deconstructors” and the surreal philosophy “Derridadaism”; Lehman subtitles his book *Deconstruction and the Fall of Paul de Man*, playing on the fall of Man, and labels the past-forgetfulness of his subject “Waldheimer's disease”. The name of the decon game is that the game's name means something different every time. That language philosophy is provocative, but it goes nowhere and cries out for a more satisfying theory to refute it.

That's why we are certain to see the rise of post-deconstructionism. That word assumes that decon will be remembered as important enough to rate a post, as modernism was. I think it will; some of its terminology resonates. (You cannot write anything on this subject without using the vogue verbs roil and resonate, and citing Wittgenstein and Ferdinand de Saussure.)

Take *jouissance*, for example: the common meaning is “sexual ecstasy”, but Roland Barthes uses it to mean “the pleasure of the text”. That sure beats a good read.

[Sobre Gaudí]

[On Gaudí]

JUAN JOSE LAHUERTA

Del libro *Antoni Gaudí. Architettura, ideologia e politica*, actualmente en prensa en la Editorial Electa, Milán. Juan José Lahuerta es profesor de Historia del Arte y la Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y autor de *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeas de entreguerras* (Barcelona, 1989) y, *Gaudí i el seu temps* [Gaudí y su tiempo] (Barcelona, 1990).

From the book *Antoni Gaudí. Architettura, ideologia e politica to be published by Electa Editorial. Juan José Lahuerta is professor of Art and Architectural History at the School of Architecture of Barcelona and the author of 1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europea de entreguerras* [The Necessary Abstraction in Art and Architecture in Europe Between Wars] (Barcelona, 1989), *Gaudí i el seu temps* [*Gaudí and his time*], (Barcelona 1990). Translated by David Mac Murray.

(...) Ya hemos visto en otros lugares el carácter paratático, de sumatorio de citas *traspasadas*, que la arquitectura de Gaudí tiene: es, justamente, su voluntad de interpretar la verdad lo que las traspasa. No deberá extrañarnos, pues, la superposición vertical que en el esquema general del templo se produce, ni tampoco que la obsesión del arquitecto por enmendarla se convierta en el principal tema de proyecto: ¿qué otra cosa podría esperarse de una obra atravesada por tantas sollicitaciones? La ausencia de síntesis engendra, en efecto, su prejuicio, el prejuicio de la unidad, del centro. Así, siguiendo el mismo mecanismo que le hemos visto aplicar en el proyecto del palacio Güell, en el de Astorga, y, en fin, en la propia cripta de la Sagrada Familia, Gaudí rodeará el templo de un claustro procesional exterior, que se convertirá en el límite del recinto sagrado. La imagen resultante es absolutamente espectacular: la ceremonia misma. Las procesiones se realizarían girando alrededor del templo, centro inmóvil cuya complejidad parece



La Sagrada Familia, Portal del Nacimiento. Detalles de la decoración naturalista del exterior
 La Sagrada Familia, Portal del Nacimiento. Details of the naturalistic decoration of the exterior

contraerse así en una inmediatez puntual, totémica. Pero por otro lado, esa concentricidad, convertida por las procesiones en resplandor ritual, dejará también en la materialidad de la planta profundas huellas. La masa muraria de las fachadas, en efecto, aparece en ella partida longitudinalmente: entre el interior y el exterior se ha creado un vacío que hace insalvable su diferencia, tanto más cuanto que sólo es comprensible como camino *opuesto* al de la propia fachada, al de su identificación como tal. El claustro, al atravesar las fachadas, se convierte en foso que, de nuevo, separa del centro, ese centro que, aquí más que en ninguna otra obra de Gaudí, se deja ver al mismo tiempo que se muestra inalcanzable: rodearlo es, literalmente, una condena.

En la fachada del Nacimiento, la única construida, esa *división* se muestra en sus aspectos más terribles, en cuanto que más físicos. En su parte exterior, llena de figuras, de animales, de aves, de plantas, de árboles, la piedra, como quería Maragall, parece brotar. Podríamos escarbar en ella y encontraríamos, debajo de las plantas, raíces. No es, sin embargo, demasiado *profundo* tal efecto. En la parte interior todo parece haberse contraído en una esquemática cristalización geométrica. Si esas son las dos facetas del mismo mundo, son también la imagen de la imposibilidad de que ese mundo sea *uno* en el sentido trascendente, *creador*, de la palabra.

Aquí, en efecto, como negando el orden que Folch i Torres quería, no hay polifonía, ni siquiera variedad, sino, simplemente, paralelismo, duplicidad. Un mundo doble, de dos caras: ¿podría darse más inmediata imagen de la ausencia de síntesis? Su inmediatez, sin embargo, se une a su *exceso*, a la cantidad de piedra que la representa: la irreconciliable doblez deja de ser, así, lo que habría podido —terrible— para mostrarse como algo sencillamente elemental, o, aún más, tópico. El gran pesebre no puede ser, por mucho que se empeñen sus hagiógrafos, *biblia pauperum*: en un extraño círculo vicioso, su propia cantidad, crecida como remedo de su insignificancia, se lo impide. Es, simplemente, un inverosímil amontonamiento de símbolos vacíos, cuya vacuidad debe ser exorcizada por las letras, las palabras y los fragmentos de textos sagrados que recorren toda la fachada. La inmensa lámina de la fachada del Nacimiento, alzándose en la ausencia del resto del templo, en medio de un todavía semidesierto Ensanche, levanta sus dos caras, como un inesperado emblema del silencio, pero, ya lo estamos viendo, de un silencio banal. ¿Y no hemos ya insinuado que es esa *inmensa* banalidad lo que hace, más allá de todos sus dramas, *utilizable* al Templo?

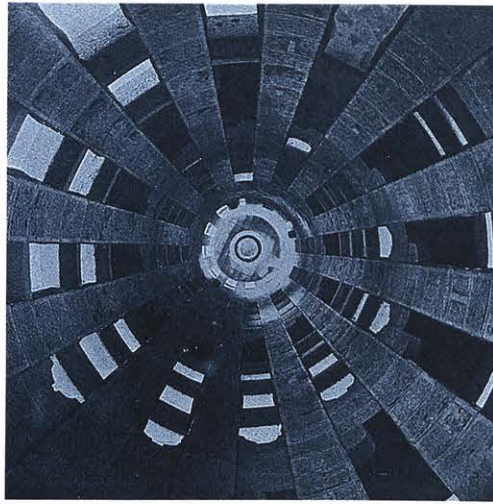
En el interior, sin embargo, esas huellas adquieren otra tonalidad: la del dolor, tan privado, de las heridas. Es sólo el arquitecto quien en ellas se ve a través de su propia arquitectura, siempre *desaparecida*: el *oculus* que se abre sobre la ventana del crucero, tan sólo entrevisto, pero presente, entre tanta abundancia, como la más paradójica imagen de *lo que falta*; la escalera de caracol que sube a las torres, sin eje, girando en una obsesiva espiral alrededor del vacío por ella misma creado; la descarnificación de las partes altas de los campanarios, en la que todo parece haber sido expulsado del centro al cerramiento, el cual, convertido en nervios y escamas, no ha podido retener tampoco la materia; y, en fin, el parteluz, en el que la columna que sostiene la cinta con la genealogía de Cristo *ha tenido que ser rodeada* por una espesa reja de forja. El más profundo de los orígenes, aunque simplemente escrito, tampoco puede ser alcanzado por las manos: ¿podría haber mejor imagen de toda la arquitectura de Gaudí?

Siempre se ha dicho que la Sagrada Familia era el objetivo de la obra entera de Gaudí, que todo lo que hacía era un experimento dirigido a dar

soluciones a los problemas del templo, que en él, esas soluciones encontraban su propia trascendencia. Sin embargo, lo que en su obra tiene sentido —o sea, razón de ser en el drama concreto de su propia terribilidad— en la cantidad desmesurada de la Sagrada Familia parece perderlo; y, al revés, a medida que la materia se lineface y las *cosas del mundo* —de este y del otro— desaparecen de su obra dejando vacíos aterradores, en la Sagrada Familia el líquido se contiene con *moldes* de la realidad y los vacíos se rellenan con símbolos, vacuos también, pero *presentes*. No es extraño que Gaudí acabase ocupándose tan sólo de ese inmenso pesebre, que le dedicase una voluntad que el tiempo iría transformando poco a poco en algo siniestramente ingenuo: en el “compromiso edificante” de la fachada del Nacimiento el arte representa ceremoniosamente su propia renuncia. No es la materia lo que ahí se pierde —al contrario, a pesar de las *heridas* que ya hemos comentado, *afloja* y se manifiesta con incontinencia— sino su sustancia: eso es la banalización. Pero, en la paradoja de esa anodina trascendencia, ¿no debió Gaudí sentirse libre, por fin, de sus fantasmas?

De la interpretación mítica maragalliana a los compromisos políticos, ideológicos y urbanísticos de la *Lliga*, a la restablecida representación de la Iglesia, al orden normalizador de Folch i Torres, a la *continua* interpretación de su desmesurada presencia en una ciudad *nueva*: en medio de todo ello, la arquitectura de la Sagrada Familia tiene que ser, necesariamente, irrelevante, insignificante en sí misma. Su tamaño no es en este caso grandeza sino, repito, necesidad. Por eso, la materia autobiográfica, tan presente en toda la obra de Gaudí, parece aquí haberse detenido justo antes de dar forma a la piedra, o, más propiamente, de disolverla. Tan sólo en los lugares que hemos mencionado —el *oculus* sobre el ventanal, el eje inexistente de la escalera de caracol, la descarnificación de la parte alta de las torres, la columna de la genealogía de Cristo— se manifiesta la mano del arquitecto, que ve levantarse barreras entre ella y lo que pretende alcanzar o que, cuando lo alcanza, hace desaparecer lo que toca. Gaudí, sin embargo, parece haber querido sustituir esa ausencia autobiográfica que el templo, objeto político, impone a su arquitectura, con su propia presencia, con la presencia del arquitecto. A partir de 1944 Gaudí

empieza a interpretar radicalmente el camino que Maragall le había predicho —y que había predicado—. Renunciará a cualquier encargo privado para, poco a poco, incluso físicamente, ir encerrándose en el templo. Las imágenes de su taller, con las paredes forradas de papeles de planos y estampas, con esos modelos de los detalles de la fachada desperdigados por el suelo, con las grandes maquetas sobre las mesas, con los yesos de las pruebas de escultura —cabezas, piernas, brazos, cuerpos enteros— colgados de los techos, esas imágenes son, simplemente, aterradoras. Como lo son sus métodos, unos métodos que se inician con la fotografía de un hombre, de un animal, de una planta, de un esqueleto, rodeado de espejos —convertido en centro impotente de sus propias imágenes y atravesado por el más terrible de los ojos, el ojo mecánicamente inquisitivo de la cámara— y que prosiguen en una carnificación —telas bañadas en yeso sobre alambres— que, deteniéndose en su propio molde, ha renunciado a ser también encarnación. Como lo es, en fin, la visión de su propia cama, fotografiada después de su muerte, aún con la sensación de las huellas de su cuerpo, en medio de ese estudio, en medio de todo ello. Pero, ¿qué es lo que aterrera de tales imágenes? Sin duda, la representación que en ellas se nos ofrece de una vida mortificada. ¿Qué



La Sagrada Família, Portal del Nacimiento. Interior de las torres
La Sagrada Família, Portal del Nacimiento. Interior of the towers

otra salida le quedaba a Gaudí? Si la Sagrada Família era un símbolo, él también lo era. El simbolizaba al *arquitecto* del templo, y por eso vivía y moría en la pequeña cabaña, bajo la gran catedral. Como guardián del templo y de sus secretos Gaudí enmendaba la cantidad banal y la desaparición —finalmente tan real— de su propia arquitectura. Eso es lo que hasta su muerte, el 10 de junio de 1926, dos días después de haber sido atropellado por un tranvía, representó su pobreza (...)

We have already seen elsewhere the paratactic character, the summary air of data gone beyond, which Gaudí's architecture has. It is precisely his will to interpret truth which goes beyond them. We should not be surprised, then, by the vertical superposition emerging from the general scheme of El Templo, nor by the fact that the architect's obsession to compensate for this becomes the central theme of the project. What else could one ask of a work which in itself demands so much? The absence of synthesis engenders, in effect, its bias: a bias against unity, against a centre. And so —in line with the same procedures which we saw in the plans for the Palacio Güell, Astorga and finally in the very crypt of the Sagrada Família— Gaudí will afford El Templo an exterior processional cloister which becomes the limit of the holy place. The resulting image is absolutely spectacular: it is ceremony in and of itself. The

La Sagrada Família, Portal del Nacimiento. Detalles de la decoración geométrica
La Sagrada Família, Portal del Nacimiento. Details of the geometric decoration



processions would take place all around the Templo, an stationary centre whose complexity seems to contract into an exact and totemic immediacy. But on the other hand this concentricity —transformed by the processions into ritual splendor— will deeply mark the materiality of the site. The wall mass of the façades in effect appears split longitudinally. Between the exterior and the interior there a vacuum has been created which makes the difference insurmountable, even more so in as much as it is only understandable as a route opposed to that of the façade itself, to that of its identification as such. The cloister, moving beyond the façade, becomes a sort of pit which once again is apart from the centre: that centre which, here more than in any other work of Gaudí, at once reveals itself and is impossible to grasp: attempting to encompass it is literally a penance.

*Regarding the façade of El Nacimiento —the only one constructed— this division emerges in its most terrible aspects, in that they are the most physical. In its exterior part —filled with figures, animals, birds, plants, trees, stones— it seems, as Maragall would wish, to spring forth. We could investigate this, and we would find the roots beneath the plants. The effect is not, however, so profound. In the interior everything seems diminished to a schematic geometric crystalization. If these are two facets of the same world, they are as well an image of the impossibility of this world being one in the transcendent and creative sense of the word. Here, in effect —as a negation of the order desired by Folch i Torres— there is no polyphony or even variety, but simply parallelism, duplication. A double world, one with two faces. Could there be any more immediate image of the absence of synthesis? Its immediacy, nonetheless, uniles with its excess, with the quantity of stone representing it: Thus the irreconcilable doubleness leaves off being what it might have been —terrible— to emerge as something simply elemental or, what is more, topical. The great manger is impossible, despite the efforts of its hagiographers: *biblia pauperum*. In a strange viscous circle —its very quality, grown as a mockery of its non-significance— blocks it. It is simply an improbable piling up of empty symbols, the vacuity of which must be exorcized by the letters and the words and the fragments of the sacred texts which appear all over the façade. The immense surface of the façade of the Nacimiento rising amid the mass of the rest of the Templo, amid a still semi-deserted Ensanche, shows its two faces... like an unexpected emblem of silence, but —and we are witnessing this— a banal silence. And have we not insinuated that it is that immense banality which makes the Templo —beyond all of its drama— usable? In the interior, nonetheless, these characteristics take on another tonality: that of the pain —so private— of wounds. It is only the architect who is seen in them via*

his own architecture, always vanished: the oculus opening on the window of the transept —merely glimpsed but present amid so much abundance— like the most paradoxical image of what is lacking this is similarly seen in the circular staircase rising to the towers, without an axis, turning on an obsessive spiral around an emptiness created by its very self; and the washing away of the upper parts of the bell towers where everything seems to have been cast out from the centre to what surrounds it which —transformed into nerves and scales— has not been able to retain the material either. And finally the arched window where the column supporting the strip depicting the life of Christ has had to be surrounded by a heavy forged grating. The most profound origins, even simply written, cannot be attained. Could a better image exist in all Gaudi's architecture?

It has always been said that the Sagrada Familia was the objective of Gaudi's whole work, that everything he did was an experiment leading toward solutions of problems presented by the Templo, that here the solutions would find their own transcendence. However, the meaning of his work —that is, the reason for being in the concrete drama of his very "terribleness"— in the outlandish quantity of the Sagrada Familia, seems to be lost. And to the contrary, to the extent to which the material liquifies and the things of this world —of this and the other— disappear from the work leaving demolished empty spaces, in the Sagrada Familia shows a liquid containing the patterns of reality. The empty spaces are filled with symbols —vacuous as well— but present. It is not odd, then, that in the end Gaudi would be concerned only with this immense manger, that he would will to something which time would transform little by little into something perversely ingenuous: into the "building commitment" which the façade of the Nacimiento represents ceremonially in its own renunciation.



Taller de La Sagrada Familia
Studio of La Sagrada Familia

It is not the material that is lost here. On the contrary. Despite the wounds which we have commented upon, there flowers and there is a show of its overflowing substance: this is banalization. But within the paradox of this anodyne transcendence, must not Gaudi have felt himself free at last from his ghosts?

From the mythic interpretation a la Maragall of political, ideological and urbanistic commitments of the Lliga to the re-established representation of the Iglesia, to the normalizing order of Folch i Torres, to the continuous interpretation of its disproportionate presence in a new city: amid all of this the architecture of the Sagrada Familia must be of necessity irrelevant and in-significant in and of itself. Its size is not in this case grandeur, but —I repeat— a necessity. In this way the autobiographical material —so present in all the work of Gaudi— seems to have stopped here just before giving form to the stone; or, better said, just before dissolving it. Merely in the instances we have mentioned —the oculus opening on the window of the transept, the non-existent axis of the circular staircase, the washing away of the upper parts of the bell-towers, the strip depicting the life of Christ— the hand of the architect is clear. It raises barricades between itself and what it strives to achieve, or —when it achieves it— it causes what it touches to

disappear. Gaudi, however, seems to have wanted to substitute this autobiographical absence which the Templo —a political object— imposes on his architecture with his own presence, the presence of the architect. As of 1944 Gaudi begins to interpret radically the path which Maragall had predicted for and preached to him. He will renounce any private contract and little by little —even physically— involve himself totally with the Templo. There are the images of his studio: the wall covered with papers and drafts and first sketches; models of the details of the façade strewn about the floor; large mock-ups on the tables; the plasters of the sculpture proofs (heads, legs, arms, whole bodies) hanging from the ceiling... these images are simply terrifying. And so are his methods: methods which begin with a photo of a man, an animal, a plant a skeleton, surrounded by mirrors, all this becoming the impotent centre of his own images and passing through the most terrible of the eyes, the mechanically inquisitive eye of the camera. They become an embodiment —cloths smeared with plaster upon wires— which, frozen in their own form, also refuse to be an embodiment. But there is embodiment, finally, in the vision of his own bed appearing in a photograph taken after his death. One can sense the traces of his body amid the studio, amid all this.

But what is it in these images that frightens? Without a doubt the representation they offer of a mortified life. What other way out did Gaudi have? If the Sagrada Familia was a symbol, he was one himself. He symbolizes the architect of the Templo; and so he lived and died in a hut in the shadow of the grand Cathedral. As the guardian of the Templo and its secrets, Gaudi made amends for the banal nature and —finally, in fact— the disappearance of his own architecture. This is what up until his death on 10 June 1926 —two days after having been run over by a tram— was represented in his poverty...



STAN ALLEN

ReThinking the Present
RePensar el presente

Walter Gropius en Arizona

STAN ALLEN

Traducido por Teresa Moneo

[La moda es el eterno retorno de lo nuevo. A pesar de ello, ¿es posible la redención precisamente en la moda?]
Walter Benjamin, *Central Park*

El ensayo de Walter Benjamin de 1938 sobre Charles Baudelaire toma su título prestado de una arquitectura del siglo diecinueve que Benjamin nunca llegaría a ver: el Central Park. Para Benjamin, como para los surrealistas, los orígenes de la vanguardia se descubren en los restos y detritus del siglo diecinueve: un amplio catálogo de artefactos e imágenes producidas sin el permiso de la cultura oficial. “Cada época —escribió Benjamin, citando a Michelet— sueña (con) la siguiente”. A modo de recuerdos fragmentarios, estos objetos constituyen una prehistoria de ensueño de lo moderno: las construcciones en hierro, la novela popular, la decoración de interiores, la fotografía, las exposiciones universales, la arquitectura del paisaje. Benjamin usa *Central Park*, como si fuera un análogo concreto de las variaciones del *Flaneur*, ya que describe, a través de formas precisas, las laberínticas vísceras del *Paris Spleen*. No obstante, esta imagen alcanza la precisión del mito, específicamente a través de la distancia y de la dispersión; he aquí un ejemplo del especial status que tiene América de cara a la vanguardia europea. La unión del siglo diecinueve parisino y el Nueva York contemporáneo, produce una ficción acerca de los orígenes, que es al mismo tiempo específica, aun siendo necesariamente distante en el tiempo y en el espacio.

Podría citar muchos otros ejemplos. Vladimir Mayakovsky, el poeta extático del apogeo de la modernidad (quien escribió una vez en su autobiografía: “Después de ver la electricidad perdí interés en la naturaleza. No suficientemente al día.”), parece encontrar su tema idóneo en el poema “El Puente de Brooklyn”. En el Berlín de los veinte, debido a la fascinación por el cine de Hollywood y por las *Tiller Girls*, el término *Amerikanismus* fue sinónimo de modernidad. John Heartfield cambia su nombre (de Hertzfelde) como protesta a la mentalidad “retrógrada” alemana. En cualquier caso, esta visión era intencionadamente

Walter Gropius in Arizona

“Fashion is the eternal recurrence of the new. Are there nevertheless motifs of redemption precisely in fashion?”

Walter Benjamin *Central Park*

Walter Benjamin’s 1938 essay on Charles Baudelaire takes its title from the field of Nineteenth century architecture and names a monument which Benjamin was never to see: *Central Park*. For Benjamin, as for the surrealists, the origins of the avant-garde could be discovered in the leftovers and detritus of the Nineteenth century: a vast catalogue of artifacts and images produced outside the sanction of official cultures. “Each epoch” wrote Benjamin, citing Michelet, “Dreams the next”. Like fragmentary memories, these objects constitute a dream-like prehistory of the modern: iron construction, the popular novel, interior decoration, photography, world exhibitions, landscape architecture. *Central Park* serves Benjamin as a concrete analogue to the wanderings of the *Flaneur*. It describes in the form of precise figures the labyrinthine underbelly of *Paris Spleen*. Yet this image also attains the concreteness of myth specifically through distance and diffusion —hence America’s special status for the European avant-garde. The conjunction of Nineteenth century Paris and contemporary New York produces a fiction of origins both highly specific yet necessarily distant in time and space.

Many other examples could be cited —Vladimir Mayakovsky, ecstatic poet of high modernism (who once wrote in his autobiography: “After seeing electricity, I lost interest in nature. Not up to date enough.”) seems to find his ideal subject in the poem “*Brooklyn Bridge*”; in Berlin of the Twenties, fascinated by the Hollywood films and the *Tiller Girls*, *Amerikanismus* was a synonym for modernism; John Heartfield changes his name (from Hertzfelde) in protest of Germany’s “backwardness”. Yet this vision was intentionally torqued; partial and selective. Duchamp, in an uncanny echo of Loos, remarks that “America’s only works of art are her bridges and her plumbing”. Erich Mendelsohn’s 1926 *Amerika*, from which Le Corbusier was to appropriate (and modify) images of American engineering for *Vers une Architecture*, portrays the industrial vernacular of an optimistic nation swept away in economic boom. But the European celebration

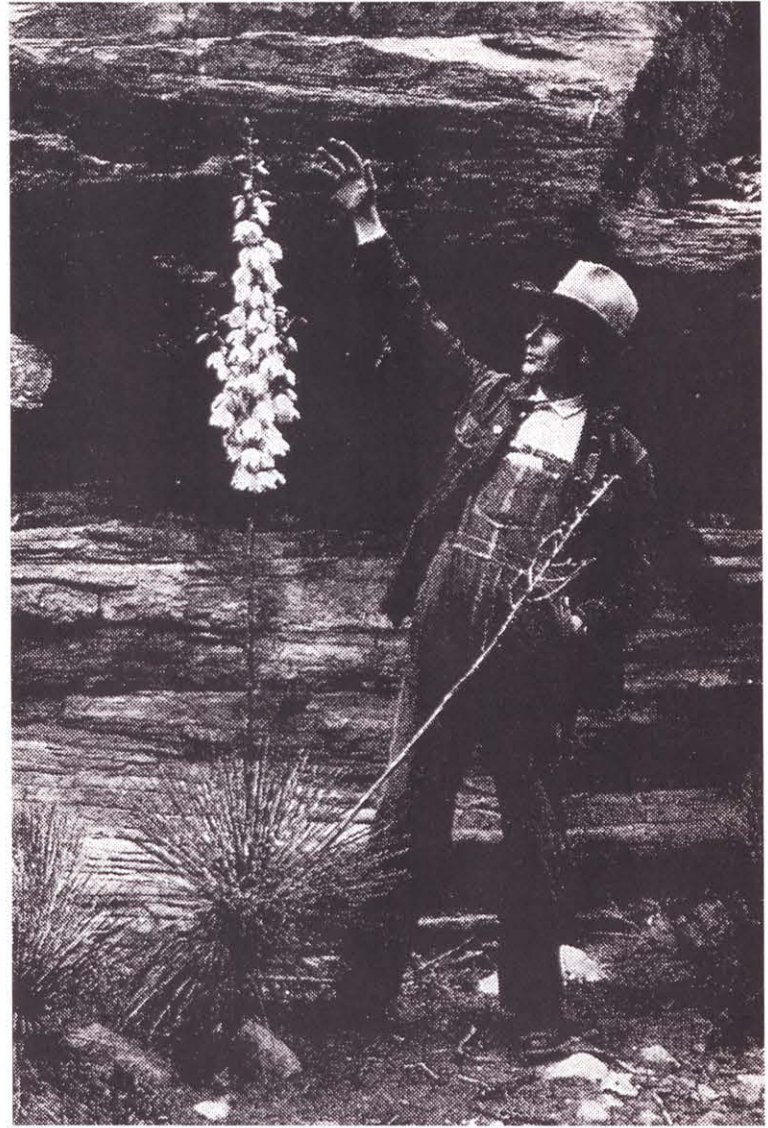
Stan Allen es arquitecto y profesor de proyectos en la Escuela de Arquitectura de Columbia University, Nueva York. Es miembro del Consejo de Redacción de *Arquitectura* y director de la sección de proyectos de la revista *Assemblage*. En marzo de 1991 se organizó una exposición en la Universidad de Columbia sobre sus últimas obras, publicándose un catálogo titulado *Between Drawing and Building*.

Stan Allen is an architect in private practice in New York, Assistant Professor of Architecture at Columbia University. He is a member of the Editorial Board of *Arquitectura* and Project Editor for *Assemblage*. An exhibition documenting his recent work was held at Columbia University in March 1991, published in a catalog entitled *Between Drawing and Building*.

enrevesada, parcial y selectiva. Duchamp remarcó con palabras de un extraño parecido a las de Loos, que “las únicas obras de arte de América son sus puentes y su sistema de drenaje”. El libro *Amerika* de Eric Mendelsohn, de 1926, de donde Le Corbusier extraería (y modificaría) imágenes de la ingeniería americana para su *Vers une Architecture*, retrata lo vernáculo industrial de una nación optimista barrida por un boom económico. Pero el apogeo europeo, de lo “americano”, a modo de noble industrialización salvaje —inconsciente y bruscamente ultramoderna—, permanecía ciego tanto al estilizado pastiche clasicista que dominaba la esfera de la cultura oficial, como al incipiente modernismo americano. Los vanguardistas europeos construyeron a distancia una ficción colectiva de América. De tal manera que las obras de Brecht *Mahagony* y *Cold Chicago* actúan como sustitutos del Berlín, París o Moscú en los años de entreguerras.

A finales del siglo veinte esta situación por supuesto ha cambiado. El intercambio de ideas, imágenes e información, obviamente, ha sido acelerado; la distancia necesaria para mantener la idea ficticia de lo que era la vanguardia se ha derrumbado. Las diferencias locales, regionales y nacionales están siendo borradas progresivamente, debido a la circulación global de capital tanto en la esfera cultural como en la económica. Por supuesto, el resultado no es la perfecta transparencia de conocimiento como se habían imaginado los utópicos que habían apoyado el desarrollo tecnológico, sino el desplazamiento y difusión de los viejos mecanismos de control. Los límites y las fronteras se reforman dando lugar a nuevas y, en algunos casos irreconocibles configuraciones. A raíz del imperialismo cultural sancionado e impuesto a través del Plan Marshall después de la Segunda Guerra Mundial, América ha sido capaz de exportar sus propias ficciones de la identidad cultural. El reconocimiento ha reemplazado a la novedad como principio gobernante de la industria cultural. Los medios de comunicación y la moda imponen una homogeneidad sobre la producción, anteriormente condicionada por las realidades locales.

La arquitectura, tanto en su apoyatura crítica como publicitaria, no ha escapado a este fenómeno. Los arquitectos americanos de hoy sólo sobreviven económicamente mediante la construcción en Japón, Europa y el Medio Oriente. Arquitectos extranjeros, como Isozaki, Moneo o Stirling, han recibido encargos significativos en los Estados Unidos. La realidad de la frontera política, como demarcación territorial ha sido erosionada por su repentina desaparición, desde la consolidación del mercado común europeo, la caída del muro de Berlín y la apertura de la



Walter Gropius en Arizona, 1928
Walter Gropius in Arizona, 1928

of “Americanism” as a kind of noble savage industrialized —unself-consciously and unwittingly ultra-modern— was blind both to the stylized pastiche of classicism which held sway over official culture as well as to the nascent American modernisms. Europeans of the avant-garde constructed from a distance a collective fiction of America. Like Brecht’s “Mahagonny” or his “Cold Chicago”, these are stand-ins for the Berlin, Paris or Moscow of the inter-war years.

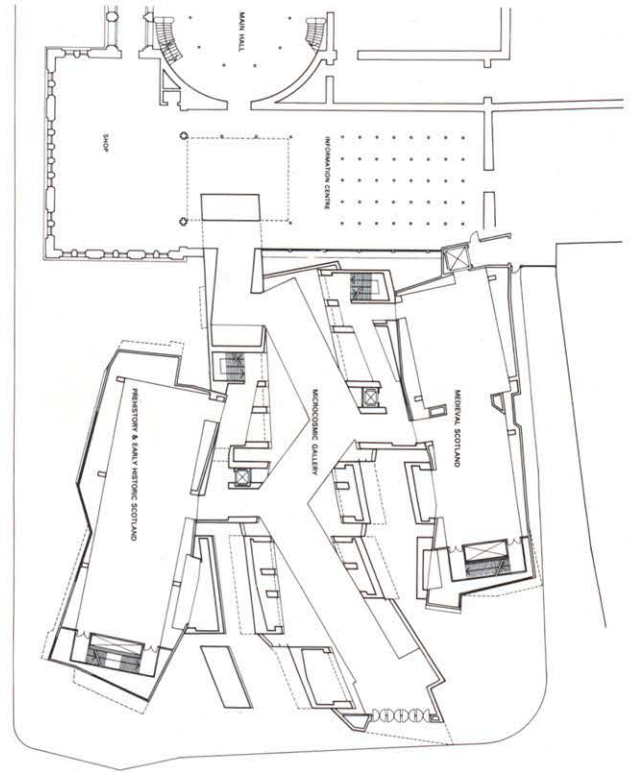
At the end of the Twentieth century, all this has of course changed. In obvious ways, the exchange of ideas, images and information have been speeded up; the distance necessary to support the fictions of the avant-garde has been collapsed. Local, national and regional differences are being progressively erased through the global circulation of

Europa del Este, hasta la desaparición de la Línea Verde de Beirut. La economía y la nueva cultura publicitaria también reflejan y contribuyen a la desaparición de los límites. Revistas, películas y vídeos, así como los arquitectos mismos, en un acelerado intercambio de imágenes e ideas, circulan internacionalmente a un ritmo que aumenta sin cesar. Las modas cambian, así como los modos de producción, sin tener en cuenta ni las fronteras políticas ni las fronteras espaciales.

Entonces, ¿por qué mirar hacia América o hacia Nueva York hoy en día? Si examinásemos “el eterno retorno de lo nuevo”, como un principio crítico operante, parece necesario plantearse la pregunta anterior en el marco de un contexto histórico más amplio. Y en parte, el mirar hacia Nueva York hoy en día, es inmediatamente reconocer su desplazamiento. Dedicamos este CUADERNO a tres conferencias que tuvieron lugar en Cambridge, Atlanta y Los Angeles; documentamos el trabajo de firmas de Nueva York, Atlanta y Los Angeles, merece la pena recalcar que los arquitectos de Nueva York están representados por una obra construida en Los Angeles. Paradójicamente, es la inmovilidad de la arquitectura, como presencia firme, la que ha creado la inaudita condición móvil de los que la practican y la difusión de su aparato crítico. Hoy por hoy, sería imposible identificar Nueva York (Los Angeles, Chicago, Tokio o Berlín) como centro predominante de la actividad arquitectónica.

En cualquier caso, las líneas fronterizas no desaparecen sin dejar rastro o incluso cicatriz. La idea de frontera, como demarcación de la esencia extranjera que delimita, ha sido desplazada. La arquitectura tiene una doble vida, por un lado en un mundo de imágenes y superficies, y al mismo tiempo estable y permanente, fija al terreno de la construcción. Como reconocimiento de esta condición de la arquitectura (y sin establecer prioridades entre estas dos realidades en conflicto) presentamos una selección de proyectos heterogénea. Hemos intentado evitar las categorías temáticas usuales. Los catálogos que intentan dar cuenta de quiénes son las jóvenes o “incipientes” firmas de arquitectura que han proliferado, creando un falso sentimiento de consistencia generacional. El trabajo de profesionales ya establecidos, “estrellas internacionales” como Frank Gehry o Richard Meier está tan bien documentado (quizás incluso mejor) en Europa como en los Estados Unidos. Por contra, hemos compuesto un reportaje a fondo sobre el trabajo de tres firmas no relacionadas y muy distintas, cada una de las cuales tiene que ser entendida bajo sus propios términos y de acuerdo a la lógica de su contexto particular.

Dentro del contexto neoyorquino de hoy en día, Smith-Miller + Hawkinson representan una firma típica de una cierta



Shirdel, Zago y Kipnis. Concurso para el Museo Nacional de Escocia, 1991. Planta baja y maqueta
Shirdel, Zago and Kipnis. Scottish National Museum Competition, 1991. Ground floor level and model

capital —in both its economic and cultural forms. The result, of course, is not the perfect transparency of understanding imagined by the utopians of technological development, but rather a displacement and diffusion of the old means of control. Boundaries and limits reform in new and sometimes unrecognizable configurations. Beginning with the cultural imperialism sanctioned and enforced by the Marshal Plan after the Second World War, America has been able to export her own fictions of cultural identity. Recognition has replaced novelty as a governing principle in the cultural industry. Fashion and media impose a sense of sameness over productions previously conditioned by local realities.

Architecture and its attendant apparatus of criticism and publicity have not escaped this phenomenon. American architects today only survive financially by building in Japan, Europe or the Middle East. Well-known architects from abroad —Isozaki, Moneo, Stirling— have received significant commissions in the United States. The reality of the political frontier as a meaningful territorial demarcation has been eroded by a sudden disappearance of boundaries —from the consolidation of the European Markets, the fall of the Berlin Wall and the opening of Eastern Europe, to the erasure of the Green line in

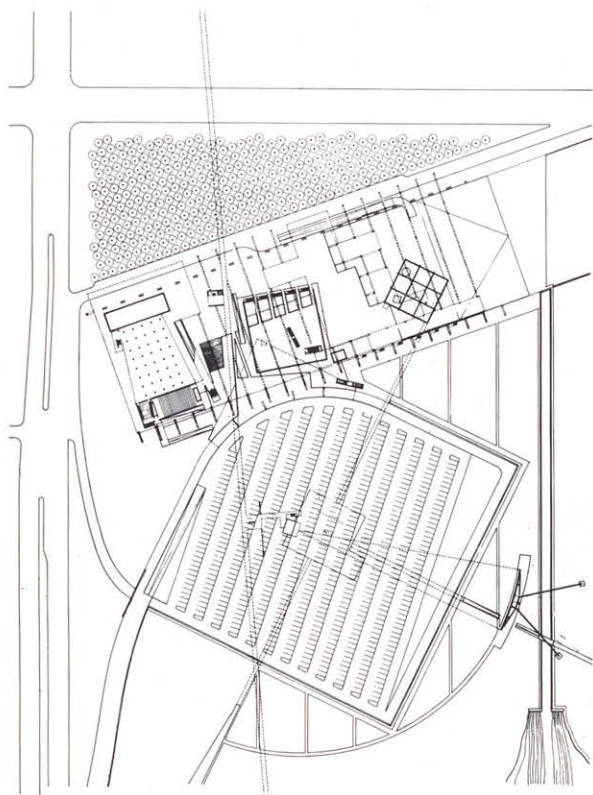


CHAMBERS STREET

LINDSAY PLACE

Grey
Chu

ROAD



Hawkinson, Kruger, Quennell+Smith-Miller. *Unoccupied Territory: L. A. Arts Park, 1989*. Planta de situación
 Hawkinson, Kruger, Quennell+Smith-Miller. *Unoccupied Territory: L. A. Arts Park, 1989*. Site plan

generación de arquitectos. Están ya establecidos como cuidadosos profesionales de una obra bien realizada de pequeña escala, comenzando ahora la transición hacia un trabajo mayor, más visible y más complejo. Lo que distingue su trabajo es su ambiciosa base conceptual incorporando referencias del teatro, del cine y de las artes; en parte a través de su continuada colaboración con la artista Barbara Kruger, con el ingeniero Guy Nordenson y con el paisajista Nicholas Quennell. Cara a la evidente erosión del prestigio y de los logros de la profesión de arquitecto, ellos han elegido volver a pensar algunos de los límites condicionales de la práctica en sí misma. A través de las colaboraciones y de la investigación de estructuras de programa y patronaje alternativas, han examinado nuevos caminos para proyectar y construir. El suyo es un compromiso pragmático, pero a la vez crítico, a la hora de construir y de ejercitar la arquitectura, yendo a más desde la ya existente estructura de la práctica profesional.

La aparición de un estudio de arquitectura que incluye a Jeffrey Kipnis, uno de los teóricos más perceptivos y más comprometidos arquitectónicamente del grupo surgido en América en los últimos años, a Barahm Shirdel, de la escuela de Cranbrook, y al joven socio Andrew Zago levanta expectativa ya que representa

Beirut. The culture and economy of publicity culture mirror and contributes to this erasure of limits. In an accelerated exchange of images and ideas, magazines, films and video —as well as the architects themselves— circulate internationally at an ever increasing pace. Fashions shift and modes of production change without regard for spatial and political boundaries.

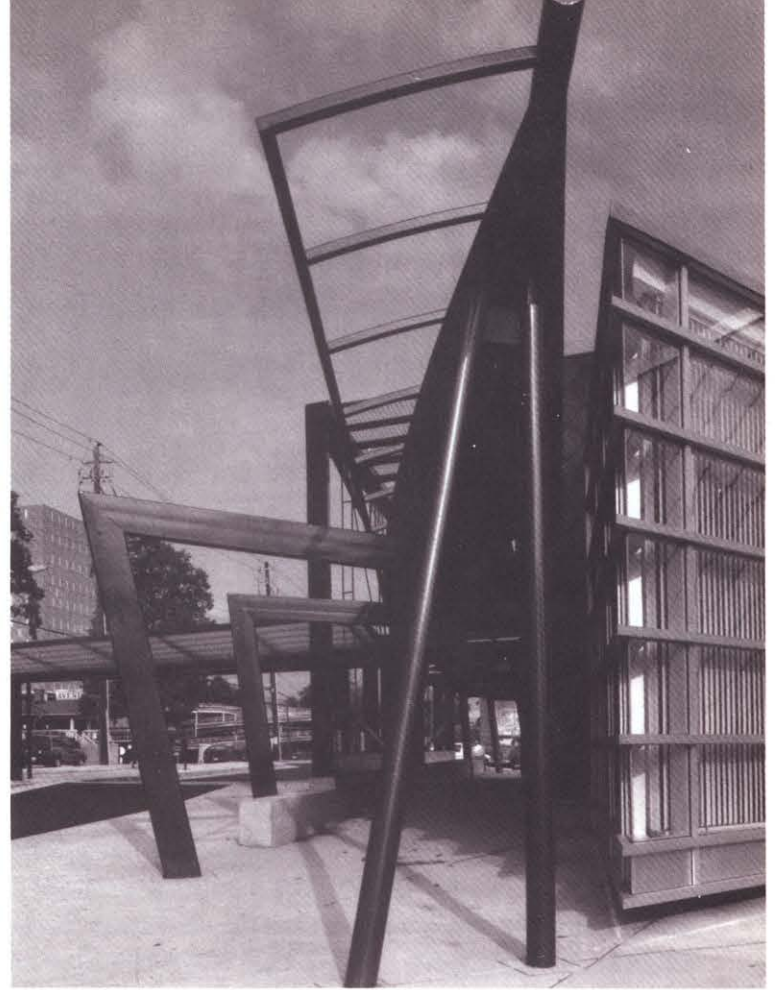
So why look to New York, or to America, today? If we wish to examine the “eternal return of the new” as an operative critical principle, it seems necessary to raise the question against a broader historical background. And in part, to look at New York today is to immediately recognize its displacement. We report, in this NOTEBOOK on three conferences, which took place in Cambridge, Atlanta and Los Angeles; we document work of firms from New York, Atlanta and Los Angeles, but it is worth noting the New York architects are represented by a work built in Los Angeles. Paradoxically, it is architecture’s fixity (as concrete, built presence) which has created unprecedented conditions among of mobility practitioners and a diffusion of the critical apparatus. Today it would be impossible to identify New York, (or Los Angeles, Chicago, Tokyo or Berlin for that matter) as the predominant center of architectural activity.

Yet boundaries do not disappear without leaving a trace, or perhaps a scar. The idea of the frontier and the “strangeness” which it encodes has been displaced. Architecture has a double life, at once in the world of images and surfaces and at the same time stable and durable, fixed at the site of its construction. In recognition of this condition (and without establishing a priority among these conflicted realities) we present a heterogeneous selection of works. We have attempted to avoid the usual thematic categories. Surveys of younger or “emerging” architects have proliferated, creating a false sense of generational consistency. The work of established practitioners, “international stars” such as Frank Gehry of Richard Meier is as well documented (perhaps better documented) in Europe as in the United States. Instead, we have assembled an in depth presentation of the work of three distinct and unrelated practices, each to be understood on its own terms according to the logic of their particular context.

Smith-Miller + Hawkinson represent, within the context of present-day New York, a practice which is on the one hand typical of a certain generation of architects. They are well-established as careful practitioners of well-crafted work of a small scale, now beginning to initiate a transition to larger, more visible and complex works. What distinguishes their work is its ambitious conceptual basis, incorporating references to theater, film and art —in part through their ongoing collaboration with artist Barbara Kruger, engineer Guy Nordenson and landscape architect Nicholas Quennell. In the face of the evident erosion of the compass and prestige of the architectural profession, they have chosen to rethink some of the limit conditions of the

una síntesis de práctica y de teoría radical. Dos cosas parecen importantes. La primera es la diseminación de la influencia de Daniel Libeskind sobre sus alumnos de la escuela de Cranbrook. En manos de profesionales más independientes —como Shirdel, Ben Nicholson o Jesse Riedel— la firma estilística de la escuela de Cranbrook se pasa por alto a favor de un trabajo que resulta formalmente diverso pero colectivamente caracterizado por un intenso escepticismo. Este trabajo deriva de los momentos cumbres del modernismo, ahora vistos a través de las condiciones mediadoras del presente. Así, Shirdel, Zago y Kipnis llegan a hablar de una “forma miesiana débil”, sugiriendo que ya en el momento álgido del modernismo existen los fracasos, los puntos débiles, y las frivolidades del posmodernismo. Esto nos conduce directamente al segundo aspecto importante del trabajo de este estudio. Tras alejarse del hermetismo que caracterizaba algunos de los proyectos de su primera etapa, se aprecia un esfuerzo consistente en reinterpretar las convenciones ya existentes dentro de la práctica arquitectónica y de inscribir un principio más radical, a nivel comercial e institucional, de los límites y constreñimientos establecidos. Esto no es una visión “artística” marginal, dirigida a beneficiar a unos pocos críticos observadores, sino propuestas profesionales que dejan una puerta abierta para que se infiltre el teatro de la vida diaria. En este momento su producción consiste en propuestas para concursos internacionales y en algunos proyectos por encargo de tipo comercial en Los Angeles. Esta configuración de lo teórico, como estructura organizadora de la actividad práctica, sirve para cuestionar “el valor real” de las convenciones que existen en la práctica y en la teoría respectivamente.

Que una arquitectura altamente sofisticada, espacialmente compleja, cuidadosamente construida y que aparentemente anticipa la polémica del deconstructivismo del reciente pasado, surja de un territorio tan conservador como es el sur estadounidense, parece una paradoja. J. W. Cullum sugiere una posible respuesta en su ensayo sobre la obra de Scogin, Elam y Bray en el número 7 de *Assemblage*: “Ser del Sur significa en muchos casos estar de por sí “descentrado”, crecer siendo en todo momento consciente de la pluralidad y la diferencia, y poseer de una manera casi instintiva una conciencia irónica”. Esta arquitectura alcanza una presencia que se extiende más allá de sus condiciones locales, a raíz de hacer obvia su especificidad. Lo que es decir que no hay nada obvio o intrínsecamente sureño en este trabajo. (“El regionalismo —continúa Cullum— no debe ponerse como excusa para el fracaso estilístico”). Si Smith-Miller + Hawkinson representan un pragmatismo intelectual consciente, Scogin, Elam y Bray representarían un



Scogin, Elam y Bray. Biblioteca local Buckhead, Atlanta, Georgia, 1986-1990
Scogin, Elam and Bray. Buckhead Branch Library, Atlanta, Georgia, 1986-1990

practice of architecture itself. Through collaboration and the investigation of alternative structures of program and patronage, they have looked for new ways to design and build. There is a commitment to build and practice architecture pragmatically but not uncritically, making incremental changes from within the existing structure of professional practice.

The formation of an architectural practice which includes Jeffery Kipnis, one of the most insightful and architecturally committed of the recently emerged group of American theorists, Cranbrook trained Barahm Shirdel and his young partner Andrew Zago, raises expectations for a synthesis of radical theory and radical practice. Two things seem significant here. First, is the dissemination of the influence of Daniel Libeskind on his former pupils from Cranbrook. In the hands of its most independent practitioners —Shirdel, Ben Nicholson or Jesse Reiser— the stylistic signature of the Cranbrook school is bypassed in favor of work which is formally diverse but collectively characterized by intense questioning. The favored models derive from the heroic moments of high modernism, now seen through the mediated conditions of the present. Thus it becomes possible for Shirdel, Zago and Kipnis to speak of a “weak Miesien form”,



Andy Warhol. Fotografía sin título, 1965
 Andy Warhol. *Untitled Photograph*, 1965

suggesting that already present in the moment of high modernism are the failures, weaknesses and futilities of the post-modern. And this leads directly to the second significant aspect of this work. Moving away from the hermeticism which characterized some of this work in its early stages, there is a consistent effort to reinterpret existing conventions of practice and to inscribe the radical project within all of the limits and constraints of commercial and institutional practice. This is not a marginalized “artistic” practice conducted for the benefit of a few initiated observers, but an active professional practice devoted to infiltrating the theater of everyday life. Their production at present consists of entries into international competitions and commissioned commercial works in Los Angeles. This configuration of the theoretical as active practice serves to question the “realness” of the respective conventions of both theory and practice.

That a highly sophisticated, spatially complex, yet carefully crafted architecture that seemingly anticipates the radical “deconstructivist” polemics of the recent past should emerge from the conservative South would seem to be a paradox. One answer is suggested by J. W. Cullum writing about the work of Scogin, Elam and Bray in *Assemblage 7*: “To be Southern is to be in many ways already “decentered”, to grow up with an active awareness of plurality and difference, to possess, almost by instinct an ironic consciousness”. It is by making evident the specificity of local conditions that this architecture attains a presence which extends beyond those local conditions. Which is to say that there is nothing intrinsically or obviously ‘southern’ about this work. (“Regionalism” Cullum continues, “need not be an excuse for stylistic failure”). If Smith-Miller + Hawkinson represent a self-conscious intellectual pragmatism, Scogin, Elam and Bray would seem to embody a tactical pragmatism in the American tradition. Yet it would be misleading to present this work as entirely unselfconscious or unreflective. It is a highly deliberate and programmatic architecture. They have intentionally re-read the American pragmatic tradition as one of “bricolage”: making do with the limited tools at hand, both culturally and materially. Eschewing correct or well tested strategies, the pragmatist bricoleur looks for efficacious solutions without regard for their legitimacy. In the bricoleur are combined, in equal parts, the figures of the scientist and the magician —the crudest forms and the most circuitous and sophisticated of logics. Thus the sticks and wires, the diverse materials, the references to cheap vernacular construction coexist within a field or complex spatial and conceptual reference.

Bracketing these communications from the world of practice, are three conference reviews, reports of the intellectual scene, the continual production of discourse which surrounds the serious practice of architecture in this country. First, the conference which sets the theme of this NOTEBOOK, *Thinking the Present*, held at the Graduate School of Design of Harvard University in 1988. This

pragmatismo táctico, en la tradición americana. Sin embargo sería erróneo presentar este trabajo sin enfatizar su lado autocrítico y autorreflexivo. Es una arquitectura muy deliberada y programática. Scogin, Elam y Bray han reinterpretado intencionadamente la tradición pragmática americana como una tradición creada a modo de “bricolage”: sobreviviendo a base de tirar de los instrumentos que estén a mano tanto cultural como materialmente. El *bricoleur* pragmático busca soluciones eficaces sin tener en cuenta su legitimidad, evitando estrategias ya examinadas o correctas. En el *bricoleur* están combinadas a partes iguales las figuras del científico y del mago; la combinación de las formas más imperfectas y de las lógicas más indirectas y más sofisticadas. Así las varillas y los cables, los diversos materiales, las referencias a construcciones de lo vernáculo barato, coexisten dentro de un mismo ámbito, lleno de referencias conceptuales y espacialmente complejo.

Acompañan estas ideas sobre el mundo de la práctica, tres críticas —ensayos cortos acerca del panorama intelectual— sobre tres ciclos de conferencias como testimonio del continuo discurso que rodea la práctica seria de la arquitectura en América. Primero el ciclo de conferencias que da nombre a este CUADERNO, *Thinking the Present* [Pensando el presente], que tuvo lugar en el Graduate School of Design de la Universidad de Harvard en 1988. Luis Rojo hace la crítica de estas conferencias que tuvieron como tema la arquitectura americana de 1976 a 1988. Como contrapartida a *Thinking the Present* en el que se intentó considerar el reciente pasado bajo la objetividad del historiador, Greg Lynn nos informa sobre las conferencias *Anyone* [Cualquiera], que tuvieron lugar en Los Angeles en mayo de este año. En este caso, Peter Eisenman, como organizador de las conferencias, se encaminó a situar la arquitectura dentro de

un terreno incierto, de fronteras flexibles, de intercambios interdisciplinados y de una ideología como flujo, a través de una reflexión sobre la importancia de los diversos discursos críticos en el panorama arquitectónico de hoy en día. Finalmente, la relación entre el discurso crítico y la práctica, fue explícitamente examinada en la conferencia que tuvo lugar en el High Museum of Art de Atlanta bajo el título de *Critical Architecture, Architectural Criticism: the Work of Scogin, Elam and Bray* [Arquitectura crítica, crítica arquitectónica: la obra de Scogin, Elam y Bray]. Este intento de escribir acerca de los principios que rodean a una ya desarrollada práctica arquitectónica, como es la de Scogin, Elam y Bray, podría ser interpretado como un síntoma de la relación entre práctica y teoría actualmente en América. Como introducción, traducimos y reimprimimos el artículo de Hal Foster "Arquitectura, desarrollo, memoria", que apareció originalmente en la publicación *Thinking the Present*. En él, Foster examina la arquitectura no como una serie de objetos aislados, sino como una serie de objetos ajustados a las condiciones que hacen posible su producción y que a su vez limitan su potencial crítico. Foster explícitamente cuestiona la idea de una arquitectura crítica.

El trabajo presentado aquí, no trata de ofrecer una forma de afrontar la pérdida de la identidad local o de significado, ni tampoco se rinde sin ser crítico ante la seducción de lo superficial o ante los "éxtasis de la comunicación", sino que intenta buscar una postura dentro de estos paradigmas, reflexionando y cuestionando las categorías que éstos imponen e imaginando nuevas formas de clasificación. ¿Tenemos que concluir por lo tanto, volviendo a Benjamin, diciendo que "... es posible la redención precisamente en la moda?" Quizás. Delegando la incertidumbre del argumento que propone, Benjamin formula su idea en forma de pregunta.

conference, which took as its theme, American Architecture 1976-1988, is reviewed here by Luis Rojo. As a counterpart to Thinking the Present, which attempted to extend to the recent past the objectivity of the historian, Greg Lynn reports on the Anyone Conference which took place in Los Angeles in May of this year. Here, conference organizer Peter Eisenman, reflecting the importance of diverse critical discourses in architecture today, set out to situate architecture within an uncertain field of fluid frontiers, interdisciplinary exchange and an ideology in flux. Finally, the relationship between critical discourse and practice was explicitly addressed in a conference held at the High Museum of Art in Atlanta in 1990 entitled Critical Architecture, Architectural Criticism: The Work of Scogin, Elam and Bray. This attempt to write a theoretical agenda around the already fully developed practice of Scogin Elam and Bray would seem to be symptomatic of the current relation of theory to practice in this country. By way of introduction we translate and reprint Hal Foster's "Architecture, Development, Memory" which originally appeared in the book Thinking the Present. Foster examines architecture not as a series of isolated formal objects but in concert with the conditions which make possible its production, and at the same time constrain its horizons of criticality, explicitly questioning the idea of a "critical" architecture.

The work presented here does not propose to offer a means of resistance to the loss of local identity or meaning, nor does it uncritically surrender to the seduction of the surface and the "ecstasies of communication". It attempts to work between and inside of these paradigms, re-framing and questioning the categories they impose and imagining new forms of classification. Are we then to conclude, with Benjamin that there are "... nevertheless motifs of redemption precisely in fashion?" Perhaps. Deferring to the undecidability of the issue at hand, Benjamin leaves the thought in the form of a question.

Casa para un productor de cine, Beverly Hills, Los Angeles, California

House for Film Producer, Beverly Hills, Los Angeles, California

SMITH-MILLER + HAWKINSON

Emplazamiento. *Site*

Beverly Hills, Los Angeles, California

Equipo de diseño. *Design Team*

Henry Smith-Miller

Laurie Hawkinson

Knut Hansen

Rob Rothblatt

Starling Keene

Colaboradores. *Collaborators*

Ruri Yamposlky

Kit Yan

Jennifer Stearns

Charles Renfro

Dibujos. *Drawings*

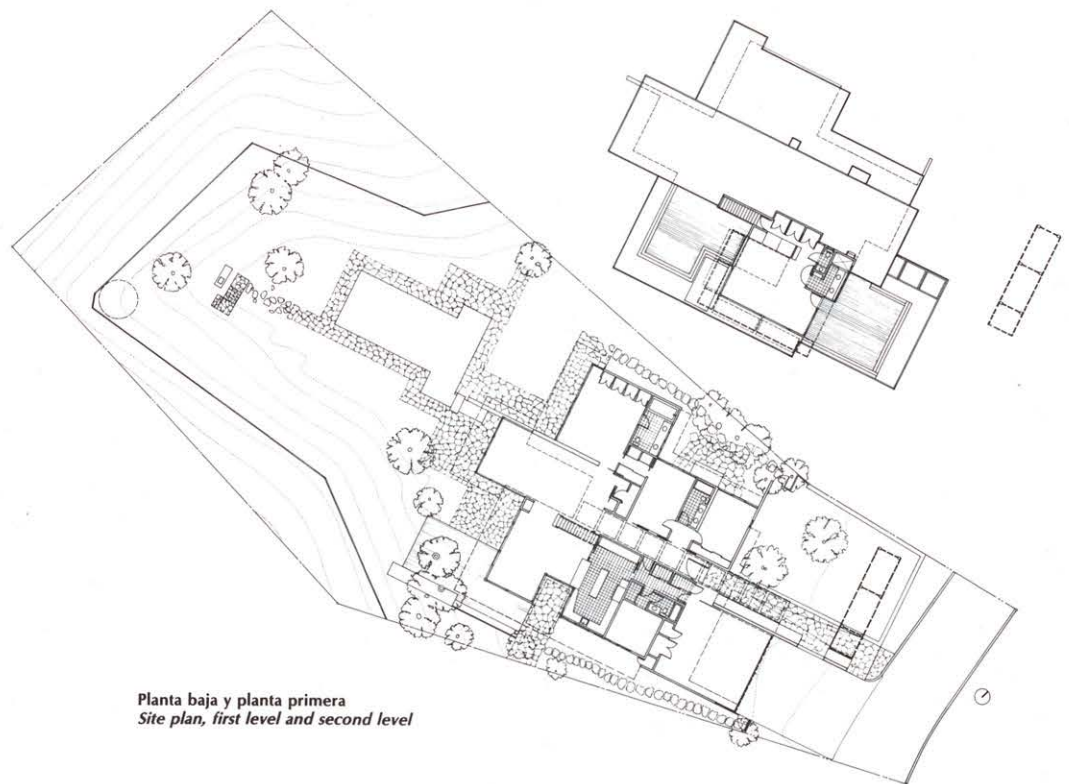
Barbara Kaiser

Randall Goya

La adición o alteración de una estructura preexistente plantea cuestiones formales y filosóficas que no se encuentran en el proyecto de nuevos edificios. En la casa para un productor de cine, caso típico de residencia californiana de principios de los años sesenta, realizado por Donald Polsky, arquitecto formado en el estudio de Neutra, desafiamos las estrategias formales y compositivas del proyecto.

Las estrategias dominantes, tanto figurativas como formales, propias de las viviendas del tardío movimiento moderno, son aquí cuestionadas, aprehendidas, modificadas y en algunos casos trastocadas para sugerir una alternativa a la composición. En lugar de lo fijo, proponemos lo graduable y cambiante; se cuestionan las manifestaciones formales resultantes y la discreción con el entorno. La axialidad se reemplaza por la modulación y lo permanente por lo provisional.

La adición de una segunda planta y las alteraciones que dictan los cambios de uso requieren técnicas de cirugía; la supresión (o sustitución) de la estructura, la apropiación y/o interiorización de los



Planta baja y planta primera
Site plan, first level and second level

huecos existentes (lucernarios, claraboyas y ventanas) y los espacios del edificio y las condiciones que impone el orden espacial existente. Las necesidades tectónicas determinaron la alineación de la estructura y la adopción de partes de la configuración en planta baja quedaron como trazas de intenciones ideológicas (y físicas) del pasado.

El orden biaxial de la estructura formal surgido en el último modernismo/neo-clasicismo ha sido sustituido por un programa limitado por la ocupación. Las azoteas del edificio existente se ven interrumpidas por escalera, lucernario y muro, en sus solapes para facilitar el acceso al segundo piso. La ampliación considera la cubierta como un horizonte ficticio y establece una organización compacta para la sala de estar de la segunda planta. Abierta al este, sur y oeste, y cerrada al norte, la ampliación ofrece la posibilidad del "dominio del paisaje".

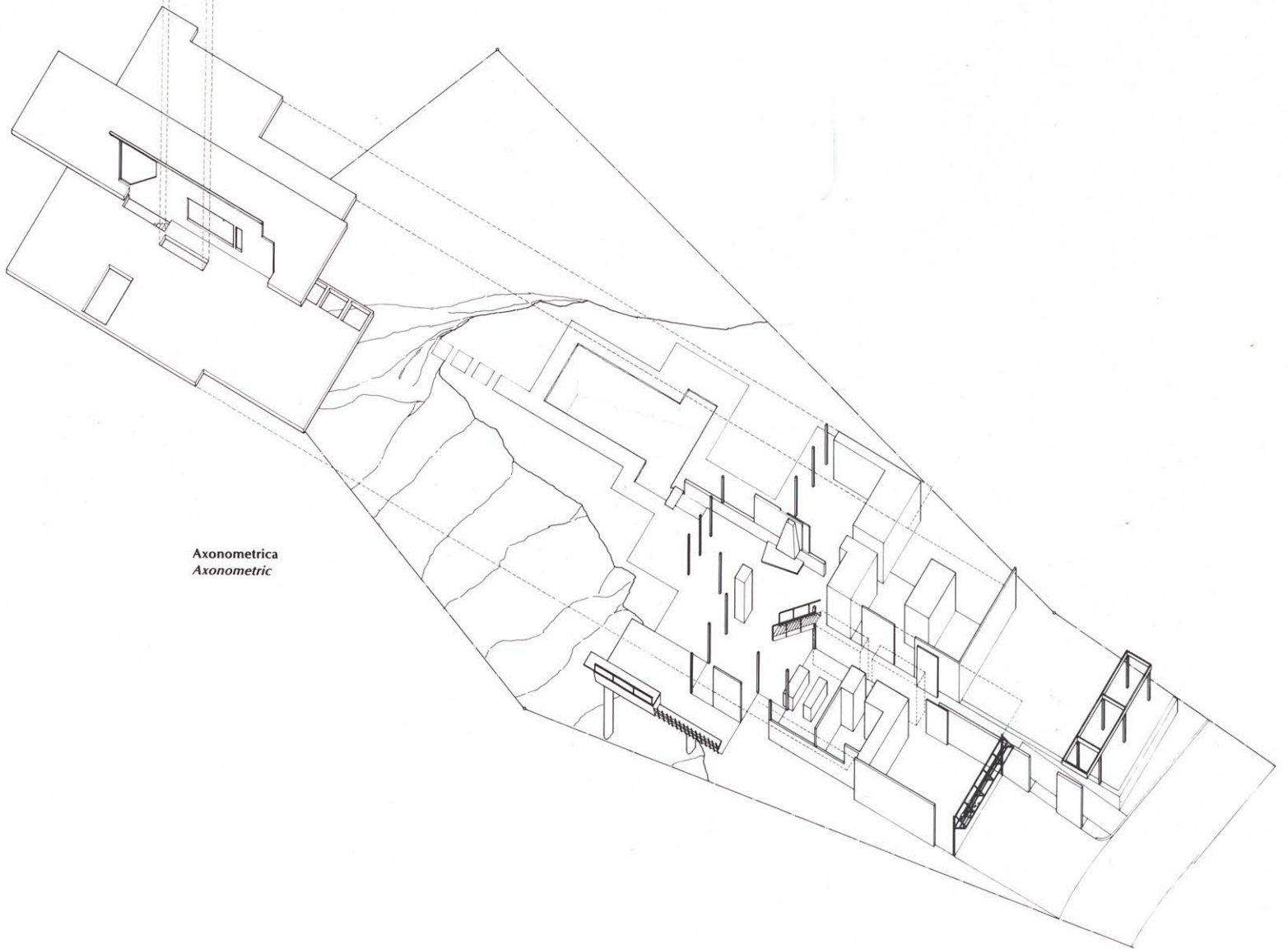
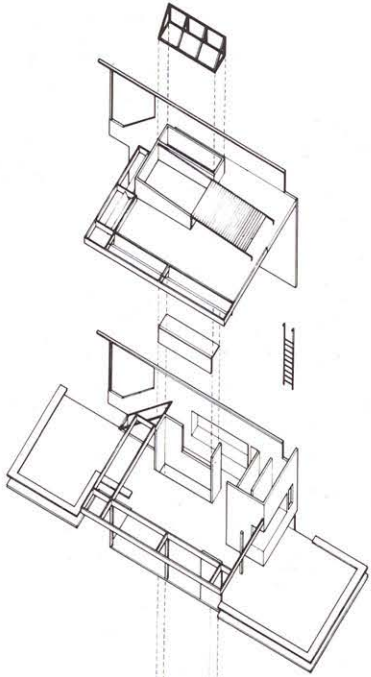
The addition to, or alteration of, a pre-existing structure poses formal and philosophical questions not encountered in the design of new buildings. In the house for a film producer, a California "Case Study" era house built in the early 1960's by Donald Polsky, an architect apprenticed in the Neutra Office, we challenged normative compositional and formal design strategies.

The dominant figurative and formal strategies of a late modernist residential work are critically questioned; appropriated, altered and in some cases, subverted to suggest an alternative to the compositional.

In lieu of "fixed", we suggest the adjustable and alterable; discreet social and resultant formal manifestations are questioned. Axiality is replaced with modality and permanent replaced with temporary.

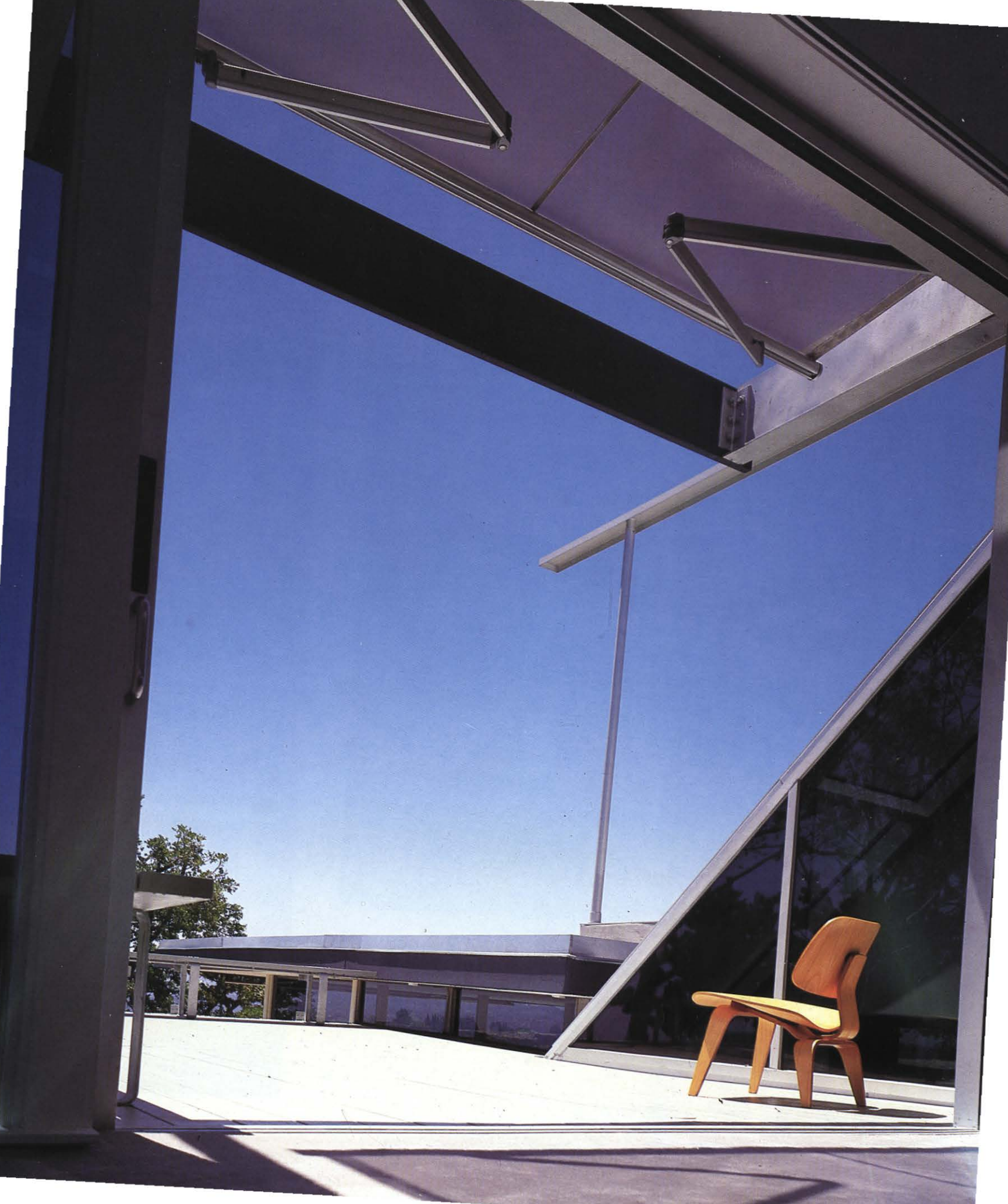
The addition of a second "story" and the alterations dictated by programmatic change of use require surgical techniques; the removal (and replacement) of structure, the appropriation of/and internalization of existing building openings (skylights, clerestories and windows) and spaces, and the enforcement of existing spatial order. The restrictions of the tectonic dictated the alignment of structure and the adoption of portions of the ground floor configuration as "traces" of past ideological (and physical) intentions.

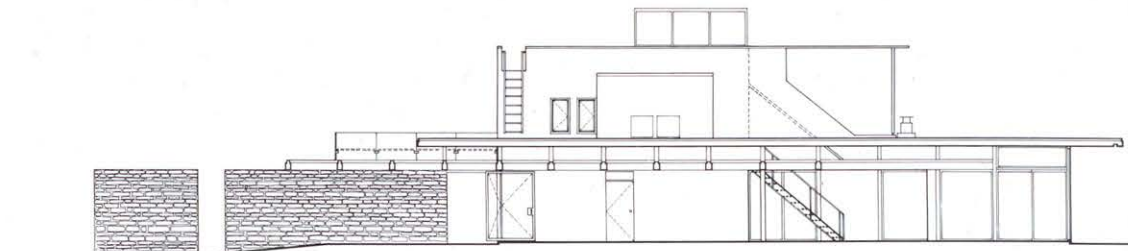
The nascent bi-axial order of late modernist/neo classicist formal structure has been replaced with a "boundary-less" agenda for occupation. The flat roofs of the existing building, at their overlap, are interrupted by stair, skylight and wall to offer access to a second floor. The haptic addition adopts the roof as a synthetic horizon and promulgates a compact organization for "second story" living. Open to the east, south and west and closed to the north, the addition offers a program for the "dominance of landscape".



Axonometrica
Axonometric







Sección longitudinal por el acceso mirando al sur
Longitudinal section through the access looking South





Forma débil Espacio político

Weak Form Political Space

SHIRDEL, ZAGO, KIPNIS

Los trabajos presentados expresan el intento reciente por parte de SHIRDEL, ZAGO, KIPNIS de reconsiderar el papel limitado pero afirmativo de la arquitectura como condicionante de la textura política del espacio urbano contemporáneo.

El optimismo del movimiento moderno, según el cual se podía ejercer un control racional y minucioso sobre la totalidad de los efectos de la arquitectura, surgió en parte a raíz de una interpretación ingenua de la compleja interacción de los componentes del espacio político. Entendido como una matriz dinámica engendrada en la multiplicidad indisoluble de la forma material, el contexto y el acto, el espacio político se encuentra básicamente más allá de cualquier control minucioso de la arquitectura. Mientras que el arquitecto siempre trabaja con un emplazamiento concreto, dicho emplazamiento no es más que un escenario montado provisionalmente dentro del flujo indeterminado del contexto. Mientras que el arquitecto trabaja siempre con un programa específico, dicho programa no es sino un artilugio empleado temporalmente dentro de la proteica indeterminación de los acontecimientos.

Sin embargo, dado que la arquitectura combina forma material, emplazamiento y programa, participa inevitablemente en la representación y en la construcción del espacio político. El objetivo principal de nuestro trabajo es hacer una arquitectura orientada hacia una participación afirmativa en la que, reconocidas tanto la relevancia como las limitaciones del control arquitectónico, trate de dar cabida a los rápidos cambios que se producen en el marco de la toma de decisiones dentro del contexto y de los acontecimientos característicos de la vida contemporánea.

El concepto que guía nuestro esfuerzo es el de ESTRUCTURA-ACONTECIMIENTO. La estructura-acontecimiento designa la exorbitancia, el exceso espacial generado por la arquitectura en y sobre la rígida coreografía de la forma material, el emplazamiento y el programa. La estructura-acontecimiento conceptualiza el componente arquitectónico del espacio político a través de la representación del flujo de encuentros sociales y económicos a pequeña escala. Dado que el diseño arquitectónico trata de ejercer una mayor determinación de sus efectos, suprime la producción de una estructura-acontecimiento elástico. Ya sea intencionado o no, una arquitectura tal contribuye a un espacio político hegemónico.

Tradicionalmente, la arquitectura se ha esforzado en ejercer un control sistemático y rígido sobre las relaciones entre el estilo, el programa y el emplazamiento. Una arquitectura orientada a la construcción de una estructura-acontecimiento vital pugna por incrementar los efectos arquitectónicos potenciales mediante una relajación disciplinada de dichos sistemas de control. Como esa relajación busca la proliferación de efectos arquitectónicos (diseminación), ésta no puede alcanzarse ni por la acumulación de efectos (polisemia) ni tampoco mediante una abdicación precritica de una relación con dichos efectos. Es necesario un riguroso esfuerzo para proporcionar a la arquitectura un marco de toma de decisiones sometido a cambios y caracterizado por la conflictividad.

Al analizar la habilidad de las estrategias de la forma débil para generar diseminación en la constelación forma-material/emplazamiento/contexto, en SHIRDEL, ZAGO, KIPNIS nos hemos centrado en el objetivo de tratar de identificar las estrategias que producirán efectos semejantes en la constelación forma-material/emplazamiento/contexto. Los proyectos presentados reúnen nuestros esfuerzos iniciales al respecto.

The work documented marks SHIRDEL, ZAGO, KIPNIS recent efforts to reconsider architecture's limited but affirmative role in conditioning the political texture of contemporary urban space. Modernism's optimism that it could exercise comprehensive, rational control over all of architecture's effects stemmed in part from a naive understanding of the complex interplay of components producing political space. Understood as a

dynamic matrix engendered in the indissoluble manifold of material-form, context and event, political space is fundamentally beyond any architecture's thorough control. While the architect always works with a determined site, site is only a provisionally framed subset of the undecidable fluidity of context. While the architect always works with a specified program, program is only a provisionally framed subset of the protean indeterminacy of events.

Nevertheless, insofar as architecture engages material-form, site and program, it inevitably participates in the staging and conditioning of political space. The major aspiration of our work is an architecture directed towards and affirmative participation, on which, in recognizing both the relevance and the limitation of architectural control, seeks to give play to the rapid decision-frame changes in context and event characteristic of contemporary life.

The concept guiding these efforts is EVENT-STRUCTURE. Event-structure names the exorbitance, the spatial excess generated by architecture over and above the rigid choreography of material-form, site, and program. Event-structure conceptualizes the architectural component of political space as it stages the flux of small-scale social and economic encounters. Insofar as architectural design seeks to exercise increasing determination of its effects, it suppresses the production of an elastic event-structure. Whether intended or not, such an architecture contributes to a hegemonic political space.

Typically, architecture strives for systematic, rational control over style, program and site relations. An architecture directed towards the engenderment of a vital event-structure strives to increase potential architectural effects through a disciplined relaxation of these systems of control. Because this relaxation seeks a proliferation of architectural effects (dissemination) it cannot be accomplished neither by loading determined effects (polysemy) nor by a pre-critical abdicacion of a relationship to effects. A rigorous effort to give architecture over to a shifting and conflicting decision-frames is required.

Stipulating the ability of weak-form strategies to engender dissemination in the material-form/site/context constellation, we at SHIRDEL, ZAGO, KIPNIS are currently concentrating on identifying strategies which will produce similar effects in the material-form/site/context constellation. The projects documented catalog our first efforts in that regard.

Biblioteca de Alejandría

The Alexandria Library

SHIRDEL, ZAGO, KIPNIS

Arquitectos. *Architects*

Bahram Shirdel
Andrew Zago

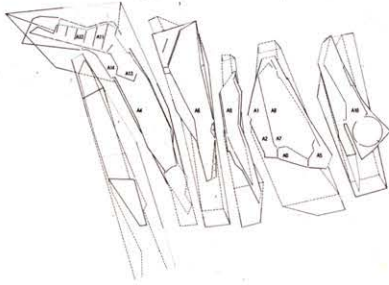
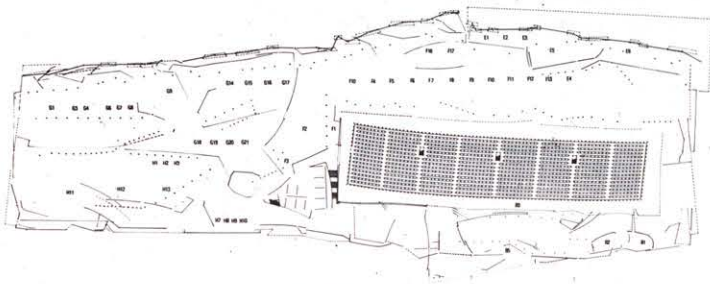
Colaboradores. *Project Team and Project Assistants*

Scott Broaddus
Benjamin Cole
Michael Tome
Rashid Al-Matwi
Peter Edson
David Kim
Yassaman Vafaie

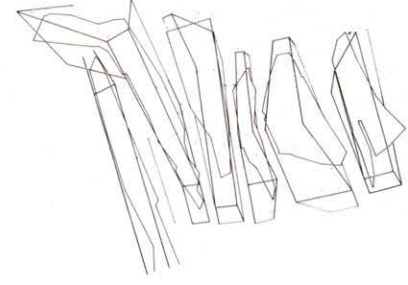
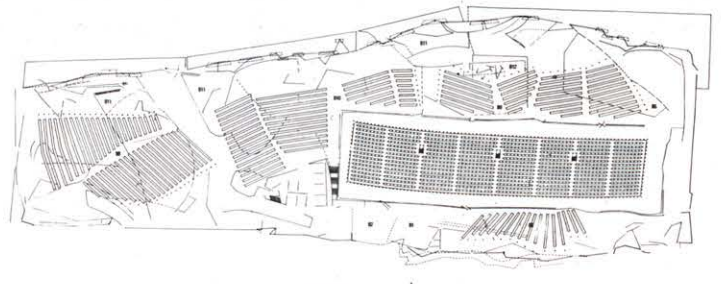
Diseño Gráfico. *Project Designer*
Michael Murdock

Asesores. *Consultants*

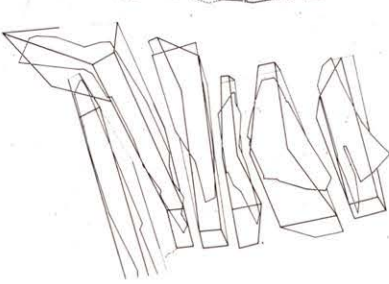
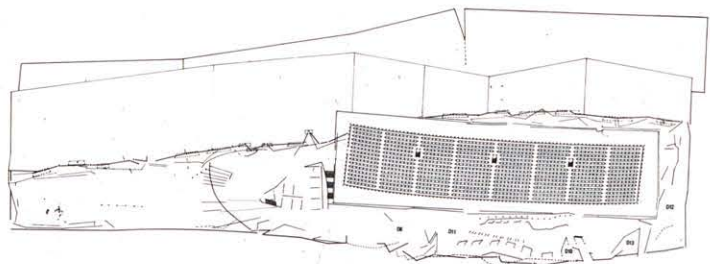
Computer Graphic Design and text: Douglas MacCloud



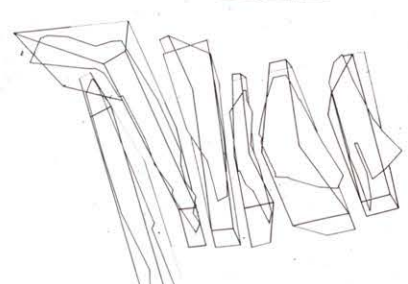
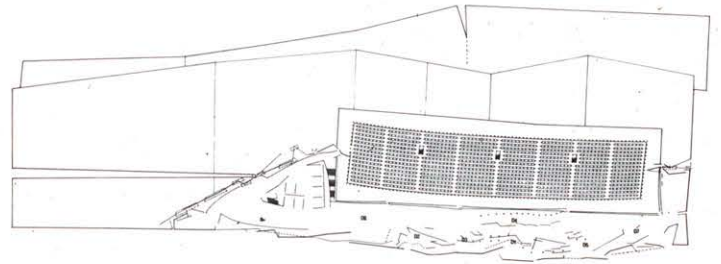
Planta + 3,5 m
Plan + 3,5 m



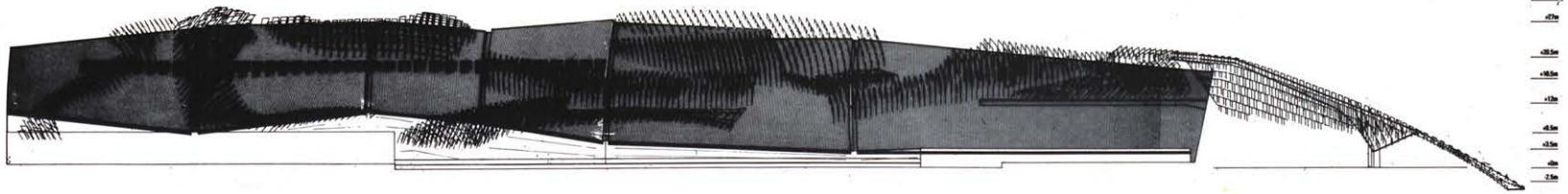
Planta + 6,5 m
Plan + 6,5 m



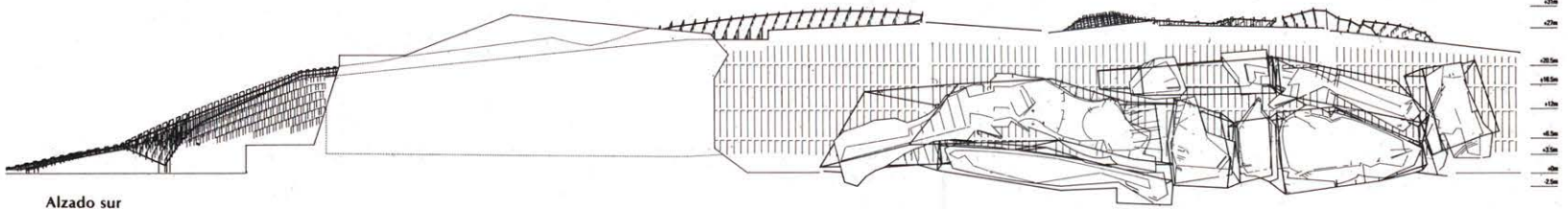
Planta + 16,5 m
Plan + 16,5 m



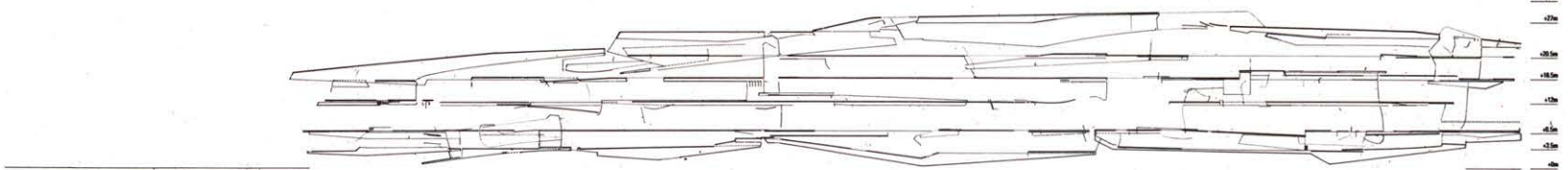
Planta + 20,5 m
Plan + 20,5 m



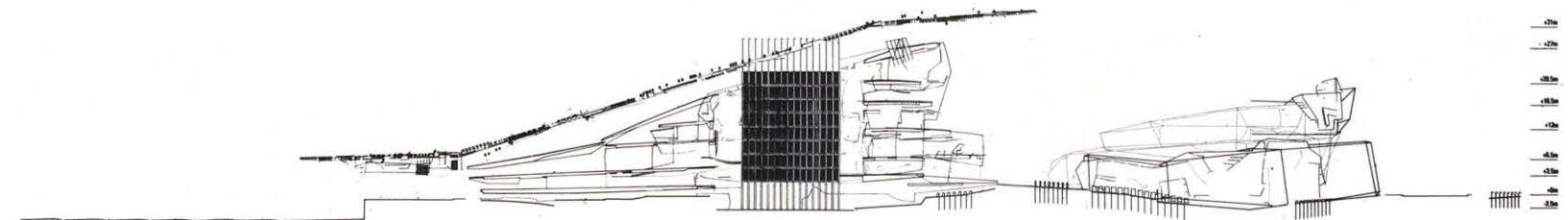
Alzado norte
North elevation



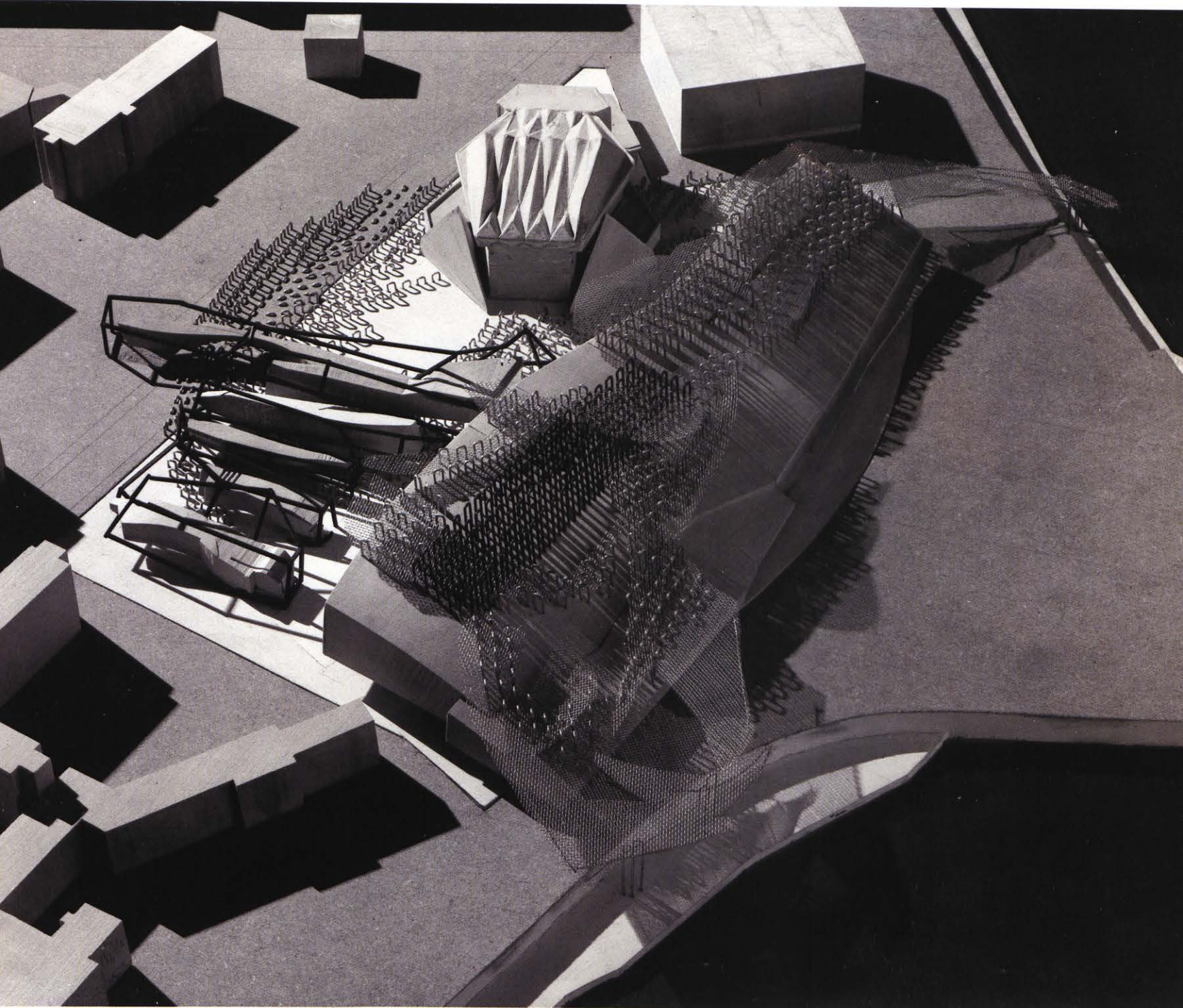
Alzado sur
South elevation



Sección este-oeste
East-West section



Sección norte-sur
North-South section



Metapolis: Proyecto para Los Angeles

Metapolis: Los Angeles Project

SHIRDEL, ZAGO, KIPNIS

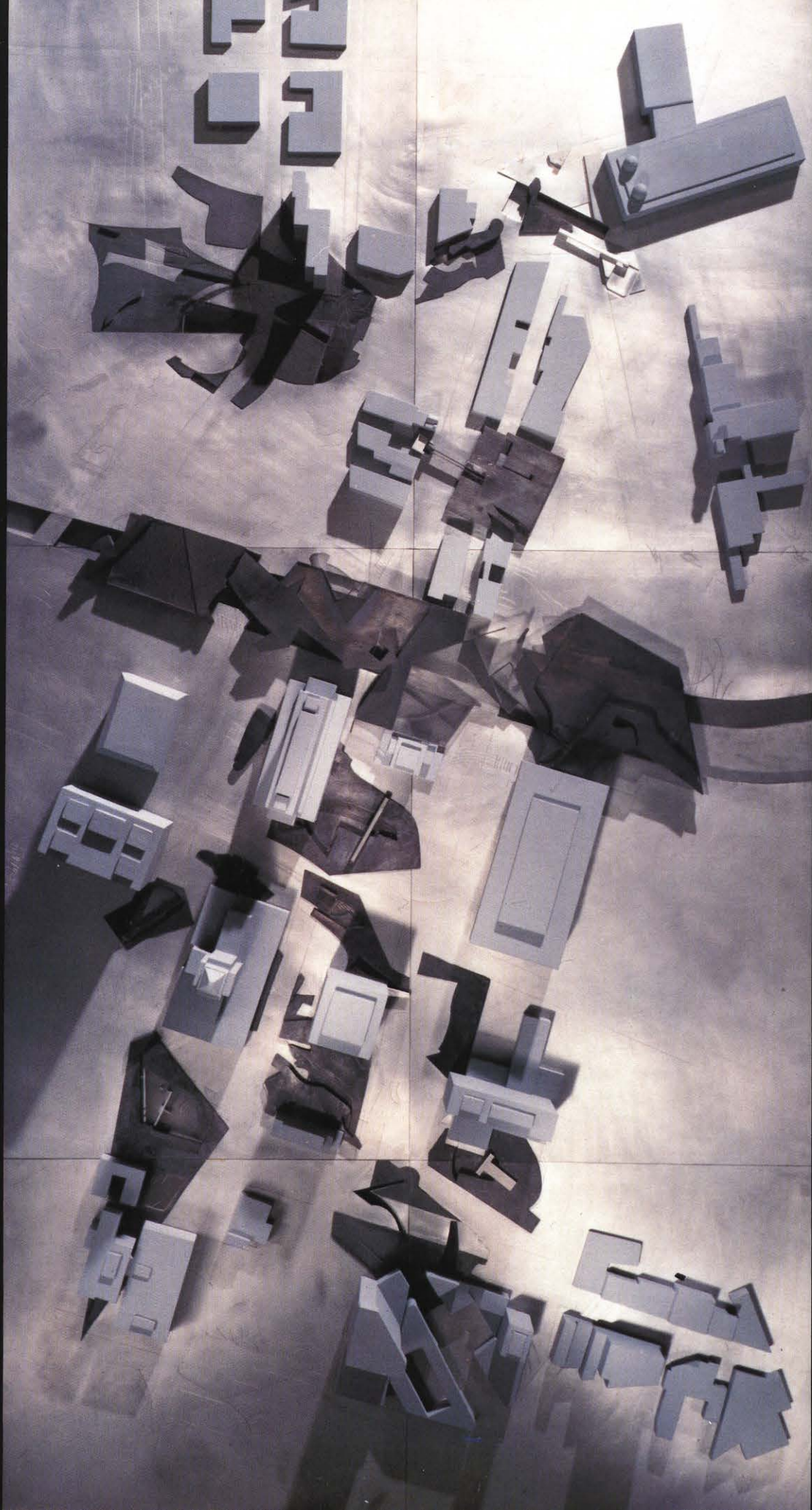
Arquitectos. *Architects*

Bahram Shirdel
Andrew Zago
William Taylor

Colaboradores. *Project Team*

Hossam Al-Abdul Kareem
Barbara Bestor
Howard Bogus
Mathew Fineout
Eulogio Guzmán
Deam Hoffman
Kambiz Hosseini
David Jensen
Daniel Nurimba
Jordan Peimer
Farzad Shooshani
Lisa Wolff
Tom Zook





Torre de oficinas Olympic West

Olympic West Office Towers

SHIRDEL, ZAGO, KIPNIS

Arquitectos. Architects

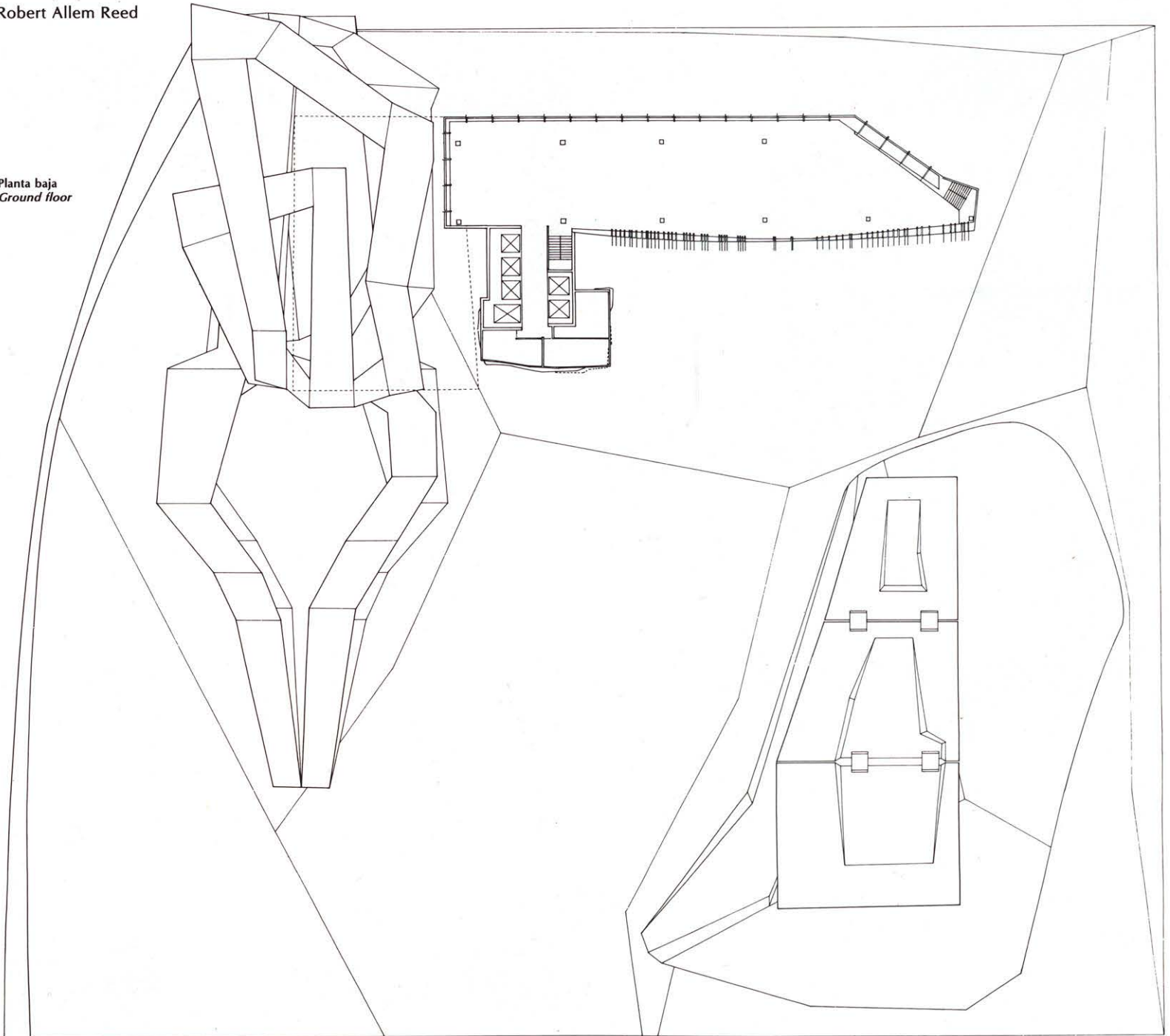
Bahram Shirdel
Andrew Zago
Anthony Lumsden
Robert Allem Reed

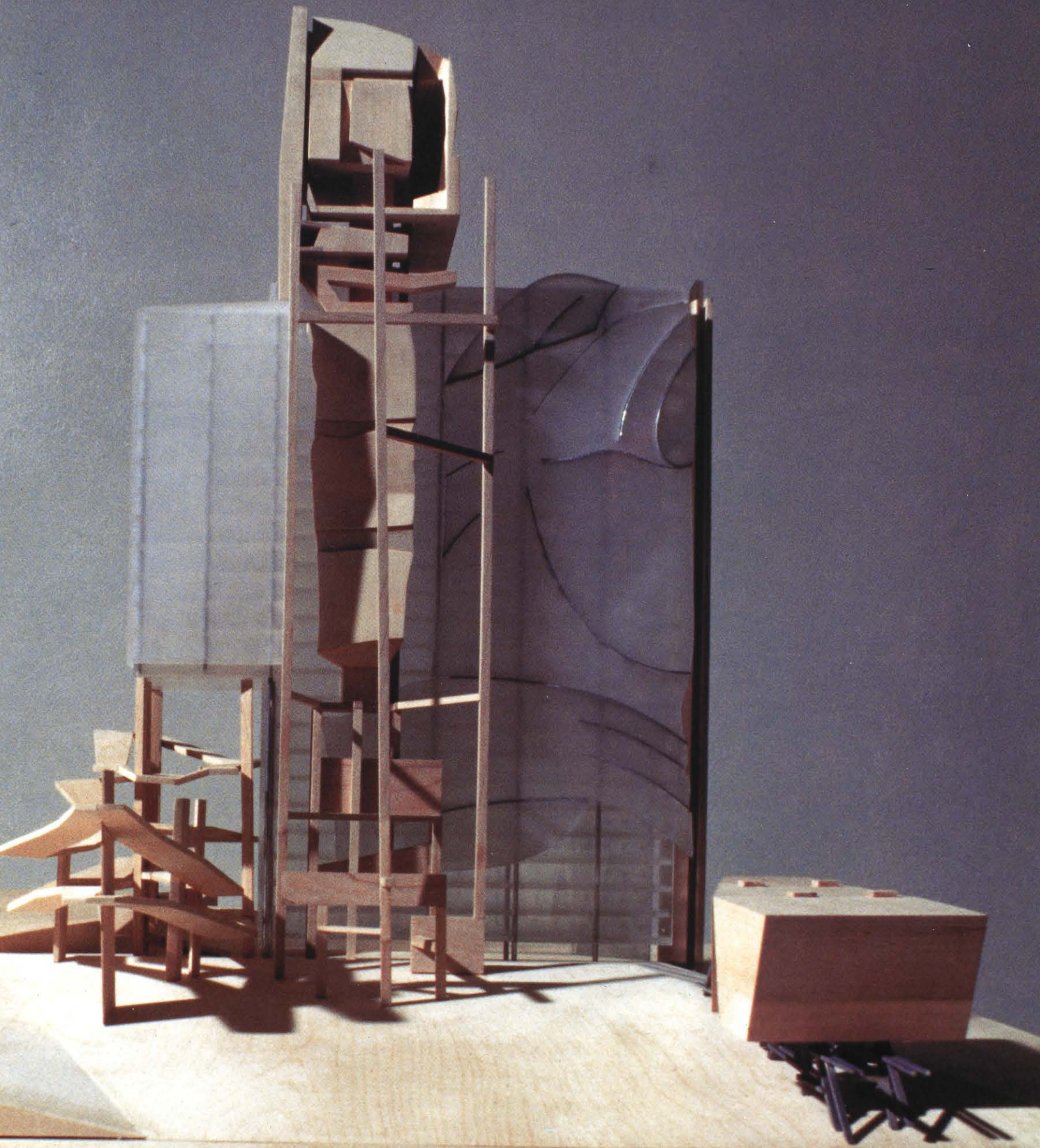
Colaboradores. Project Team and Project Assistants

Scott Broaddus
Mathew Fineout
William Taylor
Howard Bogus
Benjamín Cole
Ana María Lentz
Michael Murdock
Andrew Naranjo

Yassaman Vafaie
Greg Verabian
Tom Lasley

Planta baja
Ground floor





Arquitectura sin habla... Suficientemente no dicha

MARK LINDER

Traducido por Ana Balbás

[¿Será la esencia del modo artístico de representar las cosas el ver el mundo a través de una mirada feliz?]

Wittgenstein

[¿A qué se deberá el que nuestro disfrute de las escenas y situaciones cotidianas produzca esa peculiar satisfacción que proporcionan las experiencias puramente estéticas?]

Dewey

La característica que nos impresiona inmediatamente al mirar los edificios de Scogin, Elam y Bray es su desconcertante cordialidad, un aspecto de su obra que raramente se refleja en las fotografías. Incluso los dibujos y las maquetas realizados en su estudio traicionan esa cualidad contagiosa que desprenden los edificios. Los dibujos, que son siempre planos, secciones y alzados (además de alguna axonométrica ocasional) están hechos con tinta negra, y las maquetas son de tamaño reducido, blancas y abstractas. A pesar de toda esa inexpresiva técnica y de la frialdad de las representaciones, de algún modo los edificios poseen, gracias a una cordialidad evidente, la cualidad de lo animado.

Podría dar la impresión de que comenzar un ensayo crítico calificando a estos edificios de cordiales equivaldría a desecharlos, pero no es así; se trata, por el contrario, de una arquitectura extremadamente inteligente, ingeniosa y seria. El deseo que uno siente desde el principio de que le "gusten" dificulta enormemente un debate intelectual sobre ellos. No se prestan a un enfoque de estilo académico; de hecho, son edificios que no se adhieren a ningún estilo. El aparente expresionismo o excentricidad de los dibujos y las fotografías no es más que una distorsión debida a nuestros propios malos hábitos, a nuestra intención oculista de interpretar las imágenes con claves informativas o factuales sobre la experiencia futura. Tal vez sea el genio de Scogin, Elam y Bray a la hora de suprimir sus propios deseos de experiencia y de posponer cualquier representación de su obra hasta que su arquitectura haya sido construida. Esta difícil actitud hacia la "experiencia" —un reconoci-

Mark Linder es arquitecto y actualmente prepara su doctorado en la Universidad de Princeton. En mayo de 1990 organizó la conferencia *Critical Architecture, Architectural Criticism: The Work of Scogin Elam and Bray* [Arquitectura crítica, crítica arquitectónica: la obra de Scogin Elam y Bray] (de la cual se editará un libro a cargo de Rizzoli).

Mark Linder is an architect, Doctoral Candidate at Princeton University, a former teacher at Georgia Tech. In May 1990, he organized the conference *Critical Architecture, Architectural Criticism: The work of Scogin Elam and Bray* (forthcoming as a book from Rizzoli).

Dumb-Founded Architecture... Enough Unsaid

"Is it the essence of the artistic way of looking at things that it looks at the world with a happy eye?"

Wittgenstein

"How is it that our everyday enjoyment of scenes and situations develops into the peculiar satisfaction that attends the experience which is emphatically esthetic?"

Dewey

The one immediately impressive characteristic regarding the buildings of Scogin Elam and Bray is their nonplussed friendliness, an aspect of the work which rarely finds its way into photographs. Even the drawing and models produced in their office betray the infectious quality that the buildings project. The drawings, invariably plans, sections and elevations (along with an occasional axonometric), are drawn in black ink, and the models are small, white and abstract. Yet for all the deadpan technique and matter-of-fact representations, the buildings somehow become animated with a distinct amicability.

It may appear that beginning a piece of critical writing by first calling these buildings friendly is tantamount to dismissing them, but it is not; this is extremely intelligent, ingenious, and serious architecture. The desire first of all to simply "like" them, suggests the very difficulty of discussing them intellectually. They neither assist nor resist an academic manner; in fact, these buildings are hardly mannered at all. The seeming expressionism or eccentricity apparent in the drawing and photographs is a distortion compelled by our own bad habits, our suppressive wish to read the images as informational or factual clues toward future experience. But it is perhaps the genius of Scogin Elam and Bray to suppress their own desire for experience and to postpone depicting the whole character of their work until the actual construction of the architecture. It is this difficult attitude toward "experience" —a simultaneous recognition of its fundamental value as well as its ultimate poverty if isolated and objectified— that so distinctively marks the work of Scogin Elam and Bray.

1. The first time I saw drawings and models of the Candler School of Theology at Emory University, with its flowing geometries and sweeping roofs, the impression which remained afterwards was of a very indulgent and stylized formalism which resided almost wholly in the logic of the plan (at both the scale of the building and the site). Yet the geometries of the built project, if not subtle, are at least subdued. The building effaces the agitation which the normalized representations seem to magnify and accentuate. The

miento simultáneo de su valor fundamental así como de su pobreza si se analiza aisladamente y se trata de objetivarla— caracteriza la obra de Scogin, Elam y Bray.

1. La primera vez que vi los dibujos y las maquetas de la Escuela de Teología Candler en la Universidad de Emory, con sus geometrías ondulantes y sus amplios tejados curvos, me dejó un sabor a formalismo indulgente y estilista que se debía básicamente a la lógica del proyecto (tanto en lo que se refiere a la escala del edificio como al emplazamiento). Y, sin embargo, las geometrías del proyecto construido son, si no sutiles, sí al menos suaves. El edificio oculta la agitación que las representaciones normalizadas parecen magnificar y acentuar. La forma no es agresiva como lo es el dibujo; se autoafirma en su propia sencillez como un proyecto moderno levemente marginal, de ejes cruzados y con suaves matices. La obra construida explota con suavidad a pesar de las limitaciones autoimpuestas en los dibujos y maquetas al tratar de ubicarla en su emplazamiento.

Es el propio emplazamiento, o la circunstancia, del proyecto de Scogin, Elam y Bray el que, eventualmente, da pie a nuestras especulaciones. Como ha sugerido Jerry Cullum, el trabajo de Scogin, Elam y Bray es polivalente, y en él aparecen señas desde lo puramente personal (una relación definida por la colaboración mutua y la organización de su estudio, al que han acudido los más destacados estudiantes del Georgia Tech para consultar sobre su labor práctica) hasta lo geográfico y cultural (el Nuevo Sur). Aunque sobran razones para afirmar que la mayor parte de América sigue siendo provinciana, a pesar de que domine el mundo a nivel económico y militar, el sur se mantiene aislado en un doble sentido. Fiel a la aristocracia latente desde sus orígenes, el sur mantiene conscientemente ciertas reservas hacia la opinión popular y la cultura manufacturadas, así como hacia la supuesta intelectualidad del noreste. Paradójicamente, los académicos siguen refiriéndose a la cultura aún preponderante de Nueva Inglaterra para explicar América. Por ello es una curiosa ironía, o tal vez pudiera calificarse de golpe de estado, el hecho de que Mack Scogin se encuentre actualmente en Harvard, después de haber pasado casi toda su vida en Atlanta, una ciudad que en el curso de los últimos cincuenta años ha ido perdiendo de un modo gradual sus rasgos típicamente sureños y se ha convertido en la quintaesencia de la ciudad posindustrial. Explotando su pasado como centro ferroviario, Atlanta ha construido (como se llama con gran orgullo) el segundo aeropuerto más grande de los Estados Unidos; hoy día un “sureño” puede volar con esta eficiente y al mismo tiempo banal red de servicios directamente a casi todas las grandes ciudades de Europa y de Estados Unidos. Esta es quizá la principal razón de que las distintas cadenas de radio de Atlanta promocionen la ciudad refiriéndose a ella como a una “Ciudad Internacional”, pero su cualidad urbana más marcada es una carencia absoluta de rasgos metropolitanos; muy al contrario, Atlanta es una vasta red de servicios y equipamiento para “la buena vida”, y en ella se dan las más variadas formas de eso que llaman la fantasía americana. Tal vez por ello Atlanta debería llamarse el AEROPUERTO-DEL-MUNDO, una identidad funcional muy apropiada para el centro de los Juegos Olímpicos de 1996.

Por lo menos uno de los edificios de Scogin, Elam y Bray, las oficinas de la Biblioteca del Condado de Clayton —que está situada cerca del

form is not aggressive like the drawing; it asserts itself plainly as a mildly deviant and consistently nuanced cross-axial modernist scheme. The built work explodes gently beyond the self-imposed limitations of the drawings and models to settle at its site.

Eventually it is the site, or circumstance, of Scogin Elam and Bray's work that begins to animate our understanding. As Jerry Cullum has suggested, multiple valences map the working field of Scogin Elam and Bray, from the personal (the collaborative nature of their relationship and the organization of their office, attracting some of the most talented students from Georgia Tech who infuse and inform their design practice) to the geographical and cultural (the New South). While it might be said that most of America remains provincial, even as it dominates the world economically and militarily, the American South must be said to be doubly removed. True to the latent aristocracy of its origins, the South retains a confident diffidence towards manufactured popular opinion and culture, as well as toward the presumed intellect of the Northeast. Thus it is a distinct irony, or perhaps a coup d'etat, that Mack Scogin now finds himself at Harvard, after spending almost his entire life in Atlanta, a city which in the course of the last 50 years has gradually lost its deeply Southern graces and grown into the quintessential post-industrial city. Trading on its past as a railroad nexus, Atlanta has built (what is proudly claimed as) the second largest airport in the United States; today a “Southerner” can fly from this efficient and banal facility directly to almost any major city in Europe or the United States. This is perhaps the primary reason why Atlanta's boosters now promote it as an “International City”, but its more conspicuous urban quality is an utter lack of metropolitan complexion; instead, Atlanta is a vast convenience facility for “the good life”, sustaining even the most divergent forms of that All-American fantasy. Perhaps, then, Atlanta might more incisively be dubbed AIRPORT-OF-THE-WORLD, and appropriately functionary identify for the hub of the 1996 Olympic Games.

At least one of Scogin Elam and Bray's buildings, the Clayton County Library Headquarters —which is situated near the airport in a sprawling suburban area where many pilots have homes— tacitly pays upon the impulses of prosperity and mobility which Atlanta's civic hero, John Portman, so zealously capitalized upon with his populist speculation in convention hotels and office buildings. At Clayton County, Scogin Elam and Bray have channelled these same impulses in a different, more indigenous, direction, and merged them with a broad knowledge of modernist precedent, one resource which informs all of their work, regardless of the site.

This familiarity with the modernist idiom suggests that while a discussion of Atlanta and the South is necessary to understand particular aspects of the work of Scogin Elam and Bray, perhaps the more significant condition is their position in what might be called the professional and disciplinary matrix of current architectural practice. There exists a clear affinity among several American firms and individuals whose work exploits the primitive, qualitative, and experiential potential of built form. This commonplace, often common-sense, attitude feeds a kind of work that does not depend upon nor provoke pervasive theorization of judgmental criticism.

Scogin Elam and Bray, like Gehry, Gwathmey and Hedjuk, stand between two differing versions of contemporary American practice, with one tending

aeropuerto en una extensa zona suburbana donde tienen su casa muchos pilotos— juega implícitamente con los impulsos de prosperidad y movilidad que el héroe civil de Atlanta, John Portman, explotó con tanto fanatismo en sus especulaciones populistas en distintas convenciones en hoteles y edificios de oficinas. En la Biblioteca del Condado de Clayton, Scogin, Elam y Bray han canalizado estos impulsos en una dirección distinta y más autóctona, unida a un amplio conocimiento de los precedentes modernos, recurso éste que aparece en todos sus trabajos independientemente de su ubicación.

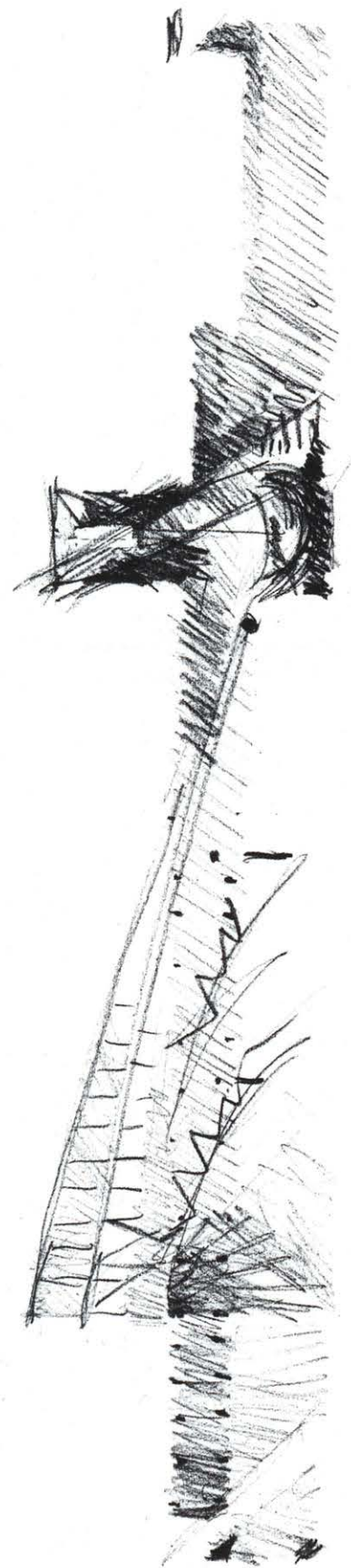
Esta familiaridad con el lenguaje moderno sugiere que, independientemente de que sea necesario un debate sobre Atlanta y sobre el sur en general para entender aspectos particulares de la obra de Scogin, Elam y Bray, tal vez la condición más significativa sea su posición con respecto a lo que podría denominarse la matriz profesional y disciplinaria de la práctica arquitectónica actual. Existe una clara afinidad entre distintas compañías americanas y una serie de individuos cuyo trabajo explota el potencial primitivo, cualitativo y empírico de la forma construida. Esta actitud comúnmente compartida, de sentido común por otra parte, es el punto de partida de un tipo de trabajos que no dependen de —ni tampoco provocan— una teorización compartida unánimemente ni de una serie de juicios críticos.

Scogin, Elam y Bray, al igual que Gehry, Gwathmey y Hedjuk, se encuentran a medio camino entre dos versiones divergentes de la práctica americana contemporánea, una de las cuales tiende al silencio (y ocasionalmente hacia lo trascendente), mientras que la otra se ocupa de la comunicación explícita. La primera versión encuentra su máximo exponente en la obra de Louis Kahn, y especialmente en sus escritos, mientras que la segunda está representada (no sin haber dado origen a una fuerte polémica) por Venturi, también de un modo particularmente evidente en sus escritos y concretamente en *Aprendiendo de Las Vegas*. Pero entre estas dos versiones ha empezado a proliferar una nueva clase de práctica arquitectónica (con muy poco que decir de sí misma); y es en este espacio de la diferencia en el que la obra de Scogin, Elam y Bray ha encontrado su sitio.

2. La idea de considerar la práctica de Kahn y Venturi como dos versiones divergentes de lo moderno es una variante (corrupta) de otras dos más amplias dicotomías propuestas por Van Wyck Brooks y Richard Rorty (ambos, que se definen a sí mismos como Pragmáticos, empiezan por reconocer y articular las dualidades normativas como un medio de imaginar y poblar el intervalo entre ambas). Brooks, en 1915, insistía en la idea de que la sociedad americana —y ésto era un rasgo única y exclusivamente suyo— había estado siempre dividida entre los dos polos que él denominaba los “Highbrow” [intelectuales] y los “Lowbrow” [gentes sin cultura], los cuales no eran sino culturas segregadas, cada una de las cuales rechazaba los estándares de la otra.

“Así ocurre que, desde el principio, nos encontramos con dos corrientes principales dentro de la mentalidad americana que discurren paralelamente pero que rara vez se cruzan... y ambas son igualmente antisociales: por un lado, ... el fastidioso refinamiento y el desapego de los principales escritores americanos, ... lo que desemboca en la irrealidad de la mayor

Scogin, Elam & Bray



Biblioteca Central del Condado de Clayton

Clayton County Headquarters Library

SCOGIN, ELAM & BRAY

Arquitectos. Architects

Merrill Elam
Mack Scogin
Lloyd Bray

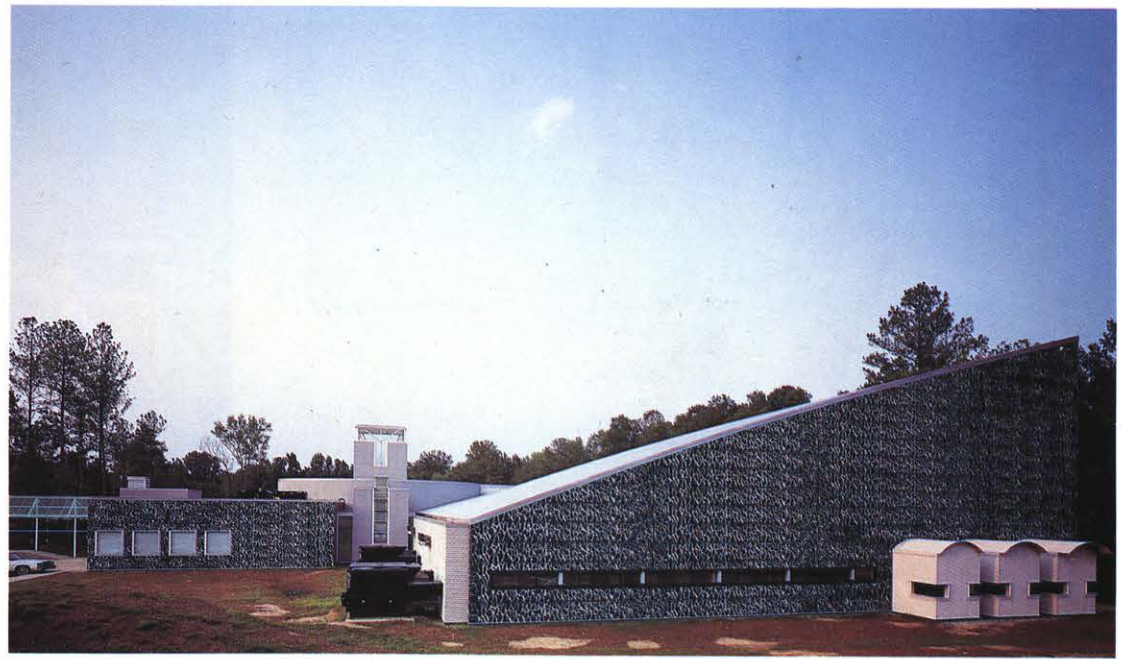
Colaboradores. Project Team

Tom Crosby
Rick Sellers
Dick Spangler
Isabelle Millet
David Murphree

Jonesboro, Georgia, lugar donde se encuentra ubicada la biblioteca, está encajado entre el extremo sureste del Aeropuerto Internacional de Hartsfield, uno de los de mayor tráfico del mundo, y Tara, la mítica casa de Escarlata O'Hara. La franja entre ambos es un lugar popular, pintada a mano (no todo es realizado en serie), un lugar donde uno puede pararse junto a una camioneta y sentir la música de ZZ Top a través de las ventanillas abiertas. Es un lugar donde la información se utiliza con fines prácticos y la historia se hace personal. Los estudiantes no buscarán oscuras disertaciones, apoyadas en el material que se encuentra aquí. Se trata más esta biblioteca de una estación de servicio de información para el día a día. Un espectáculo de marionetas, una clase de cocina, un fichero de semillas... Facilidades de aparcamiento. Adelante. Un K-Mart de información...

La parcela propiamente dicha está limitada al norte por la carretera Battlecreek; al este por el arroyo Jester y sus márgenes, un exuberante bosque de árboles de hoja caduca y pinos, y al sur y al oeste por otras entidades del condado. El edificio se sitúa en la parte sur de la parcela, elevado respecto al aparcamiento que se encuentra enfrente del mismo. La altura de la entrada está al nivel de la vista de un conductor que viaje por la carretera de Battlecreek. La planta se organiza en torno a dos ejes. El eje norte-sur conecta el aparcamiento con la entrada, la recepción y la sala de reuniones.

El eje este-oeste conecta el bosque y los márgenes del arroyo del este de la parcela con la colección genealógica, la recepción y el despacho del director.



El edificio se organiza funcionalmente en dos áreas: los locales de administración y las áreas públicas. Estas últimas ocupan una gran sala abierta orientada a los bosques y al arroyo. Un monitor divide el espacio marcando el camino y la localización de la colección de genealogía. Las cubiertas de este espacio se levantan hacia el este y los bosques, desplegándose en abanico hacia el sur, permitiendo de esta forma la entrada de luz norte a cada "paso". El área infantil está situada en el espacio de menor altura, mientras que la colección permanente con las estanterías más altas se encuentra donde la cubierta es más elevada.

La estructura es de pilares de acero, con cerchas de gran luz, de madera y acero galvanizado. Los cimientos y suelos son de hormigón. El recubrimiento exterior es una combinación de chapas metálicas de diferente textura y diseño. La apariencia final es industrial.

Jonesboro, Georgia, the project's location, is wedged in-between the southeast end of Hartsfield International Airport, one of the busiest airports in the world, and Tara, the mythical home of Scarlet O'Hara. The strip between the two is folksey, hand painted (not all mass produced), a place where one is apt to pull along side a pick-up with a rack and ZZ Top coming at you through the open windows. It is a place where information is sought for practical reasons and history is personal. Scholars will not seek out obscure dissertation —supporting materials here. This library is more a filling-station for information for living life. A puppet show, a cooking class, a seed catalog...

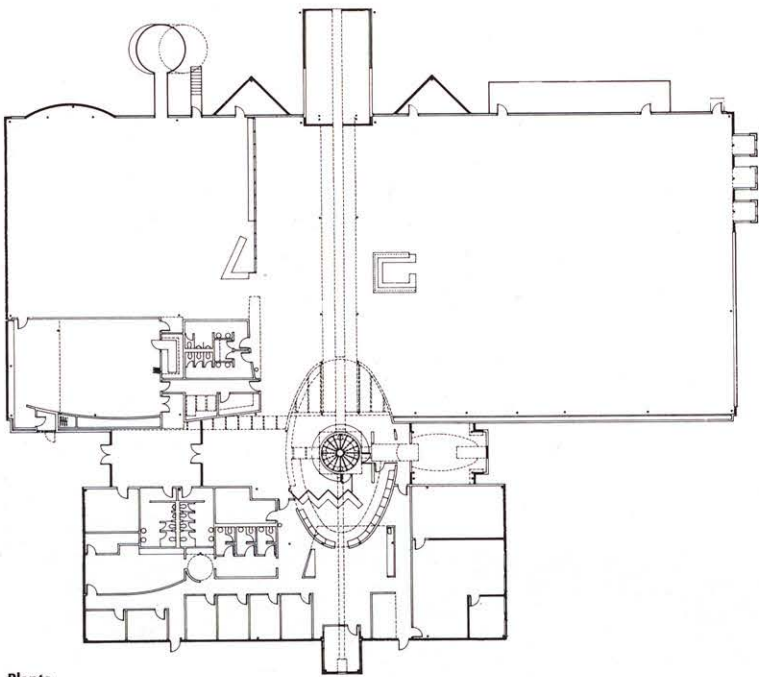
Easy parking. Come on in. It is a K-Mart for information...

The site proper is bounded on the north by Battlecreek Road, on the east by Jester's Creek and its associated flood plain, a wooded area lush with hardwoods and pine; and on the south and west by other county facilities. The building is located on the south portion of the site at an elevation higher than the parking lot which is directly in front of the building. The entrance elevation is at eye level of a seated driver traveling along Battlecreek Road.

The plan is organized around two axes. The north-south axis connects the parking lot, the entrance, the circulation desk and the board room. At the circulation desk, the north-south axis intersects the east-west axis at ninety degrees. The east-west axis connects the woods and flood plain east of the site, the genealogy collection, the circulation desk, and one director's office.

The building is organized functionally into two areas: the administration facilities and the public areas. The public areas occupy a large, open room which is oriented to the woods/creek. A monitor divides the space emphasizing the line of travel toward and the position of the genealogy collection. The roofs of this space spring toward the east and the woods. These roofs are arranged so that they fan up toward the south. This allow north light to enter at each "step". The children's services are located in the lower space, while the general collection with the tallest stacks is located where the roof is the highest.

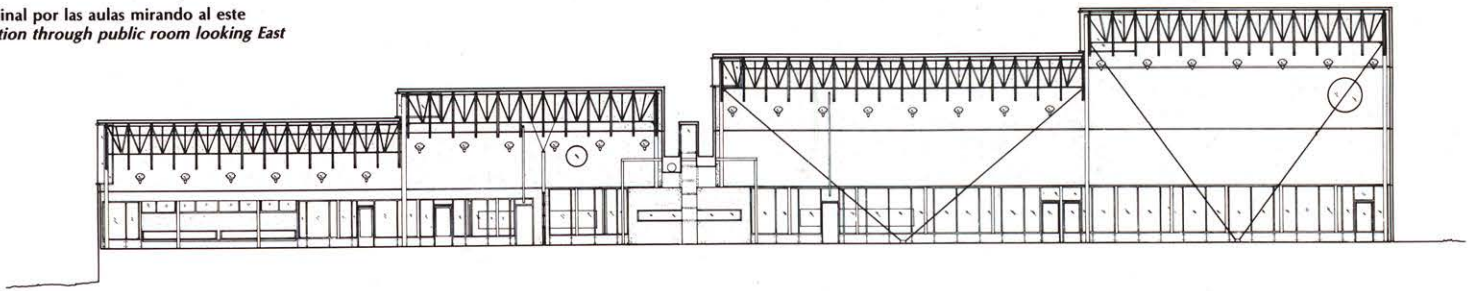
The structure is steel frame with long span truss joists of wood and galvanized steel. The foundations are concrete footings and foundations. The exterior skin is a combination of metal sidings with a variety of textures and patterns. The general tectonic is industrial grade.



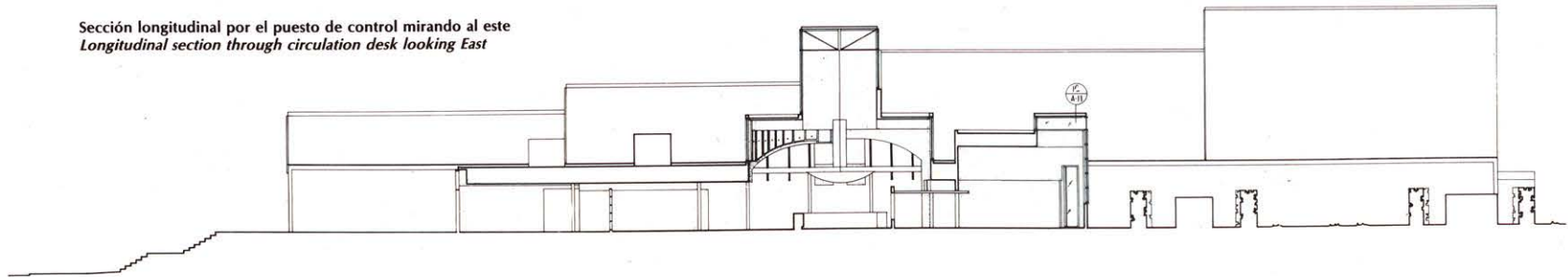
Planta
Ground floor



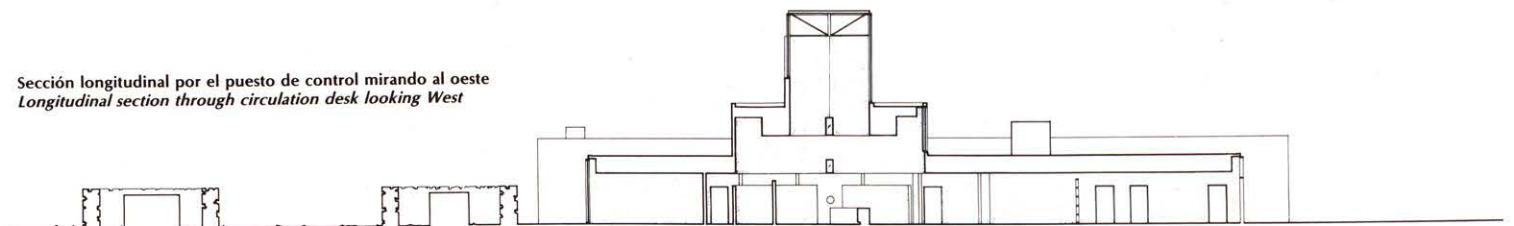
Sección longitudinal por las aulas mirando al este
Longitudinal section through public room looking East



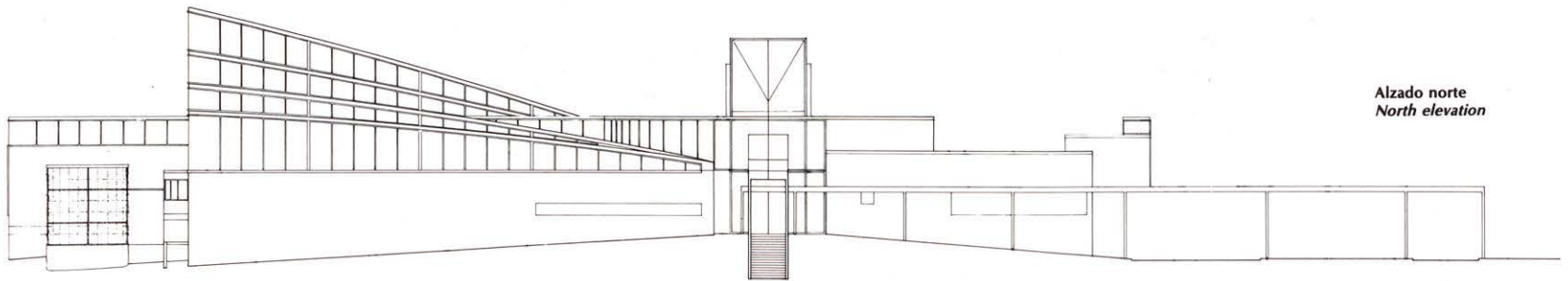
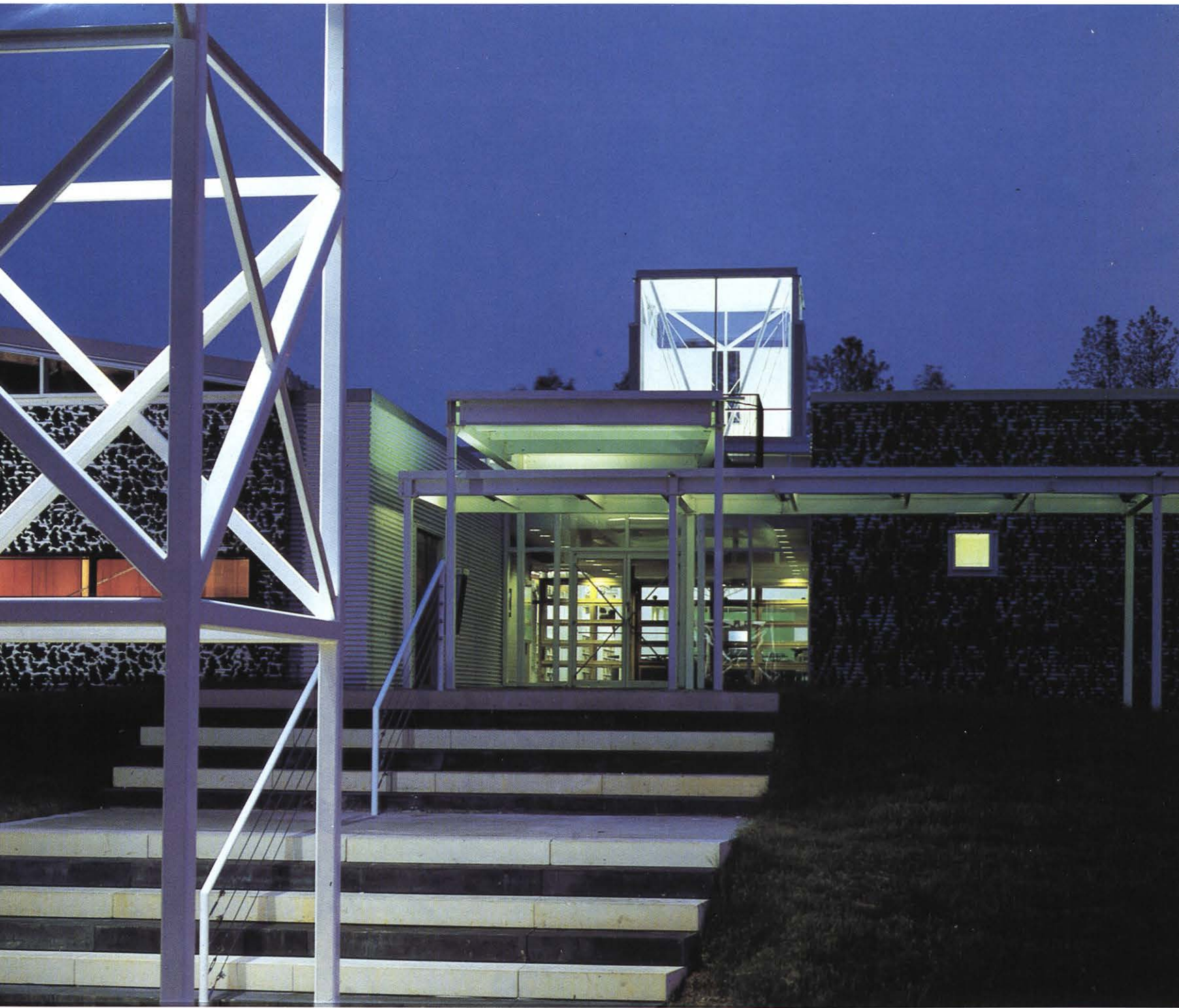
Sección longitudinal por el puesto de control mirando al este
Longitudinal section through circulation desk looking East



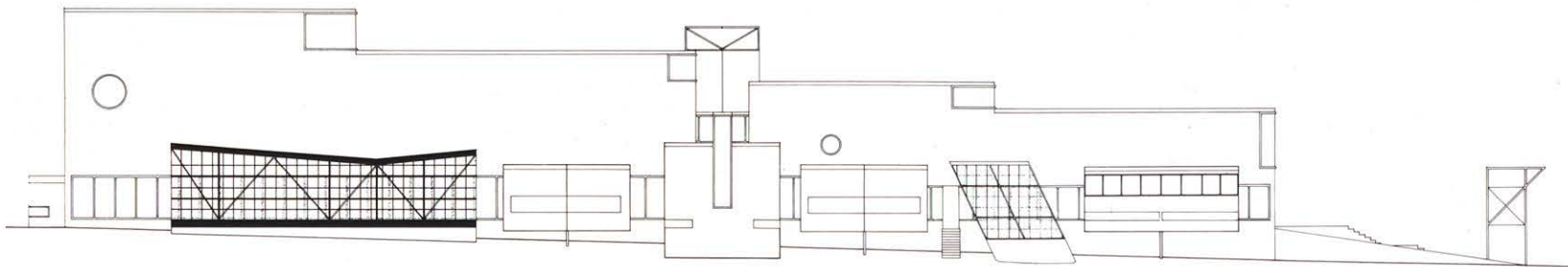
Sección longitudinal por el puesto de control mirando al oeste
Longitudinal section through circulation desk looking West



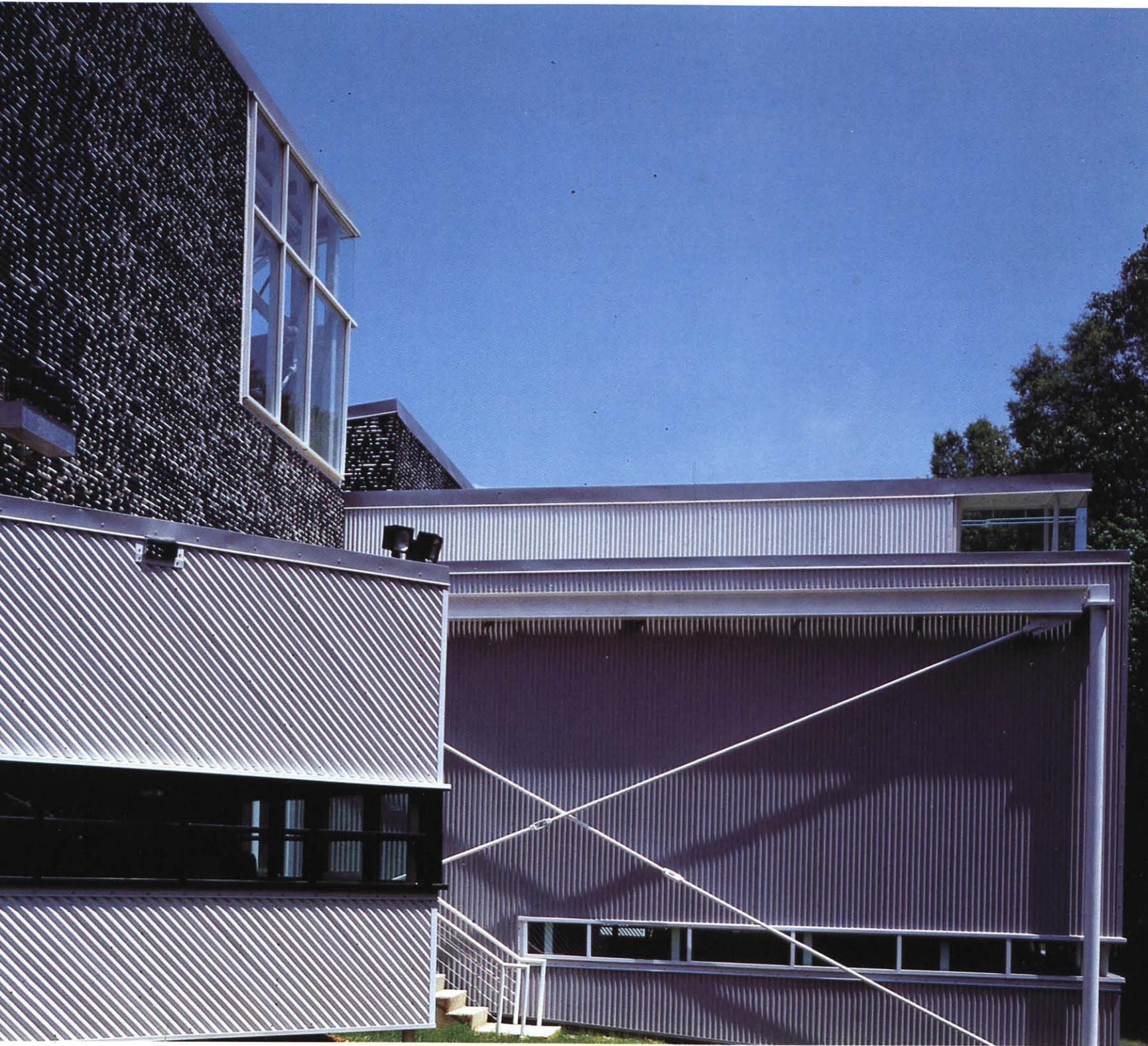
Escala aprox. 1/400
Approx. scale 1/400



Alzado norte
North elevation



Alzado este
East elevation



parte de la cultura contemporánea americana; y, por otro lado, la corriente del oportunismo de pacotilla, surgido de los giros prácticos del modo de vida puritano, ...el cual ha dado lugar a la atmósfera que rodea al mundo de los negocios en la actualidad.”¹

Brooks expresaba lo anterior como una dicotomía de características similares a la separación entre teoría y práctica, que en el siglo XX se ha manifestado como una carrera entre la ética de la universidad y la ética de los negocios.² En efecto, la reciente exposición, *High and Low* [Lo elevado y lo bajo] en el Museum of Modern Art constituye otra variante del planteamiento divisorio de Brooks, el cual persevera en la obsesión académica por los peligros y las posibilidades de “cruzar” lo elevado y lo bajo, o lo enaltecido y lo mezquino, el mismo tipo de distinción que continúa separando a muchos de los apologistas de Kahn y de Venturi, mientras que son muy pocos los que exploran el territorio intermedio tan pobremente articulado.

Recientemente, Rorty formuló un dualismo más amplio que supera el modelo jerárquico de Brooks. Su historia identifica dos estrategias surgidas en el siglo XX como respuesta a, y revisiones de, lo que él denomina la imposición “pseudocientífica” de sistemas de pensamiento objetivadores, normativos y precisos (en otras palabras, el vano intento de borrar la distorsión entre el significante y el significado)³ Una de estas dos estrategias está representada por el intento “poético” de Heidegger de acabar con los escombros del lenguaje y crear espacio para la existencia de un lenguaje auténtico y espiritual. La arquitectura austera y elemental de Rossi o de Kahn se puede considerar, en este sentido, como un intento por recuperar el potencial de las formas esenciales, así como los conceptos genuinos de la arquitectura. La otra estrategia proviene de personajes románticos como Emerson y Nietzsche, para quienes la tarea literaria consistía en expresar la complejidad, lo novedoso y las posibilidades de expansión jugando, precisamente, con dichos elementos. Al igual que Eisenman o Venturi, conceden importancia a la intervención y al potencial creativo de la metáfora para reconstruir las redes de significación. En pocas palabras, la segunda versión se ocupa de *crear* “textos” y la primera *busca* “fragmentos”.⁴ Debo admitir que la última frase es una caracterización tosca de dos posiciones complejas y atractivas, pero expresa una clara ventaja que muchos americanos parecen restringir al ámbito del lenguaje: un útil y consciente *idiotismo*. (Utilizo esta palabra en un sentido que excede y al mismo tiempo incluye tanto su significado literal —sinsentido— como su uso vernáculo —falta de inteligencia—). En absoluto obsesionados con la prioridad lingüística (Heidegger) ni con la impropiedad lingüística (Nietzsche), estos personajes se muestran, con frecuencia, desconfiados con respecto al lenguaje en su conjunto y, por ello, especialmente capacitados para actuar de un modo relajado y lacónico a nivel intelectual, y no pocas veces obtienen unos resultados asombrosos y extraordinarios.

3. Pero ser *simplemente* estúpido no es ninguna virtud, y la obra de Scogin, Elam y Bray es visual y formalmente articulada. Como Venturi, Eisenman o Meier, emplean geometrías rigurosas, aunque a menudo excéntricas, en sus planos, actualizando hábilmente con ello una serie de precedentes. Al igual que Kahn, son arquitectos que juegan con los

toward silence (and occasionally suggesting transcendence), and the other more concerned with explicit communication. The first version might be best represented in the work of Louis Kahn, most obviously in his writings, while the second has been clearly (and polemically) illustrated by Venturi, also in his writings, most vividly in *Learning from Las Vegas*. But a new kind of architectural practice (with very little to say about itself) has begun to flourish between these two versions; and it is in this space of difference which the work of Scogin Elam and Bray manages to lodge itself.

2. The notion of considering the practices of Kahn and Venturi as two divergent versions of modernism, is a (corrupted) variation upon two broader dichotomies proposed by Van Wyck Brooks and Richard Rorty (each of whom, being a good Pragmatist, begins by recognizing and articulating normative dualities as a means to imagining and inhabiting the interval between). Brooks, in 1915, insisted that American society, in a way unique to itself, always has been divided between the two extremes of the “Highbrow” and the “Lowbrow”, which he saw as segregated cultures, each refusing to consider the standards of the other.

“So it is that from the beginning we find two main currents in the American mind running side by side but rarely mingling... and both equally unsocial: on the one hand, ... the fastidious refinement and aloofness of the chief American writers, ... resulting in the final unreality of most contemporary American culture; and on the other hand the current of catchpenny opportunism, originating in the practical shifts of Puritan life, ... resulting in the atmosphere of contemporary business life”.¹

Brooks portrayed this as a dichotomy similar to that between theory and practice, played out in the twentieth century as a competition between the ethics of the university and those of business.² In effect, the recent exhibition, *High and Low* at the Museum of Modern Art, is yet another variation on Brooks’ divisive theme, continuing the academic obsession with the dangers and possibilities of “mingling” high and low, or the exalted and the mean, the same sort of distinction which continues to separate many of the apologists for Kahn and Venturi, while few explore the poorly articulated middle ground.

Recently, Rorty has formulated a broader dualism which evades Brooks’ hierarchical cast. His story identifies two strategies which have arisen in the twentieth-century as responses to, and revisions of, what he calls the “scientific” imposition of precise, normative, objectifying systems of thought (in other words, the vain attempt to alleviate distortion between signified and signifier).³ One of these two strategies is exemplified by Heidegger’s “poetic” attempt to clear away the debris of language, to provide space for a primal and spiritual presence of language. The spare, elemental architecture of Rossi or Kahn can in this way be seen as an attempt to recover the potency of essential forms, and the primary words of architecture. A second strategy is rooted in romantic figures like Emerson and Nietzsche, each of whom saw it as their literary task to embrace complexity, the new, and expansiveness by putting them to work. Like Eisenman or Venturi, they place importance on invention and the creative potential of metaphor to force the reconstruction of our webs of meaning. To put it dumbly, the second version concentrates

**Turner Village en la Escuela
Candler de Teología.
Universidad de Emory**

**Turner Village at the Candler
School of Theology. Emory
University**

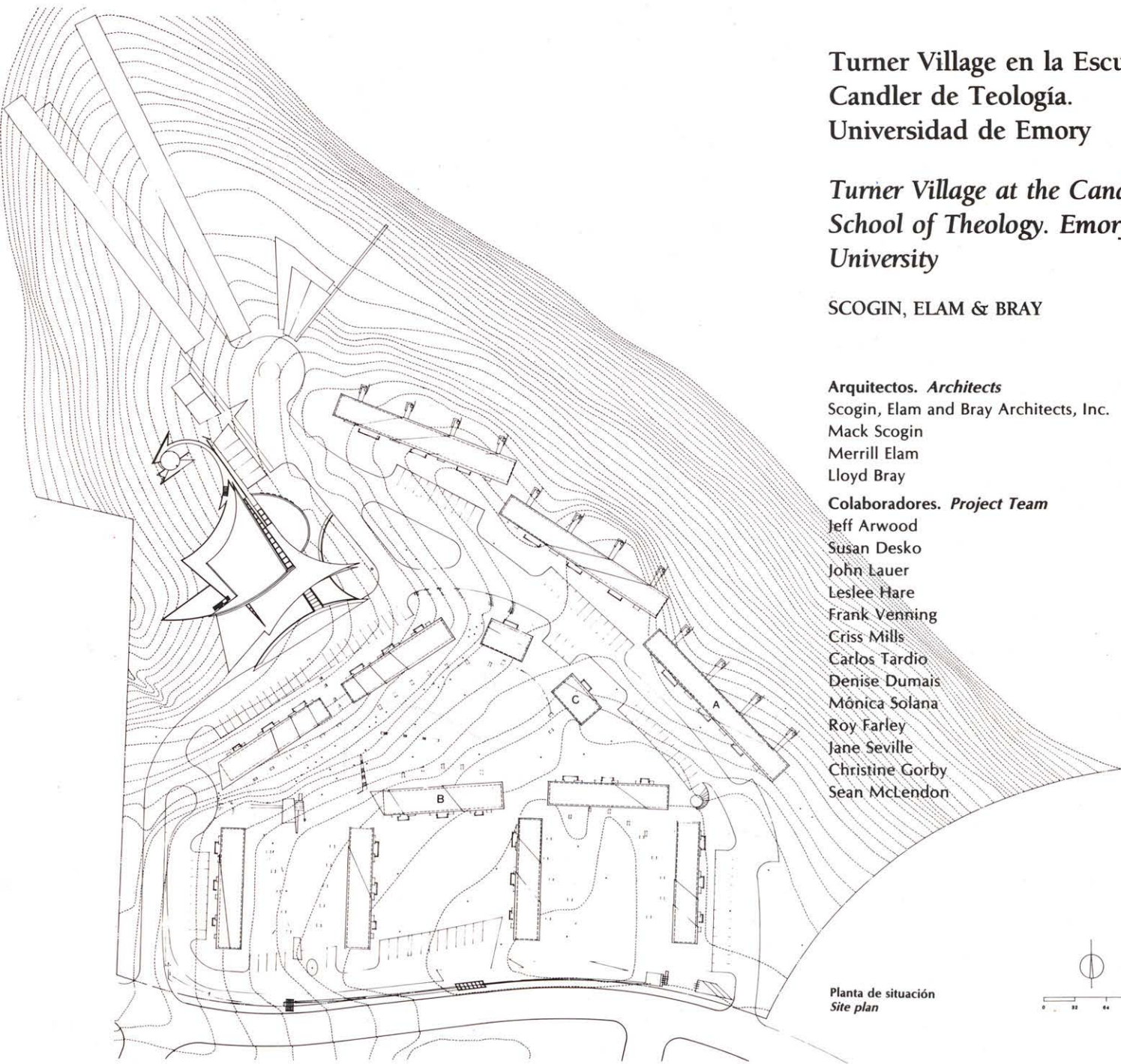
SCOGIN, ELAM & BRAY

Arquitectos. Architects

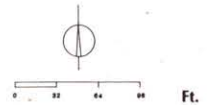
Scogin, Elam and Bray Architects, Inc.
Mack Scogin
Merrill Elam
Lloyd Bray

Colaboradores. Project Team

Jeff Arwood
Susan Desko
John Lauer
Leslee Hare
Frank Venning
Criss Mills
Carlos Tardio
Denise Dumais
Mónica Solana
Roy Farley
Jane Seville
Christine Gorby
Sean McLendon



Planta de situación
Site plan

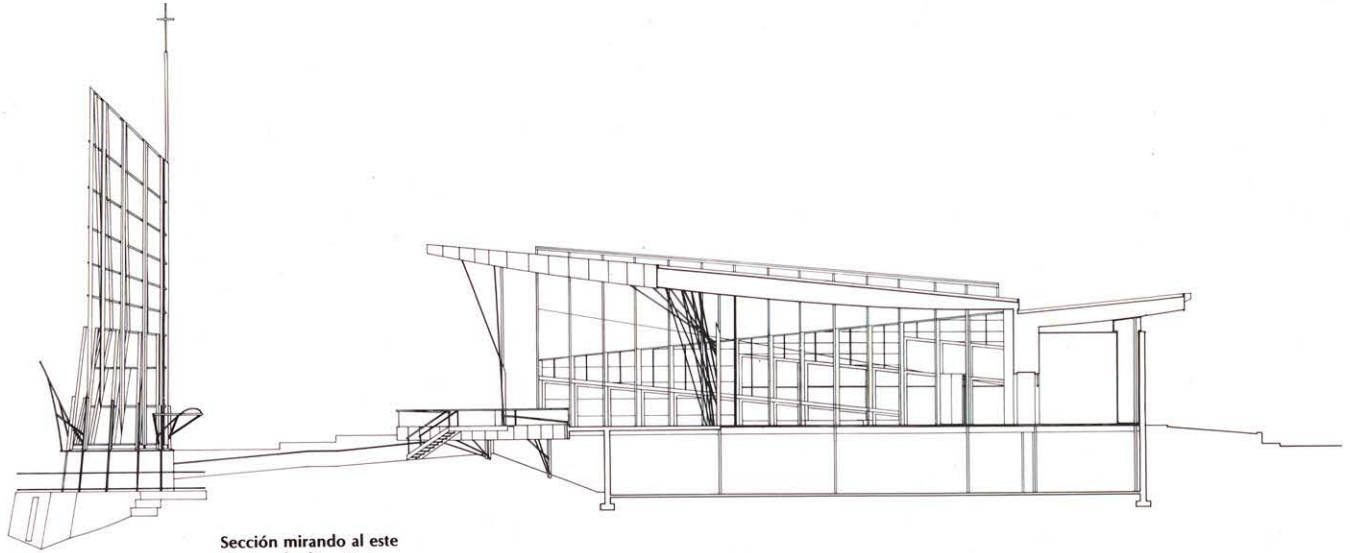


Turner Village, en el borde norte de la ampliación del campus de la Universidad de Emory, será un discreto recinto de viviendas, centro social y capilla para estudiantes de teología, conferenciantes y misioneros de paso. El objetivo que busca la Escuela de Teología es el diálogo y la relación entre los distintos habitantes.

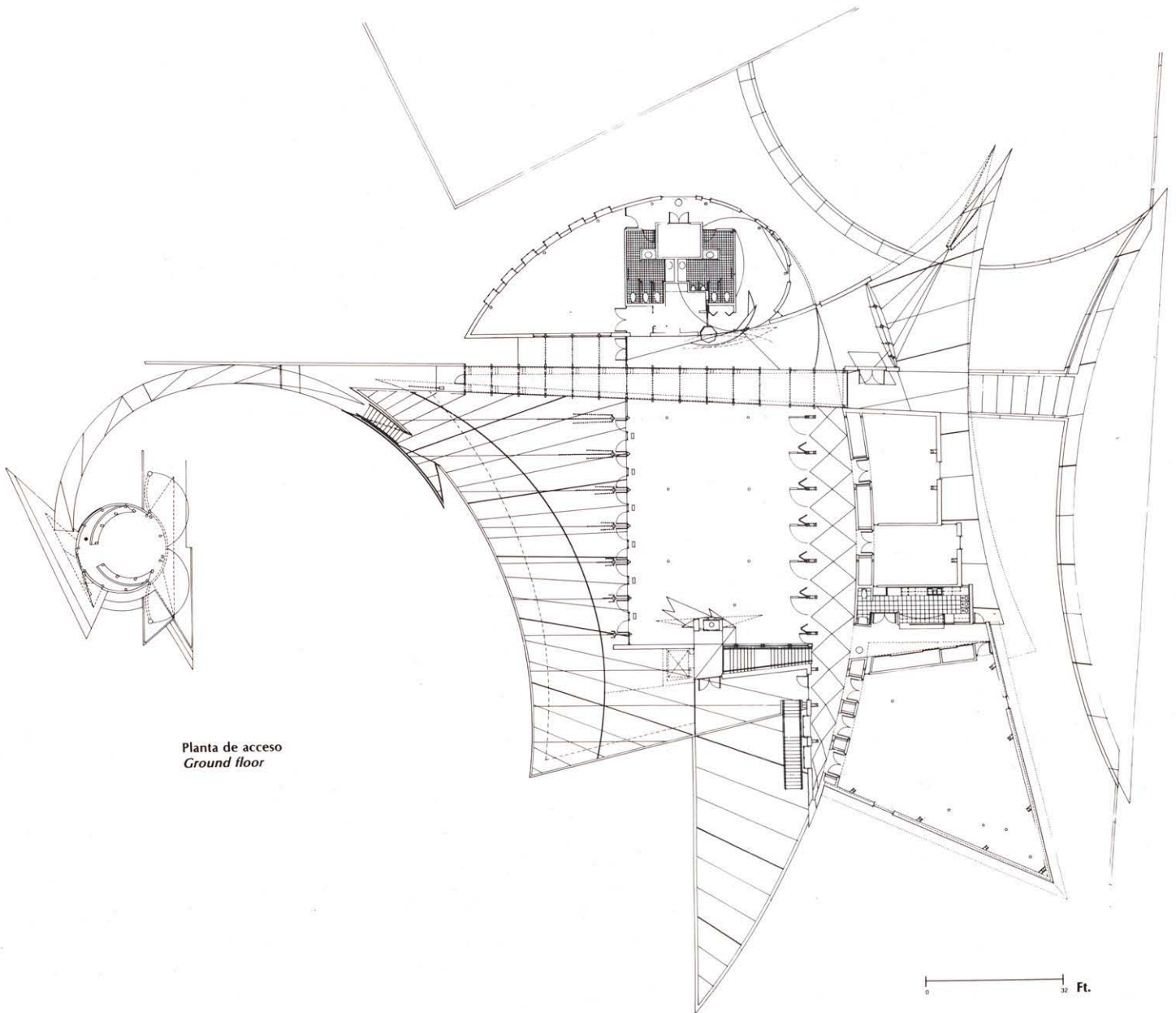
El programa arquitectónico incluye la reforma de trece edificios de apartamentos para estudiantes, la construcción de un nuevo centro social de 14.000 pies cuadrados de superficie y una pequeña capilla. Aunque pequeña en planta y situada en un punto bajo en la parte trasera del solar, la capilla es el foco arquitectónico y espiritual del conjunto. Surgiendo

por encima de la cubierta del centro social, se hace visible la parte superior de la capilla, apareciendo y reapareciendo en puntos claves al acercarnos desde la calle al solar.

El centro social y la capilla, aun siendo entidades separadas, funcionan juntas como un todo. El recorrido hacia la capilla se realiza a través de un



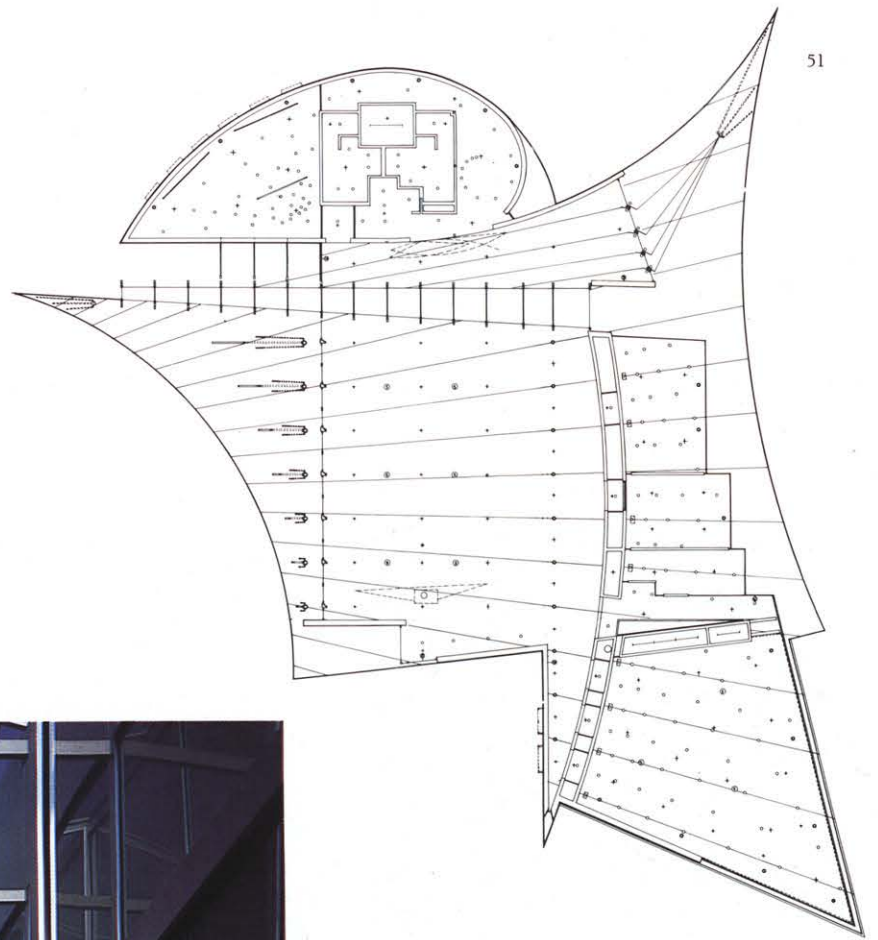
Sección mirando al este
Section looking East



Planta de acceso
Ground floor

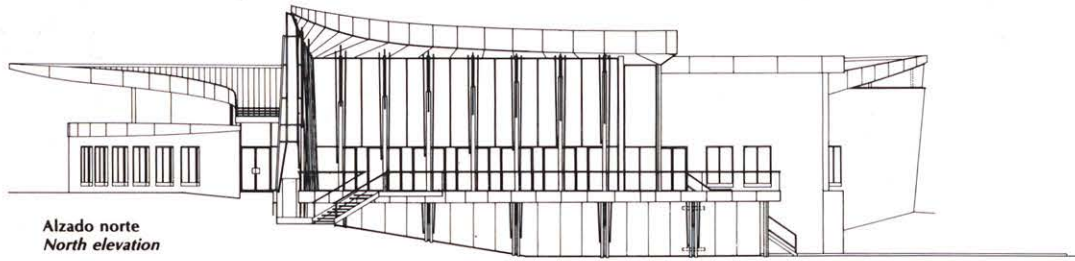
0 32 Ft.

Planta de techos proyectada
Reflected ceiling plan



claustro alto, estrecho y lleno de luz, encajado entre la sala de estar y la biblioteca, ambos elementos del centro social. El resto del itinerario es descendente y en espiral a lo largo de una rampa exterior. Entrando a la capilla por la parte posterior, la mirada se dirige hacia arriba al volumen vertical de la misma, a la cruz y finalmente vuelve al espacio íntimo creado por los muros que la cercan y los asientos. Grandes puertas se abren al centro social haciendo de la capilla un púlpito para los servicios al aire libre, congregándose los fieles en los jardines, la terraza y la rampa. Se pretende que la sala de estar, el espacio más amplio del centro social, sea el salón propiamente dicho de la Escuela de Teología. La sala se cierra al interior y a las actividades que en ella se realizan al tiempo que se abre a la capilla. El centro social contiene a su vez una sala de conferencias grande, otra pequeña, una cocina, una pequeña zona administrativa y un sótano para usos futuros.

Turner Village, at the northern edge of the expanding Emory University campus, will be a discrete compound of housing, community center, and chapel for theology students, visiting lecturers, and transient missionaries. Dialogue and interaction among the various village occupants is the desired objective of the School of Theology.

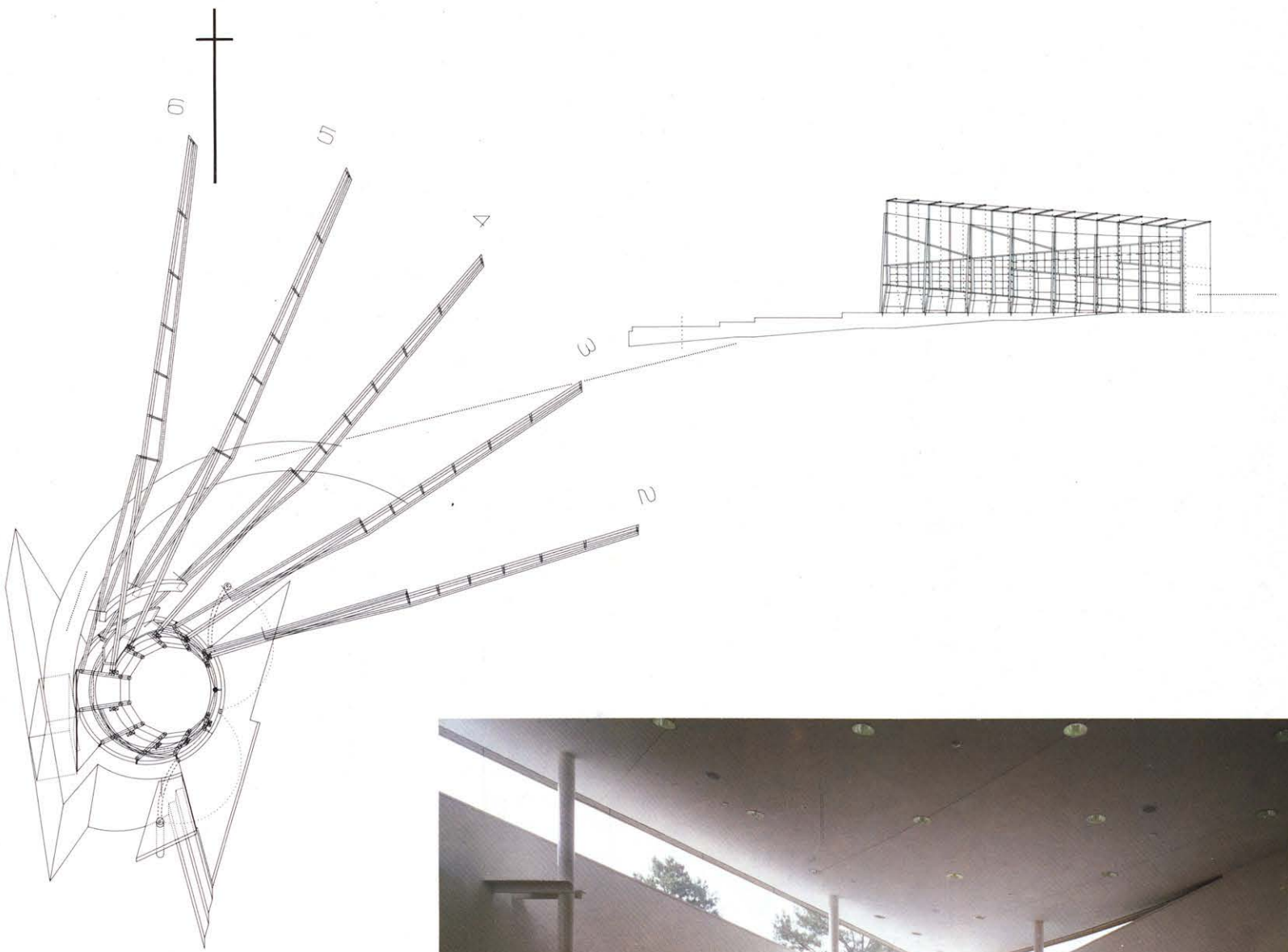


Alzado norte
North elevation

The architectural program includes renovation of thirteen student apartment buildings, construction of a new community center of 14,000 square feet and a small chapel.

Although small in plan and located at a low point at the rear of the site, the chapel is the architectural and spiritual focus of the complex. Emerging above the community center roof, the chapel upper part is visible, appearing and reappearing at key points as one moves from the street through the site.





The community center and the chapel though separate entities work together to form a whole. The route to the chapel is via a tall, narrow, light-filled cloister wedged between the living room and library, elements of the community center. The remainder of the route is downward and spiraling along an exterior ramp. Entering the chapel from the rear one's focus is directed upward to the vertical volume of the chapel and the cross and eventually back to the intimate space inscribed by the enclosing walls and seating. Large doors swing open toward the community center, allowing the chapel to become the pulpit for outdoor services with the congregation gathered on the ground the deck and the ramp.

The living room, the largest space of the community center, is intended to be the literal living room for the School of Theology. Its focus is both internal to itself and its functions, and at the same time, out ward to the chapel. The community center also contains a large and small conference room, a catering kitchen, a small administration area, and a basement for future use.



materiales y con la luz. Pero el aspecto más destacado de su obra es su empeño en no elaborar un argumento, sino en marcar una diferencia, un rasgo que les vincula con una serie de personajes como Hedjuk y Gehry. Sin duda alguna, ese eludir las intenciones y los argumentos desemboca no pocas veces en unos proyectos puramente escandalosos y con pretensiones de objetividad, pero nadie puede negar que los trabajos de Scogin, Elam y Bray resultan muy atractivos y provocadores para el público. La polémica en torno al proyecto para la Biblioteca Buckhead, que originó el que diversos grupos privados con gran influencia utilizaran la retórica de la apropiación en un intento de detener la construcción de un edificio público, es un caso particularmente ilustrativo, no solamente porque la arquitectura atrajese la atención de sectores diversos, sino por el hecho de que los arquitectos demostraron su habilidad para manejarse con eficiencia en una situación de intercambio público. Del mismo modo, las cariñosas y bulliciosas reacciones ante la Biblioteca del Condado de Clayton, así como la participación de niños en la decoración del estuco de la Biblioteca Morrow, demuestran, en uno y otro caso, igual preocupación por parte de diversos sectores por sentirse partícipes. En otras palabras, Scogin, Elam y Bray eluden el tipo de actuación y de promoción que caracteriza a gran parte de los trabajos calificados de mucho más "interesantes" en el escenario contemporáneo. De hecho, se podría decir que una de las virtudes de Scogin, Elam y Bray es precisamente, en el sentido derogativo en que el filósofo Karsten Harries emplea el término, que su obra no es interesante; en ella no encontramos ese juego puramente intelectual, la dependencia con respecto a las citas o el intento de ilustrar la teoría que hacen que gran parte de la arquitectura "posmoderna" sea susceptible de ser discutida hasta la saciedad, agotada y posteriormente olvidada. Fieles a esta actitud, Scogin, Elam y Bray rechazan cualquier explicación de sus proyectos que no emplee un lenguaje sencillo. Se presentan a sí mismos y a sus trabajos con el lenguaje ordinario, un enfoque que inevitablemente conduce a una consideración de lo vernáculo, esos "lugares comunes" que horrorizan y fascinan a los arquitectos, desde el interés de Le Corbusier por el trabajo de los ingenieros y por las ciudades del norte de África, hasta la pasión de Venturi por el arte pop o la explotación por parte de Gehry de la tosquedad del trabajo en madera. También como Gehry, pero con un estilo menos esteticista y más imaginativo, Scogin, Elam y Bray encuentran el modo de dar cabida en su arquitectura a una serie de "productos" constructivos y de beneficiarse del exceso de significados originados por este sistema de categorización y distribución ampliamente difundido y aceptado.

Con mucho acierto, los arquitectos han llamado a la Biblioteca del Condado de Clayton un "K-Mart de la información", una descripción que revela su intención de hacer accesible su obra del mismo modo que K-Mart consigue que sus productos sean ampliamente accesibles empleando mecanismos de accesibilidad. Este sistema de intercambio contrario a cualquier sinsentido atrae a amplios segmentos del público y elude visiblemente un consumo inmediato, ofreciendo versiones baratas de unos productos para el consumo más sofisticados y altamente promocionados. Como cualquier edificio de K-Mart, la Biblioteca del Condado de Clayton no trata de competir con el resto de los grandes

upon making "texts" and the first is concerned with finding "lumps".⁴ Admittedly, this last sentence is a fairly crude characterization of two complex and compelling positions, but it acts out one distinct advantage which many Americans seem to retain in the area of language: a useful and knowing dumbness. (I use this word in a way which exceeds and includes both its literal meaning —unintelligibility— and its vernacular use —the lack of intelligence—.) Neither obsessed with linguistic priority (Heidegger) nor linguistic impropriety (Nietzsche), such people are often suspicious of language altogether and thus peculiarly able to be intellectually relaxed and laconic, often with astounding and extraordinary results.

3. Yet to be simply dumb is no virtue, and the work of Scogin Elam and Bray is visually and formally articulate. Like Venturi, Eisenman or Meier, they imbued rigorous, though often eccentric, geometries in their plans, deftly recalling precedents. Like Kahn they are architects who find substance in materials and the play of light. But the more resolute aspect of their work is the compulsion not to frame an argument, but to make a difference, a trait that links them to individuals such as Hedjuk and Gehry. Of course, such evasions of intention and rationale all too often result in merely outrageous and detached designs, but Scogin Elam and Bray's work consistently engages and provokes its public. The controversy surrounding their design for the Buckhead Library, with an influential conglomeration of private groups, employing the rhetoric of appropriateness to stop the construction of a public building, is a particularly illustrative case, not simply because the architecture attracted the attention of diverse constituencies, but because the architects were able to maneuver productively within this situation of public exchange. Likewise, the loving and lively reactions to the Clayton County library, and the involvement of children in the decoration of the stucco on the Morrow Library, demonstrate an equal concern with engaging the diversity of participants in each situation. In other words, Scogin Elam and Bray avoid the kind of performance and promotion that characterizes much of the more "interesting" work of the contemporary scene. In fact, one might even say that one virtue of Scogin Elam and Bray is that, in the sense a philosopher like Karsten Harries derogates the term, their work is not interesting; there is none of the sheer intellectual play, the dependence upon quotation, or the illustration of theory that makes so much "postmodern" architecture easily discussed, consumed and subsequently dismissed. In keeping with this attitude, Scogin Elam and Bray are reluctant to explain their work in other than the most common manner. Then choose to present themselves and their work in the terms of the ordinary, and approach which inevitably leads to a consideration of the vernacular, those "commonsense-places" which at once horrify and fascinate architects, from Le Corbusier's attention to the work of engineers and the cities of North Africa, to Venturi's love of pop art and Gehry's exploitation of the clumsiness of wood framing. Also like Gehry, but in a fashion which is less aestheticized and more droll, Scogin Elam and Bray find a way to admit building "products" into their architecture and to take advantage of the surplus of meaning engendered by this now pervasive and widely comprehensible system of categorization and distribution. Appropriately, the architects have called the Clayton County Library a "K-Mart for information", a description which reveals their willingness to make their work available in the way K-Mart makes products affordable by

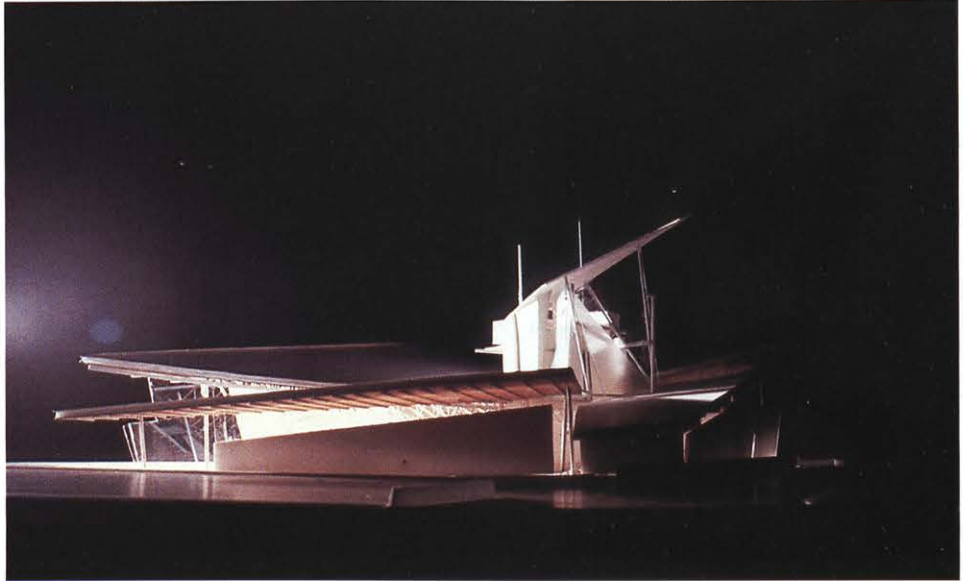
Biblioteca local de Morrow *Morrow Branch Library*

SCOGIN, ELAM & BRAY

Emplazamiento. *Site*
Morrow, Georgia

Arquitectos. *Architects*
Scogin, Elam and Bray

Fecha de realización. *Construction date*
Enero, 1991. *January, 1991.*



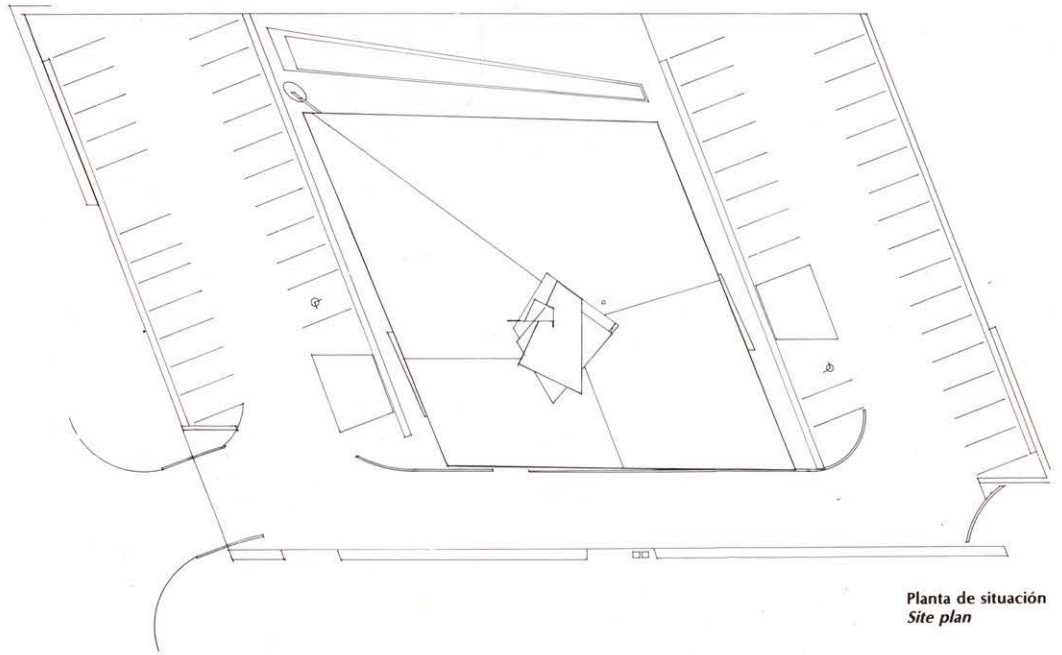
La Biblioteca local de Morrow, entidad pública de 10.000 pies cuadrados de superficie y capacidad para 59.000 pies cúbicos, es un solitario edificio institucional situado en un prado limitado por un centro comercial estrecho y alargado, un arroyo, una transitada carretera comarcal y viviendas situadas de tal forma que son ajenas a la existencia de la carretera. El solar es llano, caluroso, cubierto de maleza amarillenta, pinos y escarabajos. Sus más extraordinarias características son su cielo azul y las brillantes nubes peinadas por las agujas de los pinos.

La parcela de un acre es ocupada en su totalidad por el edificio propuesto y el aparcamiento. Las mejores vistas se ven desde lo alto, y así lo refleja el proyecto con la utilización de ventanales altos y muros bajos. Existen otros condicionantes más abstractos tales como la biblioteca central, el Ayuntamiento, los vecindarios próximos, Rex y Ellenwood, y los puntos cardinales. Todo ello junto con el trazado de la parcela dan forma al edificio.

La planta es, en consecuencia, un recorrido asimétrico y sesgado dividida por una galería abierta con habitaciones a ambos lados. Al norte de dicha galería se encuentran el salón de actos, los aseos y la administración. En la misma está la recepción que controla los accesos al edificio, a los aseos y al salón de actos.

Las salas, infantil y general, se encuentran en el sur y fuera de las mismas hay un pequeño jardín.

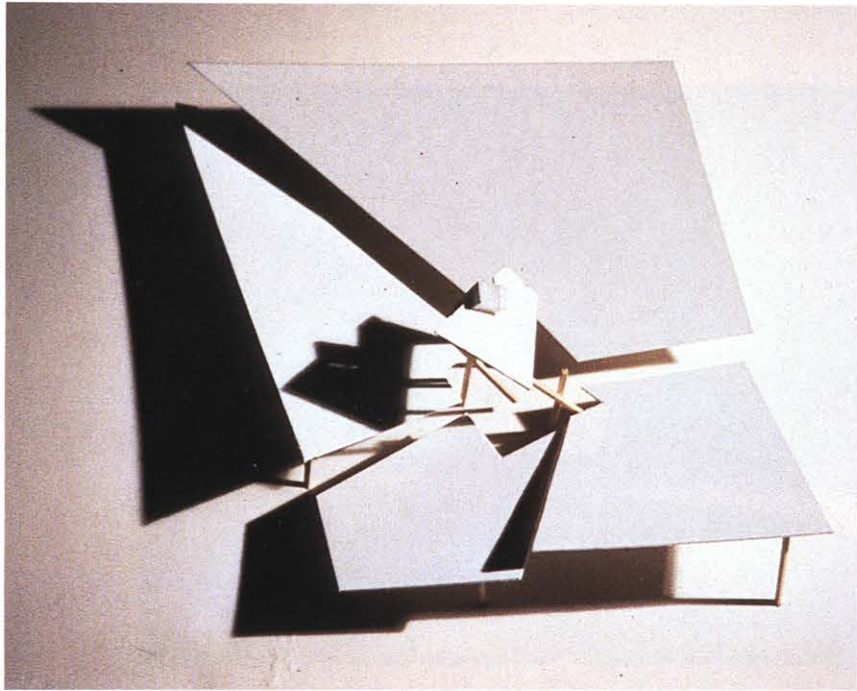
Asimismo, dentro de la galería y tangente a la



Planta de situación
Site plan

recepción, existe un elemento vertical que marca el centro del lugar y del edificio y que simboliza una nueva realidad para la biblioteca local. Sirve de apoyo a la cubierta con forma de seta que emerge y se eleva hacia el perímetro.

The Morrow Branch Library, a 10,000 square foot 59,000 volume community facility, is an institutional loner in a horse pasture bounded by a strip shopping center, a wet weather draw, a busy county road, and subdivision houses, sideways-facing and self-concerned,

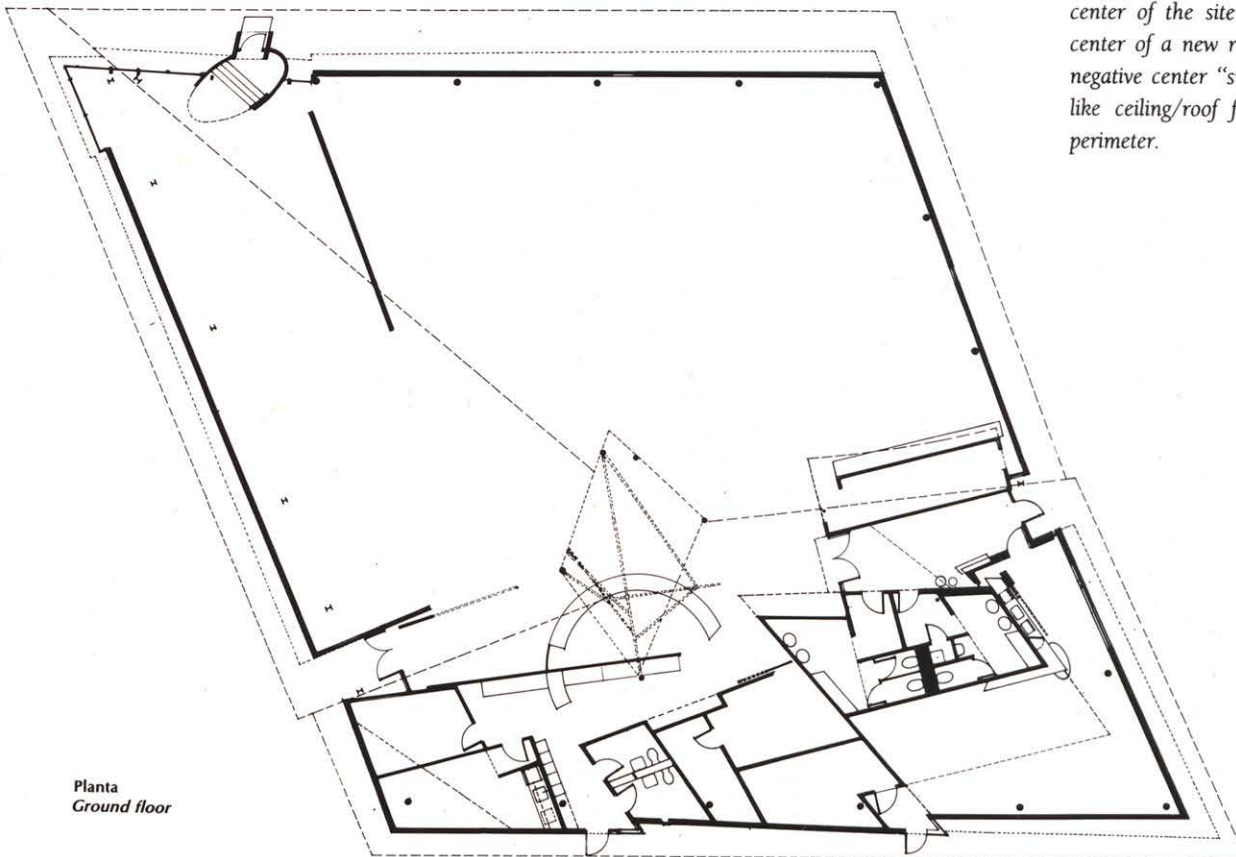


that refuse to acknowledge the road's existence. The site is flat, filled with heat, and yellow topped bitter weeds, loblolly pines and june bug beetles. Its most extraordinary feature is its ceiling of blue sky and bright clouds brushed by pine needles.

The one acre site is consumed by the program of proposed building and parking and the best view is up. The scheme reflects this, with glass and views high up and enclosing walls down low. Other influences are more abstract, distant connections, such as the headquarters library, the county courthouse, the close-by neighborhoods, Rex and Ellenwood, and the cardinal points of the compass. Along with the property lines, the lines of influence from these entities give form to the building.

The building plan is, in effect, an asymmetrical, skewed dogtrot with a dividing breezeway/corridor with rooms off both sides. To the north of the corridor are the public meeting room, toilets, and administrative services. Intruding into the corridor is the circulation desk with visual access to both building entrances, the restroom and the public meeting room entrances. The children's collection and the general collection are to the south. Along the south property line, just outside of the children's and general collection is a small garden area.

Also intruding into the corridor and tangent to the circulation desk, is a vertical element that marks the center of the site and the building and signifies the center of a new reality for the branch library. It is a negative center "support" from which the mushroom-like ceiling/roof forms emerge and rise toward the perimeter.



Planta
Ground floor

almacenes que se consideran más “elevados”, sino que ofrece sus productos independientemente de cualquier tipo de manipulación.

4. Tres de los edificios publicados aquí, diferentes como son entre sí, están contruidos con dos componentes básicos, un formalismo riguroso y completo y una selección concienzuda de expresividad, imagerie y elementos decorativos. A partir de estos dos elementos, o a medio camino entre ellos, es donde estos arquitectos establecen la diferencia. Existe otra diferencia añadida entre los dos colaboradores principales, Mack Scogin y Merrill Elam. La sensibilidad de Elam se manifiesta en una obra que, pudiendo resultar convencional en ocasiones, es indefectiblemente original, como ocurre por ejemplo con el color, los diseños y los pequeños detalles de la Biblioteca del Condado de Clayton y de la Biblioteca Morrow. Scogin tiende a un formalismo elaborado y riguroso no muy distinto del de Venturi. Ambos formalismos parten siempre de un proyecto detallado, aunque los dos arquitectos poseen la habilidad de saber disfrazar, combinar o debilitar la supremacía del proyecto, pero lo que no hace Scogin, a diferencia de Venturi, es jugar al juego del orden “virtual”, es decir, el intento de invocar una totalidad ausente o incompleta sin ayuda de un *parti* o tipología. Aún así los proyectos de Scogin, como los de Venturi, suelen ser muy esquemáticos e indefectiblemente fragmentarios y, consecuentemente, siempre resultan irresolubles.

La acertada frase de Jerry Cullum, “pequeños comienzos”,⁵ alude a ese espíritu original pero esquivo que permea la obra de Scogin, Elam y Bray. A través de las abundantes fotografías, muchas de ellas tomadas con una sencilla cámara automática, nos hacemos una clara idea de cuál es su mundo. Las hermosas aunque a menudo cómicas “instantáneas” de Mack y Merrill me recuerdan al modo en que William Gass emplea fotografías para hacer filosofía, pero mientras Gass insiste en mantenerse en la superficie de sus imágenes y deseos para así recuperarlos (en el sentido de Barthes) con una especie de discurso interpretativo, Elam y Scogin son menos artísticos pero más incisivos. Las imágenes que captan no tienen una intención generalizadora. Son intervenciones en el azar y en los acontecimientos; resulta esencial cuando se observan estas imágenes tener en cuenta quién decidió captar ese momento. La decisión y los detalles de la imagen no tienen una formulación explícita; sus cámaras no se utilizan como instrumentos de reproducción o artilugios para crear obras de arte, sino como los más primitivos instrumentos de la historia fotográfica, son simples cajas. En este caso, las cajas funcionan igual que las que emplea un entomólogo o un arqueólogo; no sirven para categorizar y controlar sus especímenes sino simplemente para ordenar y preservarlos hasta que se puedan analizar, identificar o descartar. Pero Scogin, Elam y Bray rechazan la fase final de análisis. La fotos se guardan en cajas, para poder verlas una y otra vez, pero nunca se aíslan mentalmente o se analizan verbalmente. Estas instantáneas se “toman”, y posteriormente se hará uso de ellas —reformadas, reconstruidas, sustituidas y reconstituidas a través de los sentidos— en arquitectura.

Estas instantáneas son momentos del arte, momentos de interés o momentos de la arquitectura. Scogin, Elam y Bray observan las cosas hechas colectivamente, desde los basureros a las salas de ópera, tratando de encontrar pistas arquitectónicas en lo vernáculo y en lo compartido

employing mechanisms of availability. This no-nonsense merchandising attracts a large segment of the public and conspicuously avoids conspicuous consumption by offering inexpensive versions of more sophisticated and highly promoted consumer products. Like any K-Mart building, the Clayton County Library does not compete with its more “high-brow” department-store counterparts, but rather offers its contents without manipulative “hype”.

4. *Each of the three buildings published here, as different as they are, is built of two main components, a rigorous and inclusive formalism and a discerning selection of idiom, imagery and icon. From these two sources, or between them, these architects make their difference. A further difference is made between the two principal partners, Mack Scogin and Merrill Elam. Elam’s sensibility produces work which is often conventionalized but always quirky; for example the color, patterning and detailing at both the Clayton County and Morrow Libraries. Scogin tends toward an elaborate but rigorous formalism which is not unlike Venturi’s. Both formalisms are primarily plan-based, with a coincident ability to disguise, hybridize or weaken the supremacy of the plan, but Scogin doesn’t play Venturi’s game of “virtual” order, that is, the attempt to imply a missing or incomplete totality without actually imbedding a simple parti or typology. Still, like Venturi, Scogin’s plans are often clearly diagrammatic or emphatically fragmentary, yet always irresolvable.*

Jerry Cullum’s apt phrase, “small beginnings”;⁵ suggests a more salient but elusive sentiment which drives the work of Scogin Elam and Bray. Through their innumerable photographs, many taken with an automatic pocket camera, we catch a glimpse of their world. Mack Scogin and Merrill Elam’s beautiful and often comic “snapshots” remind one of the way William Gass uses photography to do philosophy, but while Gass insists upon remaining on the surface of his images and endeavors to recover them (in Barthes’s sense) with a kind of interpretive narrative, Elam and Scogin are at once less painterly and more incisive. The images they capture make no claim to general meaning. They are interventions in happenstance and event; it is essential when viewing them to consider who decided to record this moment. The decision and the specifics of the view are less framed in the classic sense than they are collected; their cameras are not used as instruments of reproduction or mechanisms to produce art works, but like the most primitive devices of photographic history, they are simple boxes. In this case the boxes function something like the ones an entomologist or archaeologist carries; they are not meant to categorize and control their specimens but merely to order and preserve them until they can be dissected, identified or cleaned. But Scogin Elam and Bray reject that final stage of analysis. The snapshots rest in the boxes, to be repeatedly and tirelessly viewed, but never taken apart in thought or articulated in words. These snapshots are “taken”, so they eventually will be put to use —vicariously reformed, reconstructed, replaced and reconstituted— in architecture.

These snapshots are moments of art, moments of interest or moments of architecture. Scogin Elam and Bray look among the things we collectively have made, from garbage dumps to opera houses, hoping to find architectural clues among the vernacular and the shared. This method, or attitude, is connected to the actual buildings: we find traces of snapshots

por todos nosotros. Este método, o actitud, está relacionado con los edificios actuales: encontramos huellas de las instantáneas (artefactos, formas, fragmentos de experiencia) insertas en la construcción, pero están transformadas, o reformadas, como si hubiera intervenido una disciplina tan violenta como la cirugía.

Tal vez en este sentido la obra de Scogin, Elam y Bray pueda considerarse deconstructiva; no nos referimos a la imagen que ofrecen, sino a su propia constitución. Se trata de un complejo collage, un montaje de innumerables disciplinas, hechos, imágenes, estilos y órdenes que no es ni la desmembración de un todo anterior ni la reconstrucción de un grupo de fragmentos inalterados. Estos edificios albergan un espacio textual que no es ni destructivo, ni alienante ni caótico; no muestran un rostro trágico. Estos edificios son alegres de un modo impensable para los clásicos del movimiento moderno. El regocijo del movimiento moderno más elevado se reducía a una sonrisa trágica, y el posmodernismo es una "sonrisa forzada", como calificó Emerson a la expresión que utilizamos cuando tememos desagradar a nuestro interlocutor. Pero la sonrisa de Scogin, Elam y Bray no es forzada, o sarcástica o producto de su incapacidad para expresar lo que realmente quieren decir. Como ocurre con Mona Lisa, su enigmática sonrisa nos hace plantearnos varias preguntas. ¿En qué situación de apuro se encuentra la arquitectura para que tengamos que sospechar de una sonrisa cuya alegría no proviene de la ingenuidad teórica o del triunfo práctico? ¿Por qué es tan difícil escribir sobre edificios tan alegres? ¿Por qué razón Scogin, Elam y Bray saben tan bien lo que quieren pero renuncian a decírselo a los demás?

5. El texto que incluimos a continuación, pronunciado por Van Wyck Brooks en 1918, sigue siendo una opción viable, aunque muy arriesgada, hoy y para nosotros.

*"¿Qué es importante para nosotros?... Cuanto más personal sea la respuesta a esta pregunta, pienso, más posibilidades hay de que alcancemos un orden vital a partir de la anarquía del presente."*⁶

Empezar a responder a esta pregunta exige aquello que William James llamó "actitudes antiintelectuales".⁷ Hizo una distinción entre antiintelectuales, que provocan la ira de, y se muestran reacios hacia, cualquier forma de actividad que dependa de los libros, y los intelectuales *istas*, que a veces son intelectuales pero que esgrimen argumentos contra los fines racionalistas e idealistas del conocimiento, como es el caso de Nietzsche y Emerson. Esta es la actitud que Wittgenstein tanto admiraba de James. John Dewey trató de explicarlo a través de la noción de "pensamiento cualitativo"⁸, un tipo de pensamiento totalmente opuesto a la articulación de objetos y sus relaciones y dependiente del bagaje, o de la situación, cualitativo del pensamiento. Esta condición silenciosa es un problema peculiar de todos los arquitectos pero al que rara vez se enfrentan: el silencio de la forma habitable. Es un problema que apasionaba a Wittgenstein, y del cual habló con una increíble elocuencia en su alegoría de los "constructores", una comunidad imaginaria que posee un lenguaje formado por sólo cuatro palabras (viga, bloque, pilar y plancha), cada uno de los cuales corresponde exactamente a los cuatro elementos de su arquitectura, con lo cual se quiere expresar la idea de

(artifacts, shapes, fragments of experience) lodged in the construction, but they are transformed, or reformed as if by a violent discipline like surgery. It is in that way that Scogin Elam and Bray's work is perhaps deconstructive; it is not a matter of how it looks, but in its constitution. It is assembled as a complex collage, the assemblage of incommensurable disciplines, facts, images, styles and orders in a way which is neither the disassembly of a prior whole, nor the reassembly of a group of unmodified fragments. These buildings inhabit a textual space which is not disrupted, not alienated, not chaotic; they do not wear a tragic face. These buildings are joyful in a way that the classics of modernism could not be. The elation of high modernism was perhaps a tragic smile, and that of postmodernism is a "forced smile", as Emerson called the expression we wear when we fear displeasing our interlocutor. The Scogin Elam and Bray smile is not forced, or sardonic, or conflicted about what it cannot say outright. But this enigmatic smile leaves us with questions. What is it about our current predicament in architecture that makes us suspicious of a smile whose satisfaction does not derive from theoretical ingenuity or practical triumph? Why it is so hard to write about buildings which are so happy? What is it that Scogin Elam and Bray know so well but are not telling us?

5. *The following retort, offered in 1918 by Van Wyck Brooks, is perhaps still a frighteningly viable, but still risky, option, for now, for us.*

*"What is important for us? ... The more personally we answer this question, it seems to me, the more likely we are to get a vital order from the anarchy of the present."*⁶

To begin to answer this question requires what William James first called "anti-intellectualist tendencies".⁷ James drew a distinction between anti-intellectuals, who are antagonized by, and antagonistic towards, all forms of bookish activity, and anti-intellectualists, who are often intellectuals, yet argue against rationalist and idealist claims to knowledge, for example Nietzsche and Emerson. It was this tendency that Wittgenstein so loved about James, both involved themselves in problems of dumbness, in other words. They tried to articulate their thoughts without stating them outright. John Dewey tried to explain it within his notion of "qualitative thought"⁸, a kind of thinking which is wholly other than the articulation of objects and their relations and which depends upon the qualitative background, or situation of thinking. Architects, by virtue of their medium are forced into such a condition but this basic muteness of habitable form is rarely faced. This is a problem which captivated Wittgenstein, and presented strikingly in his allegory of the "builders", an imagined community which possesses a language of only four words (beam, block, pillar, slab), each of which corresponds exactly to the four elements of their architecture, implying that their architecture however well-formed could in fact have nothing to say about anything other than itself. I imagine Scogin Elam and Bray to be constructing within a more complex, but nonetheless qualitative, condition, still at a loss for words which would explain their actions, and prompting a Wittgensteinian fascination with what he called the "CLICK": the experience immediately after the wordless moment when something is on the tip of one's tongue. Paraphrasing William James, Wittgenstein writes of this moment:

que tal vez su arquitectura no tuviera nada que decir sobre cualquier tema que no fuese ella misma. Me imagino a Scogin, Elam y Bray construyendo en una situación más compleja pero, sin embargo, cualitativa, aún sin palabras que pudieran explicar sus movimientos e inspirados por la fascinación wittgensteiniana por lo que éste llamó “CLICK”: la experiencia inmediatamente posterior al momento mudo cuando se tiene una palabra en la punta de la lengua. Parafraseando a William James, Wittgenstein escribe acerca de este momento:

“¡Qué experiencia más increíble! La palabra no llega, pero de algún modo está aquí —o hay un algo y *no consigue* desembocar en nada excepto la palabra misma—. Pero esto no constituye en absoluto una experiencia. *Interpretada* como una experiencia resulta, sin duda, curiosa. Como ocurre con una intención cuando se interpreta como acompañamiento de una acción... A las palabras “Lo tengo en la punta de la lengua”... suele seguirles el *hallazgo* de la palabra. (Que cada uno se haga la siguiente pregunta: ¿qué ocurriría si los seres humanos *nunca* encontrasen la palabra que tienen en la punta de la lengua?)”⁹

Esta condición oculta es precisamente la que tengo la impresión de que permea la obra de Scogin, Elam y Bray, como si lo que *debiera* decirse se expresara mediante una mudez perfectamente articulada. Curiosamente, es la aparente irrevocabilidad de los dibujos y las maquetas lo que enmascara y engendra esta condición decisiva de encontrarse sin palabras. Afortunadamente, y al igual que los escritos aforísticos de Wittgenstein, Scogin Elam y Bray nunca “van y lo sueltan”. Demuestran un profundo respeto por la articulación al tiempo que respetan los límites. Su obra llena el vacío que media entre la trascendencia y el sentido común, pero no se identifica con ninguno de los dos. Es una arquitectura de la transgresión, pero no es complaciente; porque mientras que los arquitectos se niegan a utilizar palabras para hablar de su trabajo, nunca se quedan en silencio sino que, como ocurre con su arquitectura, se quedan mudos de asombro cuando se les piden explicaciones últimas y definitivas, y nosotros nos quedamos con la misma sonrisa de perplejidad de la que hablaba Wittgenstein para tomarnos el pelo.

“What a remarkable experience! The word is not there yet, and yet in a certain sense is there -or something is there, which cannot grow into anything but this word—. But this is not experience at all. Interpreted as experience it does indeed look odd. As does intention when it is interpreted as the accompaniment of action. ... The words ‘It’s on the tip of my tongue’ ... are frequently followed by finding the word. (Ask yourself: what would it be like if human beings never found the word that was on the tip of their tongues?)”⁹

This liminal condition is precisely the one I have a sense that the work of Scogin Elam and Bray is inhabiting, as though mute yet still articulating clearly what might be said. Oddly, it is the seeming definitiveness of the drawings and models which defers and engenders this ultimate condition of being at a loss-for-words. Happily, like Wittgenstein in his aphoristic writings, Scogin Elam and Bray never “just come out and say it”. They portray a respect for articulation at the same time that they respect its limits. The work spans a gulf between transcendence and commonsense at the same time it is neither. This is an architecture of transgression; it is not complacent; because while the architects are reluctant to attach words to their work, they are not silent, but like their architecture, dumb-founded when called upon to speak definitively, leaving us with the same happy smile of puzzlement with which Wittgenstein teases us.

¹ Van Wyck Brooks, *America's Coming of Age*, New York: B. W. Huedsch, 1915, pp. 9-10.

² *Ibid.*, p. 7.

³ Richard Rorty, “Philosophy as Science, as Metaphor and as Politics”, in *Essays on Heidegger and others*, Cambridge University Press, 1991.

⁴ Rorty, “Texts and Lumps”, in *New Literary History*, V. 17, #1, Autumn 1985.

⁵ J. W. Cullum, “On Southern Identities and Difference: Marginal Notes for Mack Scogin and Merrill Elam”, *Assemblage* 7, October 1988, p. 87.

⁶ Brooks, “On Creating a Usable Past”, *The Dial*, April 11, 1918, p. 341.

⁷ William James, *Pragmatism*, Indianapolis: Hackett, 1981, p. 29. (Also see Morton White, “Anti-Intellectualism in America” in *Pragmatism and the American Mind*, and Richard Hofstadter, *Anti-Intellectualism in American Life*.)

⁸ John Dewey, “Qualitative Thought”, in *Philosophy and Civilization*, New York, Minton Balch, 1931.

⁹ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 3rd. ed., New York: Macmillan, 1958, p. 219.

¹ Van Wyck Brooks, *America's Coming of Age*, New York: B. W. Huedsch, 1915, pp. 9-10.

² *Ibid.*, p. 7.

³ Richard Rorty, “Philosophy as Science, as Metaphor and as Politics”, en *Essays on Heidegger and others*, Cambridge University Press, 1991.

⁴ Rorty, “Texts and Lumps”, en *New Literary History*, V. 17, 1, otoño 1985.

⁵ J. W. Cullum, “On Southern Identities and Difference: Marginal Notes for Mack Scogin and Merrill Elam”, *Assemblage* 7, Octubre 1988, p. 87.

⁶ Brooks, “On Creating a Usable Past”, *The Dial*, Abril 11, 1918, p. 341.

⁷ William James, *Pragmatism*, Indianapolis, Hackett, 1981, p. 29. (También ver Morton White, “Anti-Intellectualism in America” en *Pragmatism and the American Mind*, y Richard Hofstadter, *Anti-Intellectualism in American Life*.)

⁸ John Dewey, “Qualitative Thought”, en *Philosophy and Civilization*, New York, Minton, Balch 1931.

⁹ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 3ª ed., New York, Macmillan, 1958, p. 219.

Arquitectura, desarrollo, memoria

Architecture, Development, Memory

HAL FOSTER

De Carol Burns and K. Michael Hays, eds., *Thinking the Present* (New York, Princeton University Press, 1990), recopilación de las ponencias del simposio del mismo nombre organizado en la Graduate School of Design de Harvard University bajo la dirección de Rafael Moneo. Hal Foster es crítico de arte y arquitectura y actualmente es profesor del Whitney Independent Study Program. Es cofundador de la revista *Zone* y autor del libro de ensayos *Recordings*. Traducido por Luis Feduchi.

From Carol Burns and K. Michael Hays, eds., Thinking the Present (New York, Princeton University Press, 1990), a collection of lectures given at the symposium of the same name held at the Graduate School of Design of Harvard University under the direction of Rafael Moneo. Hal Foster is critic of art and architecture and currently is instructor at the Whitney Independent Study Program. He co-founded the journal Zone and his own book of collected essays is called Recordings.

No soy un historiador de la arquitectura. Digo esto en parte como excusa, y en parte para que se me permita hablar especulativamente, de un modo que la gente instruida en una lengua profesional no acostumbra a hacerlo. Los críticos de la cultura suelen considerar la arquitectura contemporánea como si fuera de alguna manera isomórfica a las fuerzas económicas. A pesar de que aquí yo también la trate como a un simple objeto inerte, lo que de hecho me interesa es su complejidad discursiva o inestabilidad.

La Revolución Rusa hizo que los artistas afrontaran el anacronismo potencial de la categoría Arte. Así hoy, de manera muy diferente, el capitalismo avanzado hace que los arquitectos confronten la posible obsolescencia de la categoría Arquitectura. Pero alguno podría leer este desarrollo de otro modo, como un

mandato que obligue a pensar el “refuncionamiento” de la disciplina. (Debe decirse que este simposio, por mérito propio, no perseguía esta posibilidad.) La primera parte de mi texto alude a las condiciones actuales de tal refuncionamiento; la segunda parte concierne al papel emblemático de la arquitectura en los modelos historicistas de la historia. Se presenta aquí en gran parte tal y como fue dado: unas cuantas notas, algunas preguntas, ni una sola demostración.

Quiero comenzar con una puntualización general acerca de la crítica que es especialmente importante para el discurso arquitectónico. A mi modo de ver, el concepto de crítica está ligado al concepto de la esfera de lo público. Ahora bien, tanto si uno considera esta esfera como histórica o como heurística la crítica depende de ello. En cierto modo, las dos formas, la institución de la crítica y la noción de lo público, son aspectos contemporáneos de la misma revolución cultural burguesa. Por descontado, esta revolución fue frenada inmediatamente cuando otros grupos —inicialmente otras clases— exigieron que los derechos y la representación de la burguesía se constituyeran públicos de verdad, abiertos a todos. Esta exigencia continúa en diversos modos, y es sólo de esta forma, en las diferentes posturas contra-lo-público del presente, en las que uno se puede permitir, en todo caso, hablar de una esfera de lo público. (Debido, en gran parte, a que la vieja esfera de lo público ha seguido el camino del espectáculo, hasta llegar a nuestra esfera empresarial-estatal-informativa). No obstante, institucionalmente, la crítica no ha podido ser muy capaz de soportar estas posturas contra-lo-público, de articular intereses, residuales y/o emergentes, alternativos a los dominantes. Y tampoco ha demostrado ser capaz de presionar a la arquitectura, a su soporte institucional, para hacerlo. Con creces, ha aceptado su propio fracaso, incluso ha incorporado su erosión como un lugar de análisis y alternativo. Demasiados críticos de arquitectura son sólo ejecutivos para los chicos de la calle.

Si esto suena a reacción en el mejor de los casos, a paranoia en el peor, es lo que es. Y es éste mi segundo objetivo acerca de la crítica

hoy en día. La cultura de la crítica depende de la de la política, y nuestra cultura política es una reacción en su ansiedad acerca del presente; la corriente principal está comprometida con lo innovador, lo otro. En tal clima la crítica no puede sino ser una reacción, y lo es; cuando no es una ratificación simple, la crítica cae en el resentimiento, queda atrapada en la negación, apartada de la afirmación. Y digo afirmación en un sentido crítico, no celebratorio, del status quo; una afirmación que libere nuevos modos de pensamiento y acción a la vez que rescate otros reprimidos en la vida cultural, social y política. Existe un gran atrofiamiento de esta crítica anunciatoria hoy en día, y la práctica se atrofia con ella.

¿Cómo afecta todo esto a la arquitectura contemporánea? Por un lado, la arquitectura nunca es considerada una práctica de interés público. ¿Cuántas veces los periódicos presentan la arquitectura como un tema cívico o de participación ciudadana? Y ¿cuántas veces, cuando es el tema de discusión, se refiere a la construcción cotidiana, y no a tal diseño de tal diseñador o a la personalidad de tal arquitecto? Cuando la arquitectura es recibida como una actividad de interés público, este público es rara vez cautivado por su condición de conflicto y respuesta; se observa, pues, como una mera estadística. Como resultado, arquitectura y público se convierten en una disyuntiva; uno de los efectos es que los aspectos públicos de la arquitectura son tratados como resultados materiales. Relegados a categorías de atrios falsos y plazas menores, de monumentos sin significado y monstruosos centros comerciales, estos resultados públicos de la arquitectura existen para compensar; sirven, como la mayoría del arte público, como patéticos sustitutos para espacios de apariencia pública. (Los precedentes del siglo XIX, tales como el gran almacén o el gran bulevar, por lo menos poseían una fascinación fantasmagórica que provocaba una subcultura reflexiva baudelairiana; hasta la fecha, los centros comerciales sólo nos han dado *Dawn of the Dead*.) Como si de fastidiar a los poderes que representan se tratara, son sólo usados por los *sintecho**, los cuales son allí maltratados. (El resto de nosotros somos meramente observados.)

Otro efecto, a modo de corolario, de esta disyuntiva entre la arquitectura y lo público es que la arquitectura está considerada primordialmente como una práctica individual, es decir, está formulada en los siguientes términos: tal diseño producto de la personalidad de tal arquitecto o tal proyecto resultado de la megalomanía de tal promotor. No se le da prácticamente ninguna consideración crítica a la complejidad social de la arquitectura (por ejemplo, el impacto de un edificio de oficinas sobre la comunidad en la que se implanta o sobre las mentes de sus usuarios), ni tan siquiera a la práctica constructiva en sí: no ya proyectos grandiosos como las espectaculares miniciudades del puerto de Baltimore, sino la arquitectura del día a día como nuevos núcleos urbanos, parques o edificios institucionales. Por lo que sé, tales actividades son rara vez tomadas en consideración por el discurso arquitectónico; son, más bien, incluidas en otras categorías (negocios, inmobiliaria, ocio). Y esto, creo yo, es una mistificación extraordinaria de la cual participan generalmente la crítica, la teoría y la educación arquitectónica. Los poderes existentes (los Philip Johnson, Donald Trump y Edward Koch de nuestras megalópolis) no podrían divisar una máscara ideológica más perfecta que aquella que producimos y reproducimos diariamente en el curso de nuestras propias prácticas como arquitectos, críticos y profesores, incluso (o especialmente) cuando pensamos que estamos siendo en última instancia teóricamente subversivos. (Mi tono podría sugerir que estas operaciones a las que me refiero son nuevas, pero de hecho forman parte del estado actual de un proceso histórico —la visión arquitectónica/urbana del capitalismo de estado— puntualizado por figuras tan famosas como el Barón Haussmann y Otto Wagner, Albert Speer y Robert Moses, Philip Johnson y John Portman.)

Como resultado de esto, la crítica arquitectónica es un blanco fácil, pero no es éste mi único blanco. La arquitectura de academia también participa de esta mistificación. Lo hace simplemente cuando niega ciertas arquitecturas mundanas, procesos políticos o grupos sociales. En mi limitado conocimiento de los congresos de arquitectura y de los exáme-

nes académicos (los primeros normalmente en forma de lucha de gladiadores, los últimos siempre sádicos) ambos parecen a menudo suceder situándose por debajo del desprecio, o por lo menos del interés. Una vez más, hablo como profano, y para los profanos existen dos figuras que han llegado a dominar el tema: el arquitecto-promotor y el arquitecto-académico. De esta forma, la arquitectura ha sido, por un lado, absorbida por el desarrollo urbanístico y, por otro, enrarecida por lo académico. Esto es un tanto cínico, o quizá demasiado, ya que existen aspectos de resistencia y renovación en ambos terrenos. Sin embargo, estos procesos de materialización y enrarecimiento no pueden ser negados. ¿Cómo situar esto históricamente? ¿Comienza con la separación de la arquitectura y la ingeniería; una separación que refina la práctica de la primera y que permite un dominio a la lógica de la segunda? ¿Deriva de la posición ambigua de la arquitectura, como la más práctica y universal de las artes según la proyección moderna de la autonomía formal? Esta voluntad de autonomía fue también parte de la revolución cultural burguesa, pero en gran medida su carga crítica está hoy vacía. En gran medida, de hecho, esta voluntad de autonomía permitió el enrarecimiento de la arquitectura en las escuelas que a su vez incitó a su materialización en el desarrollo urbanístico. En cualquier caso, cómo exactamente ocurrió esto, cómo exactamente aparecieron el arquitecto-promotor y el arquitecto-académico, no lo sé. Sé, sin embargo, que un modo de contestar a estas figuras gemelas es producir otro par dialéctico: frente al arquitecto-promotor, el arquitecto político; y frente al arquitecto-académico, el arquitecto contra-disciplinar.

Ahora bien, ¿qué podría ser hoy esta primera criatura, el arquitecto-político? Por ejemplo, en vez de promover refugios para los *sintecho* como parte de una variante de zonificación o de un plan de construcción (como quizá hiciera un promotor), un arquitecto trabajaría para revelar las condiciones previas de la existencia de los *sintecho*; quizá no en forma de construcción, quizá no en forma de dibujo, quizá fuera de la disciplina tal y como existe hoy. Sin embargo, presentar propuestas de refugios para los *sintecho* o reimaginar la casa

tipo en su totalidad —lo primero como remedio de conciencia, lo segundo como visión de grandeza compensatoria— no es suficiente. Por contra, un arquitecto podría denunciar la proliferación de los *sintecho* como un efecto no sólo de ciertas políticas (concernientes al bienestar, a los fondos para la vivienda, etc.) sino también de ciertas preconcepciones arquitectónicas/urbanas. Ahora, quizá, suene ingenuo en vez de cínico, ya que, ¿qué sucede entonces con la arquitectura?, ¿no podría ser que la arquitectura no fuera sólo política o economía o sociología? En parte. Pero, ¿qué es la arquitectura hoy?, ¿qué ha sido siempre? Y un análisis tal no es irrelevante a un discurso sofisticado. Los arquitectos deconstructivistas opinan que tanto la arquitectura premoderna como la moderna están empantanadas en una metafísica de la presencia, del refugio, del hogar. Si esto es cierto, una crítica antifundacional de tal arquitectura podría hacer de los *sintecho* su tema. De igual manera, podría considerar lo *unheimlich*, lo siniestro. Estos dos términos existen en los límites de la arquitectura. La arquitectura enmarca. Sin embargo, de manera abyecta, los *sintecho* son empujados fuera de este marco, y de esta manera lo retan. Lo mismo sucede con lo siniestro: la arquitectura rara vez permite intuiciones sensoriales del espacio y la estructura; ¿qué podría ocurrir si prestara atención a las que son inconscientes? En realidad, ¿qué podría ser una arquitectura psicoanalítica?

Y, ¿qué hay de la figura del arquitecto contra-disciplinar? Yo planteaba esta figura en oposición al enrarecido arquitecto-académico, y aquí apelo a un postestructuralismo que no está muy en boga en el discurso arquitectónico, en tanto en cuanto este discurso se centra en la arquitectura deconstructivista. Ahora bien, podríamos discutir si la arquitectura deconstructivista es verdaderamente deconstructiva de la arquitectura, o si es fiel a la metodología de la deconstrucción; evidentemente la arquitectura es un medio importante para tal investigación. Pero en un determinado momento nos deberíamos preguntar dónde se sitúa esa arquitectura en relación con el enrarecimiento-materialización de la disciplina hoy. Por ejemplo, puede llevar a buen término las preconcepciones metafísicas, las

posiciones respecto a temas humanísticos de la arquitectura en un sentido derridiano. Pero, ¿compromete a los diferentes aspectos de la disciplina en el sentido foucaultiano? A menos que lo haga, yo no estoy tan seguro de cuán verdaderamente crítica, incluso desconstruccionista, pueda ser. Menciono a Foucault —y me refiero primordialmente al Foucault de *Disciplina y castigo*— para sugerir un modo de proceder que bien pudiera ser el de un arquitecto contra-disciplinar. No uso las ideas de Foucault y compañía como manual, sino para pensar en los aspectos disciplinares de la arquitectura. Uso “disciplinar” en el sentido de cómo la arquitectura construye sus temas de autor y prepara a los que la practican como arquitectos (en relación, desde luego, con otros discursos y prácticas, pero también en la universidad, incluso en asignaturas y proyectos no disciplinares); y disciplinar en el sentido de cómo la arquitectura construye los temas que la contienen, y prepara nuestras espacialidades y temporalidades, nuestros cuerpos y mentes, nuestras actividades conscientes e inconscientes. En breve, el fin no es tanto fabricar (pongamos por caso) proyectos anti-panópticos, sino considerar si es posible o no pensar la arquitectura fuera de un sistema de un espacio ya examinado, fuera de un régimen de mirada disciplinar, fuera de un orden de cuerpos jerarquizados, fuera de un espacio-tiempo de circulación forzosa (el flujo de gente, bienes, información, dinero); en pocas palabras, pensar la arquitectura en términos de los efectos técnicos, microfísicos que produce en nuestros cuerpos y mentes.

Surge aquí una pregunta. Para Foucault la visión producida históricamente en diferentes arquitecturas e inscrita en diferentes temas es indiferente a la sexualidad. ¿Es esto cierto?, ¿puede una crítica arquitectónica hoy llegar a pensar que esto es así? Paralelamente surge un aparte de índole más personal: recientemente me he interesado por diferentes desarrollos tipológicos. A finales del pasado otoño (1988) me encontraba en Seattle, mi ciudad natal, con motivo de un congreso de arquitectura. Como para compensar el hecho de que su centro es cada vez más denso, existe un nuevo y espacioso centro comercial, lo cual me pareció un cambio extraño: una tipología inicialmente

urbana, el gran almacén, ahora, de nuevo remitida a una localización urbana. Este cambio —que ha sucedido en todas partes— es preocupante en el sentido de que un centro comercial periférico se presenta ahora como una forma primordial de espacio público urbano. Es además aceptado como un espacio de la memoria pública, lo cual lo hace todavía más problemático ya que en tales espacios la historia de un lugar es consumida como espectáculo. En Seattle, esto se traduce en abstraer un diseño indio de la Costa Noroeste como logotipo global del centro comercial.

Unas semanas después estuve en San Francisco donde vi un desarrollo ulterior de un tipo de desarrollo urbanístico: el centro comercial llamado The San Francisco Emporium. Aquí no sólo se ha trasplantado la tipología de centro comercial periférico a la ciudad, sino que la horizontalidad del centro comercial ha rotado de nuevo a la verticalidad del gran almacén. Imagínense una estructura que es una espiral a lo Guggenheim: los pisos son bandas alrededor de un abismo central. En cada planta uno es obligado a parar, a andar entre tiendas y a coger cada ascensor. Obviamente, estaba allí durante la locura navideña, pero nunca antes había vivido un delirio arquitectónico tal; iba más allá del vértigo experimentado por Frederic Jameson en el Portman Bonaventure Hotel de Los Angeles. Aparte de los efectos subjetivos, en este centro comercial la gente parecía más bien partículas de un registro de ondas, investigado sólo en términos de flujos; unos flujos con apariencia de libertad pero sólo por ser aleatorios. (¿Viven los hombres y las mujeres, los niños y los adultos, este flujo de manera diferente? ¿Tienen los arquitectos en cuenta estas diferencias?) Mientras tanto, las tiendas, durante mucho tiempo erosionadas desde dentro por la variopinta mercancía, son ahora erosionadas desde fuera por la demanda de las circulaciones. Existe una definición mínima de cada tienda; de hecho la estructura posee una transparencia casi televisiva que añadir a la actual transformación de la arquitectura en nuestro régimen social de investigación en términos de espectáculo. (De hecho, una experiencia arquitectónica primordial hoy en día es la imagen de tu propio cuerpo en un

espacio monitorizado: un ascensor, un lobby, un museo, etc. Los límites de la arquitectura están continuamente extendiéndose, disolviéndose, redefiniéndose en este sentido; atrapados entre la inercia de nuestros cuerpos y la aceleración de todo lo demás.) En este centro comercial sólo hay tiendas en las bandas que rodean el abismo central. Si para Walter Benjamin el gran almacén era el infierno de la fantasmagoría del siglo XIX, este espacio es un purgatorio contemporáneo. La bolsa o la vida. O compras, o saltas.

Ahora bien, para que la arquitectura sea crítica en el sentido contra-disciplinar que quiero desarrollar debería reflejar su propio cometido en su poder inherente. Tengo confianza en que este tipo de investigaciones se están llevando a cabo. Aquí, sin embargo, en vez de especular, podría ser útil considerar, incluso de forma abstracta, las premisas de planteamientos críticos ya en marcha. A menudo, tales planteamientos son concebidos en términos de una arquitectura de oposición. Esto inmediatamente plantea la famosa pregunta de Aldo van Eyck: ¿Cómo proponer una forma alternativa arquitectónica en una sociedad urbana sin forma? Yo solía pensar que ésta era una provocativa paradoja, pero ahora se me presenta como una oposición ilegítima que podría debilitar más que apoyar la práctica de la crítica. Ya que la noción de “forma alternativa” sugiere que sólo existe un exterior o un interior en nuestra dinámica social, una dinámica en la que la noción “una sociedad sin forma” sugiere que no podemos conocer. Sin embargo nuestra dinámica social capitalista sí puede ser conocida; puede ser que sea difícil de representar, no digamos ya de resistir, pero esto no es *a priori* una imposibilidad, por lo menos en tanto en cuanto uno no oponga un exterior a un interior. Esta oposición está siendo ahora deconstruida; no tanto por Derrida o Deleuze, Peter Eisenman o Bernard Tschumi (aunque nos ayudan a pensar en ello) como por el capitalismo avanzado. Y aun así, para el pensamiento crítico, para el pensamiento arquitectónico, parece todavía operativo allí donde se reproduce de tal manera que la teoría y la práctica se constriñen en una de dos posturas: o bien en una postura interior, como es el caso de la “ciudad collage”, la cual

es siempre interpretada como un acercamiento curativo, incluso conmemorativo del desarrollo moderno, o bien en una posición exterior, desde la cual uno sólo puede imponer un modelo más o menos utópico sobre la ciudad. (Esta última postura a menudo toma la forma de un deseo-de-monumentalidad en el caso del Movimiento Moderno y de deseo-de-marginalidad hoy en día.) En la postura interior uno tiende a “relacionarse con las fuerzas de la Grosstadt como lo hace un surfista con respecto a la ola” (en palabras de Koolhaas); y en la postura exterior, uno busca transformar la ciudad de acuerdo con alguna lógica totalitarista o de algún sueño privado. Cuando tal transformación era parcialmente posible, tendía a destruir la ciudad, a fragmentarla lo más posible. Y ahora que es menos factible, sirve para reforzar la marginalidad del arquitecto, una marginalidad que muchos arquitectos hoy tienden a abarcar fetichistamente como si la arquitectura sólo estuviera sostenida ahora auténticamente a través de señales de su “pérdida” o “imposibilidad”.

Mi objetivo a este respecto no es que la noción de una arquitectura de oposición debiera rendirse, sino que sus términos deberían replantearse. Podría ocurrir que la noción de arquitectura crítica fuera problemática también, pero por el motivo contrario: no porque proyecte un exterior mítico en lo social (un exterior que es o superado heroicamente o incorporado caprichosamente), sino porque asuma demasiado el campo que intenta transformar. Asumiendo esto se cierra a los propios cambios históricos, a las propias innovaciones en lo referente a espacialidades y subjetividades que de otra manera podría articular con efectos radicales. Esta articulación, por cierto, es mi ideal: una arquitectura que en vez de adaptar una disciplina de espacios y temas a un cálculo sincrónico de diseño y técnica, recobre espacialidades y subjetividades residuales y articule aquellas que emerjan; una arquitectura que, efectivamente, ponga a la propia arquitectura en movimiento de manera acorde a la naturaleza no sincrónica de nuestra experiencia histórica.

¿En qué difiere tal modelo de una arquitectura de resistencia? Puede ser que esto sea hipostatar otro término (como anteriormente ya

hice con la noción de arquitectura “de oposición” y la de arquitectura “crítica”), pero “resistencia” parece apostar por una postura defensiva; es decir, tiende a sustraer las posibilidades anunciatorias de la práctica. En pocas palabras, la “resistencia”, como la “oposición”, también ha de ser replanteada; lo que esto pueda significar puede ser sugerido por un modelo muy importante de arquitectura de resistencia, el modelo de “regionalismo crítico” propuesto por Kenneth Frampton.²

Frampton comienza por una oposición entre civilización universal (racionalista, “tecnofílica”, capitalista) y cultura regional; la primera comprometida con una expansión apropiativa, y la segunda con la diferencia cultural. En vez de confiar en los aspectos innovadores del capital nuevo o en los aspectos tradicionales de las viejas culturas, él aboga por un compromiso dialéctico entre ambos, donde, de hecho, unos critiquen y corrijan a los otros. Es un concepto valioso, un concepto que, articulado en la obra de los arquitectos que cita (Alvar Aalto, Jorn Utzon y Mario Botta), puede acercarnos al tipo de arquitectura por el cual yo abogaba anteriormente; una arquitectura sensible a las complejidades de las espacialidades y subjetividades residuales y emergentes. Pero a no ser que uno viva en una sociedad relativamente homogénea (como lo hacía o hacen el finés Aalto, el danés Utzon y el suizo Botta) puede ser difícil actuar de hoy en adelante, ya que los principios del “regionalismo crítico” están vinculados a un problema que podría no ser el nuestro, al menos en su totalidad. Una fuente teórica fundamental del “regionalismo crítico” es el ensayo de 1961 titulado “Civilización universal y culturas nacionales” del filósofo Paul Ricoeur. En 1961 —tras las guerras de liberación de los años cincuenta y antes de las conquistas neocoloniales de los sesenta y setenta (es decir, antes de la re-invasión del Tercer Mundo por parte del Primer Mundo para abastecerse de mano de obra y mercado)— Ricoeur podía todavía mirar la nueva configuración poscolonial del mundo con optimismo. En aquel momento de liberación era posible proyectar un auténtico “diálogo” entre naciones, insistir en la resistencia de lo regional; veintiocho años después se ha convertido en algo mucho más difícil.

Esto no quiere decir que la monocivilización sea un hecho consumado, que el capitalismo haya llegado a todas partes. (Cada día tengo menos simpatía por los modelos apocalípticos de la crítica cultural contemporánea que hablan de un Occidente universal o de un mundo hiperrealista; a menudo tal crítica no es sino otra renuncia de las diferencias.) Quiere decir que las relaciones entre lo global y lo regional, centro y periferia, son mucho más complejas hoy. Como dice el cineasta y escritor vietnamita Trin T. Minh-ha, existen Primeros Mundos en todo Tercer Mundo y Terceros Mundos en todo Primer Mundo, por no hablar de Segundos y Cuartos Mundos. ¿Qué aporta esta complejidad y contradicción al modelo de “regionalismo crítico” que para poder articularse parece apoyarse en culturas locales homogéneas? ¿De qué manera podría complicarse en contra suya? Es en este punto, de nuevo, donde pienso que debería ser desarrollado, no abandonado; este es mi objetivo. Quizás pueda complicarse según las líneas trazadas por el modelo de “localización cognoscitiva” propuesto por Frederic Jameson.³ En este modelo Jameson relaciona la incapacidad relativa de localizar una posición fenomenológica en la megalópolis —tal y como demostraron Kevin Lynch y sus colegas en *La imagen de la ciudad* en 1964— con la incapacidad relativa de localizar relaciones de clase entre naciones dentro del capitalismo avanzado. De esta manera extrapola el concepto de localización cognoscitiva en términos althusserianos. Y sin embargo, aunque lo complica en gran medida, el principio de “localizar-mentalmente” parece contradecir sus propias diagnósticas de la condición posmoderna de las subjetividades esquizoides y los espacios desterritorializados. Dicho esto, uno puede apoyar totalmente el proyecto; pensar en la renovación de comunidades políticas localizadas que pueden actuar localmente y pensar globalmente.

Si mi charla parece contradictoria, bien puede serlo. No estoy tan seguro de cuál es mi posición dentro de estos discursos. Y sé que es presuntuoso ser crítico de otros planteamientos y no proponer uno propio. Pero no puedo. Puedo sin embargo señalar un proble-

ma general que cualquier práctica crítica contemporánea tiene que afrontar. Este no es un problema situado “más allá” de la arquitectura; de hecho la arquitectura contemporánea a veces lo aborda y otras lo suscita. El problema engloba la principal ideología del discurso del posmodernismo: dicho con mayor precisión, la imposibilidad de aprehender el pasado excepto escenográficamente como si de una serie de fotografías o ilustraciones se tratara y de proyectar el futuro excepto (una vez más) en términos de entropía o apocalipsis, en base a argumentos de lenta contaminación capitalista o de catástrofe tecnológica repentina. Obviamente esta incapacidad circunscribe cualquier práctica que profundice en el desarrollo de las contradicciones del presente a una conciencia crítica de las formaciones del pasado y las posibilidades del futuro. En el espacio restante quiero tocar algunas de sus implicaciones. El problema del futuro visto en términos de una tecnología autónoma lo he tratado en otro lugar.⁴ Aquí me quiero centrar, en el problema del pasado visto como una fotografía. Este método, aun invalidado hace años, sigue siendo operativo en muchos aspectos.

Tendemos a apreciar nuestra facultad para memorizar aun cuando su actividad permanece oscura para nosotros. No obstante sus determinaciones institucionales son históricamente problemáticas. En la antigüedad, por ejemplo, la memoria era un aspecto de la retórica, parte de un sistema de persuasión y poder; para el escolasticismo la memoria era un aspecto de la ética, parte de un régimen de obediencia y orden. Es de especial interés, llegado este punto, que la memoria desde sus inicios institucionales haya sido concebida en términos arquitectónicos como un utensilio mnemotécnico al servicio del lugar y la imagen: en la retórica, el orador utilizaba una arquitectura de elementos a los que se les asignaban ideas específicas, incluso palabras, para volver a ser citadas a lo largo de la argumentación.⁵ Ahora, este particular arte de la memoria podría resultar inocuo, pero proporciona un patrón cultural persistente que no lo es: la tendencia a pensar en la memoria en términos de espacio, de hecho, en espacializar el tiempo, a pictorializar la historia (lo cual es

probablemente parte de una mayor visión patriarcal dotada de privilegios). Esto tiene muchas ramificaciones: nuestra tendencia a considerar el conocimiento en términos de lugares visuales (como tópicos, tablas, taxonomías); y en mayor grado, nuestra tendencia a reducir el pasado (tanto personal como colectivo) a numerosas escenas para la contemplación estética, lo cual, como sabemos, es muy a menudo melancólico, nostálgico, pasivo. Es de esta manera, en parte, como nosotros restringimos nuestra aprehensión histórica, como reprimimos con efectividad tantas historias mediante nuestra representación sintomática de unas cuantas dominantes. Esto es, por supuesto, un viejo problema freudiano. En un famoso y temprano pasaje de *La interpretación de los sueños*, Freud relaciona el sueño a un jeroglífico con el fin de sugerir una *folie* con una lectura pictórica en contra de una interpretación lingüística. Y en un famoso y tardío pasaje de *El malestar de la cultura* sugiere que es ilegítimo ver el inconsciente individual en términos de espacio. Es allí donde traza la analogía de la Roma ruinoso —de una Roma cuyos niveles y fragmentos oscurecen los unos a los otros. Sin embargo, el inconsciente, argumenta él, no funciona de esta manera; está formado por un proceso de represión, no de ruina. Lo mismo es cierto de nuestra inconsciencia colectiva, de nuestras historias tribales; o, al menos, así pienso yo. No pueden ser especializadas, no deberían ser pictorializadas. Y sin embargo, así es como aún, en muchos niveles de atención histórica, aprehendemos el pasado— como una secuencia de fotografías, una serie de monumentos.

Existe un cuadro en el que esta ideología está enunciada a gritos, pues está realizado a modo de confidencia: *El sueño del arquitecto* (1840) pintado por el americano Thomas Cole. Se podrían decir muchas cosas de este cuadro. ¿Cuál, por ejemplo, es el origen mítico, el punto de fuga, hacia el que el arquitecto mira? ¿No es esta figura, en cierto modo, la encarnación ingenua del *Angelus Novus* de Paul Klee y Walter Benjamin que, sorprendido por esa tormenta llamada progreso y que le lanza de espaldas al futuro, no ve sino una masa ruinoso ante él? Evoco este cuadro aquí simplemente como diagrama del modelo di-

nástico o imperial de historia. Es un modelo en el que lo arquitectónico —lo monumental— toma el lugar de lo histórico. Este fetichismo hacia el monumento está al servicio de dos propósitos; tanto conmemorar como desacreditar el cambio histórico: conmemorar la emergente burguesía (americana) como un epítome autoproclamado de la historia, conmemorar su reivindicación de una postura poshistórica desde la cual la historia simplemente es coleccionada como tantas imágenes o estilos, y desacreditar la historia, desacreditar que ella, la burguesía, está involucrada en la historicidad. La historia del arte tradicional está dividida por esta misma ideología contradictoria; la arquitectura también. De hecho, el modelo todavía dominante de historia del arte —el de Wolfflin— desarrolla su narrativa como una reinterpretación continua de obras pasadas, y este modelo está basado —de manera explícita para Wolfflin— en el paradigma de la arquitectura. En seguida se convirtió en un modelo estructural para la pedagogía de la historia del arte, especialmente cuando, con la tecnología de la fotografía, el concepto de estilo trascendental pudo ser formulado y el método de comparación abstracta establecido. A nuestros ojos, el cuadro de Cole podría parecer una parodia ante el hecho de este modelo histórico-artístico de estilos cíclicos opuestos, pero este modelo todavía es la práctica pedagógica dominante. Y este es mi objetivo, o sino mi pregunta: Me pregunto si hemos superado verdaderamente esta ideología de la historicidad tan crudamente, tan obviamente, como se nos presenta. No me refiero sólo a sus aspectos dinásticos o lineales. Me refiero a su aspecto fetichista, su aspecto selectivo-supresor. Me refiero al modelo del pasado como imagen, de la historia como estadio (como sucede en el cuadro de Cole) y como teatro retórico de una memoria exclusiva representado estrictamente para nosotros. A pesar de las muchas críticas del historicismo, la mayoría de nosotros, pienso, seguimos siendo miembros de este culto moderno a los monumentos.

Por supuesto, mi crítica de el-pasado-como-imagen está dirigida, en parte, a la así llamada arquitectura posmoderna, pero se extiende a muchas otras prácticas también. En dos famo-

tos ensayos, “La época de la imagen del mundo” y “La pregunta por la técnica”, Heidegger considera este problema. (Sus reflexiones sobre la vivienda son también pertinentes en relación con mis puntualizaciones sobre arquitectura y la esencia de los *sintecho*.) En el primer ensayo, escrito antes de la segunda guerra mundial, el-mundo-como-representación y el individuo-como-sujeto-de-esta-representación son tratados como contemporáneos. En el segundo ensayo, escrito tras la guerra, tanto el-mundo-como-imagen como el individuo-como-sujeto-subjetivado son vistos como productos de una instrumentalidad fundamental que se ha convertido en una segunda naturaleza para el hombre. Y aquí el término crucial es el pasado no sólo como imagen sino también, en esta disposición perspectivista, como “reserva-permanente”; como repuesto para ser usado según nuestro deseo. La instrumentalidad está unida por Heidegger a una penetrante tecnología, y es esta tecnología contra la que él se enzarza (verdaderamente sus simpatías hacia el fascismo se hacen patentes aquí). Ahora bien, ¿ha roto la arquitectura con alguna de estas cosas, con este modelo de pasado como imagen y reserva-permanente, con esta instrumentalidad y esta tecnología?. ¿puede romper? Si queremos desarrollar una relación con el pasado que sea redentora y no fetichista, y una relación con el futuro que sea capaz de dar respuestas y no destructora, yo opino que debe hacerse. (Existe también una pregunta histórica que hacerse de paso: ¿Cuál es la relación entre el establecimiento de la Arquitectura con una A mayúscula y el inicio de la perspectiva? Así pues, ¿estaba la Arquitectura en su verdadero comienzo dispuesta en oposición perspectivista al objeto?)

A modo de conclusión, me gustaría pensar brevemente acerca de este problemático arte de la memoria, este fetichismo pictórico de la historia, tal y como se inscribe en nuestra arquitectura museística y en nuestra cultura museística en general. Quiero hacerlo en referencia a una fotografía de Louise Lawler de 1985 de un espacio de almacén del Museo Rude de Dijon. (Rude es conocido por ser el escultor del emblema del nacionalismo francés,



El Museo Rude, 1985
The Rude Museum, 1985

La Marseillaise, 1833-1836, de la cual vemos parte de una copia en el centro de la foto de Lawler.) Una parte de la leyenda de la fotografía dice: “El Arte de la Memoria —la restricción y colocación, su disposición en forma material con extremo énfasis en la presentación, selecciona un número limitado de temas aceptables con limitados modos de hablar”. Hoy este viejo arte de la memoria sigue viviendo, por supuesto, no sólo en la arquitectura, sino también en el museo. Así, el museo típico es un teatro de la memoria donde obras de arte como pasado sirven fetichistamente a oscurecer más que a clarificar las prácticas históricas. Pero el arte de la memoria no empieza ni acaba ahí. Es endémico a nuestra cultura museística: puede ser una razón por la que seguimos tendiendo a pensar en estadios o fases inertes en vez de, pongamos, dialécticamente o por diferencia. (De nuevo, diría yo, la arquitectura es emblemática de esta historia de períodos e imágenes.) Esta espacialización del tiempo tiene un corolario no menos endémico a nuestra cultura museística: la tendencia a temporalizar el espacio, de tal manera que se dice que personas diferentes

habitan tiempos diferentes, que “más lejano” significa “más primitivo”. Como Johannes Fabian argumenta en *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (1983), esta es la manera en que en gran medida construimos nuestros otros; si no les denegamos el tiempo histórico en su totalidad, los congelamos en el pasado. Es decir, o les atribuimos a momentos de desarrollo diferentes en nuestra propia historia, o los juzgamos de acuerdo a un criterio impuesto de autenticidad mediante el cual sólo existieron —genuinamente, puramente— en el pasado. Este mito pastoral de pérdida cultural si es triste parece dulce, pero sus efectos son insidiosos, ya que coloca otras culturas en el lugar de meras ruinas que han de ser salvadas por nosotros y almacenadas en nuestros propios teatros de la memoria —en nuestros textos, nuestros museos, nuestra arquitectura—. Este mito asesino, no sólo permite la continua apropiación del pasado de otras culturas, sino que bloquea cualquier compromiso constructivo con el “presente-convirtiéndose-en-futuro” de estas culturas.⁶ En cualquier caso, uno ve los efectos no sólo de esta pictorialización de nuestro propio

pasado sino también este pillaje de otras culturas por todos lados en nuestra cultura hoy en día, y en gran medida la arquitectura ha puesto a discusión esta fantasmagoría más que ninguna otra práctica cultural.

¹ Como último ponente, incluí en mi charla algunas puntualizaciones acerca de las demás ponencias, las cuales reproduzco aquí como un conjunto de impresiones del evento en su totalidad.

Como Walter Benjamin una vez escribiera, el recién-pasado puede ser un fuerte anti-afrodisíaco, y, generacionalmente por lo menos, estamos sumidos en una cierta relación edípica con los arquitectos de los que aquí tratamos. De ahí, quizá, la criticalidad ambivalente de las ponencias. Por ejemplo, Peggy Deamer, aún con simpatías por la obra de Michael Graves, quería ver en su sollicitación humanística del observador un borrado paradójico de este tema. Y Michael Hays, aunque intrigado por la obra de Peter Eisenman, argumentaba que su propia reflexividad le había llevado a reflejar una anonimidad de una sociedad fragmentaria. Y, aunque de manera más sanguinaria, tanto Alan Plattus como Carol Burns sugirieron (al menos a mí) algunas contradicciones en el trabajo de Venturi, Rauch y Scott Brown y de Frank Gehry: contradicciones entre posturas de populismo y patronización; contradicciones, especialmente en el caso de Gehry, entre la idea de un lugar común y la idea de sublimación artística (a través de la cual el arquitecto redime materiales de la baja cultura sin un verdadero cambio en la postura o el valor de estos términos).

Todo esto eran visiones internas importantes, pero ¿por qué estaba yo algo decepcionado? Porque habíamos aceptado el marco institucional de nuestra discusión. Investigábamos críticamente convenciones arquitectónicas, pero no en nuestros propios ámbitos conceptuales. Aceptábamos la convencionalidad de una discusión centrada en nombres propios, de un discurso de estilo patronímico: Graves, Johnson, Pelli, Roche, Pedersohn, Pei, Eisenman, Gehry... y aceptábamos la obvia ideología de la vanguardia —aunque es institucional como concepto cultural y como formación social—. ¿Por qué es esto así? ¿Por qué es difícil pensar a través de estos límites ideológicos, de estos márgenes disciplinares?

* Nota del Traductor: en español la palabra más cercana en significado a *homeless* pudiera ser *vagabundo*, pero ante su carencia de actualidad y su sutil distanciamiento del significado de la palabra *homeless* me tomo la licencia de traducirlo por *sintecho* (cursivándola tantas veces como aparece en el texto) haciendo uso del prefijo sin de igual modo que ocurre en palabras como *sinvergüenza*.

² Kenneth Frampton, "Toward a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance" en Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983.

³ Frederic Jameson, "Cognitive Mapping", en C. Nelson y L. Grossberg, eds. *Marxism and the Interpretation of Cultures* Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1988.

⁴ Hal Foster, "Neofuturism: Architecture and Technology", en A. A. Files, 14, London, Architectural Association, Spring 1987.

⁵ Frances Yates, *The Art of Memory* (existe versión española: *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1987).

⁶ Tomo este término prestado de James Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, también su contribución en Hal Foster, ed. *Discussion in Contemporary Culture*, Dia Art Foundation/Bay Press, 1987.

I am not an architectural historian, I say this partly as an excuse and partly to get permission to speak speculatively —in a way that most people schooled in a professional language do not often speak. Cultural critics often regard contemporary architecture as if it were somehow isomorphic to economic forces. Although I, too, will sometimes treat it here as a simple inert object, what in fact

interests me is its discursive complexity or instability. The Russian Revolution confronted artists with the potential anachronism of the category Art. So now, in a very different way, advanced capitalism confronts architects with the possible obsolescence of the category Architecture. But one can read this development otherwise —as a mandate to think the "refunctioning" of the discipline—. (For all its merits, it must be said that this symposium did not pursue this possibility.)¹ The first part of my text touches on the present conditions of such a refunctioning; the second part concerns the emblematic role of architecture in historicist models of history. It is presented here largely as it was given: a few notes, some questions, no single argument.

I want to begin with a general remark about criticism that is especially important for architectural discourse. For me the concept of criticism is bound up with the concept of the public sphere. Now whether one regards this sphere as historical or heuristic, criticism depends on it. In certain ways the two forms, the institution of criticism and the notion of the public, are coeval aspects of the same bourgeois cultural revolution. Of course, this revolution was stopped short when other groups —initially other classes— demanded that the rights and representations of the bourgeoisie be made truly public, truly open to all. This demand continues in different ways, and it is only in this form, in the many counter-publics of the present, that one can speak of a public sphere at all. (For the most part, the old public sphere has gone the way of spectacle —to the point of our corporate-state-media sphere.) Yet, institutionally, criticism has not proven very able to sustain these counter-publics, to articulate residual and/or emergent interests alternative to dominant ones. Nor has it proven very able to pressure architecture, its institutional support, to do so. By and large it has accepted its own default —even embraced its erosion as a site of analysis and alternative. Too many architectural critics are bagmen for the boys downtown.

If this sounds reactive at best, paranoid at worst, it is. And that is my second general point about criticism today. Critical culture depends on political culture, and our political culture is reactive in its anxiety about the present; the mainstream is pledged against the innovative, the other. In such a climate criticism cannot help but be reactive too,

and it is; when it is not simple ratification, criticism is steeped in resentment, trapped in negation, severed from affirmation. And I mean affirmation that is critical, not celebratory, of the status quo —affirmation that releases new modes of thought and action as well as rescues repressed modes in cultural, social, and political life. There is a great atrophy of this annunciatory criticism today, and practice-atrophies with it.

What does all this mean for contemporary architecture? For one thing, it is rarely received as a practice of public concern. How often do the journals present architecture as a civic issue of civic participation? And how often, when it is so discussed, does the subject involve everyday building —and not this designer-design or that architect-personality? When architecture is received as an activity of public concern, this public is rarely captured in its condition of conflict and contestation; it is seen instead as a supine statistic. As a result, architecture and public become disjunct; one effect is that the public aspects of architecture are treated as reified quotients. Relegated to categories like ersatz atriums and puny plazas, meaningless monuments and monster malls, these public quotients of architecture are compensatory; they serve, like most public art, as pathetic substitutes for spaces of public appearance. (At least such nineteenth-century precedents as the department store and the grand boulevard possessed a phantasmagorical wonder that provoked a reflexive, Baudelairean subculture; so far the malls have given us Dawn of the Dead.) A nuisance to powers that be, they are used only by the homeless, who are harassed there. (The rest of us are merely surveyed.)

Another corollary effect of this discursive separation of architecture and public is that architecture is regarded primarily as an individual practice-again, in terms of this design by that architect-personality or this project by that megalomaniac-developer. Not much critical consideration is given to the social complexity of architecture (e.g., the impact of an office building on the community of its site or the psyches of its users) or even to the actual practice of building: not just grands projects like the mini-city spectacles of a Baltimore waterfront, but the workaday architecture of new urban villages, office parks, and governmental buildings. As far as I can tell, such activities are rarely acknowledged by architectural discourse; they are

shunted into other categories (Business, Real Estate, Arts and Leisure). And this, I submit, is an extraordinary mystification in which architectural criticism, theory and education all generally participate. The powers that be (the Philip Johnsons, Donald Trumps, and Ed Kochs in your megalopolis) could not devise a more perfect ideological mask than the one we produce and reproduce daily in the course of our own practices as architects, critics, and teachers—even (or especially) when we think we are at our most theoretically subversive. (My tone may suggest that these developments are new, but in fact they comprise the present state of an historical process—the architectural/urban vision of state capitalism—punctuated by such famous figures as Baron Haussmann and Otto Wagner, Albert Speer and Robert Moses, Philip Johnson and John Portman.)

On this score, architectural criticism is an easy target, but it is not my only one. Architecture in the academy also participates in this mystification. It does so simply when it excludes or neglects certain mundane architectures, political processes, or social groups. In my limited exposure to architectural conferences and academic critiques (the first often gladiatorial, the second always sadistic), these things are often held to be beneath contempt or at least beneath interest. Again, I speak as a layman, and for the layman two figures have come to dominate the field: the developer-architect and the academic-architect. According to this view, architecture has become subsumed by development, on the one hand; on the other hand, it has become rarefied in the academy. This is cynical, perhaps overly so, for there are points of resistance and renewal in both arenas. But this process of reification and rarefaction in architecture cannot be denied. How is this located historically? Does it begin with the split between architecture and engineering—a split that rarefies the practice of the former as it allows the logic of the latter to dominate? Does it derive from the ambiguous position of architecture, as the most practical or worldly of the arts, in the modernist projection of formal autonomy? This will to autonomy was also part of the bourgeois cultural revolution, but to a great extent its critical charge is now void. Indeed, to a great extent this will to autonomy allowed the rarefaction of architecture in the academy that in turn abetted is reification in

development. In any case, exactly how this happened, exactly how the developer-architect and the academic-architect were produced, I cannot say. I can say, however, that one way to respond to these twin figures is to produce another dialectical pair: as opposed to the developer-architect, the political architect; and as opposed to the academic-architect, the counter-disciplinary architect.

Now what might this first creature, the political architect, be today? Well, for example, rather than develop homeless shelters as part of a zoning variation or a building deal (as a developer might), an architect could work to expose the architectural preconditions of homelessness—maybe not in building, maybe not in drawing, maybe outside the discipline as it exists today. But to present schematic shelters to the homeless or to reimagine the house type altogether—the first as a conscientious salve, the second as a compensatory vision of grandeur—is not enough. Instead an architect might reveal the production of homelessness as an effect not only of certain policies (regarding welfare, housing funds, and so forth) but also certain architectural/urban assumptions. Now, perhaps, I sound naive rather than cynical. For what happens then to architecture? Might it not just become politics or economics or sociology? In part. But what is architecture now, what has it ever been? And such an analysis is not irrelevant to sophisticated discourse. Deconstructivist architects argue that both premodern and modern architecture are mired in a metaphysics of presence—of the shelter, of the home. If this is true, an antifoundational critique of such architecture might make the homeless its subject. So, too, it might consider the unheimlich, the uncanny. Both these terms exist at the limit of architecture. Architecture enframes. Abjected, the homeless are pushed outside the frame—and so challenge it. The same is true of the uncanny: architecture rarely allows for sensual intuitions of space and structure; what might happen if it entertained unconscious ones? Indeed, what might a psychoanalytical architecture be?

What about the figure of the counter-disciplinary architect? I pose this figure in opposition to the rarefied academic-architect, and here I appeal to a poststructuralism that is not so active in architectural discussion today, at least as this discussion centers on deconstructivist architecture. Now, we can argue whether deconstructivist architecture is

truly deconstructive of architecture, or true to the methodology of deconstruction; clearly architecture is an important site for an inquiry. But at one point we must ask where such architecture stands in relation to the general rarefaction-reification of the discipline today. For example, it may well address the metaphysical assumptions, the humanist subject-positions, of architecture in a Derridean sense. But does it engage the aspects of the discipline in the Foucauldian sense? Unless it does, I am not sure how fully critical, even deconstructive, it can be. I mention Foucault—and I mean here the Foucault primarily of *Discipline and Punish*—to suggest one way that a counter-disciplinary architecture might proceed. I do not apply Foucault and company's ideas as a manual, but use them to think the disciplinary aspects of architecture. I use "disciplinary" in the sense of how architecture constructs its authorial subjects and trains its practitioners as architects (in relation to other discourses and practices, of course, but also in the university, even in apparently nondisciplinary curricula and projects); and disciplinary in the sense of how architecture constructs its recipient subjects, and trains our spatialities and temporalities, our bodies and minds, our conscious and unconscious activities. In short, the point is not so much to contrive (say) anti-panoptical projects, but to consider whether or not architecture can be thought outside a system of a surveyed space, outside a regime of a disciplinary gaze, outside an order of regimented bodies, outside a time-space of compelled circulation (the flow of people, goods, information, money)—in short, to think architecture in terms of its technical, microphysical effects on our bodies and minds.

A question here in passing: For Foucault the gaze historically produced in different architectures and inscribed in different subjects is sexually indifferent. Is this so? Can a critical architecture today afford to think that it is so? And a personal aside as well: Recently, I have become interested in typological developments. Late last fall (1988) I was in Seattle, my hometown, for an architecture conference. As if to compensate for its evermore dense downtown, there is a spacious new mall, and it struck me as a weird inversion: an initially urban type, the department store, first developed into a suburban type, the shopping center, and now returned to an urban setting. This inversion—it

has happened elsewhere too— is troublesome, because the suburban mall is presented as a primary form of public urban space. It is accepted as a space of public memory, too, which makes it even more problematic, for in such spaces the history of place is consumed as spectacle. In Seattle, this means the use of a Northwest Coast Indian design abstracted as a general logo for the mall.

A few weeks later I was in San Francisco, where I saw a further development of the mall type called The San Francisco Emporium. Here not only is the suburban mall transplanted to the city, but the horizontality of the shopping center is rotated back to the verticality of the department store. Picture a structure that is a spiral a la Guggenheim Museum: the floors appear as bands around a central abyss. On every floor, one is forced to stop, to walk by stores, and to pick up each escalator. Granted, I was there in the Christmas frenzy, but I have never experienced such architectural delirium; it is beyond the vertigo registered by Fredric Jameson in the Portman Bonaventure Hotel in Los Angeles. Apart from the subjective effects, people are positioned in this emporium as particles in a wave chart, surveyed and directed strictly in terms of flow, a flow that appears free because random. (Do men and women, children and adults, inhabit this flow differently? Do designers account for such differences?) Meanwhile, the stores, long eroded within by the protean commodity, are now eroded without by the demands of circulation. There is minimal definition of each store; in fact, the structure has an almost televisual transparency that attests to the present transformation of architecture in our social regime of spectacle surveillance. (Indeed, a primary architectural experience today is an image of your own body in a monitored space—an elevator, an apartment lobby, a museum, etc. The limits of architecture are continually extended, dissolved, redefined in this way—caught between the inertia of our bodies and the acceleration of everything else.) In the emporium there are simply stores on levels in bands around their central abyss. If for Walter Benjamin the department store was a hell in the phantasmagoria of the nineteenth century, this place is a contemporary purgatory. Your money or your life. You shop or you jump.

Now for architecture to be critical in the counter-disciplinary sense that I want to develop, it must

reflect on its own role in techniques of power. I am confident there are such investigations under way. Here, however, rather than speculate, it might be useful to consider, albeit abstractly, the premises of critical programs already in place. Often such programs are conceived in terms of an oppositional architecture. This immediately raises the famous question of Aldo van Eyck: How to pose an architectural counterform in a urban society without form? I used to think this was a provocative paradox, but it now strikes me as a misbegotten opposition, one that may debilitate more than support a critical practice. For the notion of a “counterform” suggests that there is only an outside or inside to our social dynamic, a dynamic that the notion of “a society without form” suggests we cannot really know. But our capitalist social dynamic can be known; it may be difficult to represent, let alone resist, but this is not a priori an impossibility, at least as long as one does not oppose an outside to an inside. This opposition is now deconstructed—less by Derrida or Deleuze, Peter Eisenman or Bernard Tschumi (though they help us to think it) than by advanced capitalism. And yet it still seems operative and critical thought, in architectural thought, where it is reproduced in such a way as to constrain theory and practice to one of two positions: either an inside position, such as the model of a “collage city”, which is often interpreted as a curatorial, even commemorative approach to modern development, or an outside position, from which one can only impose a more or less utopian model onto the city. (This latter position often takes the form of a will-to-monumentality in modernism and a will-to-marginality today.) In the inside position, one tends to “relate to the forces of the Grosstadt like a surfer to a wave” (as Rem Koolhaas has put it); and in the outside position, one seeks to transform the city according to some totalist logic or some private dream. When such a transformation was partially possible, it tended to tear up the city—to fragment it all the more. And now, when it is much less possible, it serves to reinforce the marginality of the architect, a marginality that many architects today fetishistically embrace as if architecture were now only sustained authentically through tokens of its “loss” or “impossibility”.

My point here is not that the notion of an oppositional architecture should be surrendered, but that its terms must be rethought. It might be

that the notion of a critical architecture is problematic too, but for the opposite reason: not because it projects a mythical outside to the social field (an outside that is then either heroically overcome or whimsically embraced), but because it assumes too much the field that it seeks to transform. By this assumption it becomes closed to the very historical changes, to the very innovations in spatialities and subjectivities that it might otherwise articulate to radical effect. Such articulation, by the way, is my ideal: an architecture that, rather than disciplines spaces and subjects to a synchronic calculus of design and technique, recovers residual spatialities and subjectivities and articulates emergent ones—an architecture that would, in effect, set architecture in motion in a way sensitive to the nonsynchronous nature of our historical experience.

How is such a model different from an architecture of resistance? Maybe this is to hypostatize another term (as perhaps I did above with the notions of “oppositional” and “critical” architectures), but “resistance” seems to stake a defensive posture; that is, it tends to forfeit the annunciatory possibilities of practice. In short, like “opposition”, “resistance” must also be rethought; what this might mean can be suggested by a very important model of an architecture of resistance, the model of “critical regionalism” proposed by Kenneth Frampton.²

Frampton begins with an opposition of universal civilization (rationalist, “technophilic”, capitalist) and regional culture; the first is pledged to appropriative expansion, the second to cultural difference. Rather than trust in the innovative aspects of new capital or in the traditional aspects of old cultures, he advocates a dialectical engagement of the one by the other, whereby each in effect criticizes and corrects the other. It is a strong concept, one that, articulated in the work of his cited designers (Alvar Aalto, Jørn Utzon, and Mario Botta), can approximate the sort of architecture I advocated above—an architecture sensitive to the complexities of residual and emergent spatialities and subjectivities. But unless one lives in a relatively homogeneous society (as did or does the Finn Aalto, the Dane Utzon, and the Swiss Botta), it may be difficult to act upon today. For the principle of “critical regionalism” is tied to a problem that may not still be our own, not entirely anyway. A primary theoretical source

for the notion of “critical regionalism” is a 1961 essay called “Universal Civilization and National Cultures” by the philosopher Paul Ricoeur. In 1961 —after the liberation wars of the 1950s and before the neocolonial conquests of the sixties and seventies (that is, before the First World’s re-penetration of the Third World to supply its labor fund and marketplace) —Ricoeur could still look to the new postcolonial configuration of the world with optimism. In such a moment of release it was possible to project a genuine “dialogue” between worlds, to insist on the resistance of the regional; twenty-eight years later it has become much more difficult. This is not to say that mono-civilization is an accomplished fact, that capitalism has penetrated everywhere. (I have less and less sympathy for the apocalyptic models of contemporary cultural criticism that speak of a universal West or a hyperrealistic world; often such criticism is simply another refusal of differences.) But it is to say that relations of global and regional, center and periphery, are much more complex today. As the Vietnamese filmmaker and writer Trin T. Minh-he says, there are First Worlds in every Third World and Third Worlds in every First World, to say nothing of Second and Fourth Worlds. What does this complexity and contradiction do to the model of “critical regionalism”, which again seems to rely on homogeneous local cultures for its articulation? How might it be complicated in its turn? And here, too, I think it should be developed, not rejected —that is my point. Perhaps it can be complicated along the lines of the model of “cognitive mapping” proposed by Frederic Jameson.³ In this model Jameson relates the relative inability to map a phenomenological position in the megapolis —as demonstrated by Kevin Lynch and colleagues in the 1961 *The Image of the City*— to the relative inability to map international class relations in advanced capitalism. In so doing, he extrapolates the concept of cognitive mapping in Althusserian terms. And yet, though he complicates it greatly, the principle of a “map-in-the-head” seems to contradict his own diagnoses of the postmodern condition of schizoid subjectivities and deterritorialized spaces. This said, one can fully support the project —to think the renewal of sited political communities that can act locally and think globally.

If my discussion seems contradictory, it may well

be. I am not sure of my own position among these discourses. And I know it is presumptuous to be critical of other programs and not to pose a program of my own. But I cannot. I can, however, point to a general problem that any contemporary critical practice must confront. This is not a problem strictly located “beyond” architecture; in fact, contemporary architecture sometimes addresses and sometimes abets it. The problem involves the principal ideologeme of the discourse of postmodernism: the atrophy of the historical sense and of the utopian imagination; more precisely, the inability to grasp the past except scenographically as a series of pictures or tableaux and to project the future except (again) in terms of entropy or apocalypse, according to scenarios of slow capitalist contamination or sudden technological catastrophe. Obviously, this inability circumscribes any practice that seeks to develop the contradictions of the present into a critical consciousness of past formations and future possibilities. In the space remaining, I want to touch on a few of its implications. I have discussed the problem of the future seen in terms of an autonomous technology in another place.⁴ Here I want to focus on the problem of the past seen as a picture. Though invalidated a long time ago, this model remains operative in many ways. We tend to cherish our faculty of memory even as its activity remains obscure to us. Yet, its institutional determinations are historically problematic. In antiquity, for example, memory was an aspect of rhetoric, part of a system of persuasion and power; in scholasticism, memory was an aspect of ethics, part of regimen of obedience and order. Of specific interest here is that from its institutional beginnings memory was often conceived in architectural terms as a mnemonic of place and image: in rhetoric the orator would devise an architecture of elements to which were assigned specific ideas, even words, to be recalled in the course of argument.⁵ Now this particular art of memory may seem innocuous, but it sets up a persistent cultural pattern that is not innocuous: the tendency to think of memory in terms of space, in effect to spatialize time, to pictorialize history (which is probably part of a greater patriarchal privilege-granted vision). This has many ramifications: our tendency to consider knowledge in terms of visual sites (like topics, tables, taxonomies); more importantly, our tendency to reduce the past

(personal and collective) to so many tableaux for aesthetic contemplation, which, as we know, is so often melancholic, nostalgic, passive. It is in this way, in part, that we restrict our historical apprehension, that we effectively repress many histories by our symptomatic representation of a few dominant ones. This, of course, is an old Freudian problem. In a famous early passage in *The Interpretation of Dreams*, Freud relates the dream to the rebus in order to suggest the folly of a pictorial reading as opposed to a linguistic interpretation. And in a famous late passage in *Civilization and its Discontents*, he suggests that it is misbegotten to see the individual unconscious in terms of space. There he draws the analogy of a ruinous Rome —of a Rome whose levels and fragments obscure one another. But the unconscious, he argues, does not work in this way; it is formed in a process of repression, not ruination. The same is true of our collective unconsciousness, of our tribal histories —or so I would argue. They cannot be spatialized, they should not be pictorialized. And yet this is how, at many levels of historical awareness, we still grasp the past— as a sequence of pictures, a series of monuments.

There is a painting in which this ideology is stated bluntly because confidently: *The Architect’s Dream* (1840) by the American, Thomas Cole. There is much one might say about it. What, for example, is the mythical origin, the vanishing point, at which the architect gazes? Is this figure not, in some sense, a naive avatar of the Angelus Novus of Paul Klee and Walter Benjamin, who, caught up in the storm called progress that propels him backward into the future, sees nothing but ruins amass before him? Here, I invoke the painting simply as a diagram of the dynastic or imperial model of history. It is a model in which the architectural —the monumental— stands in for the historical. This fetishism of the monument serves two purposes —both to commemorate and to disavow historical change: to commemorate the ascendant (American) bourgeoisie as the self-proclaimed epitome of history, to commemorate its claim to a post-historical position from which history is simply collected as so many pictures or styles, and so disavow this history, to disavow that it, the bourgeoisie, is involved in historicity. Traditional art history is riven by this same contradictory ideology; architecture is, too. In fact,

the still dominant model of art history—that of Wolfflin—tells its narrative as a continuous reinterpretation of past works, and this model is based—explicitly for Wolfflin—on the paradigm of architecture. It quickly became structural to the pedagogy of art history, especially when, with the technology of the photograph, the concept of transcendental style could be contrived and the method of abstract comparison established. To our eyes, the Cole painting might seem a parody before the fact of this art-historical model of opposed cyclical styles, but this is still dominant pedagogical practice. And that is my point, or rather my question: as crude, as obvious, as this ideology of the historicalness appears to us, I wonder if we have truly surpassed it. I do not mean simply its dynastic or linear aspects. I mean its fetishistic aspect, its selective-suppressive aspect. I mean the model of the past as picture, of history as stage (as in the Cole painting) and as rhetorical theater of exclusive memory performed strictly for us. For all the many critiques of historicism, most of us, I think, remain members of this modern cult of monuments.

Of course, my critique of the past-as-picture is directed, in part, at so-called postmodern architecture, but it extends to many other practices as well. In two famous essays, “The Age of the World Picture” and “The Question Concerning Technology”, Heidegger considered this problem. (His reflections on dwelling are also pertinent to my remarks on architecture and homelessness.) In the first essay, written before World War II, the-world-as-representation and the individual-as-subject-of-this-representation are seen to be coeval. In the second essay written after the war, both the-world-as-picture and the-individual-as-subjected-subject are seen to be produced out of a fundamental instrumentality that has become second nature to modern man. And here the crucial term is the past not only as picture but also, in this perspectival array, as “standing-reserve”—there as a repository to be used as we wish. This instrumentality is linked by Heidegger to a pervasive technology, and it is this technology that he rails against (certainly his fascist sympathies are relevant here). Now, has architecture broken with any of this—with this model of the past as picture and standing-reserve, with this instrumentality and technology? Can it? If we want to develop a relationship to the past that is redemptive and not fetishistic, and a

relationship to the future that is reponsive and not destructive, I think it must. (There is also an historical question to ask in passing: What is the relation between the establishment of Architecture with a capital A and the instantiation of perspective? Was Architecture thus set up in perspectival opposition to the subject at its very beginning?)

By way of a conclusion, I want briefly to think about this problematic art of memory, this pictorial fetishism of history, as it is inscribed in our museum architecture and our museal culture in general. I want to do so by reference to a 1985 Louise Lawler photograph of a storage space in the Rude Museum in Dijon. (Rude is best known as the sculptor of the emblem of French nationalism, La Marseillaise, of 1833-1836, part of a cast of which is seen in the center of the Lawler image.) The caption given to the photo reads in part: “The Art of Memory—the restriction and placement, its deposition in material form with extreme emphasis on presentation, selects a limited number of acceptable issues with limited ways to speak.” Now this old art of memory lives on, of course, not only in architecture, but also in the museum. Indeed, the typical museum is a theater of memory where works of art as pictures of the past serve fetishistically to occlude more than to clarify historical practices. But this theater of memory does not begin or end there. It is endemic to our museal culture: it may be one reason why we still tend to think time in terms of inert stages or phases rather than, say, dialectically or in difference. (Again, I would argue, architecture is emblematic of this history of periods and pictures.) This spatialization of time has an important corollary no less endemic to our museal culture: the tendency to temporalize space, so that different peoples are said to inhabit different times, so that “further away” comes to mean “more primitive”. As Johannes Fabian argues in *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (1983), this is largely how we construct our others; if we do not deny them historical time altogether, we freeze them in the past. That is, either we assign them to different developmental moments in our own history, or we judge them according to an imposed criterion of authenticity whereby they only really existed—genuinely, purely—in the past. This pastoral myth of cultural loss seems sweet if sad, but its effects are insidious, for it positions other cultures

as mere ruins that must be saved by us and stored in our own theaters of memory—in our texts, museums, architecture. This murderous myth not only permits the continued appropriation of the past of other cultures, but also blocks any constructive engagement with the “present-becoming-future” of these cultures.⁶ In any case, one sees the effects not only of this pictorializing of our own past but also this plundering of other cultures everywhere in our culture today, and in many ways architecture has propounded this phantasmagoria more than any other cultural practice.

¹ As the last speaker, I included in my talk a few remarks about the other papers, which I reproduce here as a set of impressions of the event as a whole.

As Walter Benjamin once wrote, the just-past can be a strong anti-aphrodisiac, and, generationally at least, we are involved in a certain Oedipal relationship with the addressed architects. Hence, perhaps, the ambivalent criticality of the papers. For example, Peggy Deamer, though sympathetic to the work of Michael Graves, wanted to see in its humanist solicitation of the viewer a paradoxical effacement of this subject. And Michael Hays, though intrigued by the work of Peter Eisenman, argued that its very reflexivity had led it to reflect the anomie of a fragmentary society. And though more sanguine, both Alan Plattus and Carol Burns suggested (at least to me) certain contradictions in the work of Venturi, Rauch and Scott Brown and Frank Gehry—contradictions between positions of populism and patronization; contradictions, especially in the case of Peter Eisenman, between the ideal of the commonplace and the ideology of artistic sublimation (whereby the architect redeems materials of low culture with no real change in the position or value of these terms.)

These are all important insights, so why was I somewhat disappointed? Because we accepted the institutional frame of our own discussion. We delved critically into architectural conventions—but not into our own conceptual closures. We accepted the utter conventionality of a discussion centered on proper names, of a discourse of patronymic style: Graves, Johnson, Pelli, Roche, Pedersohn, Pei, Eisenman, Gehry... and we accepted the obvious ideology of the avant-garde—though it is institutional as cultural concept and social formation. Why is this so? Why is it difficult to think through these ideological limits, these disciplinary boundaries?

² Kenneth Frampton, “Toward a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, in Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983).

³ Frederic Jameson, “Cognitive Mapping”, in C. Nelson and L. Grossberg, eds., *Marxism and the Interpretation of Cultures* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988).

⁴ Hal Foster, “Neofuturism: Architecture and Technology”, in A. A. Files, 14, (London: Architectural Association, Spring 1987).

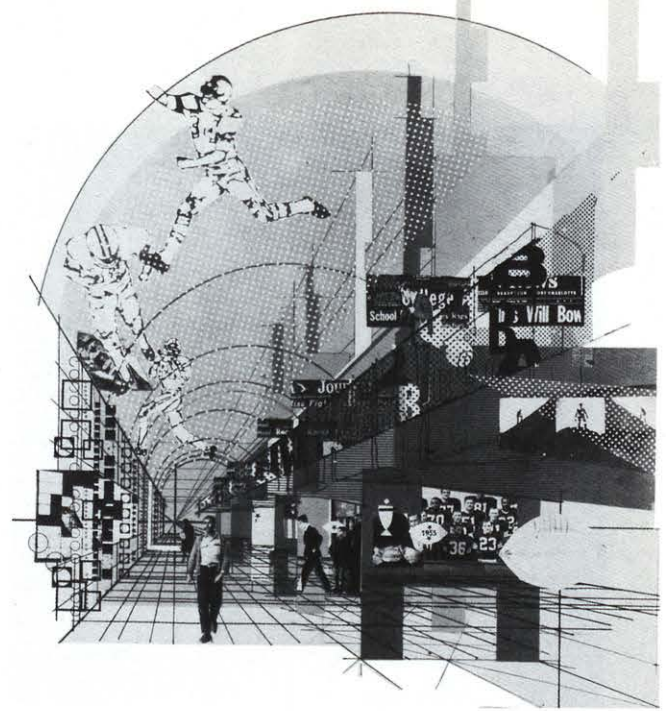
⁵ Frances Yates, *The Art of Memory*.

⁶ I borrow this term from James Clifford, *The Predicament of Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 1988), also his contribution in Hal Foster, ed., *Discussions in Contemporary Culture* (Dia Art Foundation/Bay Press, 1987).

“Thinking the Present” o la máquina del movimiento continuo

“Thinking the Present” or The Machine of Perpetual Motion

LUIS ROJO



Robert Venturi, *National Football Hall of Fame*. Imágenes para un centro comercial
 Robert Venturi, *National Football Hall of Fame*. Images for a shopping mall

El seminario *Thinking the Present* tuvo lugar en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Harvard en la primavera de 1989 y prometía, en aquel cuasi-perfecto ambiente académico, una utopía: que es posible “pensar el presente” antes de que se convierta en “pasado”, antes de que el tiempo demuestre su movimiento inexorable, continuo.

El seminario hacía de entrada una afirmación crítica: la arquitectura americana del “presente” es la que se ha diseñado o construido desde el principio de la década de los setenta hasta hoy. Y, dentro de esta primera acotación, se dedicaron presentaciones monográficas al trabajo de Venturi-Rauch-Scott Brown, Eisenman, Michael Graves y Frank Gehry. Las “grandes firmas” fueron capítulo aparte, así como las así llamadas “proliferaciones recientes”. Si bien, muchos fueron los temas que se trataron durante el análisis del trabajo y la trayectoria de estos arquitectos, desde mi punto de vista

un hecho destacó de entre los demás: la certeza de que la historia había sido implacable una vez más y que aquellos que habían sido rebeldes en los setenta eran ahora honrados ciudadanos del “establishment”.

Así, en el coloquio que siguió a las conferencias del seminario, Denise Scott-Brown afirmó que, desde el punto de vista de su firma, es decir Venturi, Rauch, Scott-Brown, el cambio fundamental ocurrido a partir de los años setenta era que ellos habían comenzado a recibir encargos y proyectos. Es decir, que habían pasado de ser arquitectos marginales empeñados en la construcción de un discurso teórico y crítico que daba cabida a sus proyectos, a ser arquitectos empeñados en la construcción de sus proyectos y basta. (En la fecha del seminario la firma Venturi, Rauch, Scott-Brown tenía sesenta empleados.)

Peter Eisenman, Michael Graves o Venturi-Rauch-Scott son ahora arquitectos con estudios

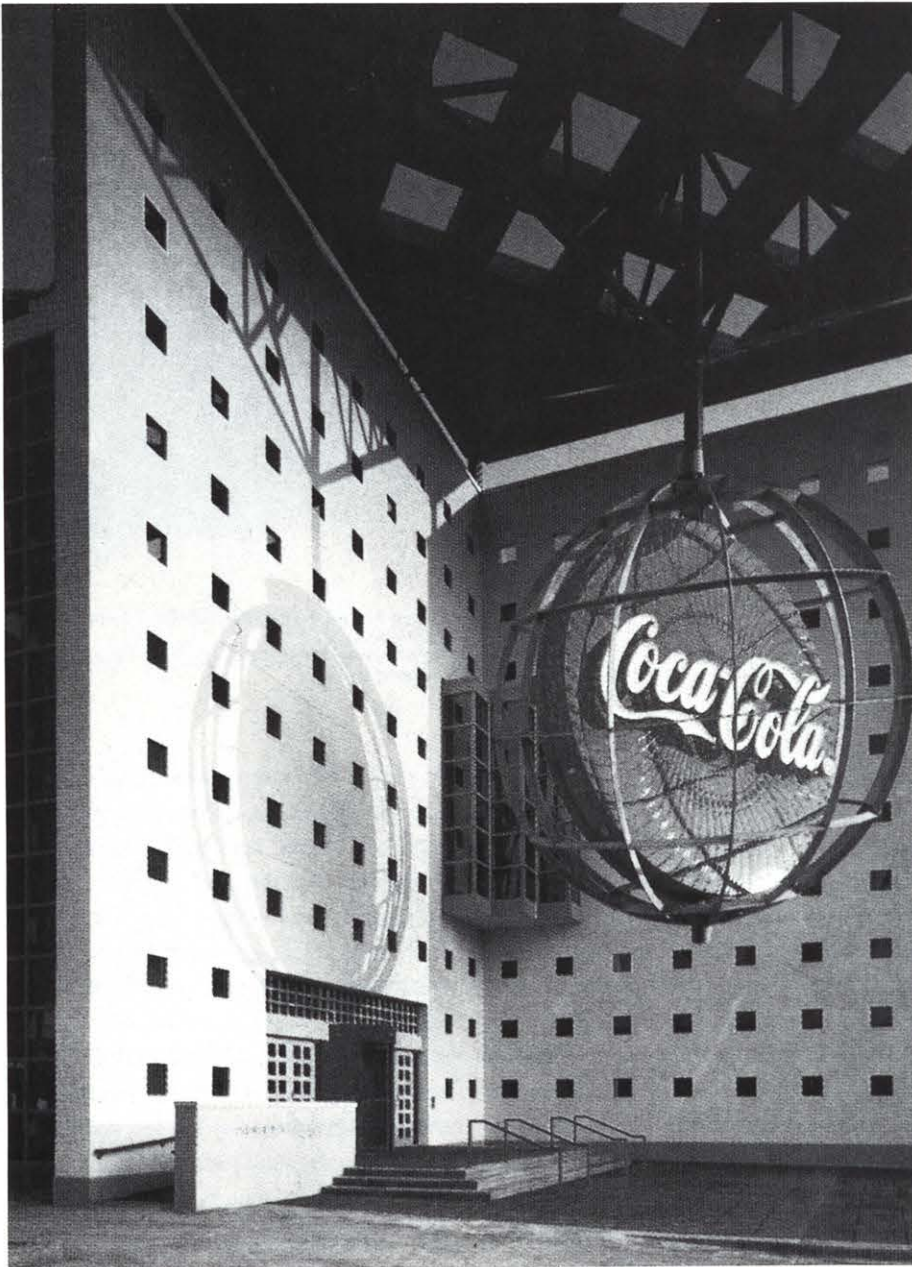
de mayor o menor tamaño pero, en todo caso, ven sus proyectos construidos no sólo en los Estados Unidos, sino también en Europa y en el Japón. Así, quienes en los años setenta proponían una arquitectura de vanguardia, basada en principios teóricos cuidadosamente construidos, arriesgada y nueva independientemente de su tendencia, se ven ahora inmersos en la realidad del mercado de la arquitectura que, en Estados Unidos, es especialmente duro. Las promesas se habían consumado y el resultado está ante nuestros ojos.

El preguntar si estas “arquitecturas consumadas” son tan rigurosas o coherentes como los discursos críticos y las aspiraciones de las que nacieron, es pregunta tan válida como fácil. Y hecha por los críticos invitados al seminario desató, de hecho, la ira de los arquitectos antes nombrados. Sin embargo, tiene más interés, a mi parecer, analizar en qué ha consistido exactamente dicha transformación, cómo se ha producido la integración de estos arquitectos, al mercado de la construcción de arquitectura en los Estados Unidos.

Una vez más las pistas para dar respuesta a esta pregunta vienen del análisis siempre difícil y generalmente desaprovechado del trabajo de las grandes firmas: K.P.F., S.O.M., I.M. Pei, Cobb, Freed and Partners y tantas otras menos conocidas, que constituyen un

Luis Rojo, arquitecto por la Escuela de Madrid, es actualmente colaborador en el estudio de Rafael Moneo. Durante sus estudios de posgrado en la Escuela de Arquitectura de Harvard University asistió al seminario *Thinking the Present*. Dicho seminario, organizado por la propia Escuela de Arquitectura, tenía como objetivo realizar un análisis fundamentalmente académico de la arquitectura americana reciente, con la participación tanto de críticos como de los protagonistas: Harry Cobb, Peter Eisenman, Michael Graves, Denise Scott-Brown, etc.

Luis Rojo, architect graduated in the School of Architecture of Madrid, is currently an assistant in the office of Rafael Moneo. During his studies at the Graduate School of Design in Harvard University he attended the seminar Thinking the Present. This seminar was organized by the afore mentioned School, with an eye to developing a fundamentally academic analysis of recent American architecture with the attendance of critics and protagonists such as Harry Cobb, Peter Eisenman, Michael Graves, Denise Scott-Brown, etc. Translated by Diana Saez.



Museo Coca-cola, Atlanta
Coca-cola Museum, Atlanta

porcentaje más que significativo y seguramente mayoritario de la arquitectura de aquel país. Porque estas firmas, con su atractiva pero peligrosa mentalidad de “developer” y su conocimiento práctico de las leyes de la economía y del “marketing”, han absorbido las enseñanzas más superficiales que se podían extraer del trabajo de estos arquitectos:

Las manipulaciones sintácticas de Eisenman y su formalización en variaciones de llenos y vacíos, positivos y negativos, ayudan a enten-

der las complicaciones formales de los proyectos recientes de H. Cobb (I.M. Pei and Partners) como el Business School de UCLA o el edificio de oficinas del Puerto de Barcelona; la americanización populista de la arquitectura de Robert Venturi y su voluntad de halagar a la clase media americana, que tanto ha ayudado al éxito alcanzado por Ben Thompson en Boston y tantos otros constructores de centros comerciales y cívicos como el centro comercial de Atlanta; o las heterodoxias retóricas del

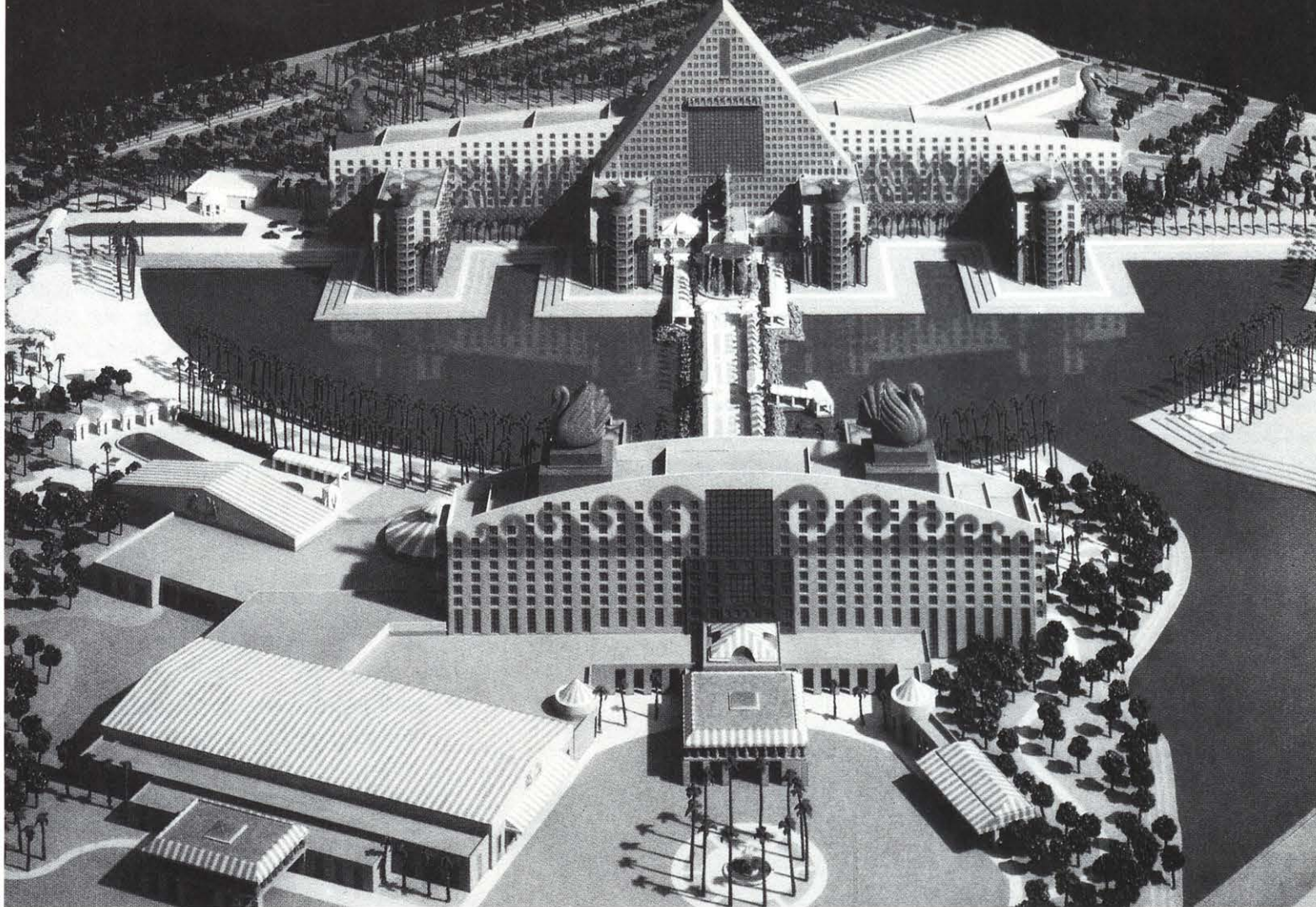
lenguaje post-moderno de Michael Graves, que las firmas KPF y SOM han banalizado con tal provecho que hasta parecería que fueron las únicas que entendieron su verdadero potencial.

Al presentar los ponentes el trabajo de estos arquitectos a lo largo de estos años, se hacía evidente cómo las reglas del mercado de la construcción de la arquitectura en los Estados Unidos habían tamizado y distorsionado el trabajo de Venturi, Graves y, más recientemente, el de Peter Eisenman. Y sólo las grandes firmas, con su sabiduría comercial y su excepcional capacidad de adaptación, parecían haber aprovechado con un alto margen de beneficio las transformaciones a que se había visto sometido el trabajo de dichos arquitectos. Quizá era un aviso de lo que pudiera haber ocurrido con el siempre atractivo trabajo de Frank Gehry todavía excepción a esta regla.

En resumen, la arquitectura que se presentó en el seminario como aquella del “presente” era fundamentalmente aquella que renovó el escenario de la arquitectura norteamericana en el final de la década de los setenta. Sin embargo, en la fecha del seminario, esta arquitectura, escogida por su carácter renovador, se había transformado en “canon”, en referencia tan suficientemente conocida y asimilada que incluso la mentalidad conservadora de las grandes firmas comerciales ya había sido capaz de integrarla en su repertorio.

The seminar “Thinking the Present” took place in the spring of 1989 at the Harvard School of Architecture. In this rarefied academic environment, the organizers of the conference promised what amounts to a utopia; that it would be possible to think the present, before it was transmuted into the past demonstrating its inexorable movement in time.

The seminar was introduced with a critical affirmation expressed almost as a marginal note, that the “present” architecture in America exists as a product of the architecture that emerged in the early 70’s. With this launch, the colloquium expounded monographic analyses of the work of architects Venturi-Rauch-Scott Brown, Peter Eisenman, Michael Graves, and Frank Gehry. The



Graves, Swam Hotel. El sueño del promotor
 Graves, Swam Hotel. A developer's dream

"large firms" were segregated from these, as were so called "recent proliferations". The majority of the discussions revolved around an examination of the architects' work and professional trajectories, but one element stood out: history had once again proved itself implacable, the rebels of the 70's had matured into the pillars of the establishment. In the colloquium that followed the conferences, Denise Scott-Brown affirmed that for her firm (Venturi-Rauch-Scott-Brown), the fundamental change occurred after the 70's when they began to receive significant commissions, and with this they themselves were changed. They were no longer architects on the edge, involved in the development of a theoretical discourse paralleling their work and designs. They were now architects wholly involved in constructing their projects period. (As a footnote, at the time of the conference this particular firm employed approximately 60 people.)

Peter Eisenman, Michael Graves, and Venturi-Rauch-Scott-Brown, regardless of the comparative size of their studios, are all currently realizing projects not only in the U.S., but also in Europe and Japan. These architects, who in the 70's proposed an avant-garde architecture based upon carefully thought-out principles, independent from both current trends and from each-other, found themselves in the late 80's completely immersed in the reality of the marketplace —which in the U.S. is especially competitive. Their promises have been consumed, and the result lies before our eyes. The question of whether these "consumed architectures" are as rigorous or coherent as the critical discourses and the aspirations that they were born as, is as valid as it is easy to ask. As a matter of fact, this question succeeded in provoking the ire of the participating architects. However, I believe an even more interesting topic for exploration would

be what this transformation —once admitted— consisted of, or how the integration of these formerly avant-garde architects into the mainstream of American architecture took place. The resource to which one must appeal to in order to respond to these inquiries is, ironically, the large firms: K.P.F., S.O.M., I.M. Pei, Cobb, Freed, and Partners, and countless others of less fame that account for the major percentage of construction in the U.S. With their dangerous yet appealing developer's mentality, and their understanding of the economics of marketing, these firms have absorbed only the most expedient and superficial teachings of architectural innovations, therefore, they serve to illustrate this process. The syntactical manipulations of Eisenman and his formalization of mass and void, positives and negatives, help in the understanding of the formal complications of the recent projects of H. Cobb

(I.M. Pei and Partners), such as the Business School of UCLA, or the office building of the architecture of Robert Venturi and his desire to gratify the taste of the American middle-class, helped to assure the success of Ben Tompson in Boston, and that of scores of other builders of commercial or civic centers as their mall in Atlanta. Along the same line, the unorthodox and Post-Modern rhetoric of Michael Graves has been banalized and, in effect, claimed by the firms K.P.F. and S.O.M. as if they were the only ones

who understood the true force of its potential. In the presentation of the work of these architects, at this point in their careers, it became clear that the rules of the marketplace had specifically diluted and distorted the work of Venturi, Graves, and more recently, that of Peter Eisenman. Now, only the big firms, with their commercial savvy and their exceptional capacity to adapt and appropriate, seem to have taken full advantage of the advances made by the “rebellious” architects of the 70’s. Perhaps, we can take this as a warning of the

threat this process poses to the still untainted work of Frank Gehry.

In sum, the architecture presented in the seminar as “present day” was fundamentally that which renovated the American architectural landscape at the close of the 70’s. Despite the historical significance of this architecture, during the time of the seminar it had actually been transformed into the “present day” canon. This transformation is clearly evidenced by its assimilation into the “repertoire” of the large commercial firms.

La Deferencia de Anyone The Deference of Anyone

GREG LYNN

“De este modo el ciclo vuelve a empezar. La época actual, este momento histórico, no habla de un futuro que pudo haber sido, tampoco de un pasado que no quiso ser. Es un algo que se encuentra entre estas dos condiciones”.

Peter Eisenman citando a Maurice Blanchot

Los días 10 y 11 de mayo, veintiún “lumberas del mundo de la cultura” procedentes de Estados Unidos, Europa y Japón se reunieron en Los Angeles para celebrar la primera de las once conferencias Any.¹ Peter Eisenman, Frank Gehry, Arata Isozaki, Rem Koolhaas, Daniel

Libeskind (ausente) y Rafael Moneo fueron invitados para ser los anfitriones² del escritor William Gibson; la artista Maria Nordman; los filósofos Jacques Derrida, Kojin Karatani y Roberto Unger; el teólogo Mark Taylor; el economista Akira Asada; los críticos Francesco Dal Co, Frederic Jameson, Jeffrey Kipnis, Rosalind Krauss (ausente), John Rajchman, Ignasi de Solá-Morales Rubio, Robert Somol y Anthony Vidler, y, por último, el Director del Getty Center, Kurt Foster, en un debate sobre el estatus indeterminado³ de la arquitectura a finales del milenio.

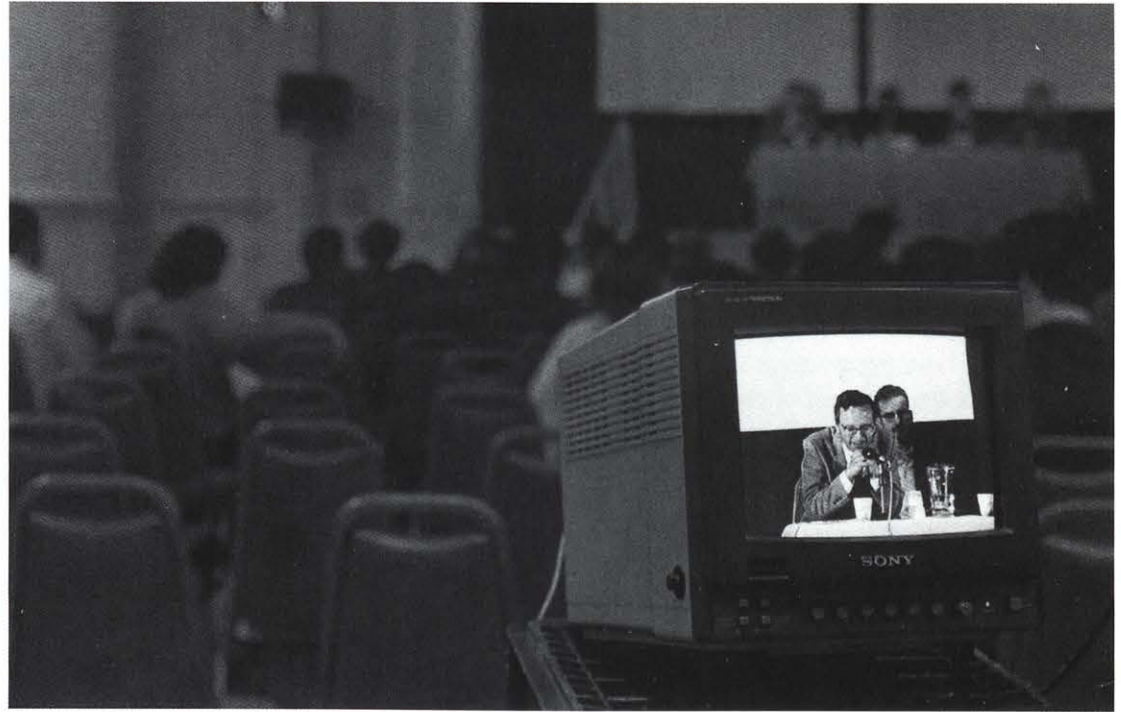
En las consideraciones introductorias de Kurt Foster, se invitaba a los participantes y a la audiencia al Getty Center así como a Los Angeles a discutir sobre “el estatus del individuo, del autor y de la obra —el estatus de Anyone [cualquiera]—”. La introducción de Foster sirvió no sólo para enmarcar el tema de la conferencia sino que también puso de manifiesto el hecho de que dicho tema estaba, de hecho, creando su propio marco. Foster sugería que “no se trataba de una conferencia en honor de *cualquiera* sino de Peter Eisenman”.⁴ Esta declaración perturbó a Eisenman, quien trató de pasar desapercibido durante la ceremonia de apertura al señalar que no se sentía próximo a algunos de los participantes y que, por tanto, negaba su autoría con respecto a la conferencia. Como sugirió más tarde Somol, el cuadro directivo de la Anyone Corporation (Eisenman, Cynthia Davidson, Philip Johnson, Isozaki, Solá, Morales, Kipnis y Gianfranco Monacelli) reemplaza a *cualquier* firma individual. En este sentido, la renuncia de Eisenman refuerza una lectura alternativa de la afirmación de Foster según la cual “no se trataba de una conferencia en honor de *cualquiera* sino de Peter Eisenman,” ya que el nombre de la Anyone Corporation puede considerarse no como una extensión del propio Peter Eisenman sino como un trasvase de sus responsabilidades a otra persona cualquiera. La corporación aporta la estructura

Greg Lynn es arquitecto profesor en la Universidad de Illinois en Chicago. Ha trabajado con Eisenman Architects en Nueva York. Anyone Corporation es una organización neoyorquina con fines literarios y educativos no lucrativa. Traducido por Ana Balbas.

Greg Lynn is an architect Assistant Professor at the University of Illinois at Chicago. He has also worked with Eisenman Architects in New York. Anyone Corporation is a non-profit literary and educational organization based in New York City.

tanto para la conferencia como para el próximo milenio, permitiendo y reconociendo el abandono estructural de Eisenman y de otros ex colaboradores de *Oppositions*: miembros de la redacción como Forster y Vidler (otros ya habían abandonado antes la corporación) y otros como Moneo, Dal Co y Krauss. La estructura de las conferencias *Any* garantiza la deferencia de los participantes, deniega *cualquier* responsabilidad por dicho reconocimiento y delega la influencia de *cualquier* otra acción de los responsables de *Any* sobre un grupo de principiantes aún sin crear. La promesa de la eliminación progresiva de los veintidós participantes originales (a una media de dos por año) apoya el proyecto de una generación emergente de arquitectos y teóricos que, en un plazo de once años, participarán en la *Anyone* Corporation por el método de las sustituciones. Esta invitación por parte de Eisenman, Isozaki, Gehry, Vidler y Moneo al siglo XXI es ya conocida con el nombre de *Century*, una “Asociación” de gran significación en el discurso arquitectónico.

El panel de filósofos ocupó un lugar privilegiado dentro de la conferencia, y prefiguró los diálogos a tres voces que se produjeron después. Fue además un ejemplo del compromiso metodológico de Eisenman, como arquitecto, con la filosofía. La fuerza del discurso de Eisenman reside en su habilidad para tomar conceptos de la teoría contemporánea para luego ubicarlos dentro de la arquitectura. La función de unas conferencias como las *Anyone* es la de intentar firmemente abrirse a una serie de ideas que han sufrido una profunda reformulación en un discurso arquitectónico hasta ahora extraño. La distancia que han recorrido estos términos determina la ansiedad o el entusiasmo con el que los nuevos discursos se han replanteado sus fuentes originales. Este movimiento disciplinario abre un espacio de renegociación a los críticos de la arquitectura: por ejemplo, la obra de Kipnis, Rajchman y Somol pertenece a este espacio transaccional de intercambio. Kipnis, moderador en las exposiciones de Derrida, Unger y Karatani, introdujo el tema del *cualquiera* mediante la articulación de un doble vínculo en el que la universalidad está plagada de una exigencia



Congreso *Anyone*. Intervención de Rafael Moneo.
Anyone Conference. Rafael Moneo's, lecture

necesaria de particularidad como evidencia de su propia fortaleza (sitúa a la arquitectura en una posición inferior). La cuestión de lo universal y lo particular vincula a los tres filósofos —quienes, como señaló Kipnis, provienen de tres disciplinas, nacionalidades y razas distintas, aunque pertenecen al mismo género. La intención de Karatani al centrarse en la idea de *cualquiera* era la de frustrar las categorías de universal y particular al invocar la continuidad deleuzeniana entre lo particular y lo general, entre lo singular y lo universal.⁵ Este intento de recuperar lo singular frente a lo particular⁶ —para así mantener la diferencia— fue lo que distinguió al panel de los filósofos del tema central de la exposición de Jameson, en la que la diferencia quedaba anulada. A Karatani le siguió Unger con un tratado categórico que criticaba duramente tres prácticas dominantes en la arquitectura contemporánea, y para ello utilizaba el ejemplo de la narcisista aproximación al expresionismo, al naturalismo y cinismo de dicha arquitectura. A su compleja articulación de la posmodernidad, en la cual se incluía la generación de arquitectos que habían acudido al acto, le siguió la llamada a la expresión no estilista y no

expresionista de una “democracia movilizada”. Por desgracia, resultaba evidente que Unger reclamaba un estilo de correcta monumentalidad. Como respuesta, Karatani trató de desligar los conceptos de narcisismo y singularidad, estableciendo una continuidad entre ésta y lo particular, mientras que Kipnis puso en tela de juicio cualquier expresión de la estructura, para así poder hacer frente al salto de Unger a la expresión social y a la hegemonía potencial arquitectónica.⁷ La participación de Derrida a lo largo de la conferencia puede calificarse de moderada en todo momento, pues llegó preparado para improvisar. Varios moderadores se refirieron a Derrida en numerosas ocasiones durante los dos días de conferencia, pero el filósofo estuvo presente básicamente en los encuentros tripartitos de apertura y clausura de la conferencia. Las consideraciones iniciales de Derrida en torno al punto como singularidad indivisible por la cual la arquitectura se autodefine⁸ sugerían que en la obra de *cualquier* autor existe una serie de discursos que están conectados con la arquitectura en una escritura sobredeterminada o que se encuentra más allá de *cualquier* consideración. Este doble vínculo del punto es

tanto una particularidad específica (como lo es el origen de una línea de pensamiento o de un trazo de dibujo) como una singularidad anónima (dado que un punto es indivisible y fácilmente sustituible por cualquier otro punto anónimo)⁹.

Si el panel de los filósofos era claramente representativo del discurso continental europeo —el cual proporcionó el marco teórico de la conferencia—, por el contrario, la exposición de Jameson, “Demografías del Anonimato”, tuvo un carácter marcadamente americano— y fue él el que creó el ambiente de la conferencia. La exposición de Jameson, sumada a la presencia de William Gibson, expresó la idea de que la ciudad *distópica* sería tema central de la conferencia; Koolhaas y Vidler compartían el mismo enfoque. A pesar de la propuesta inicial de Jameson de acuerdo a la cual debemos de considerar la ciudad como el lugar en el que se produce la pérdida del espacio público y de la autoridad privada, describió dichas categorías perdidas como efectos que la arquitectura aún había de representar. La charla aportó una atmósfera contextual más que un marco teórico para las posteriores discusiones en arquitectura. Pero el reto propuesto por Jameson de que la arquitectura debía teorizar en aquellos espacios ya representados en la literatura sumió en un ambiente de extrañeza a los arquitectos. Jameson apelaba a los efectos de la literatura *cyberpunk* cuando ésta invoca el “realismo sucio”¹⁰ como metáfora de la ciudad contemporánea. Planteaba que la distinción entre espacio cívico y privado ha quedado anulada una vez que las diferencias que dan sentido a dichas categorías han sido sistemáticamente destruidas. La desaparición de la diferencia queda de manifiesto para Jameson en la reciente obra de Koolhaas, en la que el arquitecto “trata ahora de dar forma a lo que ya no constituye una esfera o un ámbito público, sino una tierra de nadie”¹¹ Koolhaas reiteró esta idea en su presentación, y en ella explicó que la escala y la masa inconmensurables son las nuevas categorías de la teorización arquitectónica. Koolhaas reconoció haber estado interesado en esta idea durante los últimos once años,



Congreso *Anyone* Jacques Derrida (al micrófono), Arata Isozaki, Akiro Asada y Jeffrey Kipnis durante una de las conferencias *Anyone Conference Jacques Derrida (microphone), Arata Isozaki, Akiro Asada and Jeffrey Kipnis during a conference*

desde que propuso en su libro *Delirious New York*¹² que los edificios metropolitanos estaban llegando a ser demasiado grandes para cualquiera. Desgraciadamente, las propuestas arquitectónicas de Jameson y Gibson son demasiado familiares —del mismo modo que las ciudades abovedadas de Buckminster Fuller son cualquier cosa menos amorfas. Como los actos del segundo día se repartieron en dos reuniones simultáneas, en el encuentro a cuatro de la Reunión B se preparó una discusión entre los participantes Moneo y Dal Co y los críticos Rajchman y Somol, éstos últimos menos familiarizados con la audiencia relacionada con la arquitectura. Tanto Rajchman como Somol ofrecieron conferencias sobre las posibilidades de las teorías de Gilles Deleuze dentro del discurso arquitectónico, y contra las propuestas predominantemente derridianas que se expusieron durante el acto. La exposición de Rajchman sobre Deleuze en relación a *cualquiera* originó un debate sobre el sujeto como “tipo” categórico más que como particularidad. De dicha discusión surgió otra, ahora con “la audiencia”, sobre el tema del género, la cual amplió esta línea de pensamiento deleuziana para acomodar múltiples

“tipos” de género dentro de un sujeto singular.¹³

De modo similar, en el prólogo a la lectura de la exposición de Krauss, Sylvia Lavin sugirió que ni una *Anyone* anónima ni tampoco Eisenman en particular, sino más bien cualquier *hombre* era la voz de la conferencia.¹⁴ La conferencia de Krauss fue una lectura rigurosamente arquitectónica de la propuesta que Koolhaas presentó al concurso para la Biblioteca de París y del Wexner Center for the Visual Arts de Eisenman, que oscilaba continuamente entre lo femenino y lo masculino, abriendo así un nuevo debate no dialéctico y fundamentalmente inestable sobre el género. Desgraciadamente, sólo la propia Krauss, ausente del acto, hubiera estado preparado para, o sólo a ella se le hubiera permitido, exponer dicha propuesta en cualquier caso. La conferencia *Anyone* puso de manifiesto —y no solamente por el hecho de que estuviera financiada por la Shimizu Corporation de Japón— la proximidad intelectual de los arquitectos y teóricos japoneses con respecto al discurso arquitectónico americano. Irónicamente, dentro de la estructura de la Reunión A se dieron entre los japoneses numerosas inter-

pretaciones derridianas, en contraste con un grupo de críticos americanos interesados en hablar sobre la ciudad contemporánea a partir del Tokio pos-*Bladerunner*. En la Reunión B hubo un grupo de arquitectos y críticos europeos conocidos en Estados Unidos y otro grupo de críticos americanos sólo recientemente interesados en la arquitectura. Los encuentros de la Reunión A, y en concreto la presentación de Asada e Isozaki así como su posterior discusión con Derrida, Kipnis y Taylor, originaron el discurso más influyente dentro del tema de *cualquiera* y del discurso arquitectónico contemporáneo. La polémica suscitada por Asada, Isozaki y Kipnis estuvo presente durante toda la conferencia y constituyó una parte importante de las consideraciones finales de la sesión de clausura, las cuales versaron sobre la *chora*¹⁵ platónica y estuvieron protagonizadas por Asada y Derrida. Tres de los restantes participantes en la segunda sesión de la Reunión A —Gibson, Koolhaas y Vidler— mostraron una clara preferencia por la ciudad japonesa como paradigma de una arquitectura *cyberpunk*, y trataron de enmarcar la obra de Koolhaas en dicho contexto. La obra de Koolhaas, y en concreto la propuesta para el concurso de la Biblioteca de París, se convirtió en el objeto exclusivo de la especulación teórica, aparte del *envolvente* proyecto de Eisenman recientemente presentado para el Frankfurt Rebstock Park. Además, en el tercer y último debate entre Eisenman, Vidler, Krauss (representada por Lavin) y el moderador Taylor, Koolhaas fue nombrado el arquitecto cuyo trabajo de diseño mejor representa a un autor cualquiera, ironías aparte. Los eventos de la Reunión B, sin embargo, pusieron de manifiesto la influencia de Deleuze en la arquitectura, y aunque Derrida consiguió monopolizar la atención de los moderadores, varios participantes expresaron su intención de alinearse con la posición deleuziana. Esto, unido a la adhesión de tres miembros veteranos de *Oppositions* con los *cyberpunk* y los japoneses, muestra la dirección que siguen tanto las corrientes intelectuales como la opinión pública en el discurso arquitectónico americano. Aunque los habitantes de Los Angeles puedan



Conferencia Anyone
Anyone Conference

ver su vida alterada por la celebración de una conferencia sobre arquitectura en la que participan los principales sospechosos provenientes del Este, la nota más significativa fue el giro visible hacia Japón, donde tendrá lugar la próxima conferencia *Any*. En este sentido, la celebración de la conferencia en el Getty Centre demuestra no tanto una inversión en Los Angeles como fuente de recursos (pues a excepción de las obras de Gehry¹⁶ y Foster, sus fondos están inutilizados) sino que se trata claramente de una explotación de su ubicación entre la costa este del Atlántico y la del Pacífico.

¹ Anyone es una organización sin fines lucrativos financiada en parte por la Shimizu Corporation de Japón, Rizzoli International Publications, Ltd., y el Getty Center for the History of Art and the Humanities, copatrocinador de las conferencias Anyone" (Anyone press release [New York: Anyone Corporation, 1991]).

² "La arquitectura ha sido durante mucho tiempo una disciplina secundaria que estaba referida a, o dependía de, otras disciplinas como la filosofía, la teología, las bellas artes o la sociología. Nuestro objetivo es elevar la arquitectura al nivel primario de dichas disciplinas, así como hacer posible que desde ella, y desde su teoría se planteen cuestiones relevantes sobre estructura política, género, nuevos sistemas de información y otros asuntos. La organización va a tratar de alcanzar este fin invitando a arquitectos e importantes pensadores de otras disciplinas a que se unan a este debate sobre arquitectura y colocar a la arquitectura como receptora de nuevas ideas y no como un arte que tradicionalmente ha dependido de otras disciplinas" (Peter Eisenman, Anyone press release).

³ "Esta estructura refleja el estado de la arquitectura en este momento de la historia, el cual es indeterminado y está sometido a constantes cambios. Esa es la razón de que se eligiese la palabra "any" [cualquiera o cualquier persona en español] —un pronombre absolutamente indeterminado e impreciso— como título del proyecto" (Cynthia Davidson, Anyone press release). El empleo del término *indeterminado* sugiere el hecho de que el subtexto de la conferencia estaba de algún modo relacionado con la afirmación de Kipnis: "Podemos identificar tres temas en los que se basa la deconstrucción: (1) toda obra es indeterminada, (2) todos los enfoques tradicionales sobre la obra reprimen la indeterminación del texto, y (3) es posible y deseable analizar el texto respetando su indeterminación". Jeffrey Kipnis, "A Matter of Respect", *Architecture + Urbanism*, 90:01 Tokyo, A+U Publishing, 1990; Rubio (Véase: Ignasi De Sola-Morales, "Weak Architecture",

Ottagano 92, Milán, COPINA, 1989); y/o la formulación de Eisenman sobre una teoría de la forma débil, la cual enlaza con dicha indeterminación.

⁴ Kurt Foster, "In THIS Event", Anyone (New York, Anyone Corporation, 1991).

⁵ Hago una distinción entre particularidad y singularidad, o entre generalidad y universalidad. Debo esta distinción a las matemáticas y también a la obra de Gilles Deleuze *Difference and Repetition*. Lo particular es a lo general como lo singular es a lo universal" (Kojin Karatani, Anyone [New York, Anyone Corporation, 1991]).

⁶ En otras palabras, la universalidad existe única y exclusivamente mientras exista algo que le haga vacilar. Este "algo" es la diferencia que es irreductible, por lo que podríamos convenir en que Dios es el nombre de esa diferencia que le hizo vacilar. Como dijo Jacques Derrida en algún lugar, "Lo que es trascendental es la diferencia" (Kojin Karatani, Anyone).

⁷ "De hecho, yo pretendía prestar atención a ese aspecto del argumento del profesor Karatani según el cual el hecho de que lo singular sea en sí mismo social se enfrenta a la idea de Roberto de que el arte público le debe mucho a una visión compartida de la vida colectiva —en cierto modo, que la noción de singularidad es en sí misma una visión de la vida social, pero no necesariamente una visión que forme parte del discurso del compartir; que exista en la noción de singularidad y en la noción de autoría esta política concreta" (Jeffrey Kipnis, Anyone [New York, Anyone Corporation, 1991]).

⁸ "El punto es, por tanto, el tema de hoy. Tradicionalmente, el punto es lo único, la unidad, la singularidad. Es la unidad, la identidad y la singularidad al mismo tiempo más determinada y más indeterminada que se puede representar. Podemos representar gráficamente este punto de vista. De igual modo que el punto de partida de una línea es en sí mismo el punto de partida de una superficie y, por tanto, el punto de partida de un volumen, y dependiendo de si hablamos la lengua de Hegel o de Klee, el punto, la línea, la superficie, el volumen y el tiempo de derivación —siendo el tiempo la verdad del espacio para Hegel— estas derivaciones —punto, línea, superficie, volumen, tiempo— constituyen en la forma normal de la derivación y de la construcción del espacio y del interior de dicho espacio" (Jacques Derrida, Anyone [New York, Anyone Corporation, 1991]).

⁹ "Uno no debería tratar de formarse un concepto de la forma compleja, estando al filo de la vanguardia, y dejar en manos de cualquiera la situación política" (Jacques Derrida, Anyone).

¹⁰ "Debemos pensar en el espacio del realismo sucio como un espacio colectivo construido, en el cual la oposición entre el interior y el exterior queda anulada" (Frederic Jameson, "Demographies of the Anonymus", Anyone [New York, Anyone Corporation, 1991]).

¹¹ "El síndrome *Bladerunner* consiste precisamente en eso, la fusión de masas de personas dentro de un bazar altamente tecnológico con sus multitudinarios puntos nodales, todo ello encerrado en un interior carente de exterior, lo cual intensifica lo que anteriormente se consideraba urbano hasta el punto de convertirse en el sistema irrerepresentable del mismísimo capitalismo tardío: el sistema abstracto y sus interrelaciones se encuentran ahora en el exterior, la antigua cúpula, la antigua ciudad, más allá de la cual no existe ninguna posición subordinada, por lo que no puede ser examinada como una cosa en sí misma aunque constituya una totalidad" (Frederic Jameson, Anyone).

¹² Rem Koolhaas, *Delirious New York*.

¹³ "—tiene que ver con la cuestión de los "tipos", y el género —que en griego le corresponde el mismo término; genos— que es el "tipo" aristotélico o el "tipo" platónico, es también la palabra que el griego tiene para género. Y en su conferencia habla de un "tipo" aristotélico y pasa luego al "tipo" lacianiano que es un "tipo" femenino, para terminar en una especie de pluralidad de "tipos" que me recuerda a la frase de Deleuze "Achacun cést sex" [A cada uno de sus diversos géneros o sexos]. (Ann Bergen, Anyone [New York, Anyone Corporation, 1991]).

¹⁴ "Sin embargo, al final no es ironía sino desagrado lo que me producen estos discursos *Any*, desagrado producido no tanto por el género masculino de los conferenciantes sino por el tono machista que emplean en todas sus manifestaciones. Se ha teorizado sobre el sujeto, pero este sujeto sigue siendo cualquier hombre". (Sylvia Lavin, Anyone [New York, Anyone Corporation, 1991]).

¹⁵ Jeffrey Kipnis, "Twisting the Saperatrix" *Assemblage* 14 [Cambridge, MIT Press, 1991] para una amplia exposición de la *chora* platónica en relación a la colaboración "Choral Works" entre Jacques Derrida y Peter Eisenman.

¹⁶ "Siempre me han fascinado las posiciones teóricas porque soy como un *voyeur* me gusta probarmelas, como si fuese un traje, y ver que tal me sientan. Mi trabajo es una arquitectura carente de interés, ordinaria y típica". (Frank Gehry, *Anyone* [(New York, Anyone Corporation, 1991]).

"It is in this way the whole cycle begins again. The time of this moment, this time of event, neither deals with a future that would be new, or a past that refused to have taken place. It is something between these two conditions".

Peter Eisenman quoting Maurice Blanchot

On May 10 and 11, twenty-one "cultural luminaries" from the U.S., Europe, and Japan convened in Los Angeles for the first of eleven annual Any conferences.¹ Peter Eisenman, Frank Gehry, Arata Isozaki, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind (in absentia), and Rafael Moneo were asked to host² author William Gibson; artist Maria Nordman; philosophers Jacques Derrida, Kojin Karatani, and Roberto Unger; theologian Mark Taylor; economist Akira Asada; critics Francesco Dal Co, Frederic Jameson, Jeffrey Kipnis, Rosalind Krauss (in absentia), John Rajchman, Ignasi de Sola-Morales Rubio, Robert Somol, and Anthony Vidler; and Getty Center Director, Kurt Forster, in a discussion of the undecidable³ status of architecture at the end of the millennium.

In Kurt Forster's introductory remarks, the participants and audience were welcomed both to the Getty Center and to Los Angeles, to discuss "the status of the individual, the author, and the signature —the status of Anyone". Forster's introduction not only served to frame the subject of the conference but revealed that the subject of the conference was already framing himself. Forster proposed that it was "not a conference for Anyone but for Peter Eisenman"⁴. This statement disturbed Eisenman, who attempted to diffuse his presence during his opening remarks by pointing out that he was not acquainted with some of the participants and thereby denying his authorship of the conference. As Somol was later to suggest, the Anyone Corporation's board of directors (Eisenman, Cynthia Davidson, Philip Johnson, Isozaki, Rubio, Kipnis, and Gianfranco Monacelli) replaces any single authorial signature. In this sense, Eisenman's denial reinforces an alternative reading of Forster's statement as "not a conference for anyone but for Peter Eisenman", as the proper name of the corporation Anyone can be seen as

not an extension of Peter Eisenman but rather as a deferral of his responsibilities to anyone. The corporation provides the structure for both the conference and the next millennium, allowing for and acknowledging the structural disappearance of Eisenman and other former Oppositions collaborators: editors Forster and Vidler (others having already disappeared from the corporation) and contributors Moneo, Dal Co and Krauss. The structure of the Any conferences ensures deference to the senior participants, defers responsibility for this recognition, and defers the influence of the hosts of Any other events to a group of initiates yet to come. The promise of the incremental elimination of the original twenty-two participants (at a rate of two per year) defers the approach of an emerging generation of architects and theorists with the eleven-year promise of participation as replacements in the Anyone Corporation. This invitation by Eisenman, Isozaki, Gehry, Vidler, and Moneo to the twenty-first century is already familiar as the "Century" is a meaningful "Association" in architectural discourse.

The philosophers' panel was privileged within the conference, prefiguring the trilogues that followed. It also exemplified Eisenman's methodological engagement, as an architect, with philosophy. The strength of Eisenman's discourse lies in his ability to coopt concepts from contemporary theory, which he the repositions within architecture. The function of conferences such as Anyone is to perversely host other disciplines to ideas which have undergone radical reformulation within an alien architectural discourse. The distance that these terms have traveled determines the trepidation or enthusiasm with which the returning discourses reengage their original sources. This disciplinary movement opens a space of renegotiation for architectural critics: for example, the work of Kipnis, Rajchman, and Somol occupies this transactional space of exchange. Kipnis, responsible for moderating Derrida, Unger, and Karatani, introduced the subject of anyone by articulating a double bind in which universality is plagued by a necessary appeal to particularity as evidence of its own strength (placing architecture in an inferior position). The question of the universal and particular links the three philosophers—who as Kipnis pointed out—, are from three diverse disciplines, nationalities, and races, but of one

gender. Karatani's focus on anyone was to frustrate the categories of the particular and universal by invoking the Deleuzian alignments of the particular with the general, and the singular with the universal.⁵ This attempt to recover singularity as distinct from particularity⁶—in order to sustain difference— distinguished the philosophers' panel from Jameson's keynote address, where difference was annulled. Unger followed Karatani with a categorical treatise criticizing three dominant practices of contemporary architecture by illustrating their narcissistic appeals to expressionism, naturalism, and cynicism. His insightful articulation of post-modernism, which managed to encompass the generation of architects hosting the event, was followed by an appeal to a nonstylistic and nonexpressionistic embodiment of "mobilized democracy". Unfortunately, it became clear that Unger was arguing for a type of correct monumentality. In response, Karatani attempted to detach narcissism from singularity by aligning it with the particular, while Kipnis questioned any expression of structure, in order to resist Unger's leap to social expression and potential architectural hegemony.⁷ Derrida's participation throughout the conference was expressed in moderation, as he came to the conference prepared to improvise. Various moderators frequently appealed to Derrida during the two-day conference, but his presence was most evident during the opening and closing trilogues. Derrida's opening remarks concerning the point as the indivisible singularity by which architectue defines itself⁸ suggested that within the signature of any author other discourses are connected with architecture in a writing over-determined or beyond any one point. This double bind of the point is both a specific particularity (as is the origin of a line of thought or drawing) and an anonymous singularity (as a point is indivisible and easily substituted for any other anonymous point)⁹. As the philosophers panel was indicative of continental European discourse—which provided the theoretical ground for the conference—Jameson's Keynote address "Demographies of the Anonymous" was distinctly American—as he provided the atmosphere of the conference itself. Jameson's address, and William Gibson's presence, indicated that the dystopian city would be thematic at the conference; Koolhaas and Vidler similarly concluded the event with a shared focus. Despite

Jameson's initial proposal that the city be seen as the site of the less of public space and private authorship, he described these lost categories as effects yet to be represented by architecture. The talk provided a contextual atmosphere rather than a theoretical ground for the following discussions of architecture. Yet Jameson's challenge for architecture to theorize, for itself, the spaces that literature already represents, introduced an atmosphere unfamiliar to the architects. Jameson appealed to the effects of cyberpunk literature in his invocation of "dirty realism"¹⁰ as a metaphor for the contemporary city. He suggested that the distinction between civic and private space has been annulled, as the differences which make these categories meaningful (such as interior/exterior and public/private) have been systematically collapsed. The disappearance of difference is realized for Jameson in Koolhaas's recent work, in which the architect "now attempts to model what is no longer a public sphere or realm but rather a no-man's land"¹¹ This topic was reiterated by Koolhaas in his presentation, where incommensurable scale and mass were seen to be the new categories for architectural theorization. Koolhaas acknowledged that he has been interested in this idea for the last eleven years, since he proposed that metropolitan buildings were becoming too large for anyone to comprehend in his book, *Delirious New York*¹². Unfortunately, the architectural propositions of Jameson and Gibson are all too familiar as Buckminster Fuller's domed cities are anything but amorphous.

As the second day's events were divided into two simultaneous venues, the opening quadrilogue of Venue B attempted a conversation between senior participants Moneo and Dal Co with critics Rajchman and Somol, who were less familiar to the architectural audience. Both Rajchman and Somol delivered discussions on the possibilities for Gilles Deleuze's theories within architectural discourse, against the predominant Derridean appeals made throughout the event. Rajchman's discussion of Deleuze in reference to anyone introduced a discussion of the subject as a categorical "kind" rather than as a particularity. This, in turn initiated a discussion of gender with "the audience", which extended this Deleuzian line of thought to accommodate multiple "kinds" of gender within a singular subject.¹³ Similarly, Sylvia Lavin in her



Congreso Anyone Koji Karatani, Rem Koolhaas y Akira Asada
Anyone Conference Koji Karatani, Rem Koolhaas and Akira Asada

prologue to the reading of Krauss's paper suggested that neither an anonymous Anyone nor Eisenman in particular, but rather any man, was the voice of the conference.¹⁴ Krauss's paper was a rigorous architectural reading of Koolhaas's Paris library competition entry and Eisenman's Wexner Center for the Visual Arts that continually oscillated between the feminine and masculine, opening a nondialectic and fundamentally unstable discussion of gender. Unfortunately, only the absent Krauss would have been prepared or permitted to take that proposal up in Any event.

The Anyone conference indicates, and not only by its funding by the Shimizu Corporation of Japan, an intellectual engagement of Japanese architects

and theorists with American architectural discourse. Ironically, within the structure of the A Venue was a distinct Japanese infusion of Derridean readings, in contrast to a group of American critics interested in a discussion of the contemporary city in terms of post-Bladerunner Tokyo. Within the B Venue was a group of European architects and critics already known in the U.S. paired with a group of American critics recently interested in architecture. The events of Venue A, such as the presentation by Asada and Isozaki and their resulting discussion with Derrida, Kipnis, and Taylor, proved to be the most forceful discourse on the theme of anyone and contemporary architectural discourse. The discussions prompted by



Congreso Anyone Jeffrey Kipnis, Koji Karatani, Jacques Derrida y Roberto Unger
Anyone Conference Jeffrey Kipnis, Koji Karatani, Jacques Derrida and Roberto Unger

Asada, Isozaki, and Kipnis were carried throughout the conference to be reinscribed in the closing remarks of the final session concerning Platonic chora¹⁵ between Asada and Derrida. Three of the remaining participants in that venue's second session —Gibson, Koolhaas, and Vidler— displayed a distinct preference for the Japanese city as the paradigm for a cyberpunk architecture, attempting to frame Koolhaas's work within that context. Koolhaas's work, specifically the Paris library competition entry, became the exclusive topic of theoretical speculation, other than Eisenman's recent folded project for the Frankfurt Rebstock Park. Further, in the third and final trilogy between Eisenman, Vidler, Krauss (as represented by Lavin) and moderator Taylor, Koolhaas was anointed the architect whose design work best embodies an author who is anyone, irony notwithstanding. The events of Venue B, however, displayed the emerging influence of Deleuze within architecture, and although Derrida garnered the attention of the moderators, several of the participants were clamoring to align themselves with the Deleuzian position. This, along with the alignment of three veteran Oppositions members with the cyberpunks and Japanese, indicates the direction in which both the intellec-

tual current and currency is flowing in American architectural discourse. Although the Los Angelinos may be distressed at the siting of an architectural conference composed of the usual suspects from the East, what seemed significant was the visible shift toward Japan, the site of the next Any conference. In this sense, the siting of the conference at the Getty Center proves not so much an investment in Los Angeles as a resource (as other than Gehry¹⁶ and Forster its resources remain untapped) as it is an exploitation of its central location between the East coast of both the Atlantic and Pacific.

¹ "Anyone is a not-for-profit corporation supported in part by Shimizu Corporation of Japan, by Rizzoli International Publications, Ltd., and by The Getty Center for the History of Art and the Humanities, co-sponsor of the Anyone conference" (Anyone press release, New York: Anyone Corporation, 1991).

² "Architecture has long been a secondary discipline which refers to, or is dependent upon, other disciplines such as philosophy, theology, the fine arts, or sociology. Our goal is to elevate architecture to the primary level of those other disciplines, and to open it, and its theory, up to urgent questions of political structure, gender, new information systems, and other concerns. The organization will attempt to accomplish this goal by inviting both architects and leading thinkers in other disciplines to engage in an architectural discourse, in effect establishing architecture as the host for other ideas rather than as an art that has traditionally been drawn from other disciplines" (Peter Eisenman, Anyone press release).

³ "This structure reflects the state of architecture at this point in history, which is undecidable and in flux. That is why the word "any"—a completely undecidable, non-specific pronoun—was chosen as the title for the project" (Cynthia Davidson, Anyone press release).

The use of the undecidable term suggests the subtext to the conference was somehow related to Kipnis's "We can identify three themes which guide deconstruction in general: (1) every work is undecidable, (2) all traditional approaches to work repress the undecidability of the text, and (3) it is both possible and desirable to work in such a way as to respect the undecidability of the text". (Jeffrey Kipnis, "A Matter of Respect", Architecture + Urbanism, 90:01 Tokyo: A + U Publishing, 1990); Rubio's (see: Ignasi De Sola Morales, "Weak Architecture", Ottagano 92 Milan: (CO.P.I.N.A.), 1989, 91; and/or Eisenman's formulation of a theory of weak form, which hinges on this undecidability.

⁴ Kurt Foster, "In THIS Event", Anyone New York: Anyone Corporation, 1991.

⁵ "I distinguish between particularity and singularity, or between generality and universality. I owe this distinction to mathematics and also Gilles Deleuze in his "Difference and Repetition". Particularity is to generality as singularity is to universality" (Kojin Karatani, Anyone New York: Anyone Corporation, 1991).

⁶ "In other words, universality exists so long as there is something which causes him to doubt. This "something" is "difference" which is traducible, so it may be said that God is the name for the difference that caused him to doubt. As Jacques Derrida put it somewhere, what is transcendental is "difference" (Kojin Karatani, Anyone).

⁷ "I wanted to, in fact, pay attention to a way that professor Karatani's argument about the fact that the singular is already social disturbs Roberto's idea that public art is obligated to a shared vision of collective life—in a certain sense, that a notion of the singular is already a vision of social life, but not necessarily one which is in the discourse of sharing; that there is already in the notion of the singular and in the notion of the signature this exact political" (Jeffrey Kipnis, Anyone New York: Anyone Corporation, 1991).

⁸ "So the point is today the subject. The point traditionally is the one, the unity, the singularity. At the same time, the most determined and the less-determined unity, identity, singularity one can represent. One can represent this point of view. Like the point of departure of a line which in itself is the point of departure for the surface, then the point of departure for the volume and whether one speaks the language of Hegel, or of Klee, the derivation point, line, surface, volume, time—and the time being the truth of the space for Hegel—these derivation—point, line, volume, surface, volume, time—is the normal form of derivation and of the construction of space and within space" (Jacques Derrida, Anyone New York: Anyone Corporation, 1991).

⁹ "One should not conceive of complex form, at the cutting edge of the avant-garde, and turn over the political condition to anyone" (Jacques Derrida, Anyone).

¹⁰ "We must think of the space of dirty realism as a collective built space, in which the opposition between inside and outside is annulled" (Fredric Jameson, "Demographics of the Anonymous", Anyone New York: Anyone Corporation, 1991).

¹¹ "Bladerunner syndrome is that, the interfusion of crowds of people among a high technological bazaar with its multitudinous nodal points, all of this scaled into an inside without an outside, which thereby intensifies the formerly urban to the point of becoming the unmappable system of late capitalism itself: the abstract system and its interrelations are now the outside, the former dome, the former city, beyond which no subject position is available, so that it cannot be inspected as a thing in its own right, although it is a totality" (Fredric Jameson, Anyone).

¹² Rem Koolhaas, Delirious New York (XXX: XXX, 19xx).

¹³ "—It has to do with the question of "kind", and gender—which for Greek is the same term; genos—which is the Aristotelian "kind" or the Platonic "kind" is also the word that Greek has for gender. And in your paper you talk about an Aristotelian "kind" and you move to a Lacanian other "kind" that is a female "kind" by his account, and then to something like a plurality of "kinds" that remind me of Deleuze's phrase A chaoum c'est sex (To each one his various genders or sexes)" (Ann Bergren, Anyone New York: Anyone Corporation, 1991).

¹⁴ "In the end, however, it is not irony but some displeasure I feel in these Any discourses, displeasure caused not so much by the males gender of the speakers, but by the persistently male voices they have chosen to speak in. The subject has been theorized, but the subject has remained any man" (Sylvia Lavin, Anyone [New York: Anyone Corporation, 1991]).

¹⁵ Jeffrey Kipnis, "Twisting the Soperatrix", Assemblage 14 (Cambridge: MIT Press, 1991) for a discussion of Platonic chora in reference to the collaboration "Choral Works" between Jacques Derrida and Peter Eisenman.

¹⁶ "I'm always fascinated by theoretical positions because I'm like a voyeur: I love to try them on for size, like a suit, see what it feels like. My work is dumb, ordinary, typical architecture" (Frank Gehry, Anyone New York: Anyone Corporation, 1991).

Un ojo móvil

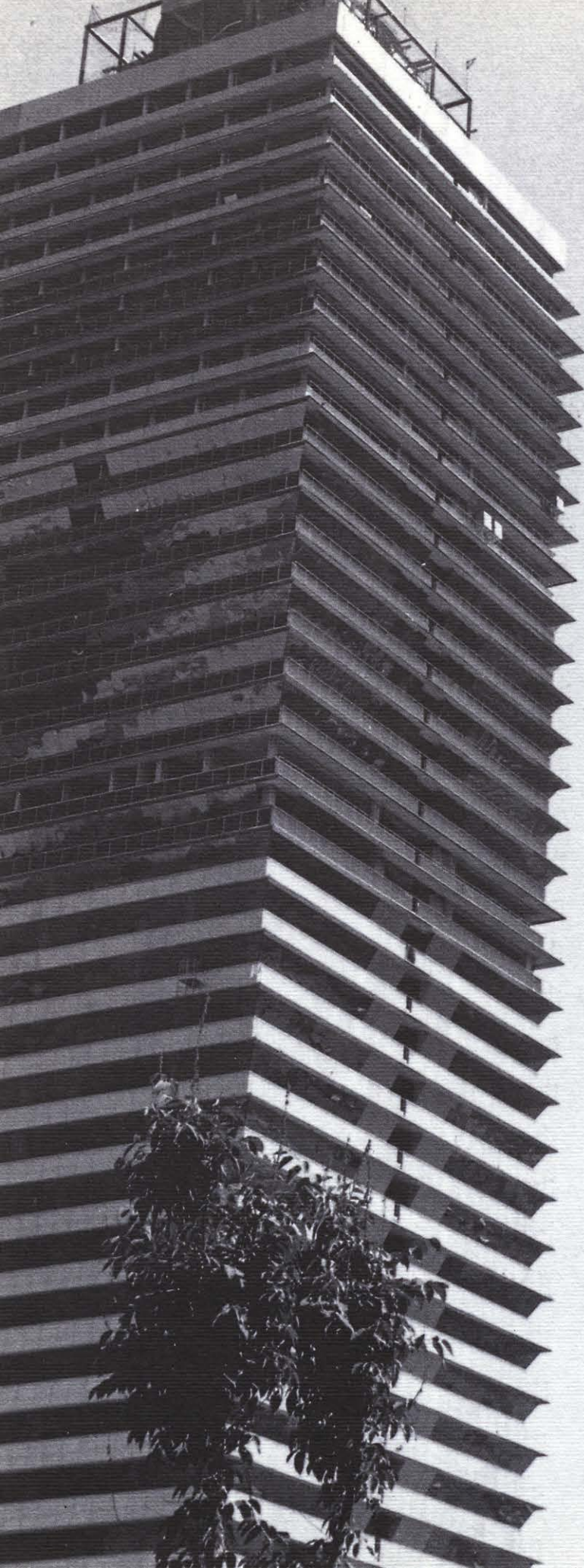
Barcelona 91

JAVIER CAMPANO

A Mobile Eye

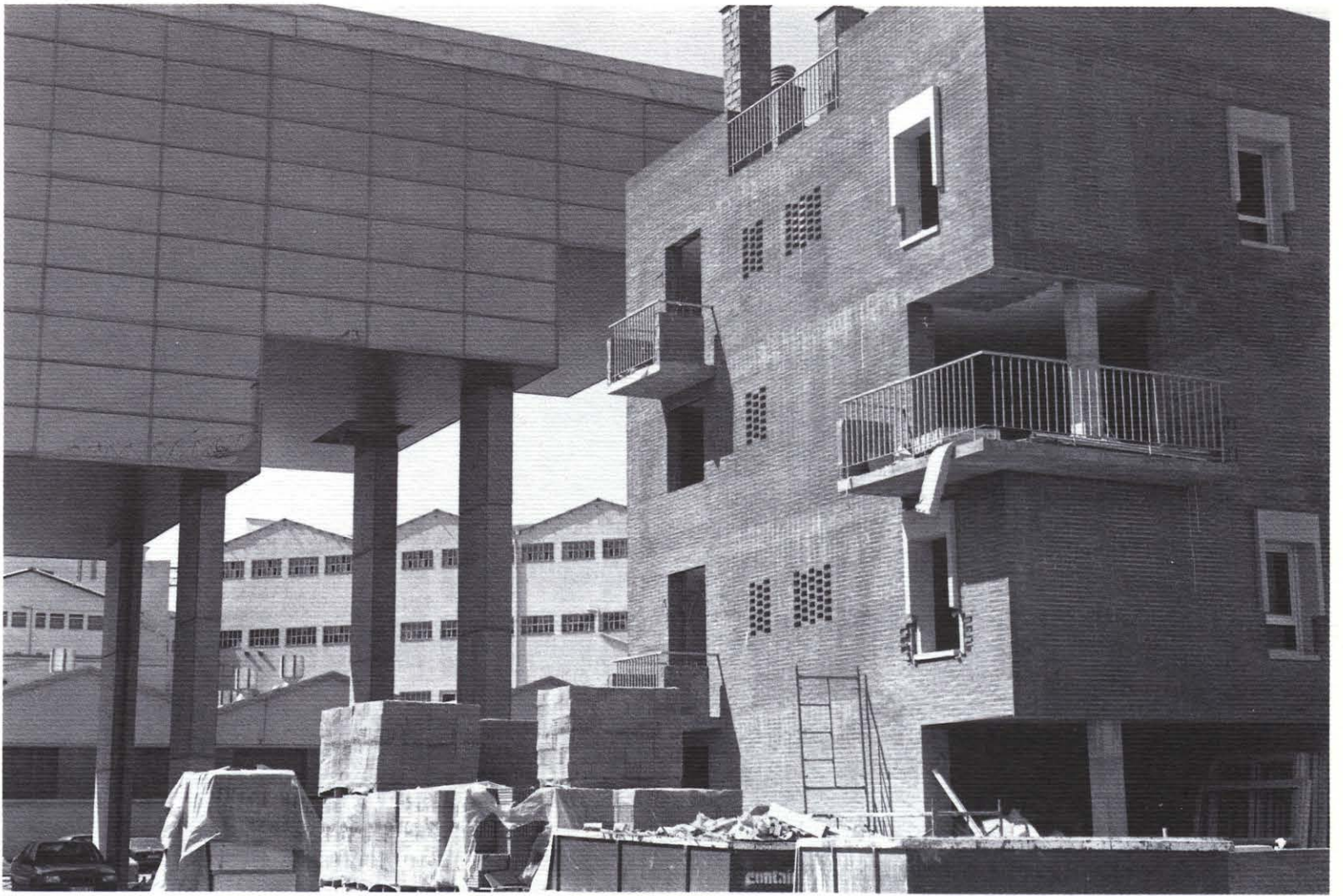
Javier Campano es fotógrafo y actualmente trabaja en Madrid. Su obra más reciente ha sido expuesta en la Sala de Exposicions del Servei d'Extensió Universitària de la Universidad de Valencia la pasada primavera. Sus primeras aproximaciones a la fotografía urbana datan de 1977 cuando formaba parte del grupo "El Ojo Móvil" dedicado a la realización de estudios audiovisuales de diversos barrios de Madrid. Esta LECTURA fotográfica fue realizada con una cámara Leika M-6 los días 9 y 10 de julio de 1991 en Barcelona, según un itinerario trazado por Antonio Sanmartín.

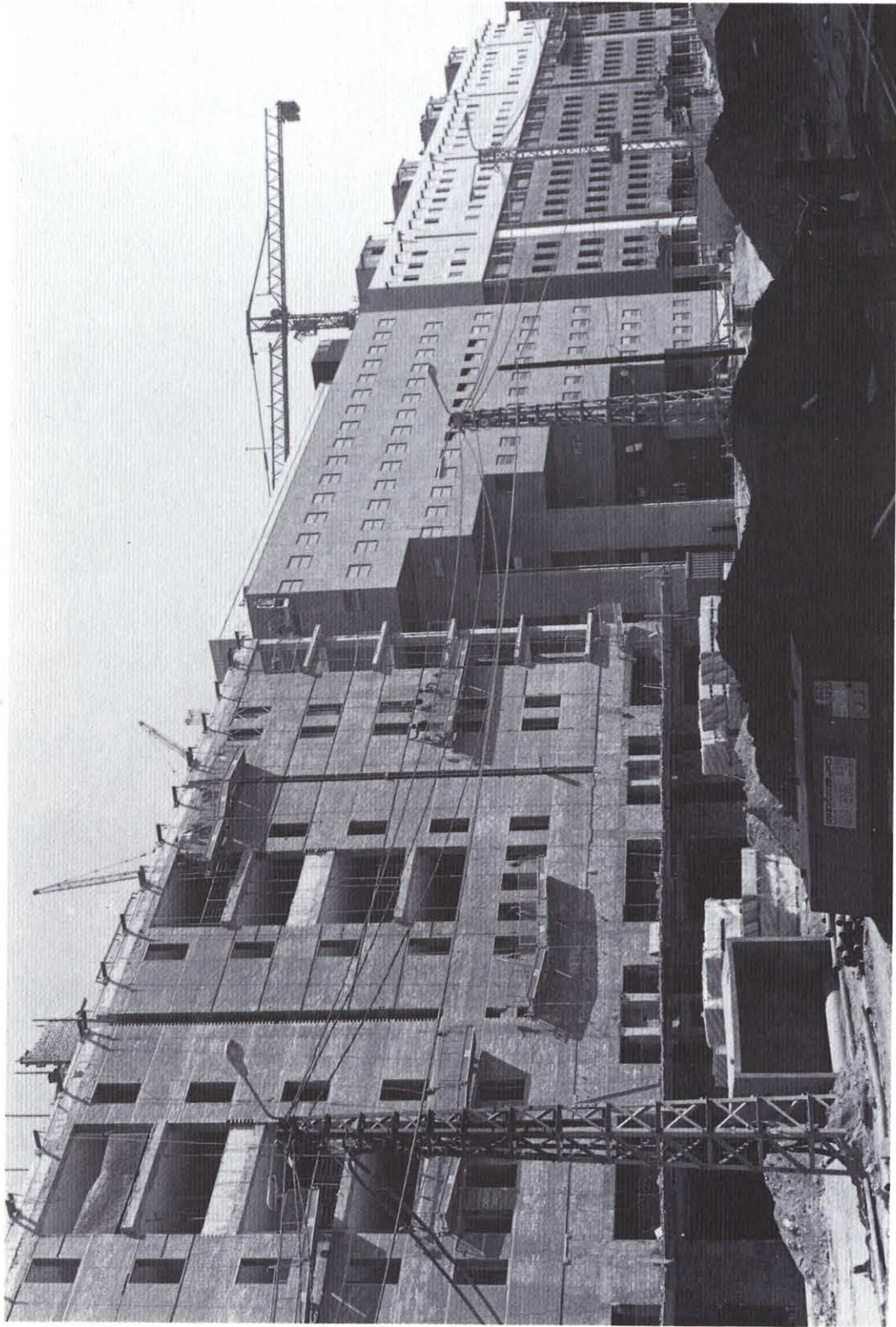
Javier Campano, photographer, currently works in Madrid. His recent work was exhibited at the Sala de Exposicions of the Servei d'Extensió Universitària of the University of Valencia. His first approaches to urban photography are dated in 1977 when he was a member of the team "El Ojo Móvil" (The mobile eye) dedicated to make audiovisual studies of several districts of Madrid. This photographic READING was taken with a Leika M-6 camera during the 9th and 10th of July of 1991 following an itinerary sketched by Antonio Sanmartín.

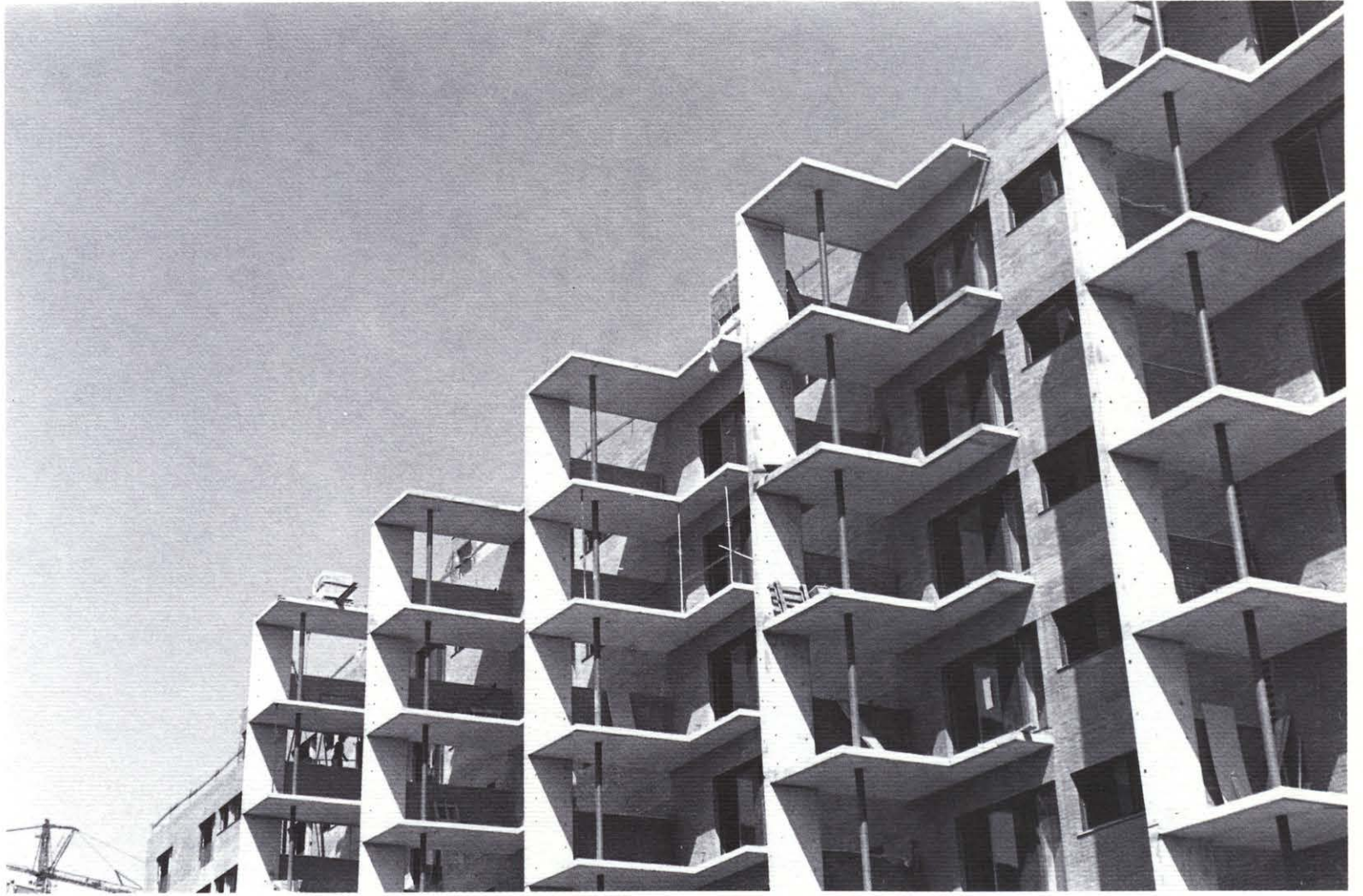


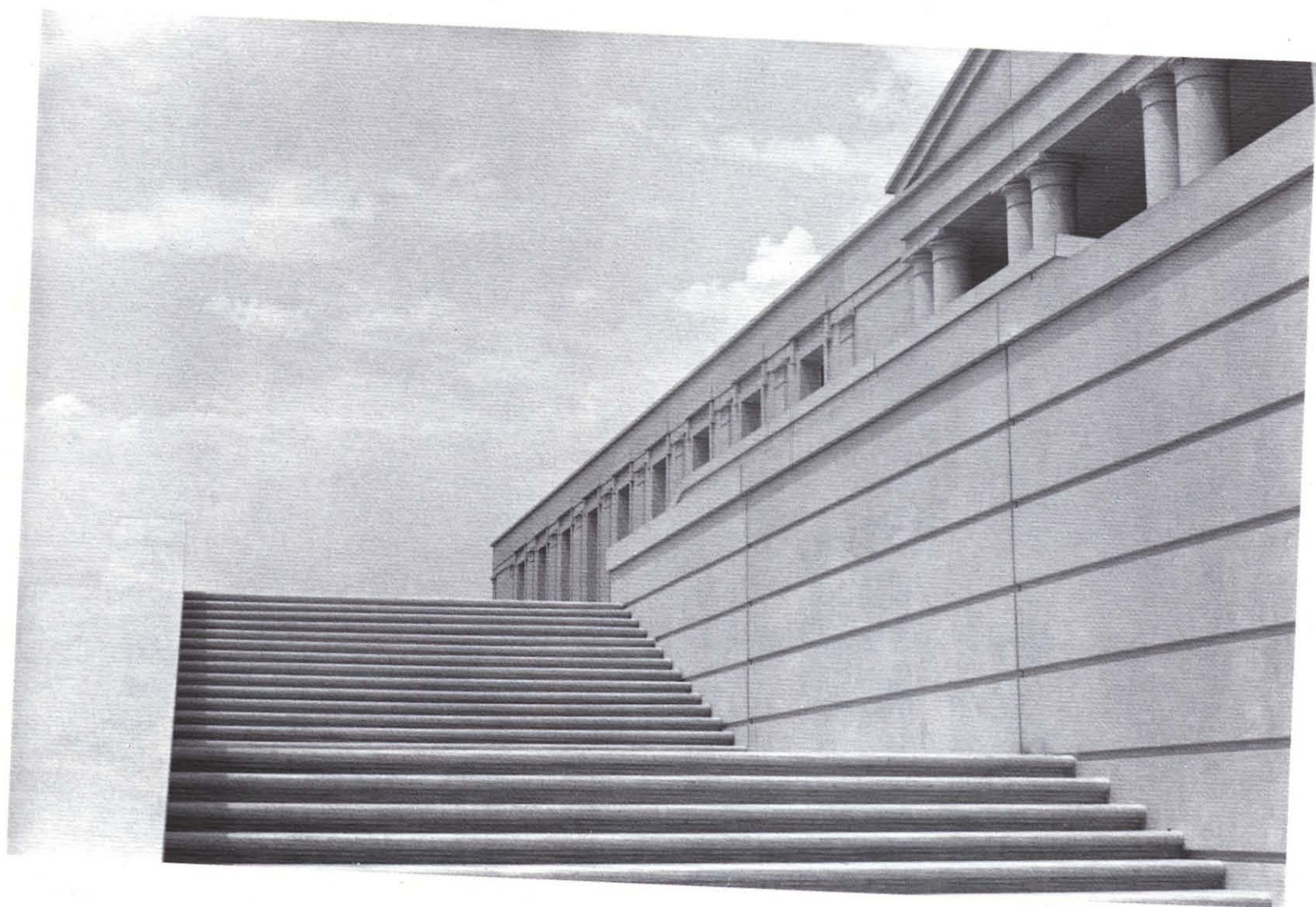










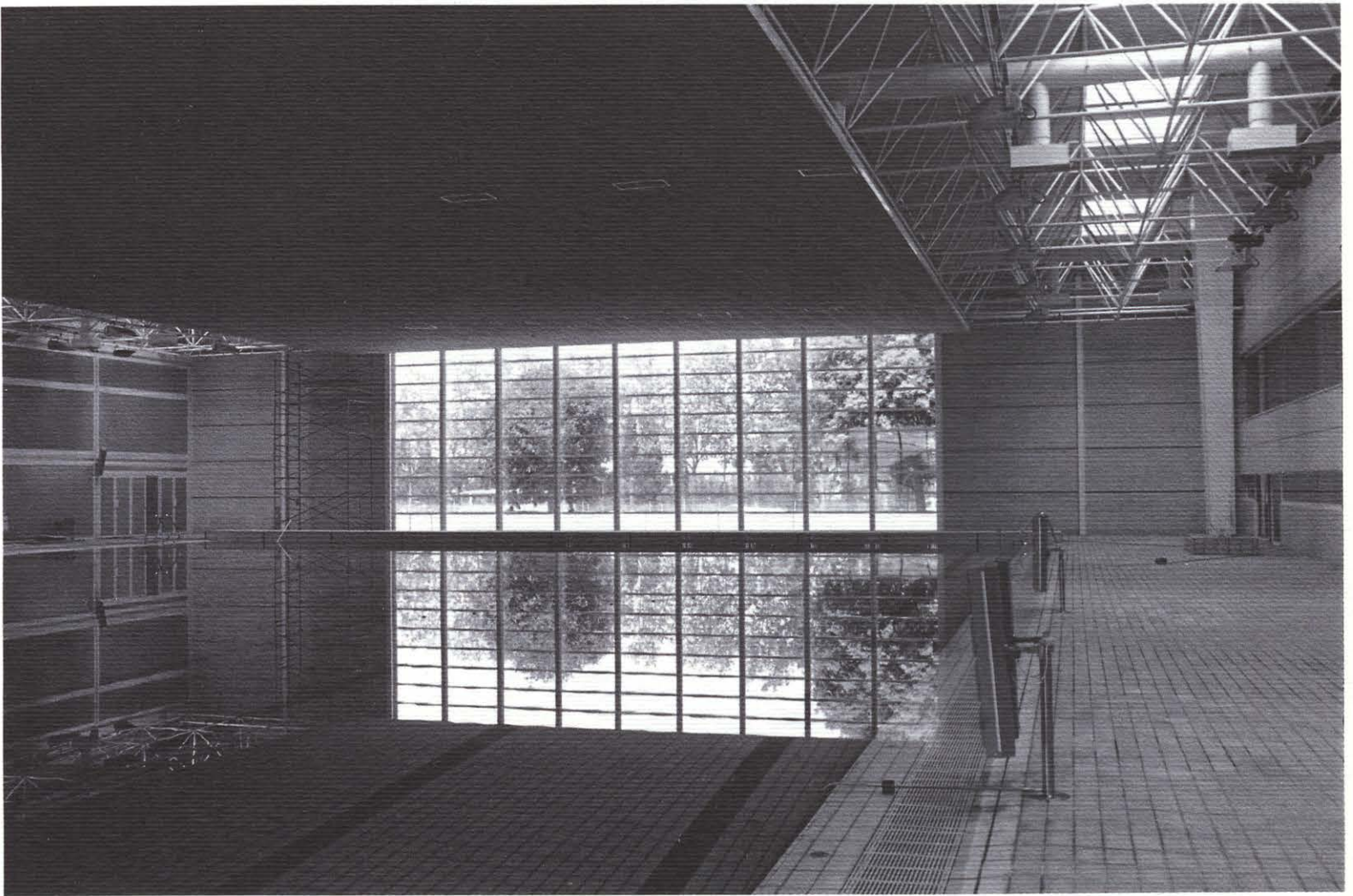


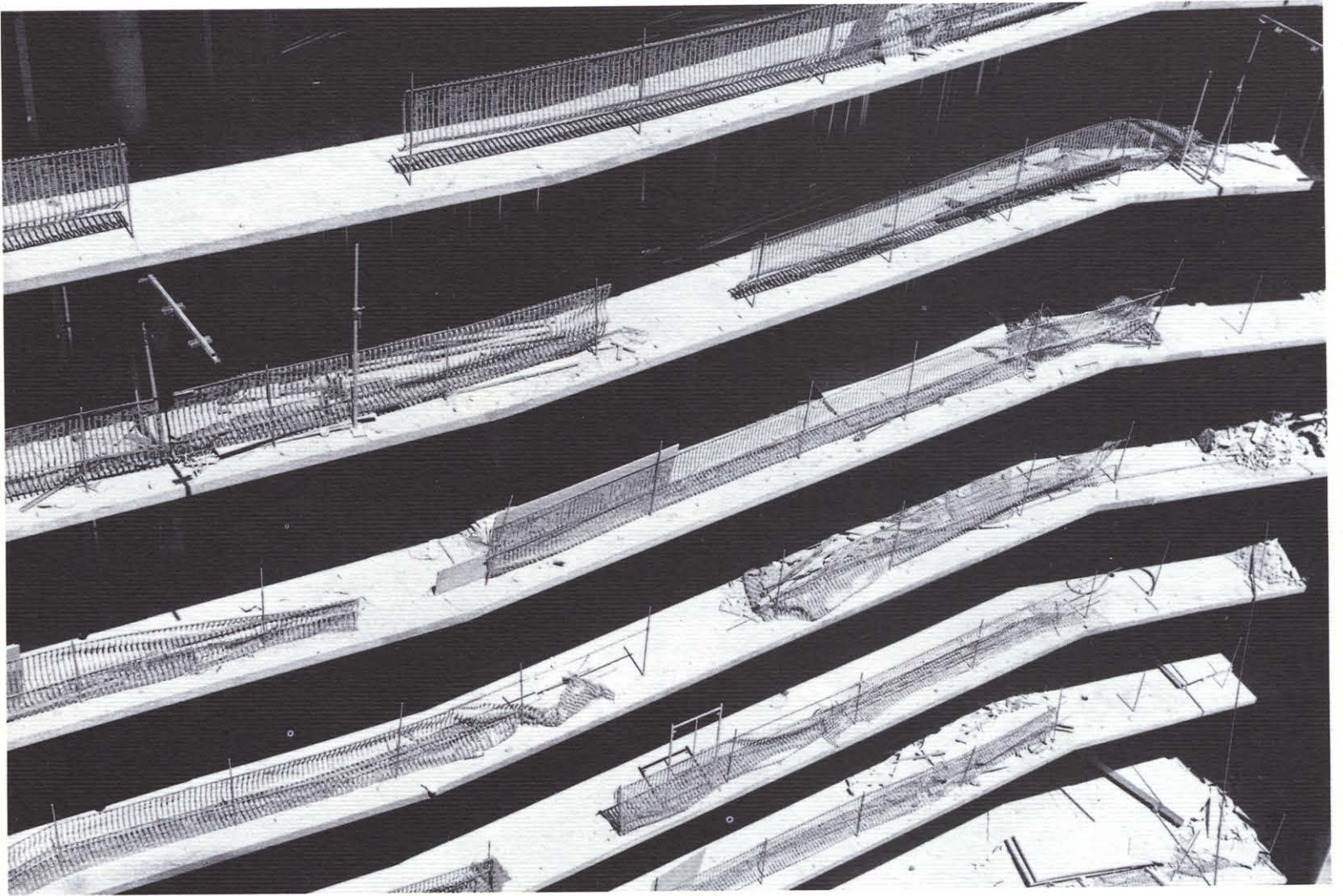






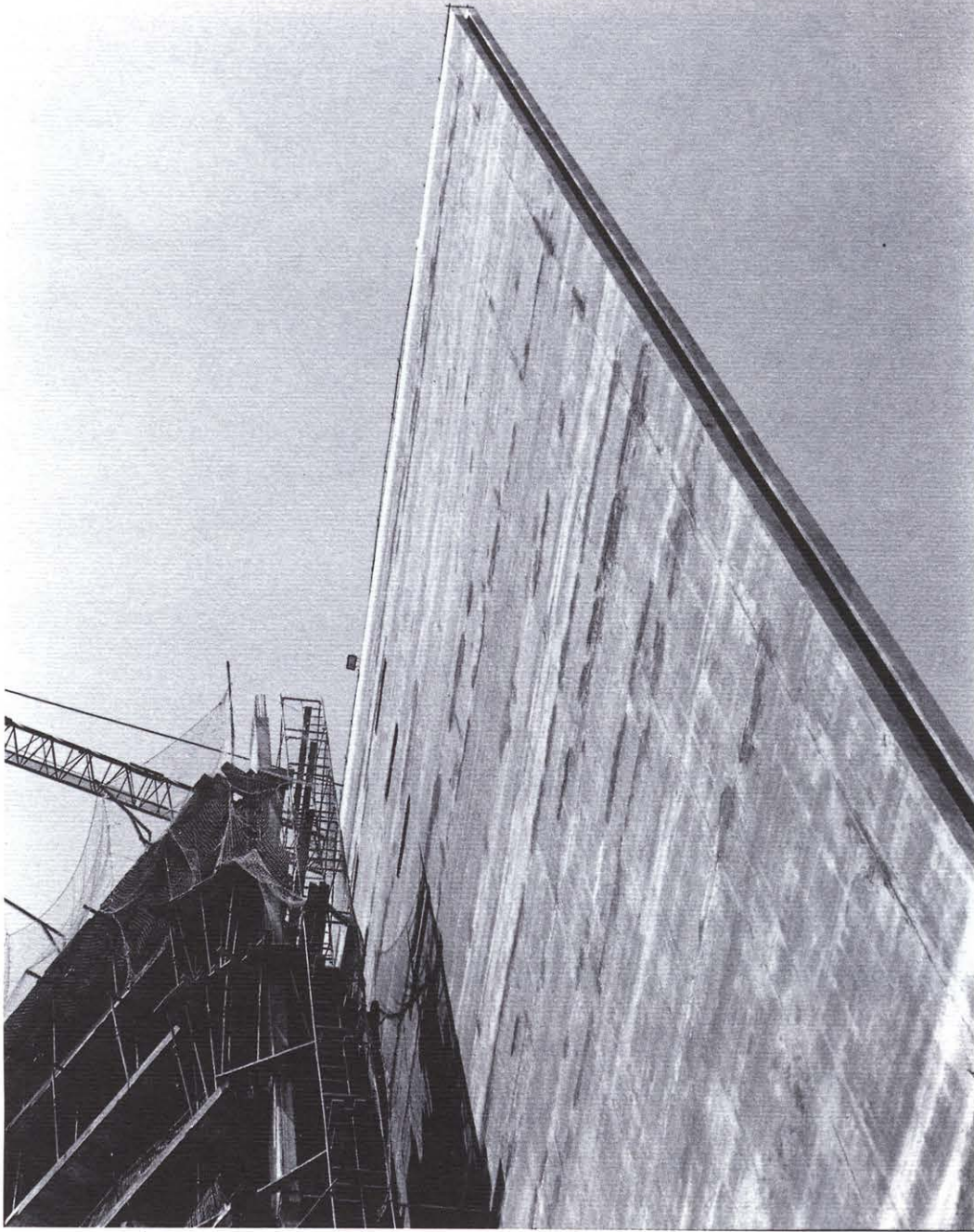




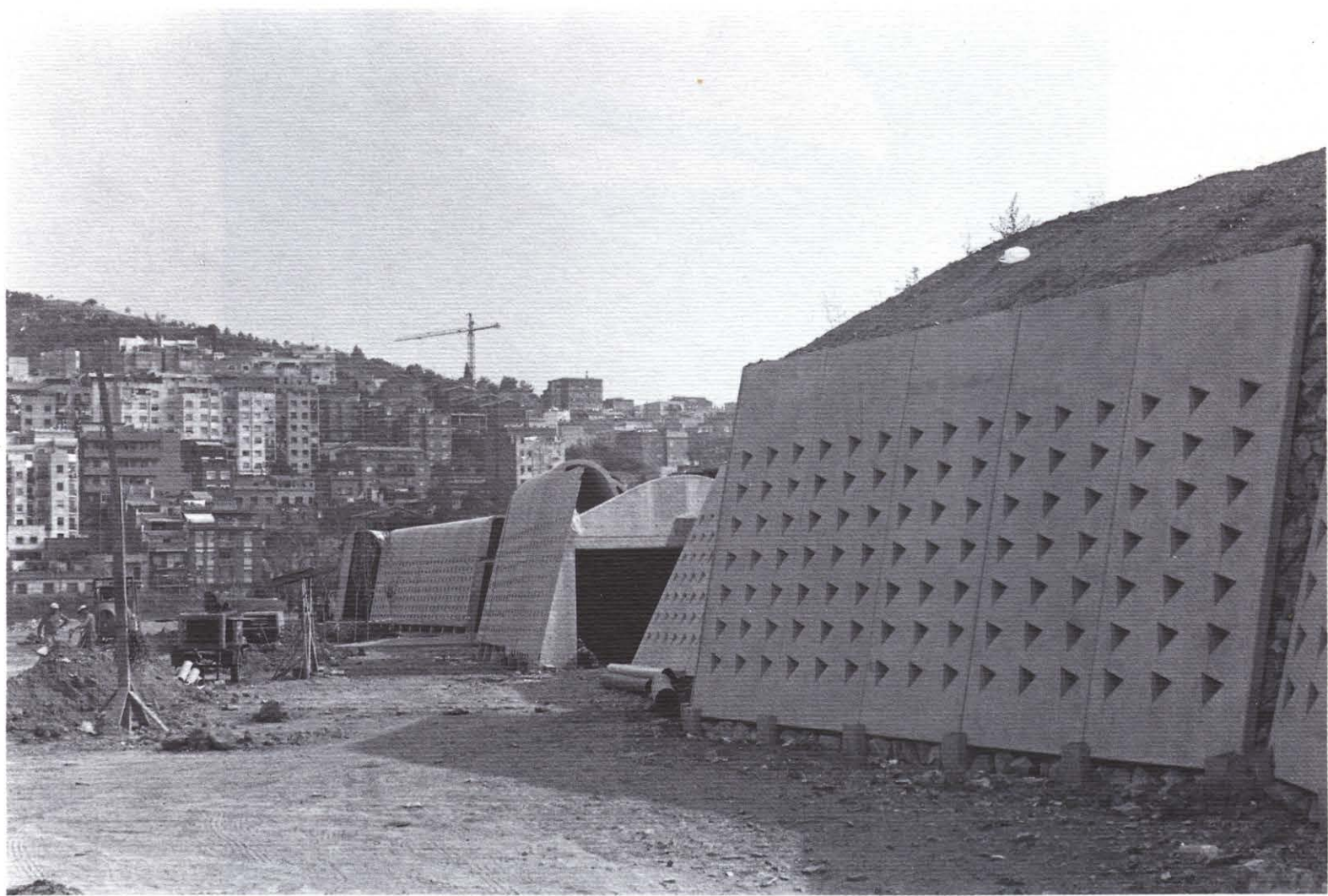






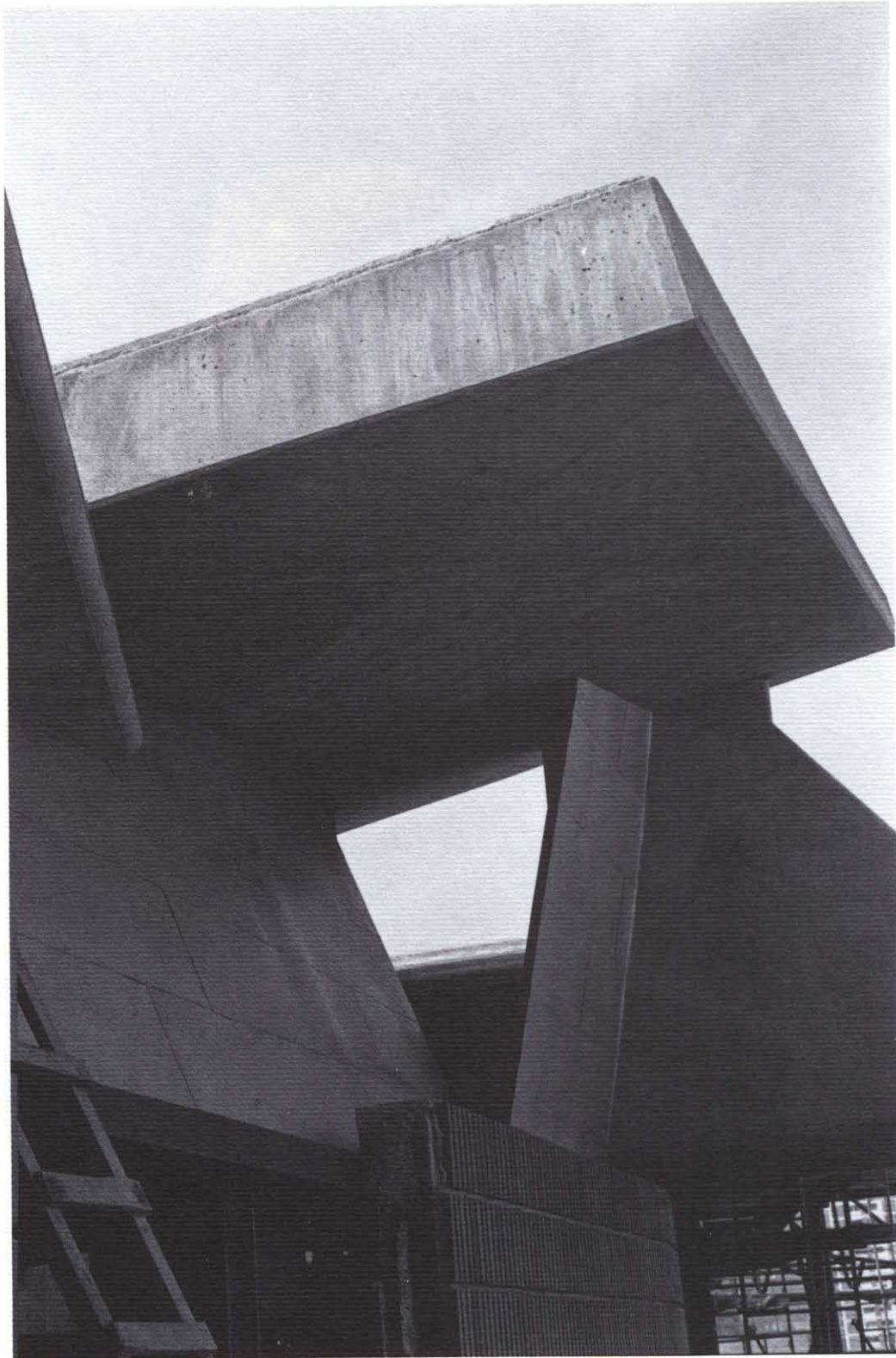


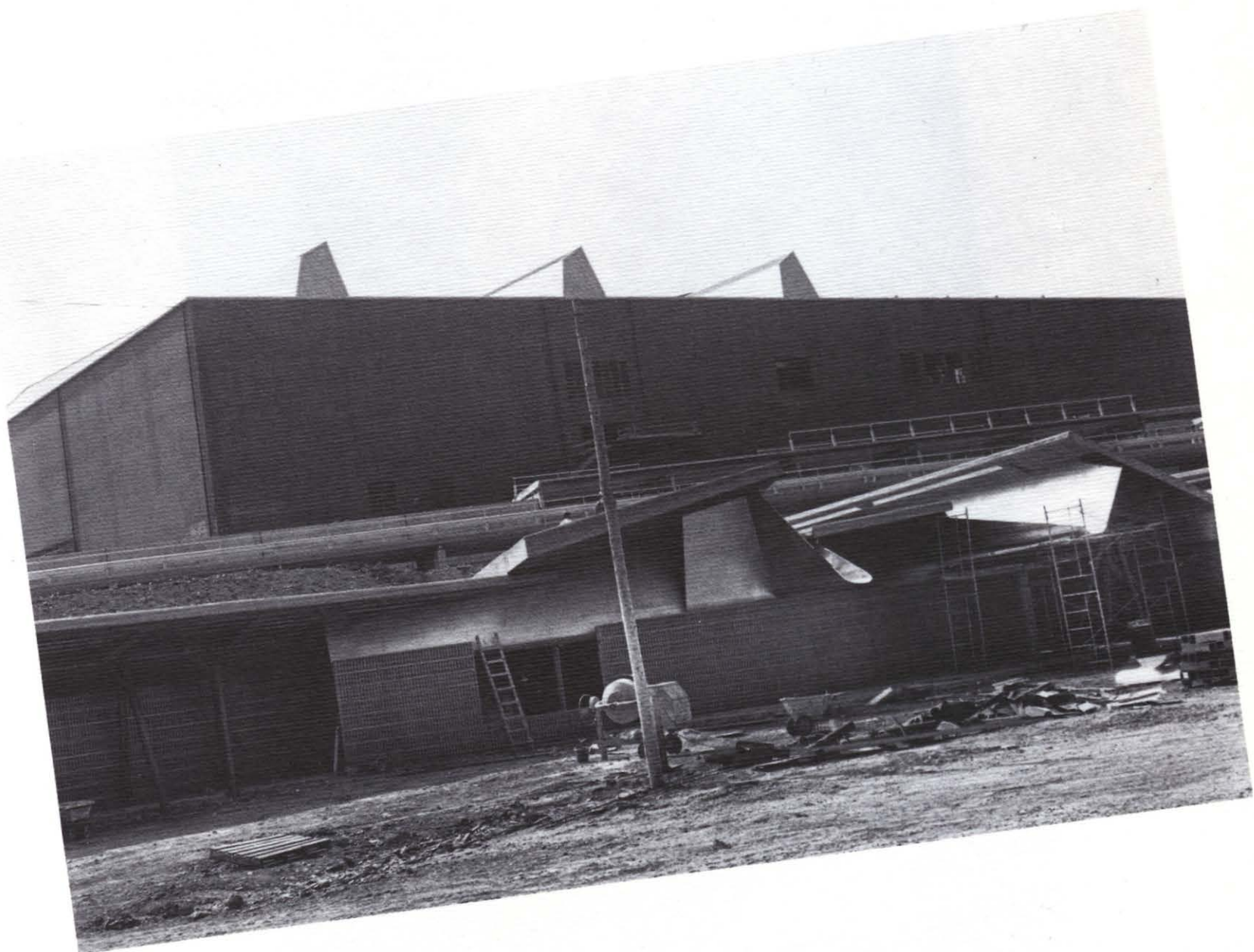


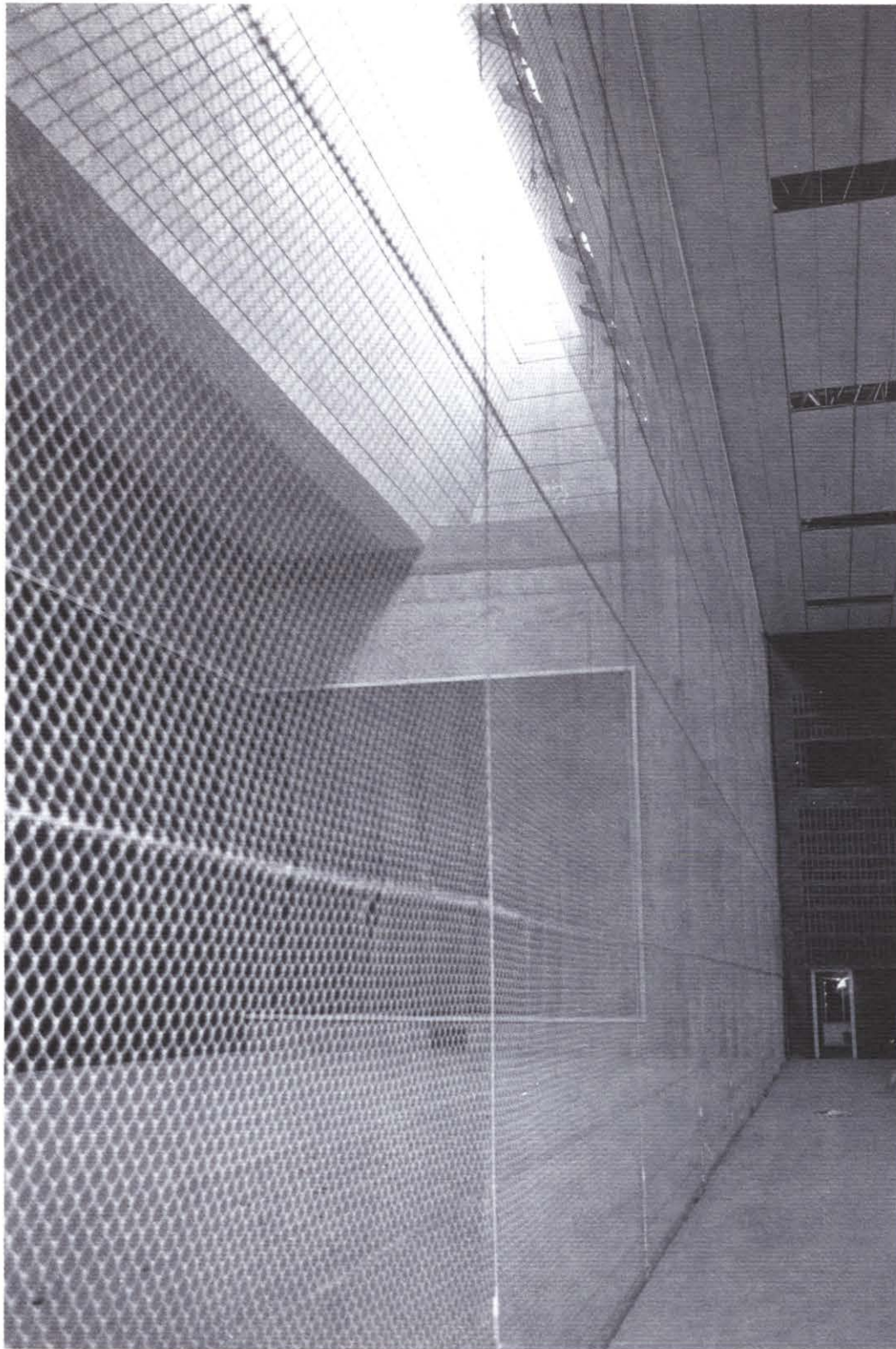














Noticias inesperadas. 3

Unexpected News. 3

JOSE QUETGLAS



Javier Campano

La broma abraza la realidad y el delirio salta sobre el mundo. ¿Cómo hacer para seguir inventando, si tras cada mueca surge un rostro que se encuentra a sí mismo chillón, de tan parecido? ¿Cómo hacer para exagerar, si los hechos se convierten en caricatura de la exageración?

Karl Kraus, *De noche*

José Quetglás es arquitecto y Catedrático de Historia del Arte y de la Arquitectura en la Escuela de Barcelona. Su artículo anterior "Noticias Inesperadas. 1 y 2" aparecerá en el próximo número de *Arquitectura*, 290, debido a una incompleta transmisión vía fax. Esta LECTURA de espectador sobre *Barcelona 91* fue escrita desde Mallorca, donde el autor recibió las fotografías de Javier Campano enviadas por Antonio Sanmartín.

José Quetglás is an architect and Chairman of the Department of Art and Architectural History at the School of Architecture of Barcelona. His former article "Unexpected News. 1 and 2" will be published in the next issue of Arquitectura, 290, due to an uncomplete fax transmission. This spectator's READING about Barcelona 91 was written in Mallorca, where the author received the photographs by Javier Campano sent by Antonio Sanmartín. Translated by Deborah Gorman.

—“¿Te gusta la música?”

—“¿De qué me está usted hablando?”

Los que tratan en música lo tienen más fácil. Nadie confunde los 40 principales con Alban Berg, pese a que un mismo nombre —“música”— anuncia ambas actividades. Pero en música ya se entienden. En arquitectura no ocurre así. No sólo hay un único nombre para

actividades distintas, sino que además creen que se trata de una misma y única actividad. Porque se publican fotos y dibujos en libros y revistas, se supone que todos los edificios así representados pertenecen a una misma familia de objetos. No debiera ser así. No, entre lo que salió de las manos de Wright, Mies, Le Corbusier o Aalto y lo que les cae en las manos a los olímpicos arquitectos barceloneses no sólo hay una diferencia de intensidad, sino de material. Marrón y huele: no sólo las trufas.

* * *

Por ejemplo, Oriol Bohigas —el José Guardiola de la arquitectura barcelonesa. Su mérito fue dar versiones de lo que otros inventaron, cantándolo con la letra traducida, adaptándolo a las expectativas locales. Sus edificios pueden tener interés como estadística cultural, sus discos como crónica sentimental, no como arquitectura y música. Permiten saber qué se llevaba en las revistas de arquitectura, qué sonaba por la radio de los años cincuenta, sesenta, setenta, etcétera.

* * *

Aunque las trufas sean escasas no me importa orientar hacia su escondite. A mi entender, entre los arquitectos activos en Barcelona, son Pep Llinàs, Elias Torres y José Antonio Martínez Lapeña, Enric Miralles, Dani Freixas, Josep Lluís Mateo, Xavier Pouplana y Manuel del Llano, Víctor Rahola, Iago Conde y Bea Goller quienes ofrecen hoy una arquitectura digna de ser conocida y gustada

* * *

La Nueva Icaria: ese ha sido el nombre adoptado por el conglomerado de especuladores que construyen la Villa Olímpica. Ya Walter Benjamin había escrito que ni los muertos estarían a resguardo, si triunfaban los señores —y hasta este momento los señores nunca han dejado de triunfar. La Nueva Icaria: vuelven a quedar derrotados en sus tumbas los viejos utopistas del XIX, que imaginaron y ensayaron otra convivencia, otra cotidianeidad, otro mundo. Aquí se profana el espacio, el tiempo y la memoria.

En este lugar, sobre este mismo suelo, se quemaban los herejes y se apretaba el garrote, aquí se echaban a pudrir los cuerpos de los

animales cuyas pieles curtían ahí cerca, en las primeras factorías fuera de murallas. Aquí se plantó el primer cementerio higienista de la ciudad. Aquí, a espaldas del cementerio, se establecieron, hace siglo y medio, los utopistas cabetianos. Lugar de la desolación y de la posibilidad, abiertas y extremas. Aquí imaginé yo, junto a un compañero, hace ya veinte años —dispensad la referencia autobiográfica—, el trabajo que conseguimos hacer aceptar como “Proyecto Final de Carrera”, una melancólica parcelación de estos páramos, por donde pudiesen pasear las hermanas Brontë y Laurence Olivier.

Malditos sean los señores. Han puesto el tablado de su beatitud consumible aquí, en el lugar donde nosotros seguimos oliendo la carne quemada de uno de los nuestros, donde oímos el chirrido del garrote y se rompe la vértebra, donde vemos el grupo que va acercándose lentamente, con sillas, mesas, niños y colchones, a fundar la comuna apartada y otra, de espaldas a Barcelona, al mar y al mundo: la llamarán Icaria.

Nosotros somos como aquellos viejos africanos que describe Chinua Achebe en *Things Fall Apart* —en Alfaguara, *Todo se derrumba*. Asistimos a la llegada de unos absurdos misioneros, capaces de atreverse a construir una casa en el lugar inhóspito habitado por los malos espíritus, capaces de juntarse con las heces del poblado, con esos que no sirven para cazar, pelear, bailar, reír. Los misioneros no saben que los malos espíritus harán caer su casa y que con los malvados no hay nada que hacer. Pero la casa que han construido sigue sin caer, las heces del poblado han ingresado en la policía del juez blanco, y nosotros no entendemos por qué el mundo, a nuestro alrededor, no para de derrumbarse.

Si por lo menos supiéramo contagiarles la aluminosis...

* * *

[No vió el siglo flota como aquella.] Pensad el poco tiempo, las restricciones, el mísero presupuesto, las premuras, el pobre tamaño que conocieron los constructores de la Weissenhof en Stuttgart, la Werkbundsiedlung en Viena, el Hansaviertel en Berlín, o los arquitectos municipales de Berlín, Frankfurt y Viena, o los

recuperadores del centro histórico de Bolonia. Son a penas dos docenas de chalets, media docena de bloques, algunas casas entre medianeras: pero aún las visitamos. Todo eso junto cabe en una sola manzana de la Villa Olímpica barcelonesa. Pensad ahora el presupuesto y las condiciones de la arquitectura olímpica. ¿Alguna vez una flota de arquitectos tuvo tanto en las manos y las manos más libres? Dentro de dos, cincuenta, cien años, se seguirá yendo a Utrech, Brno, Goteborg, Porto, a ver arquitectura. ¿Qué edificio de Barcelona valdrá entonces una visita? [No regresó a puerto ni un solo barco.]

* * *

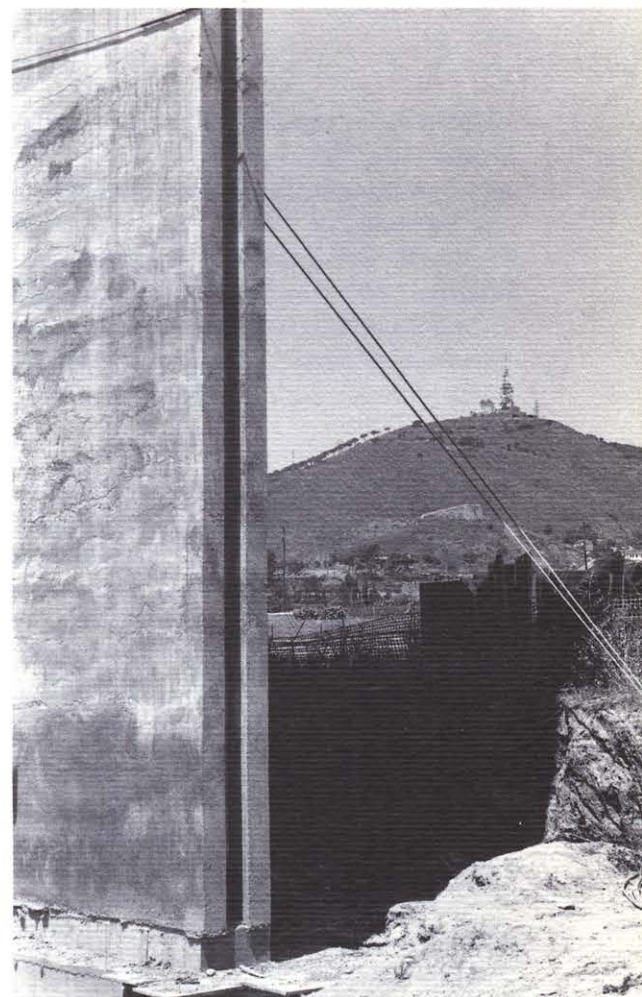
Estoy frente a Randa, la montaña donde se retiró por un tiempo Ramón Llull, el ermitaño. Aquí ojeo la serie de fotografías que Antonio me ha enviado. Son imágenes de un lugar que no visitaré, de edificios que no me interesa conocer. Pasé cerca de ahí una vez, en coche, y, cuando voy a la playa de la Barceloneta para no desacostumbrarme al ruido del mar, veo que cerca hacen obras. ¿En serio que alguien puede tener interés en aprender la forma de estos edificios? ¿Gastáis tiempo y papel en publicarlos? Hace pocas semanas se ha leído, en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, una tesis doctoral obra de uno cualquiera de esos protagonistas. “Sobre la forma de las ventanas en mis edificios” era, me han dicho, el título. Recibió su bien merecido y general aplauso.

* * *

La arquitectura olímpica barcelonesa merece ser montada en exposición por Alfredo Arribas, comentada por Juan José Lahuerta y recordada autobiográficamente por Josep Maria Muntaner (el autor del célebre best-seller, revival de Michel Quoist, *Escriure: diari de Josep Maria*).

* * *

Uno de los motivos que permiten demostrar que Bohigas es un mal arquitecto —mejor dicho, que no es un arquitecto— es su necesidad de cambiar de estilo cada cierto tiempo. No soporta aquello que ha hecho hace algunos años. Como decía Adolf Loos, eso permite medir nuestra diferencia respecto a él.



Javier Campano

Se trata tan sólo de una cuestión de tiempo. Nosotros no lo soportamos ya ahora, él tardará todavía un tiempo en aborrecerlo. Decidme un edificio de Bohigas que valga la pena de una visita.

La gente va a Ginebra a ver una casa de Le Corbusier, a París a ver una casa de Loos, a Como a ver una casa de Terragni, a Porto a ver una casa de Siza. Uno se acerca hasta ellas con respeto, y se siente agradecido de que existan. El mundo sería peor sin ellas. A veces uno llega a pie, descubriéndola por primera vez, reconociéndola de lejos, encontrándola tan ajada ya a sus sesenta, ochenta años, tan familiar sin embargo que uno podría recorrerla a ciegas, recitándola de memoria, o a veces uno se imagina viviendo en ella, teniendo costumbres en cada habitación... Decidme una casa de Bohigas que merezca eso. Adolf Loos tenía un baremo para medir la arquitectura de una casa. Para deshacer la

pacotilla de los equivalentes olímpicos de su tiempo —los Olbrich, Van de Velde y gente así—, preguntaba: Imaginaros un suicidio en una habitación de Olbrich, ¿no sentís como un escarnio para el suicidado el ambiente a su alrededor? Sólo es buena arquitectura aquella en la que puede uno suicidarse —o cometer un crimen, o sonreír, o hacer música, o mirar por la ventana— sin desentonar.

* * *

La escasa arquitectura barcelonesa de interés es la que establece un hilo invisible pero tenaz con el mejor arquitecto que ha dado este sitio —esto no es una ciudad, es sólo un sitio—: Josep Maria Jujol.

Llinàs, Torres y Martínez-Lapeña, Miralles, Freixas. En ellos hay algo del outsider que se sabe central y no necesita demostrarlo. Hacen emerger su imaginación desde lo escaso, lo provisional, lo inestable. Es así, pero bien pudiera ser de otra forma. Su arquitectura no compite, sino que ocurre al mismo tiempo que el mundo constituido a su alrededor, sin afectarse ni afectarle, débil como un biombo plegable, como entre visillos. Sin embargo, los espacios que ese biombo ampara son los más hospitalarios, aquellos en los que uno podría llegar a arrebujarse. Son, para decirlo con Bruno Taut, “una buena vivienda”. Proceden de una imaginación que no trata de caer como una mole imponente encima del espectador, sino que parece animar al espectador a ponerse a imaginar por sí mismo. La ligereza, el estar como a medio hacer de estos proyectos incitan al espectador a proseguir el encadenamiento imaginativo. La arquitectura que ha propuesto Josep Lluís Mateo desde *Quaderns* es más elegante, sin duda, pero se trata de una elegancia completa, acabada, cerrada, intransformable, que sólo puede ser mirada desde fuera: como en un desfile de alta costura. En cambio, en una instalación de Llinàs, Torres-Martínez Lapeña, Miralles, Freixas uno puede colocarse dentro y llevársela puesta. Son ligeras.

Creo que se trata de una arquitectura cuyo momento más emocionante no está ni en el dibujado del proyecto ni en la visita a obra acabada, sino durante su construcción. Es una arquitectura que no se pone en obra, no es un

dibujo o un proyecto que se construya, sino que ocurre, se transforma, dialoga y reacciona con las sorpresas, los inconvenientes, los imprevistos de la construcción, en el curso de la construcción. Me imagino que, para ellos, hacer el proyecto es sólo como fijar la táctica en un partido de fútbol. Luego, en el curso del juego, ocurrirá lo importante: el partido tomará su forma, se transformará al paso del esfuerzo y de las aventuras. Me gustaría estar ahí mientras construyen. Creo que les divierte su trabajo.

* * *

El comentarista de arquitectura se mueve entre una arquitectura de la que es atrevido hablar y una arquitectura de la que hay que atreverse a dejar de hablar.

The joke embraces reality and delirium leaps over the world. How is one to keep inventing, if behind every grimace emerges a face that finds itself lurid, from being so similar? How is one to exaggerate, if events become a caricature of exaggeration?

Karl Kraus, At night

—“Do you like music?”

—“What are you talking about?”

Those who deal with music have it easier. Nobody confuses the top 40 with Alban Berg, even though a single name —“music”— indicates both activities. But in music they already understand each other. In architecture it doesn't happen that way. Not only is there a single name for different activities but also they believe that it is one and the same activity. Because photographs and sketches are published in books and magazines, it is assumed that all buildings thus represented belong to a single family of objects, it shouldn't be that way. No, between what came from the hands of Wright, Mies, Le Corbusier, or Aalto and what falls into the hands of the Olympic architects in Barcelona there is not only a difference in intensity but also in material. Brown, and it smells: not just truffles.

* * *

For example, Oriol Bohigas —the José Guardiola of Barcelona architecture. His merit was in making versions of what others invented, singing it with the lyrics translated, adapting it to local expecta-

tions. His buildings can be interesting as cultural statistics, his records as sentimental chronicle, not as architecture and music. They allow us to know what was fashionable in architecture journals, what was being played on the radio in the Fifties, Sixties, Seventies, etc.

* * *

Although the truffles be few, I don't mind pointing toward their hiding place. The way I see it, among active architects in Barcelona, Pep Llinàs, Elias Torres and José Antonio Martínez Lapeña, Enric Miralles, Dani Freixas, Josep Lluís Mateo, Xavier Poupiana and Manuel del Llano, Victor Rahola, Iago Conde and Bea Goller are the ones who offer today an architecture worthy of being known and appreciated.

* * *

The New Icaria: that has been the name adopted by the conglomerate of speculators who are building the Olympic Village. Walter Benjamin had already written that not even the dead would be safe if the gentlemen triumphed —and up to now the gentlemen have never stopped triumphing. The New Icaria: the old utopians of the nineteenth century who imagined and attempted another life, another routine, another world are again defeated in their tombs. Here space, time, and memory are profaned.

In this place, on this same ground, heretics were burned and the garrote was squeezed, here the bodies of the animals whose skins were tanned near here in the first factories beyond the walls were thrown to rot. Here the city's first hygienic cemetery was set up. Here behind the cemetery, a century and a half ago, the Cabatian utopians established themselves. A place for desolation and possibility, open and extreme. Here I imagined, along with a colleague, twenty years ago already —excuse the autobiographical reference— the work that we managed to get accepted as “Final Graduation Project”, a melancholy parcelling-out of these waste lands, through which the Brontë sisters and Laurence Olivier could walk.

Damn the gentlemen. They have put the stage of their consumible beatitude here, in the place where we go on smelling the burned flesh of one of our own, where we hear the squeaking of the garrote and the vertebra breaks, where we see the group that is nearing slowly, with chairs, tables,

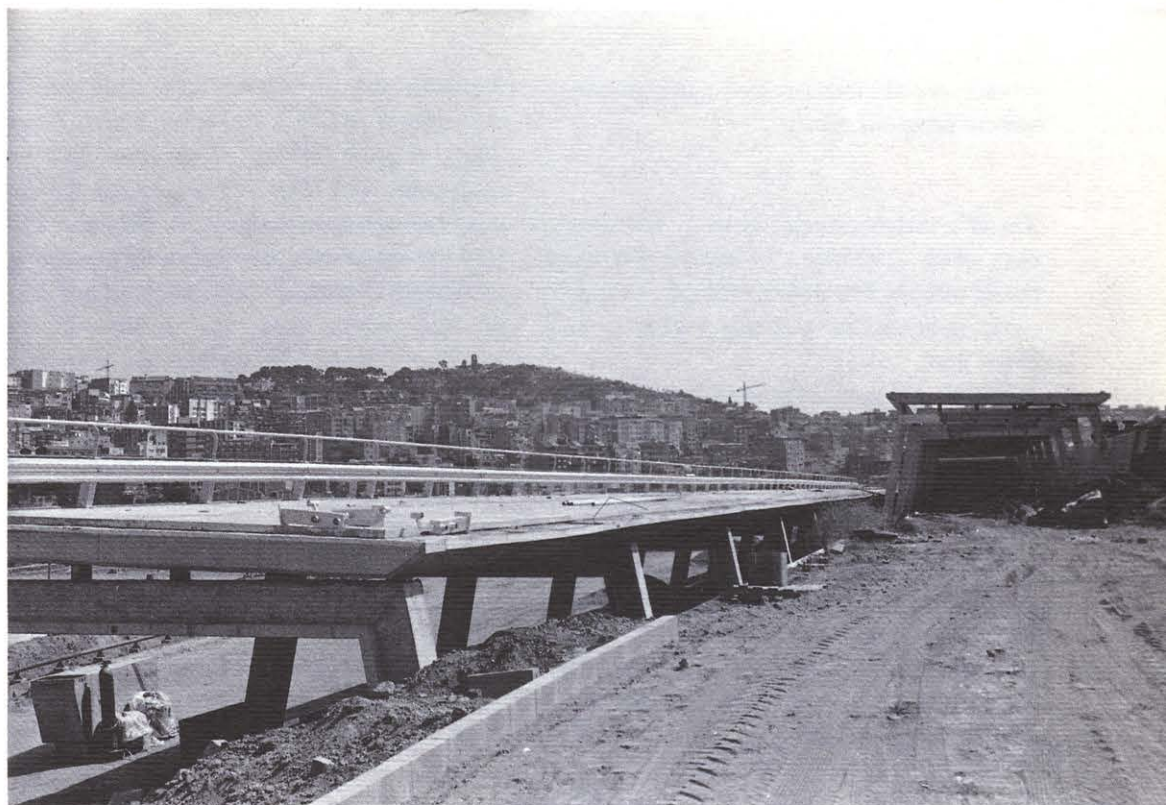
children, and mattresses, to found the separated and different commune, with its back to Barcelona, to the sea, and to the world. They will call it Icaria. We are like those old Africans that Chinua Achebe describes in *Things Fall Apart* —published by Alfaguara as *Todo se derrumba*. We are present at the arrival of some absurd missionaries, capable of daring to build a house in an inhospitable place inhabited by evil spirits, capable of mesting with the feces of the town, with those who do not serve to hunt, fight, dance, laugh. The missionaries do not know that the evil spirits will make their house fall down and that with the evil ones there is nothing to be done. But the house they have built remains without falling, the feces of the town have joined the police force of the white judge, and we do not understand why the world, all around us, does not stop falling apart. If we at least knew how to infect them with aluminosis...

* * *

[The century did not see a fleet like that one.] Think of the little time, the restrictions, the wretched budget, the pressures, the poor size that the builders of the Weissenhof in Stuttgart, the Werkbundsiedlung in Vienna, the Hansaviertel in Berlin, or the municipal architects of Berlin, Frankfurt, and Vienna, or the renovators of the historic center of Bologna knew. They are hardly two dozen chalets, a half dozen apartment blocks, some houses between dividing walls: but we still visit them. All that together fits into a single block of the Olympic Village of Barcelona. Think now of the budget and the conditions of the Olympic architecture. Has a fleet of architects ever had so much in their hands, and their hands so free? Within two, fifty, a hundred years, people will keep going to Utrecht, Brno, Göteborg, Porto, to see architecture. What building in Barcelona will be worth a visit then? [Not a single boat returned to port.]

* * *

I am in front of Randa, the mountain where Ramon Llull the hermit retreated for a while. Here I look over the series of photographs that Antonio has sent me. They are images of a place that I will not visit, of buildings that I am not interested in knowing. I passed near there once, in a car, and, when I go to the Barceloneta beach so I don't become unaccustomed to the sound of the sea, I



Javier Campano

see that works are underway nearby. Can someone seriously be interested in learning the form of these buildings? Do you waste time and paper publishing them? A few weeks ago, in the Barcelona School of Architecture, a doctoral thesis was read, the work of some one of these protagonists. "On the shape of the windows in my buildings" was, I am told, the title. It received its well-deserved and general applause.

* * *

The Olympic architecture of Barcelona deserves to be mounted in exhibition by Alfredo Arribas, discussed by Juan José Lahuerta, and recorded autobiographically by Josep Maria Muntaner (author of the famous bestseller, revival of Michel Quoist, *Escriure: diari de Josep Maria*).

* * *

One of the reasons we can show that Bohigas is a bad architect —better, that he is not an architect— is his need to change styles every so often. He cannot stand what he did a few years ago. As Adolf Loos said, that allows one to measure our

difference with respect to him. It is just a question of time. Already we cannot stand it now, he will take some time still in abandoning it. Name me a Bohigas building that is worth a visit.

People go to Geneva to see a Le Corbusier house, to Paris to see a Loos house, to Como to see a Terragni house, to Porto to see a Siza house. One approaches them with respect, and feels grateful that they exist. The world would be worse without them. Sometimes one arrives on foot, discovering it for the first time, recognizing it from afar, finding it so spooled already at its sixty, eighty years, so familiar, nevertheless, that one could go through it blindfold, reciting it from memory, or at times one imagines living in it, having habits in each room... Name me a Bohigas house that deserves that.

Adolf Loos had a yardstick for measuring the architecture of a house. To tear apart the trash of the Olympic equivalents of his time —the Olbrichs, the Van de Veldes, and such people, he asked: Imagine a suicide in an Olbrich room, don't you feel the atmosphere around the person who kills himself as a taunt? Good architecture is only that in which one can kill oneself —or commit a crime,

or smile, or make music, or look out the window—without being out of tune.

* * *

The little architecture of interest in Barcelona is that which establishes an invisible but tough thread with the best architect this place has given—this is not a city, it is only a place—: Josep Maria Jujol.

Llinàs, Torres and Martínez-Lapeña, Miralles, Freixas. In them there is something of the outsider who knows he is central and does not need to show it. They make their imagination emerge from the scarce, the provisional, the unstable. It is thus, but it could well be another way. Their architecture does not compete, but rather happens at the same time as the world constituted around it, without being affected nor affecting it, weak like a folding screen, as if between lace curtains. Nevertheless, the spaces that that screen supports are the most

hospitable ones, those in which one could come to wrap oneself up. They are, to say it with Bruno Taut, “a good dwelling”. They come from an imagination that does not try to fall like an impotent mass upon the spectator, but rather that seems to animate the spectator to start imagining for himself. The lightness, the being as if half done of these projects incite the spectator to the imaginative linking. The architecture that Josep Lluís Mateo has proposed in Quaderns is more elegant, without a doubt, but it is a complete elegance, finished, closed, untransformable, that can only be seen from the outside, as in a high couture fashion show. In a Llinàs, Torres-Martínez Lapeña, Miralles, Freixas facility, once can place oneself inside and walk off wearing it. They are light.

I think it is an architecture whose most exciting moment is not in what is drawn of the project, nor in the visit to the finished work, but during its

construction. It is an architecture that is not carried out, is not drawn or projected to be built, but rather it happens, it transforms, it carries on a dialogue and reacts with surprises, the inconveniences, the unforeseen events of the construction, in the course of the construction. Imagine that, for them, to do the project is only like deciding the tactic in a soccer match. Later, in the course of the game, what is important will happen: the match will take its shape, it will be transformed during the effort and the adventures, I would like to be there while they build. I think they enjoy their work.

* * *

The commentator on architecture moves between an architecture of which it is daring to speak and an architecture of which one must dare to cease speaking.

1000 Novecientas Noventa y 1 Barcelona.S. 1000 Nine Hundred Ninety-1 Barcelona.S.

ANTONIO SANMARTIN

Desde principios de la pasada década, Estado, Nación, Ayuntamiento, barrios y ciudadanos están en obras en Barcelona. Han sido organizadas en dos fases derivadas de criterios de concreción y comprensión de cada obra en su nuevo entorno, de rigurosa cuantificación de tiempo y costes y de compatibilidad con los futuros proyectos de escala metropolitana.

Fase I. Hasta 1986: Concreción, definición y ejecución de las intervenciones en las estructuras urbanas de los sistemas locales.

Fase II. Intervención en los sistemas de gran escala. De la primera fase son las intervenciones denomi-

nadas como *operaciones puntuales que no afectan a los sistemas generales* —es decir, plazas y jardines—, *operaciones de esponjamiento* —en otras palabras, nuevos espacios urbanos y parques— y *las derivadas de una primera reflexión sobre “la movilidad” y los flujos*. A este momento pertenecen la reordenación de Nou Barris, la urbanización de la Vía Julia, las Plazas de Angel Pestaña, de Francesc Layret y de Lluçmajor, los Planes Especiales de Torre Baró y Roquetes, el Parque Renfe-Meridiana, la construcción de la Avda. de Río de Janeiro, la restauración de la Plaza Real, de la Avda. María Cristina, la Plaza Trilla, la Plaza Soller, la Plaza de la Palmera, la Plaza de los Países Catalanes, el Parque del Matadero

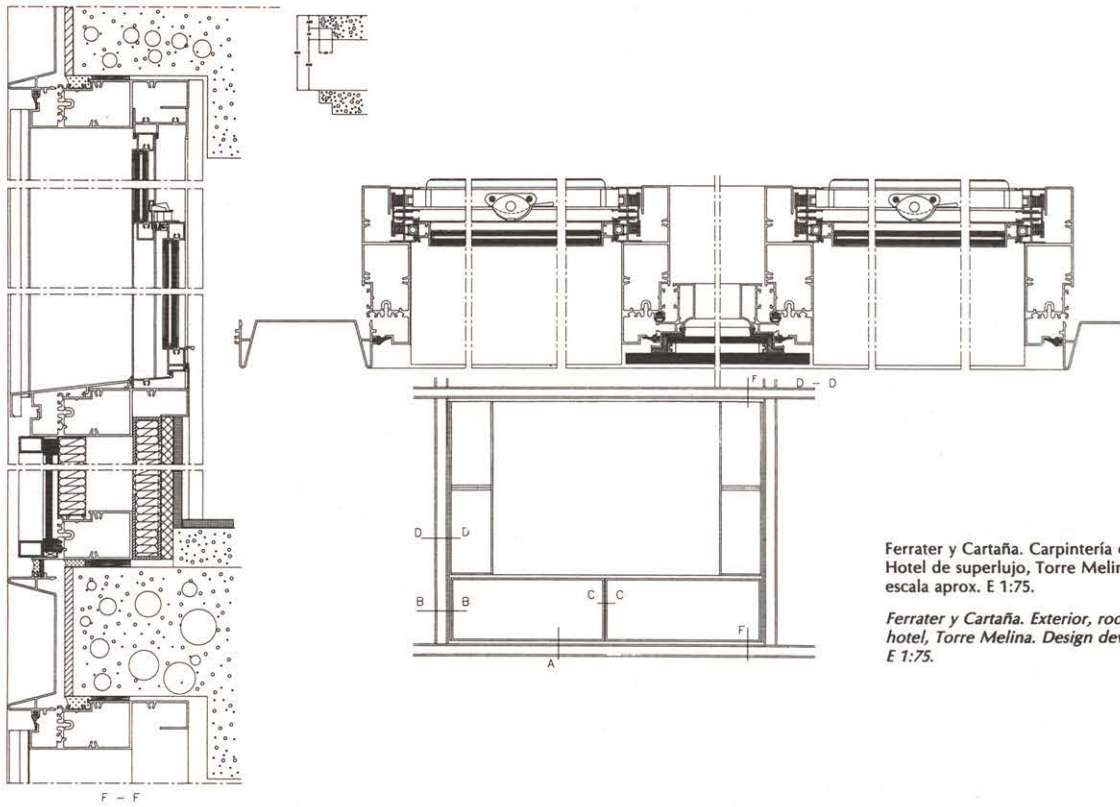
Municipal, el Parque de la España Industrial, el Parque de la Pegaso, el del Clot, el de la Estación del Norte, el de Villa Sicilia, el de la Creuta del Coll, el Fossar de la Pedrera, la Plaza Salvador Allende, los Jardines de Santa Rosalía, el Parque de Roquetes, la Plaza de la Mercè, los Jardines Emili Vendrell, los Jardines de la Torre de les Aigues, el vaciado de edificación de los patios del ensanche Cerdà.

Son igualmente contemporáneas a estas intervenciones y derivadas de una reflexión que J. Acebillo ha explicado con detalle, las Vías-Parque entre el Primer y el Segundo Cinturón, el Túnel de la Rovira, la Ronda del Mig, el Eje Valldaura-Lluçmajor-Vía Julia, la Avda. Gaudí, el eje Román Macaya-Montevidéo, el eje Felipe II-Bac de Ronda-Ronda de San Martí-Valencia, el Puente sobre el Ferrocarril en Felipe II, calles y plazas que dotan a los centros urbanos de espacios públicos y de aparcamientos y la Remodelación del Moll de la Fusta.

En la segunda etapa, el Estado, la Nación y Barcelona se están ocupando de los sistemas generales. Es decir, en primer lugar la *modificación del sistema ferroviario* (eliminación de las estaciones del Norte, Vilanova y Cercanías, remodelación de la Estación de Francia, eliminación de la vía en el sector de Poble Nou, la ordenación del Sector Glorias Norte, la prolongación de la Meridiana y de la Diagonal, la remodelación del frente Marítimo del Poble Nou y la remodelación de la Plaza de las

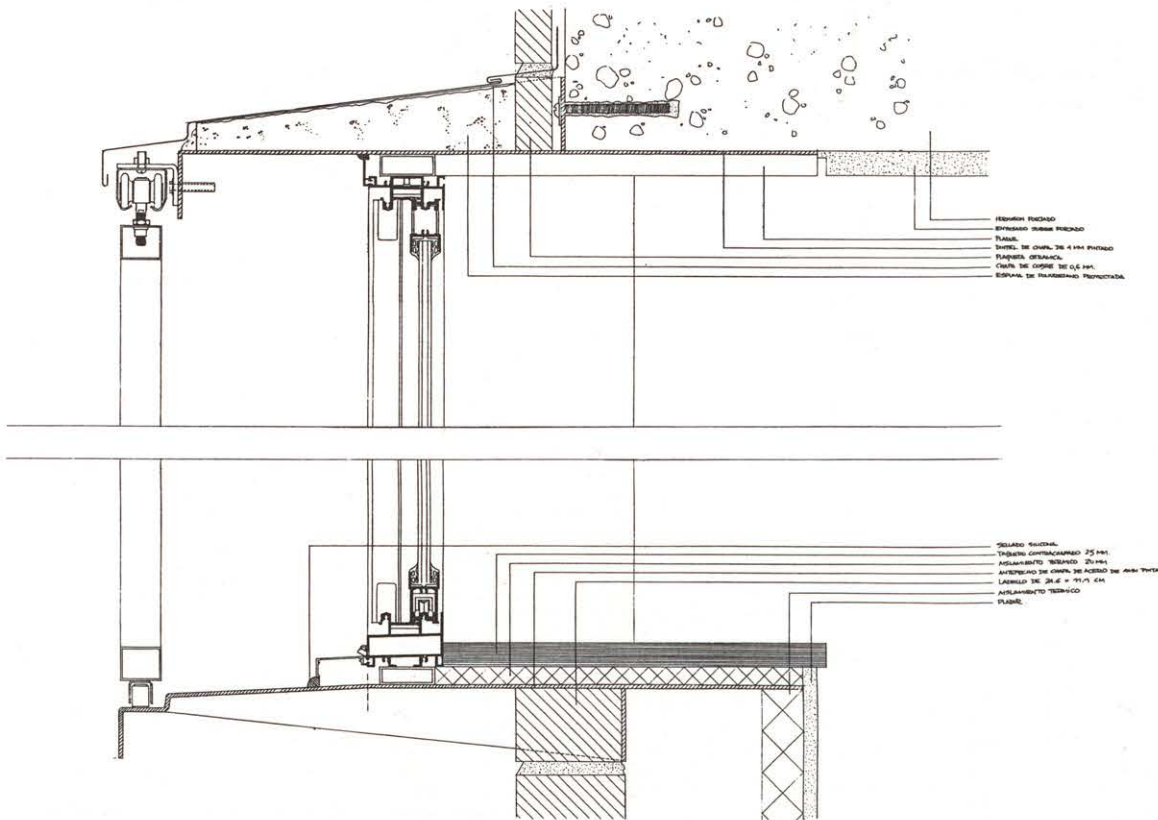
Antonio Sanmartín es arquitecto y profesor de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Esta LECTURA sobre *Barcelona 91* se compone de una selección de detalles constructivos del conjunto recopilado por él durante los meses de julio y agosto de 1991 en los estudios de los arquitectos: Miralles, Ferrater, Torres y Martínez Lapeña, Garcés y Soria, Bonell, Rius y Gil, Bosch, Tarrus y Vives, Clotet y Paricio, R. Terradas y E. Terradas, Bach y Mora, Gallego y Fernández, sobre las obras de la ciudad en construcción.

Antonio Sanmartín is an architect and Design professor at the School of Architecture of Barcelona. This READING on *Barcelona 91* consist in a selection of constructive details, compiles by himself during the months of July and August of 1991, from the offices of the following architects: Miralles, Ferrater, Torres & Martínez Lapeña, Garcés & Soria, Bonell, Rius & Gil, Bosch, Tarrus & Vives, Clotet & Paricio, R. Terradas & E. Terradas, Bach & Mora, Gallego & Fernández and this commentary on the works under construction of the city.



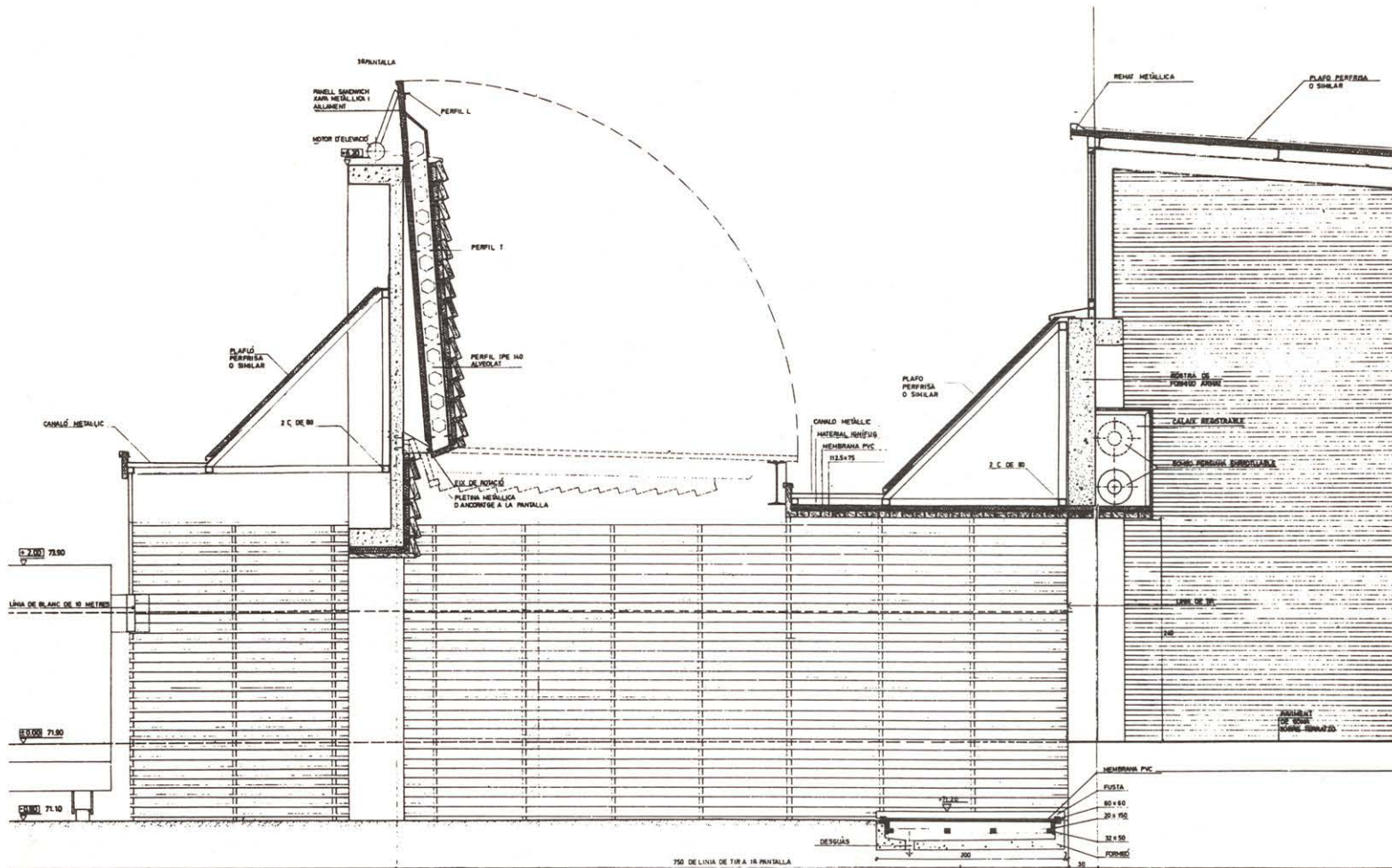
Ferrater y Cartaña. Carpintería exterior de la habitación tipo, Hotel de superlujo, Torre Melina. Proyecto de ejecución 1991, escala aprox. E 1:75.

Ferrater y Cartaña. Exterior, room standard carpentry, luxury hotel, Torre Melina. Design development 1991, approximate scale E 1:75.



Martínez Lapeña y Torres. Detalle de la ventana del estar, Viviendas de la Unidad 8.6, Villa Olímpica. Proyecto de ejecución 1990, escala aprox. E 1:8.

Martínez Lapeña and Torres. Detail of living room window, Unidad Housing Unit 8.6, Olympic Village. Design development 1990, approximate scale E 1:8.



Terradas Asociados. Sección por la galería de tiro, Campo de Tiro Olímpico, Mollet. Proyecto de ejecución 1990, escala aprox. E 1:75.

Terradas Associated. Constructed section for shooting gallery, Olympic Shooting Field, Mollet. Design development 1990, approximate scale E 1:75.

de Oficinas en V.O. (A. Viaplana, H. Piñón), Edificio de Viviendas en V.O. (R. Bofill), Edificio de Viviendas en V.O. (A. Bonet), Edificio de Viviendas en V.O. (G. Giraldez, X. Subias, P. López), Edificio de Viviendas en V.O. (O. Tusquets, C. Díaz), Centro Comercial (J. Anglada i Roselló, D. Gelabert, J. Ribas), Edificio de Oficinas (R. Valls, A. Mateos, J. Benedito), Parque del Litoral (O. Bohigas, J. Martorell, D. Mackay, A. Puigdomenech), Tres Manzanas de Viviendas (C. Ferrater), Pabellón Deportivo (M. Gallego, F. Fernández), Edificio de Viviendas en V.O. (A. Viaplana, H. Piñón), Edificio de Viviendas en V.O. (E. Bonell, F. Rius, J. M. Gil), Edificio de Viviendas en V.O. (J. Bosch, J. Tarrús, S. Vives), Edificio de Viviendas en V.O. (E. Torres, J. A. Martínez Lapeña), Edificio de Viviendas en V.O. (J. Alemany), Escuela Pública (Y. Conde), Parque de Bomberos (Y. Conde), Parque de Poble Nou (X. Vendrell, M. Ruizsanchez), Centro Ecuménico (A. Mateos), Estadio Olímpico de Hockey en Badalona (J. Bach, G. Mora, C. Escude, J. Zazurca), Palacio Municipal de Deportes de Badalona (E. Bonell, F. Rius), Escuela de Policía e Instalaciones de Tiro Olímpico (R. Terradas, E. Terradas), y alguna más que involuntariamente no se menciona...

Pues bien, hacia julio de 1991, estas LECTURAS finalmente compuestas por el texto "Noticias inesperadas" de J. Quetglas, las fotografías selectivas de Javier Campano, acompañado de A.S. en funciones de ejecución, recoge los esfuerzos y las debilidades de la perseguida autoredención de los arquitectos durante la construcción de las obras de infraestructura, de espacios públicos, edificios y monumentos.

¹ El Catálogo publicado con ocasión de la Exposición *Barcelona y el 92* recoge artículos de Pascual Maragall (Alcalde de Barcelona), Santiago Roldán (Presidente de HOLSA), Pep Subirós (Asesor del Alcalde para Temes Culturales y ex-Consejero Delegado de Olimpiada Cultural), Josep A. Acebillo (Director de proyectos Urbanos del Ayuntamiento de Barcelona y Director del Instituto Municipal de Promoción Urbanística, S.A.), J. M. Montaner (Crítico de Arquitectura), Joan Busquets (ex-Coordinador de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona), así como una conversación entre Narcís Serra y Pascual Maragall en los que se describen en detalle los principios, criterios y formas de gestión de las intervenciones y realizaciones relativas a infraestructuras y arquitectura para la Barcelona del 92.

² Permisaseme anotar un afortunado descuido en la lista de platos del menú del banquete Olímpico: La Ciudadela. Por ello, seguirá quedando intercalada entre los tejidos gótico, del ensanche, del frente marítimo, de la Barceloneta y de la Villa Olímpica. Basta ojear las reproducciones de los mapas y grabados que describen Barcelona hasta hoy, para darse cuenta de que es quizás el verdadero y enterrado corazón de Barcelona. ¿Por qué semejante olvido?...

From the beginning of the past decade, State, Nation, City Hall, neighborhoods, and citizens are under construction in Barcelona. They have been organized in two phases deriving from criteria of concreteness and comprehension of each work in its new environment, with rigorous quantification of time and costs and compatibility with future projects on a metropolitan scale.

Phase I. Up to 1986: Concretion, definition, and execution of the interventions in the urban structures of the local systems.

Phase II. Intervention in the large-scale systems.

In the first phase are the interventions called individual operations that do not affect the general systems—that is, plazas and gardens—, “sponging” operations—in other words, new urban spaces and parks, and those deriving from a first reflection on “mobility” and flows. To that phase belong the rearrangement of Nou Barris, the development of the Via Julia, the Angel Pestaña, Francesc Layret, and Lluçmajor plazas, the Torre Baró and Roquetes Special Plans, the Renfe-Meridiana Park, the construction of Rio de Janeiro Avenue, the restoration of the Plaza Real, of María Cristina Avenue, the Trilla Plaza, the Soller Plaza, the Plaza de la Palmera, the Plaza of the Catalan Nations, the Park of the Municipal Packing Plant, the Industrial

Spain Park, the Pegasus Park, the Clot Park, the North Station Park, the Villa Sicilia Park, the Creueta del Coll Park, the Fossar de la Pedrera, the Salvador Allende Plaza, the Santa Rosalia Gardens, the Roquetes Park, the Mercè Plaza, the Emili Vendrell Gardens, the Torre de las Aigues Gardens, the elimination of building in the patios in the Cerdà grid section.

Equally contemporary with these interventions and derived from a reflection that J. Acebillo has explained in detail, the Parkways between the First and Second Belt, the Rovira Tunnel, the Mig Ring Road, the Valldaura-Llucmajor-Via Julia axis, Gaudí Avenue, the Román Macaya-Montevidéo axis, the Felipe II—Bac de Roda—San Martí Ring Road-Valencia axis, the Bridge over the Railway in Felipe II, streets and plazas that give the urban centers public spaces and parking places, and the Remodeling of the Moll de la Fusta.

In the second stage, the State, the Nation, and Barcelona are taking care of the general systems. That is, in the first place the modification of the railway system (elimination of the North, Vilanova, and Suburban stations, remodeling of the France Station, elimination of the track in the Poble Nou section, the arrangement of the Glorias Norte Section, the extension of the Meridiana and of the Diagonal, the remodeling of the Poble Nou waterfront and the remodeling of the Plaza of the Glories between Meridiana, Diagonal, and Gran Via to admit the National Theater of Catalonia, the Auditorium of Barcelona, the Archive of the Crown of Aragon, and other services). In the second place, the Arrangement of the Subsoil (known as the Galleries Plan). And in the third place, the construction of the Ring Road Belts and their local connections.

The so-called areas of new centrality will result from the linkages and reequipping among the different general systems and local urban fabrics. To this species belong, in their conception, management, and definition, the Olympic Area of the Diagonal (to the West), the Olympic Area of the Vall d'Hebron (to the North, planned by E. Bru in a stream bed among sanitary services and residences), and the Olympic Village (to the East, planned by O. Bohigas). This is a residential area with services on both ends of the remodeled waterfront, that of the Diagonal-Prim, which will not be realized until 1993, and the end of the Carlos I Avenue, which will include the remodeling of the Hospital del Mar, the Biomedical Park, the Towers for Hotels and Offices, the Olympic harbor and the Palace of Congresses (1).

And in Montjuich (to the South and planned by F. Correa), the most Olympic: the Olympic Ring.

The finishing touches devoted to culture complete this picture (repair and enlargement of the Lyceum, the Museum of Contemporary Art, repair of the Casa de la Caridad, repair and enlargement of the Catalan Music

Palace, restoration of the Montaner y Simón Publishing House for the Tapies Foundation, remodeling of the Drassanes, repair and enlargement of the Picasso Museum and of the Science Museum) and the decorations commissioned from esteemed sculptors, to be placed here and there, in this crossing or in that corner of the park or plaza.

Such a state of things has fashioned the rules of the urban fabric and the conditions with which the Olympic architects have conceived and are realizing the works for Barcelona: Olympic Stadium (F. Correa, A. Millá, O. Buxadé, J. Margarit, V. Gregotti), Sant Jordi Sports Palace (Arata Isozaki), INEF Sports Pavilion (Ricardo Bofill), repair of the Bernat Pi Cornell Pools (M. Gallego, F. Fernández), Telecommunications Tower for Telefónica (S. Calatraba), Communications Tower in Tibidabo (N. Foster), Municipal Sports Pavilion of Hospitalet Norte (E. Tous y Carbó, J. M. Fargas i Flap, J. M. Fargas i Teixidó), Pedestrian Walkway on the Diagonal Avenue (E. Battle, J. Roig), Torre Melina Hotel (C. Ferrater, J. M. Cartaña), Installations for Archery (E. Miralles, C. Pinós), Sports Pavilion for Pelota (J. Garcés, E. Soria), Hotel in Vall d'Hebron (O. Tusquets), Development of the Vall d'Hebron Area, San Genis Subway Car Depots and Field Hockey Field (E. Bru), Velodrome (E. Bonell, F. Rius), Housing Buildings in Vall d'Hebron (C. Ferrater), La Teixonera Tennis Club (A. Sunyer i Vives), repair and enlargement of the Hospital del Mar (M. Brullet), Waterfront of La Barceloneta (O. Tarrasó, J. Enric), Park of Carlos I Avenue (J. Zazurca), Office Building in the Olympic Village (O. Bohigas, J. Martorell, D. Mackay, A. Puigdomenech), Monumental Fountain on the Carlos I Avenue (J. Mercé), Building for the Hotel of the Arts (Skidmore, Owens & Merrill, B. Graham, J. Juanpere), Convention Center (F. Gehry), Palace of Congresses (E. Torres, J. A. Martínez-Lapeña, M. Usandizaga), Office Building in Olympic Village (F. Mitjans, M. Ribas Piera), Housing Building in Olympic Village (M. Godó, J. Urgell, P. de la Villa), Housing Building in Olympic Village (P. Llimona, X. Ruiz), Housing Building in Olympic Village (F. Correa, A. Millá), Office Building in Olympic Village (I. Ortiz, E. León), Meteorology Center (A. Siza Vieira), Office Building in Olympic Village (L. Domenech, R. Amadó), Telephone Exchange in Olympic Village (J. Bach, G. Mora), Office Building in Olympic Village (Ll. Cantallops, M. Simón), Housing Building in Olympic Village (P. Mora), Office Building in Olympic Village (J. Sanmarti), Office Building in Olympic Village (J. Buig i Tornè), Housing Building in Olympic Village (Ll. Clotet, I. Aparicio), Sports Palace in Olympic Village (O. Bohigas, J. Martorell, D. Mackay), Three Office Buildings in Olympic Village (A. Viaplana, H. Piñón), Housing Building in Olympic Village (R. Bofill), Housing Building

in Olympic Village (A. Bonet), Housing Building in Olympic Village (G. Giraldez, X. Subias, P. López), Housing Building in Olympic Village (O. Tusquets, C. Díaz), Shopping Center (J. Anglada i Roselló, D. Gelabert, J. Ribas), Office Building (R. Valls, A. Mateos, J. Benedito), Littoral Park (O. Bohigas, J. Martorell, D. Mackay, A. Puigdomenech), Three Blocks of Dwellings (C. Ferrater), Sports Pavilion (M. Gallego, F. Fernández), Housing Building in Olympic Village (A. Viaplana, H. Piñón), Housing Building in Olympic Village (E. Bonell, F. Rius, J. M. Gil), Housing Building in Olympic Village (J. Bosch, J. Tarrús, S. Vives), Housing Building in Olympic Village (E. Torres, J. A. Martínez Lapeña), Housing Building in Olympic Village (J. Alemany), Public School (Y. Conde), Fire Station (Y. Conde), Poble Nou Park (X. Vendrell, M. Ruíz Sánchez), Ecumenical Center (A. Mateos), Olympic Hockey Stadium in Badalona (J. Bach, G. Mora, C. Escude, J. Zazurca), Municipal Sports Palace of Badalona (E. Bonell, F. Rius), Police School and Installations for Olympic Shooting (R. Terradas, E. Terradas), and any other that unintentionally is not mentioned..

So, around July of 1991, these READINGS, finally composed of the text "Unexpected news" by J. Quetglas, the selective photographs of Javier Campano, accompanied by A.S. in the role of blind man's guide and the material of some projects of execution gathers the efforts and weaknesses of the architects sought-after self-redemption during the construction of the works of infrastructure, public spaces, buildings, and monuments.

¹ The Catalogue published on the occasion of the Barcelona and '92 Exhibition collects articles by Pascual Maragall (Mayor of Barcelona), Santiago Roldán (President of HOLSÀ), Pep Subirós (Mayor's Consultant for Cultural Concerns and ex-Managing Director of the Cultural Olympiad), Josep A. Acebillo (Director of Urban Projects of the Barcelona City Hall and Director of the Municipal Institute of City Planning Development, S. A.), J. M. Montaner (Architecture Critic), Joan Busquets (Ex-Coordinator of City Planning of the Barcelona City Hall), as well as a conversation between Narcís Serra and Pascual Maragall in which the principles, criteria, and forms of management of the interventions and realizations relative to infrastructures and architecture for the Barcelona of '92 are described.

² Permit me to note an unfortunate lapse in the list of dishes on the menu of the Olympic banquet: La Ciudadela. Because of the lapse, it will go on inserted between the Gothic grid section, waterfront, Barceloneta, and Olympic Village fabrics. It is enough to look at the reproductions of the maps and engravings that describe Barcelona up to today to realize that it is perhaps the true and buried heart of Barcelona. Why such an oversight?..

Sin ISOVER te sentirás aislado.

Porque cada vez más, la gente quiere casas bien aisladas. No quieren oír los gritos de los vecinos. Ni pagar un 40% más de calefacción. Quieren Isover. No se conforman con menos.

Isover es lana de vidrio. Por eso, puede absorber hasta el 70% del ruido incidente. Adiós a los ruidos de los demás.



Y como aislamiento térmico, permite ahorrar hasta un 40% en el recibo de calefacción. Así se reduce también la contaminación del medio ambiente. Y además, Isover actúa como una barrera contra el fuego, ofreciendo la máxima seguridad.

Por eso los profesionales prefieren Isover. El mejor aislamiento térmico y acústico. Inclúyalo en sus proyectos. Porque a nadie le gusta que le aislen.



Lana de Roca

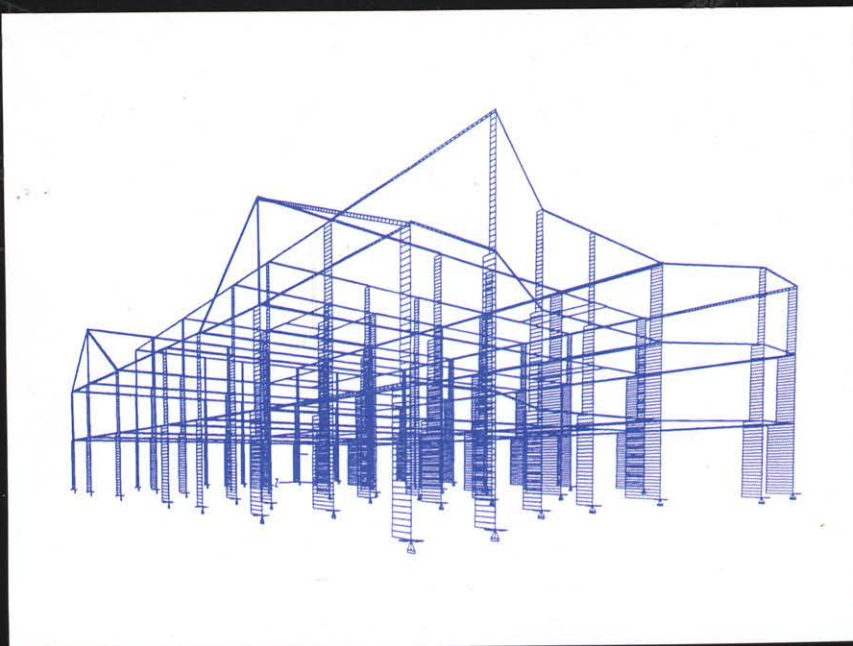


Lana de vidrio

tricalc

Calcula cualquier estructura tridimensional formada por barras de cualquier material o combinación de materiales, con cualquier geometría e incluso con barras inclinadas, sin necesidad de su descomposición en pórticos.

SISTEMA
DE CALCULO
ESPACIAL
DE ESTRUCTURAS
TRIDIMENSIONALES



Además, calcula el armado de las barras de hormigón según la Norma EH-91 y dibuja sus planos de armaduras y sus cuadros de pilares, y comprueba las secciones de las barras de acero según la Norma MV-103.

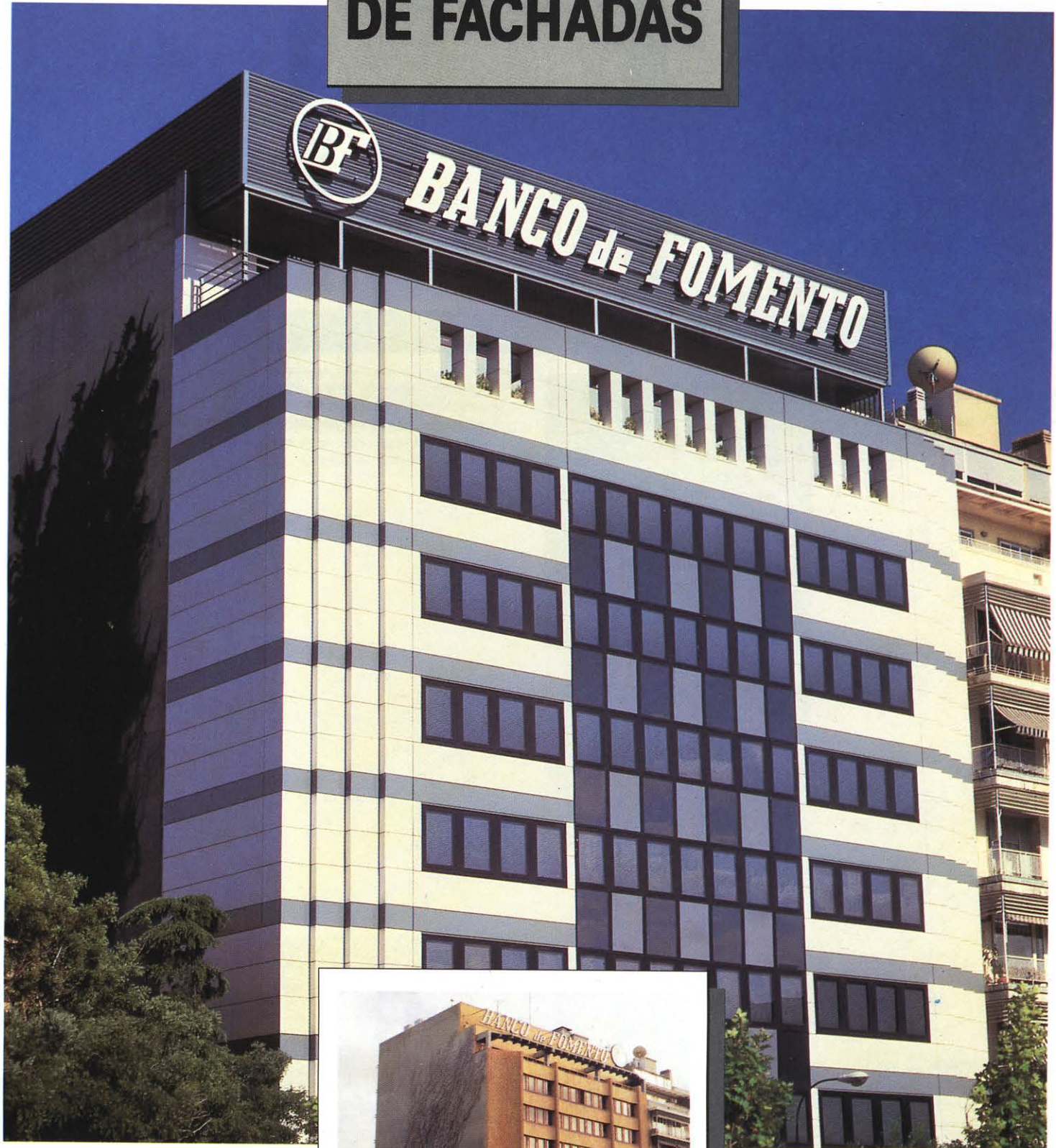
Está desarrollado para su uso sobre ordenadores personales compatibles bajo el entorno MS-WINDOWS 3.0.

La introducción de datos y la obtención de resultados se realiza de una forma completamente gráfica, pudiéndose visualizar la estructura por plantas, por planos o espacialmente, incluso con sus cargas, sus desplazamientos y sus solicitaciones.

arktec

Estébanez Calderón, 5. 28020 MADRID. Tlf. (91) 570 39 47.

REFORMA DE FACHADAS



ESTADO ACTUAL REFORMADO

OBRA:
BANCO DE FOMENTO
Paseo de la Castellana, 92
MADRID
ARQUITECTO:
JUAN PÉREZ - URRUTI DE SALA



*Estado anterior
a la reforma de fachadas*

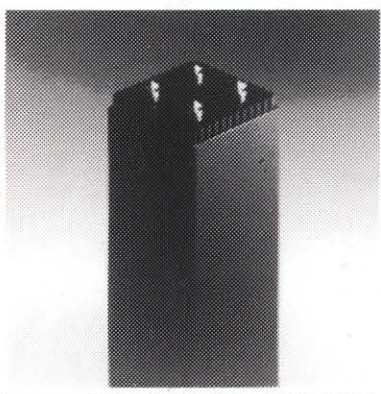
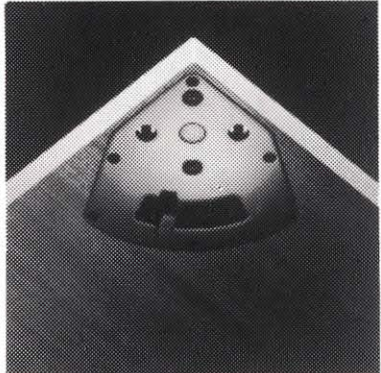
OBRA: BANCO DE FOMENTO,
Paseo de la Castellana, 92 - MADRID
ARQUITECTO: JUAN PEREZ - URRUTI DE SALA

Robertson

Diputación, 302, 3.º 1º
08009 BARCELONA
Tels. 318 91 72 - 318 88 22
Télex 51006 ROBSN Fax 318 91 85
Paseo de la Castellana, 166
28046 MADRID
Tel. 250 64 01 Fax 250 64 02



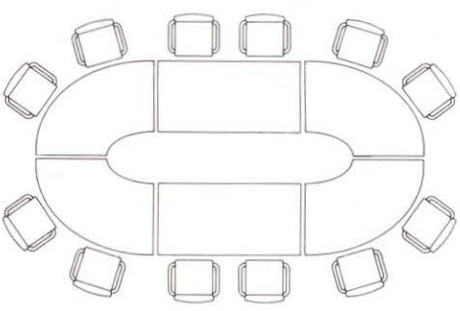
Hacerlo mejor es imposible.
Hacerlo más fácil... difícilísimo.



Programa 640 Palette Diseño: Karl - Heinz Rubner

Con Palette, la idea de "mesa" adquiere una nueva e inmejorable dimensión. Se trata de una auténtica pieza de arquitectura mobiliaria, que seduce por su serena belleza carente de adornos innecesarios.

Su elegancia y sobriedad recuerda la perfección de los templos clásicos. Y, como éstos, tras su aparente sencillez encierra una elaborada técnica. Porque la nueva creación de Wilkhahn hace



Exclusivamente en:

Albacete
Francisco Honrubia Martínez
Feria, 29
967/226962

Alicante
Milano
Avda. de la Estación, 7
965/221434

Andorra
Delta Moble
Avda. Parc de la Mola, 10
Escaldes
9738/24244

Barcelona
Bernadi, S. A.
P.º San Juan, 120
93/2586300

Divisió Professional
Reina Victoria, 8 y 10
93/2016511

Idea Mueble, S. A.
Vía Augusta, 185
93/2093122

Barcelona
Manbar, S. L.
Vía Augusta, 61
93/2186450

Bilbao
Mósel
Gran Vía, 53
94/4417835

Reica Diseño
Alda. Mazarredo, 47
94/4246159

Castellón
Joaquín Llansola, S. L.
Ronda Mijares, 32
964/216433

Gerona
Pabordiá
Catedral, 4
972/201704

Granada
Menfis Granada, S. L.
Plaza Pescadería, 6
958/260150

Huesca
Pie Porta, S. A.
Plza. Concepción Arenal, 6
974/244300

La Coruña
Finisterrae Diseño C.B.
Pintor Joaquín Vaamonde, 3
981/206325

Las Palmas de Gran Canaria
Nogal Metal
Venegas, 41
928/368011

León
Maese Nicolás
García Primero, 11
987/253011

Lérida
Búrò
Rambla Ferrán, 43
973/238003

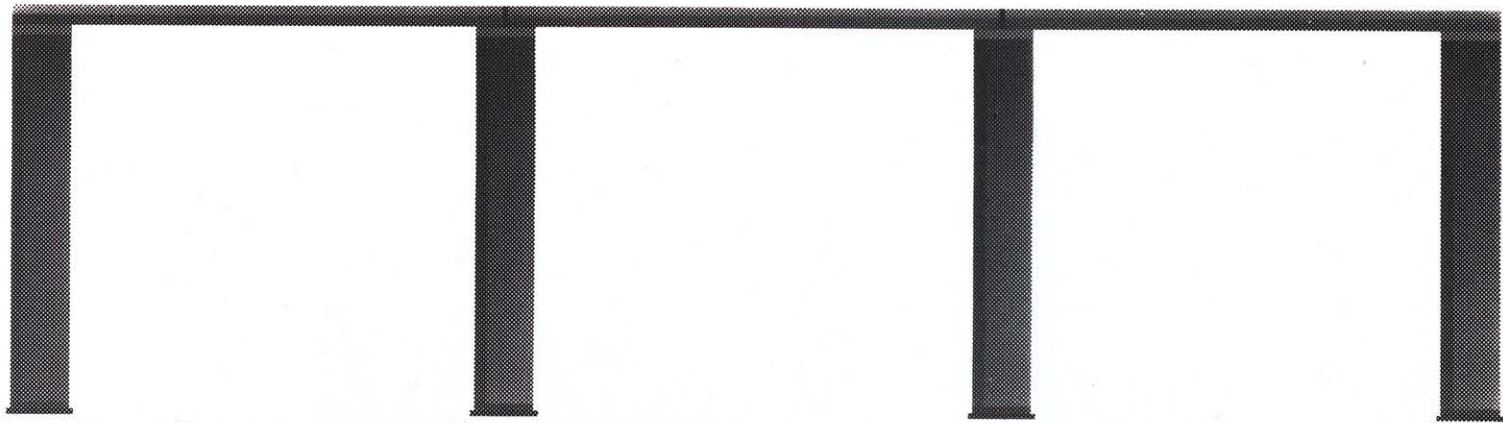
Logroño
Andrés Dulce
Gran Vía, 26
941/222292

Madrid
Burodecor, S. A.
Luis Cabrera, 86
91/4130472

Diseño, S. A.
J. Ortega y Gasset, 33
91/4357242

Idea Madrid, S. A.
P.º Habana, 24
91/4110945

Mobisa
Cea Bermúdez, 54
91/4428411



fácil lo difícil. Cada una de sus patas de aluminio tiene cuatro pivotes, que se insertan en los tableros mediante un cierre de bayoneta. Las mesas se ensamblan sin necesidad de herramientas. Con una

facilidad asombrosa. Para adoptar la forma deseada en cada momento: rectangular, ovalada, en herradura... Pueden crecer según sus necesidades o permanecer desmontadas y apiladas.

Las mesas Palette dan un aire fresco y relajante a sus reuniones y conferencias. Porque constituyen una solución tan bella como idónea. Francamente, pensamos que es imposible hacerlo mejor. Y hacerlo más

fácil, difícilísimo. Si desea más información, solicite un folleto especial llamando a la oficina central de Wilkhahn: 91/563 69 89 o dirijase a nuestros distribuidores. **Wilkhahn. Nada sienta mejor.**

Madrid

J. San José, S.A.
Manuel Tovar, 10
91/7294711

Volumen, S.L.
Joaquín Costa, 51
91/4112447

Marbella

Ophiplus
Expo para el profesional
del Interiorismo
c/ Oro, 20
(Polig. Ind. La Ermita)
952/774885

Murcia

Köln Murcia, S.L.
Doctor Tapia, 2
968/243679

Orense

Esteo, S.L.
Juan XXIII, 25
988/210410

Oviedo

Comercial Asturiana
de Papelería Igrafo
Fuertes Acevedo, 62
985/242983

Palencia

Julius
Avda. Manuel Rivera, 3
988/720708

Palma de Mallorca

Roldán
Eusebio Estada, 68
971/209813

Pamplona

E.I.D.
Dormitallería, 9
948/227806

Salamanca

Roncero
Arco, 7
923/211637

San Sebastián

Kefren
Duque de Mandas, 27
943/279011

Santander

Adisa
San José, 14
942/229185

Sevilla

Agea
Arcos, 23-25
954/278248

Tarragona

Vallhonrat
Avda. Cataluña, 22E
977/224600

Terrassa

Casamitjana
Portal Nou, 42
93/7833955

Valencia

Mobisa
Martínez Medina
Marqués de Dos Aguas, 4
96/3515731

Valladolid

Bolaños
San Quirce, 8
983/351470

Vigo

Sirvent, S.L.
Gran Via, 120
986/424422

Vitoria

Mósel
Diputación, 16
945/263000

Zamora

Mayado Diseño
Avda. Víctor Gallego, 6
988/528569

Zaragoza

Lara
Benavente, 15
976/377704

Portugal

Carvalho Araujo
Rua dos Barbosas, 29
Braga
53/612718

Rua Barata Salgueiro, 37 C

Lisboa
01/3521697

Rua de João IV, 385/403

Porto
02/5102889

h

a

h

n

.

High profile

Sottsass Associati



ARCON

&

EL PICAPORTE

Las manillas Fusital han sido diseñadas por:

Gae Aulenti
Mario Bellini
Cini Boeri
Achille Castiglioni
Gianfranco Frattini
Gregotti Associati
Vico Magistretti
Sottsass Associati
Marco Zanuso

 **Fusital**
DESIGN D'AUTORE

EL PICAPORTE: 03003 ALICANTE - Pintor Aparicio, 38 - (96) 512 40 80 • 06005 BADAJOZ - Avda. Santa Marina, 11 - (924) 24 07 51 • 48011 BILBAO - Alameda de Urquijo, 53 - (94) 421 40 89
15004 LA CORUÑA - Alfredo Vicenti, 40 - (981) 27 33 90 • 24004 LEON - Modesto Lafuente, 7 - (987) 21 45 54 • 26005 LOGROÑO - B. C. Guardia Civil, 2 - (941) 20 61 21
28036 MADRID - Paseo de la Habana, 33 - (91) 564 92 11 • 28220 MAJADAHONDA - Real Alta, 7 - (91) 638 89 98 • 30001 MURCIA - Plaza Romea, 6 - (968) 21 62 04
33004 OVIEDO - Asturias, 25 - (985) 23 77 23 • 07011 PALMA DE MALLORCA - Pascual Ribot, 18 - (971) 45 46 16 • 20003 SAN SEBASTIAN - Boulevard, 12 - (943) 42 15 70
39009 SANTANDER - Sta. Lucía, 2 - (942) 36 43 30 • 15705 SANTIAGO DE COMPOSTELA - Rua das Hortas, 4 - (981) 56 63 91 • 41011 SEVILLA - Virgen del Valle, 71 - (954) 27 13 62
46004 VALENCIA - Cirilo Amorós, 5 - (96) 351 76 01 • 36202 VIGO - Progreso, 10 - (986) 43 83 78 • 50008 ZARAGOZA - San Vicente Mártir, 23 - (976) 22 65 43
ARCON: 08029 BARCELONA - Roselló, 21 - (93) 419 19 33 • 17002 GERONA - Emili Grahit, 18-20 - (972) 21 52 44 • 08240 MANRESA - Carrió, 7 - (93) 872 11 55
43202 REUS - Avda. Doctor Vilaseca, 15 - (977) 32 17 33

*La experiencia nos ha dado la razón.
Usted nos dará las gracias.*

tersia



PARA AGUA FRIA
Y CALIENTE

LA TUBERIA

DE POLIPROPILENO

QUE NO TIENE UNIONES

Y ADEMÁS...

- ✓ NO SE CORROE
- ✓ NO SE DEPOSITA CAL
- ✓ NO EXISTE PAR GALVANICO
- ✓ NO PRODUCE RUIDOS

INALTERABLE AL YESO, CEMENTO, ETC.

INATACABLE POR LOS ACIDOS

MONTAJE SENCILLO Y RAPIDO

ECONOMIA EN MANO DE OBRA



DISTRIBUIDOR
EXCLUSIVO PARA
ESPAÑA Y PORTUGAL

DIRECCION Y VENTAS:

Eugenio Caxes, 1
Tels. 475 73 96 - 475 70 61
Fax 475 78 99
28026 MADRID

la mejor solución para fontanería y calefacción

Fabricados según NORMA UNE 53-380-90 Marca AENOR - Homologada por el Ministerio de Obras Publicas y Urbanismo
sello de buena calidad SKZ (Centro de Materias Sintéticas Würzburg (R.F.A.), calidad verificada DVGW Karlsruhe (R.F.A.)

CIUDAD	TEMA	INFORMACION	FECHA
Berlin	Bauhaus-Architekten der 2. Generation Arquitectos de la Bauhaus de la 2ª generación <i>Bauhaus-Architects of the Second Generation</i>	Bauhaus Archiv Klingelhöferstr, 14	Del 25 de septiembre al 24 de noviembre <i>25th September to 24th November</i>
Bolonia Bologna	I Musei di Louis I. Kahn. Los museos de Louis I. Kahn. <i>Louis I. Kahn's Museums.</i>	Galleria Comunale d'Arte Moderna. Piazza Costituzione 3.	Del 1 de octubre al 24 de noviembre 1991. <i>1st October to 24th November 1991.</i>
Chicago	Contemporary Austrian Architecture and Design: beyond tradition in the 1990's Arquitectura y diseño austriaco contemporáneo.	Art Institute of Chicago Michigan Avenue at Adams street	Hasta el 2 de enero de 1992 <i>To 2nd January</i>
Estocolmo Stockholm	Female Architects. Exposición sobre las primeras mujeres dedicadas a la arquitectura en Suecia, así como su trabajo en la actualidad. <i>An exhibition about the first female architects in Sweden and female architects today.</i>	Swedish Museum of Architecture Skeppsholmen Stockholm 11149	De diciembre a enero de 1991-92. <i>December 91 to January 92.</i>
Francfort Frankfurt	Hans Scharoun - Aquarelle und Zeichnungen. Hans Scharoun - acuarelas y dibujos. <i>Hans Scharoun - Watercolours and Drawings.</i>	Deutsches Architektur-Museum Schaumainkai 43 6000 Frankfurt/m. 70.	Del 31 de agosto al 24 de noviembre 1991. <i>31st August to 24th November 1991.</i>
	Neue Architektur-Tendenzen: Barcelona. Las nuevas tendencias en Arquitectura: Barcelona. La exposición es la primera de una serie que versará sobre las nuevas tendencias en distintos puntos de Europa. <i>New Trends in Architecture: Barcelona.</i> <i>This exhibition is the first in a series examining current architectural trends and new directions in neighbouring European countries.</i>	Deutsches Architektur-Museum Schaumainkai 43. 6000 Frankfurt/M. 70.	Del 28 de septiembre al 24 de noviembre 1991. <i>28th September to 24th November 1991</i>
	Martin Weber. Retrospectiva del arquitecto de la iglesia de Francfort. <i>A retrospective of the Frankfurt church architect.</i>	Deutscher Werkbund. Weissadlergasse, 4	Del 11 de noviembre al 17 de enero de 1992. <i>11th November to 17th January 1992.</i>
Karlsruhe	Friz Haller, Bauen und Forschen	Universität Karlsruhe Kollegiengebäude am Ehrenhof	Del 10 de octubre al 29 de noviembre <i>10th October to 29th November</i>

CIUDAD	TEMA	INFORMACION	FECHA
Lausana Lausanne	Espace Interieur. Exposición de fotografías de Christian Vogt. <i>Christian Vogt's Pictures Exhibition.</i>	Départament D'architecture de L'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne 12, Av. de L'Eglise-Anglaise Case 555 CH-1001 Lausanne.	Del 20 de noviembre al 4 de diciembre 1991. <i>20th November to 4th December 1991.</i>
Nueva York New York	Tadao Ando	Museum of Modern Art 11 West 53 street	Del 3 de octubre al 31 de diciembre <i>3rd October to 31th December</i>
París	Regard sur la Ville 3: Massimiliano Fuksas. Vista sobre la Villa 3: Massimiliano Fuksas. <i>View about the Ville 3: Massimiliano Fuksas.</i>	Institut Francais D'Architecture 6, Rue de Tournon 75006 Paris.	Del 9 de octubre al 19 de enero 1992. <i>9th October to 19th January 1992.</i>
	Batimat XVIII Edition. Salón Internacional de la Construcción. <i>International Construction Congress.</i>	Información. <i>Information</i> Batimat-Blenheim 22-24, Rue du Président Wilson 92532 Levallois-Perret Cedex. Francia. Promosolons Avda. General Perón, 26. 28020 Madrid. Lugar. <i>Place.</i> Parque de Exposiciones de la Porte de Versailles.	Del 12 al 19 de noviembre 1991. <i>12th to 19th November 1991.</i>
Zurich	Mart Stam - Eine Reise in die Schweiz 1923 bis 1925.* Exposición sobre la temprana estancia del arquitecto en Suiza, durante el período de 1923 a 1925.	ETH-Honggerberg CH-8093 Zürich Tel.: 01 337 2936	Del 1 al 29 de noviembre 1991. <i>1st to 29th November 1991.</i>
	Betrix Consolascio**	ETH-Hönggerberg Architekturfoyer CH-8093 Zürich Tel.: 01 377 2936	Del 13 de diciembre 1991 al 30 de enero 1992. <i>31th December 1991 to 30th January 1992.</i>
	Anton Schweighofer, Architekt Wien.** Anton Schweighofer, Arquitecto, Viena. <i>Anton Schweighofer, Architect, Wien.</i>	ETH-Hönggerberg Architekturfoyer CH-8093 Zürich Tel.: 01 377 2936	Del 7 de febrero al 6 de marzo 1992. <i>7th February to 6th March 1992.</i>

* Como introducción a la exposición se celebrará una conferencia el día 31 de octubre de 1991 a las 17,00 horas en el Auditorio E.3
The next 31th October it will be a conference to introduce the exhibition at E.3 Auditorium at 17,00 hours.

** Como introducción a la exposición **Betrix & Consolascio** se celebrará una conferencia el día 12 de diciembre de 1991 en el auditorio E.3 a las 17,00 horas. Al igual que con la exposición **Anton Schweighofer, Architekt, Wien**, la cual se celebrará el día 6 de febrero de 1992 en el Auditorio E.3 a las 17,00 horas.

*The next 12th December 1991 it will be a conference to introduce the exhibition **Betrix & Consolascio** at the Auditorium E.3 at 17,00 hours. It will be another conference at the Auditorium E.3 to introduce the **Anton Schweighofer, Architekt, Wien** at 17,00 hours.*

CIUDAD

TEMA

INFORMACION

FECHA

Conferencias

Conferences

Francfort <i>Frankfurt</i>	Werkberichte Deutscher Architekten. Relación de obras de arquitectos alemanes. <i>Work Reports of German Architects.</i> Ponente, <i>Speaker:</i> Christoph Langhof, Berlín.	Auditorium des Deutschen. Architektur-Museums Schaumainkai 43 6000 Frankfurt/m. 70.	5 de noviembre 1991. 19,00 horas. <i>5th November 1991.</i> 7,00 p.m.
Paris <i>Paris</i>	La Tribune des architectes. La Tribuna de los Arquitectos. <i>Architects Tribune.</i> Ponente, <i>Speaker:</i> Richard Meier.	Centre de Creation Industrielle. Centre Georges Pompidou. Petite Salle.	29 de noviembre 1991. 21,00 horas. <i>29th November 1991.</i> 9,00 p.m.
Francfort <i>Frankfurt</i>	Werkberichte Deutscher Architekten. Relación de obras de Arquitectos Alemanes. <i>Work Reports of German Architects.</i> Ponente, <i>Speaker:</i> Josef Paul Kleihues, Berlín.	Auditorium des Deutschen. Architektur-Museums Schaumainkai 43 6000 Frankfurt/m. 70.	10 de diciembre 1991. 19,00 horas. <i>10th December 1991.</i> 7,00 p.m.
Barcelona	Arquitectura, revolució, restauració: polítiques monumentals 1789-1939. Arquitectura, revolución, restauración: políticas monumentales 1789-1939. <i>Architecture, Revolution, Restoration: Monumentals Politics.</i> Ponente, <i>Speaker:</i> Anthony Vilder.	Area d'Arquitectura i Urbanisme. Institut d'Humanitats La Rambla, 95, entresuelo. Tel.: 301 77 75.	Del 10 al 13 de diciembre 1991. <i>10th to 13th December 1991.</i>
Londres <i>London</i>	The Herman Miller Lectures: ¡Viva Madrid! Ponentes, <i>Speakers:</i> Francisco Javier Sáenz de Oíza y Alberto Campo Baeza.	RIBA. Royal Institute of British Architects. 66, Portland Place. London W1N 4AD.	Del 11 al 12 de diciembre 1991. <i>11th to 12th December 1991.</i>
París	Seminaire sur les processus de conception. Seminario sobre los procesos de concepción. <i>Seminary about Conception Process.</i>	Arche de la Defense. Pilier Sud 92055 Paris la Defense Cedax 04.	Febrero de 1992. <i>February 1992</i>
Valencia	V Congreso Iberoamericano de Urbanismo. <i>V Iberoamerican Urbanism Congress.</i>	Información. <i>Information.</i> Conselleria d'Obres Publiques Urbanisme i Transports. Blasco Ibáñez 50. 46010 Valencia. Tel.: (96) 361 56 51. Lugar. <i>Place.</i> Palau de la Música i de Congressos.	Del 20 al 24 abril 1991. <i>20th to 24th April 1992.</i>
Madrid	La Modernidad como estética. XII Congreso Internacional de Estética. <i>Modernity as Aesthetics.</i> <i>XII International Congress on Aesthetics.</i>	Información. <i>Information.</i> Instituto de Estética y Teoría de las Artes. Paseo de la Castellana, 101, 2ª planta 28046 Madrid. Tel.: 556 20 44.	Del 1 al 5 de septiembre 1992. <i>1th to 5th September 1992</i>

ARQUI
290 TEC
TURA



Señor director de la revista *Arquitectura*

Mr. Editor of the *Arquitectura Magazine*

José Luis Arias Gil
Madrid

No puedo decir que el artículo sobre la Plaza Picasso del número 285 me haya sorprendido. El gran respeto que para cualquier obra con unos años de antigüedad se manifiesta, sea cual sea su valor artístico, se torna en indiferencia o menosprecio cuando de una obra reciente se trata.

Trabajé en Azca al proyectar y dirigir la obra del edificio del Banco Zaragozano y me sorprendió lo estudiado que tenían todos los elementos comunes, tanto a nivel de organización como de volúmenes, y creo que para la Plaza Central existían dos proyectos resueltos, incluso con maquetas, para decidir el que consideraran mejor.

Ahora, y a los pocos años de haberse realizado, disculpándola con la evocación de un mito, se pretende su completa reforma. Las razones que se dan no me convienen: llamar barreras a las escaleras y valorar el grado de "enfaticación" es muy discutible, pero en tema de desacuerdos recordemos que todavía en Roma, desde tiempos de Miguel Ángel, no se ponen de acuerdo en poner o no poner la estatua de Marco Aurelio en el Campidoglio, y no voy a entrar en ellas.

Lo que denuncio es la falta de respeto a la labor de unos compañeros, que, estoy seguro, pusieron su mayor empeño en su realización, dentro de los medios que disponían y hasta ahora con feliz resultado. Al mismo tiempo que sugiero que estas actuaciones se deben trasladar a algo por hacer, bien por ser nuevo o porque al realizarlo no se pensó en ello. Que el Sr. Fullaondo tiene categoría para pintar sobre lienzo limpio y no sobre uno usado.

Y que conste que si hay algo mío en la obra de la Plaza no lo estoy defendiendo. Es muy poco y desde aquí doy carta blanca o "venia" para que

cualquier compañero lo mejore. Mi intervención dentro de las líneas generales que me impusieron fue el acceso desde la Castellana y creo que lo resolví con honradez y profesionalidad. Si ahora me dicen que no lo "enfaticé" en mayor grado, pues..., es posible, aunque en mi descargo podría alegar que no conocía que dentro iban a poner a Picasso en "taparrabos".
Un abrazo.

I cannot say that the article on the Plaza Picasso of the last issue has surprised me. The great respect which is expressed for any construction which is several years old, whatever its artistic value, turns into indifference or scorn when it becomes a matter of a recent construction.

I worked on Azca, in the planning and direction of the construction of the Banco Zaragozano building, and I was surprised at how carefully studied all the common elements were, both in terms of the organization as well as the volumes. I think that there were two established projects for the Plaza Central, including scale models, in order to be able to decide which would be the better of the two.

Now, and only a few years after it has been built, with the excuse of calling it a myth, its complete reform is being considered. The reasons which are given do not convince me: calling the stairs, barriers, and evaluating the degree of "emphasis" is very debatable, but in the area of disagreements, let us recall that even in Rome, since the time of Michelangelo, they have not agreed on whether or not to place the statue of Marcus Aurelius in Campidoglio. I am not going to go into these reasons. What I do protest is the lack of respect for the work of colleagues who, I am sure, put their best efforts into the undertaking, within the means which they had available to them, and up until now, the results have been satisfactory. At the same time, I wish to suggest that these actions be transferred to something as yet to be done, wether it be new or because when it was first carried out, it was not taken into account. Mr. Fullaondo has sufficient category to paint on a fresh canvas, not on a used one.

And let it be known, that if there is anything of mine in the construction of the square, I am not defending it. It is very little and I grant a free hand or "permission", if you prefer, to any colleague to improve upon it. My intervention within the general lines which were imposed upon me, was the access from the Castellana and I think that I resolved the matter sucessfully and with professionalism. If now, they tell me that I did not "emphasize" it enough, well..., perhaps, that is true, although in my defence, I could allege that I did not know that they were going to put Picasso inside, in "a loincloth".

Sincerely yours.

ÍNDICE DE ANUNCIANTES POR ACTIVIDAD

Informática

Arktec
Roland
Sofr
Compugraf
Tanus
Computercad
Apple Centre Madrid
Asociación Informáticos

Pavimentos

Buchtal
Huls Española

Mobiliario Oficina

Wilkhahn
Druppa

Iluminación

Targetti
Philips

Instalaciones Eléctricas

Ticino
Lapafil

Estructuras Metálicas

Altos Hornos de Vizcaya
Hoesch

Encofrados

Peri

Tecnología del Calor

Tedexa

Reformas Interiores

Pladur

Techos

Armstrong

Paredes

Armstrong

Tuberías

Polysan

Puertas y Periferia

Klein
Grupsa
Huls Española

Fachadas

Umaran
Robertson

Recubrimientos, Aislam, Imperm

Intemper
Texsa
Isover

Arquitectura Interior

El Picaporte

Vidrios

Pilkington
Vidrios Ariño

Telecomunicación

Eurotrónica

Ventanas PVC

Kommerling

Ferías

Arco 92
Interark 92

Exclusiva de Publicidad

OLGA ORTEGA ASOCIADOS, S. A.

Central:
Joaquín María López, 23, 4º dcha.
28015 Madrid.
Teléf.: (91) 543 57 88 - 543 61 48.
Fax: (91) 544 75 70

Delegación Cataluña:

Muntaner, 233, 2º, 2ª.
08021 Barcelona.

Teléf.: (93) 414 22 56.

Fax: (93) 414 38 05.

Coordinadora: Susana Poblá.

FORM AND PERFORMANCE

D&A



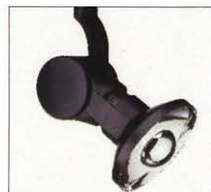
HAL 50W 12V



HAL 150W



DICRO 50W 12V



GLS ARG. 100W



FRAME PROJECTOR

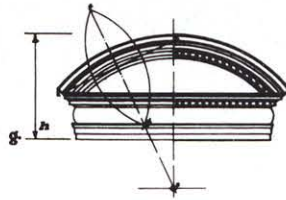
La nueva gama de spots de TARGETTI, utilizando una serie de fuentes, ofrece al proyectista una amplia variedad de haces luminosos y niveles de flujo armonizados en una familia del producto. GALAXY se caracteriza por una serie especial de ópticas regulables, que permiten la puesta a foco de la lámpara y el perfecto control de los haces luminosos. Protegidos por un dispositivo de seguridad PTC reemplazable, los aparatos con transformador no necesitan fusible. Los aparatos de la serie GALAXY han obtenido todas las principales marcas de seguridad internacionales según la reciente normativa europea EN 60598, siendo posible su uso en áreas comerciales, oficinas, negocios, residencias privadas y galerías. La gama GALAXY está disponible para colocación en pared, techo, railes electrificados y el sistema Structura de TARGETTI.

targetti[®]

innovation & design in lighting



INTERRUPTORES LIVING. AHORA SOLO FALTA SU PROYECTO.



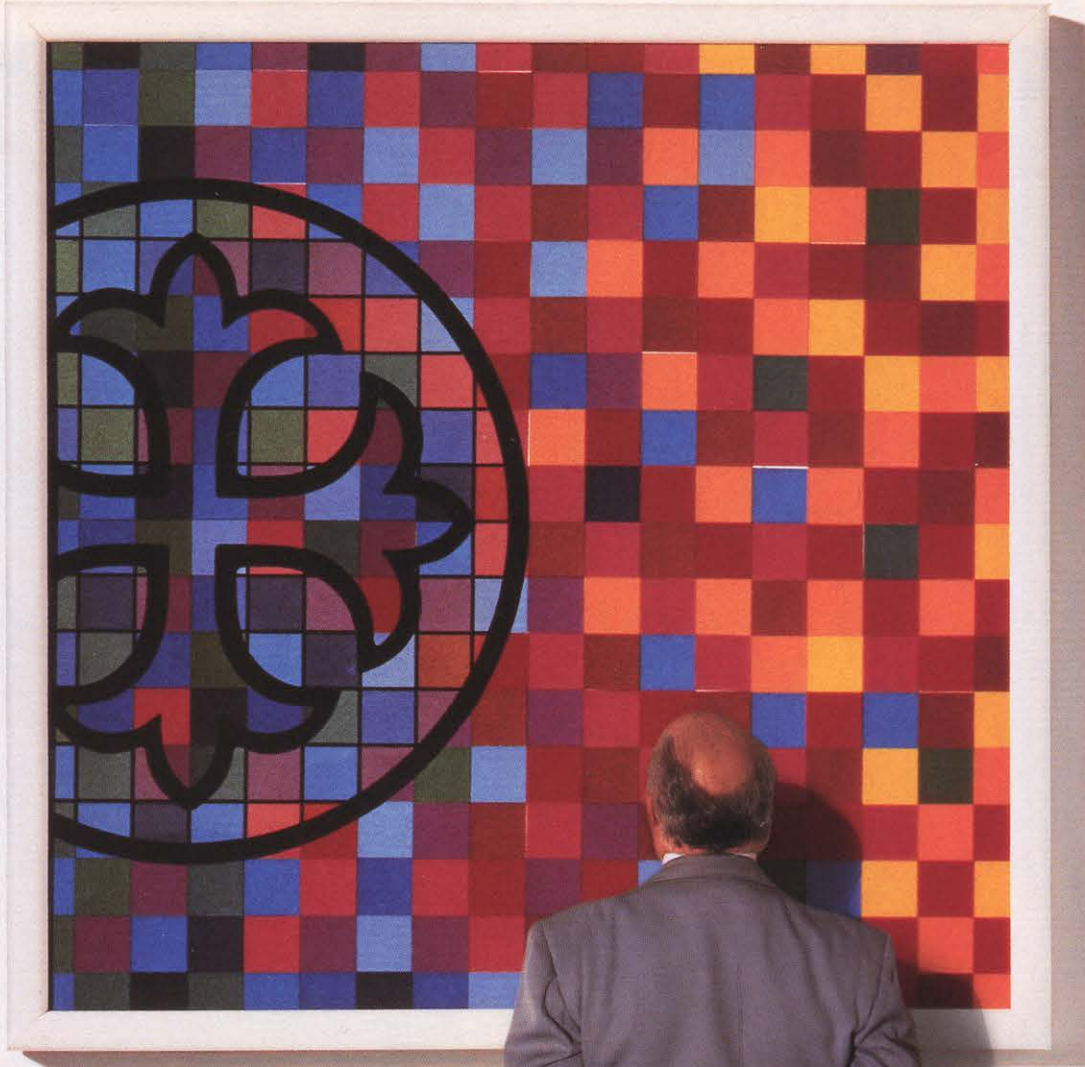
Cualquiera que sea el proyecto que Vd. tenga en mente, puede ya contar con una solución brillante. BTicino dedica, en efecto, para arquitectos y proyectistas una respuesta segura a sus exigencias de tecnología innovadora, de creatividad y funcionalidad. La respuesta es Living: 80 funciones y 19 colores que permiten proyectar instalaciones eléctricas de vanguardia y en continua evolución. Living es por tanto, el instrumento ideal

de quien hace grandes proyectos y quiere grandes resultados. Tecnología en primer plano y una especial atención al diseño. Porque cualquier respuesta segura BTicino es siempre una bella respuesta.



INTERRUPTORES LIVING BTICINO. APAGAN UNA ERA Y ENCIENDEN OTRA.

bticino®



“EL SALVAVIDAS”

DE PILKINGTON GLASS

EL VIDRIO ARMADO PULIDO DE PILKINGTON. UNA OBRA MAESTRA DE LA PROTECCIÓN CONTRA EL FUEGO. PRUEBAS INDEPENDIENTES LLEVADAS A CABO EN TODO EL MUNDO DEMUESTRAN QUE IMPIDE LA PROPAGACIÓN DE LLAMAS, HUMO Y GASES CANDENTES POR UN TIEMPO DE HASTA 120 MINUTOS... Y CUANDO CADA SEGUNDO CUENTA, 120 MINUTOS REPRESENTAN VIDAS.

EL VIDRIO ARMADO PULIDO DE PILKINGTON CUMPLE, ENTRE OTRAS, CON LAS NORMAS INTERNACIONALES: NORMAS FRANCESAS DEL 21.4.83, DIN 4102 PT5, ASTM E-163, NEN 3885 Y BS476 PT8-1972. PERO LO MÁS IMPORTANTE DE TODO ES QUE HA PASADO LA PRUEBA QUE MÁS CUENTA: LA PRUEBA DE FUEGO.

LE ESTAMOS HABLANDO DE UN VIDRIO TRANSPARENTE, CON TELA METÁLICA PERFECTAMENTE INTERCALADA EN EL CENTRO DE LA MASA.

SEA PRECAVIDO E INCLUYA EN SUS ESPECIFICACIONES, EL VIDRIO ARMADO PULIDO DE PILKINGTON.



PILKINGTON
VIDRIO RESISTENTE
AL FUEGO

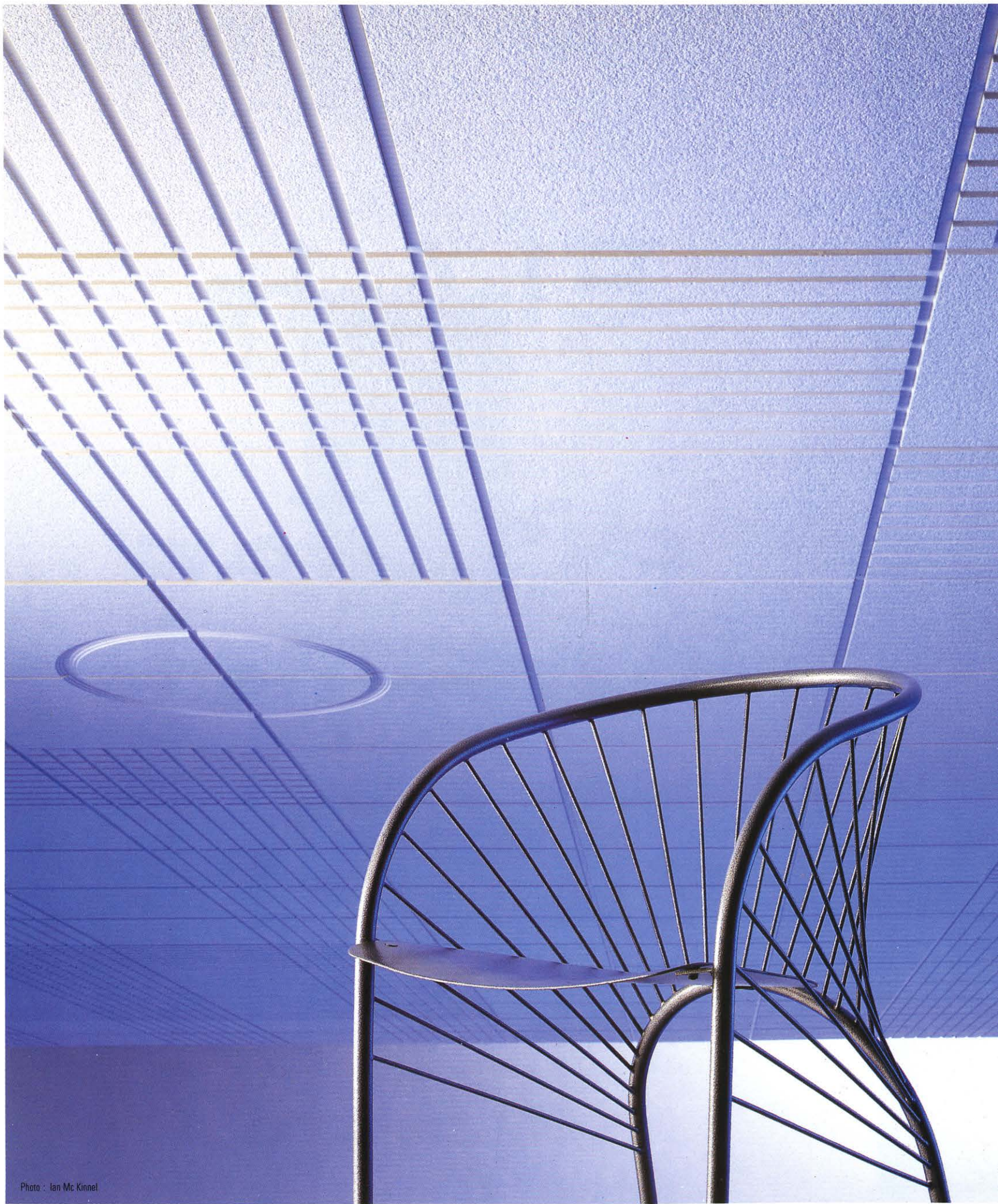
PILKINGTON INTERGLASS, S.A.
KAREAGA, S/N 48903 BARAKALDO-VIZCAYA
TELF: 94/482.01.02 - FAX: 482.08.10



El Arte de diseñar Serenidad.

Ahora usted puede crear ambientes agradables a la vista y al oído al mismo tiempo. La solución para paredes Soundsoak absorbe literalmente cualquier ruido molesto, permitiéndole así crear islas de calma en nuestro ruidoso mundo. Las paredes Soundsoak armonizan perfectamente con la amplia selección de colores y diseños de techos Armstrong. Recomiende Soundsoak con toda confianza. La calidad Armstrong le respalda.

Armstrong
MAS ALLA DE LO FUNCIONAL, LA EMOCION.



MODULAR DESIGN SYSTEM

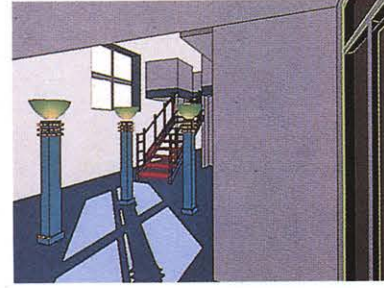
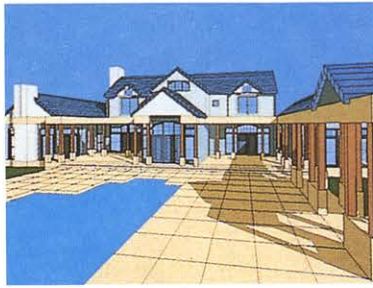
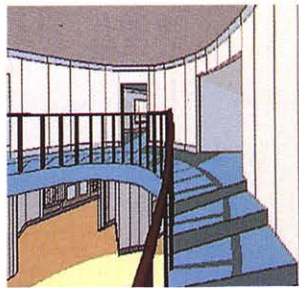
El Arte de
armonizarse
con todas
las tendencias.

Con el Modular Design System Armstrong, usted puede decidir el ambiente decorativo a su gusto. Su sencillo concepto de red le permite adaptarse a cualquier espacio con toda facilidad. Si desea complementar, armonizar o resaltar la decoración, el sistema Armstrong le ofrece infinidad de colores, estilos y acabados para cambiar el aspecto de una habitación a otra, de un área a otra e, incluso, para acentuar un espacio al tiempo que minimiza otro. El Modular Design System Armstrong armoniza con cualquier gusto, sin sacrificar su creatividad.

Armstrong
MAS ALLA DE LO FUNCIONAL, LA EMOCION.

Armstrong World Industries S.A. / Paseo de la Castellana, 135/14A / 28046 Madrid / Tel. : (+ 34/1) 5712990

DE PROFESIONALES



A PROFESIONALES DEL DISEÑO ARQUITECTONICO

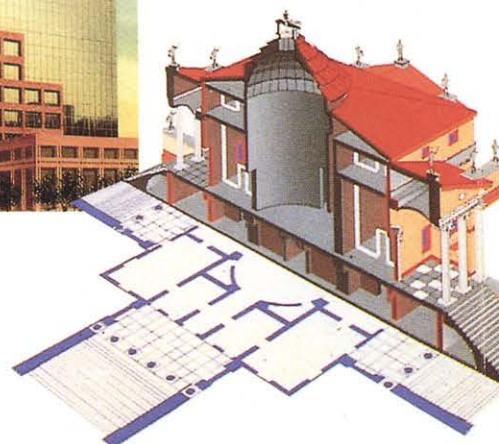
**SOLUCIONES INTEGRALES
(HARDWARE Y SOFTWARE)
ENTORNO MACINTOSH™**

desde 1.500.000 Ptas.

**INCLUYE IMPRESORA
O PLOTTER OBSEQUIO**

¡¡¡CONSULTENOS HOY MISMO!!!

CONFIGURACIONES • SOPORTE • FORMACION • SERVICIOS



AppleCentre Serrano

Serrano, 149
28002 Madrid
Tf.: (91) 564 56 64
Fax: (91) 563 03 34

AppleCentre Madrid

Rafael Calvo, 31
28010 Madrid
Tf.: (91) 308 48 82
Fax: (91) 319 38 74



ACI MADRID S.A.

Deseo que me amplíen la información
Nombre.....
Empresa.....
Dirección.....
Población.....
Tel.....

Ponga un marco a su paisaje



Sea cual fuere el paisaje, las Ventanas que le garantizan su independencia deben ser las fabricadas con Perfiles de PVC **TROCAL®**

VENTAJAS:

Gran aislamiento térmico y acústico.

Doble cristal con cámara intermedia.

Aspecto elegante del perfil.

Estanqueidad.

Inalterabilidad de características y de forma.

Sistema de cierre seguro.

Y además adaptables a cualquier hueco, a todas las tipologías y estilos arquitectónicos. Pasar un trapo húmedo de vez en cuando es el único mantenimiento.



TROCAL® es un producto
de Hüls Troisdorf AG
Troisdorf (R.F. de Alemania)

En España:
HÜLS ESPAÑOLA, S.A.

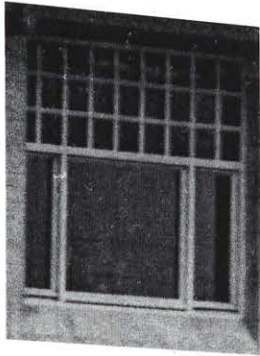
Passeig de Gràcia, 54
08007 BARCELONA
Tel. (93) 487 13 30
Fax. (93) 487 12 42

Av. Alberto Alcocer, 46 dupl.
28016 MADRID
Tel. (91) 345 73 27
Fax. (91) 458 27 75

Colón, 60
46004 VALENCIA
Tel. (96) 394 16 76
Fax. (96) 394 19 16



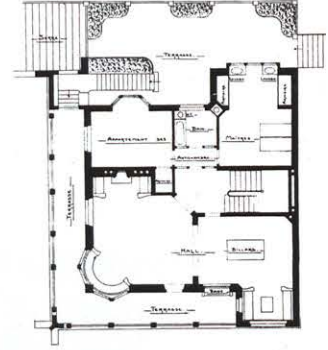
Imagen y física constructiva, impresionantes.



La estructura uniforme de las ventanas, crea un elemento de unión en la fachada irregular.

confort funcional con la representatividad. La planta irregular y el pintoresco tejado, se abren paso entre columnatas clásicas y cerramientos rústicos. Las ventanas se adaptan exactamente a la planta. Mientras que los montantes superiores se cierran con una retícula de cuarterones, la zona inferior es abierta, con grandes superficies acristaladas.

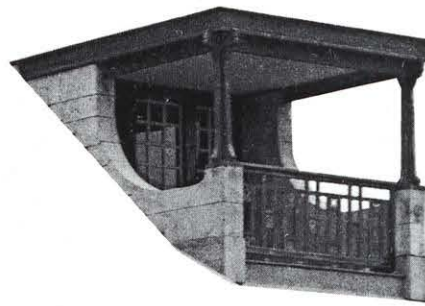
La tecnología de sistemas Kömmerling, altamente desarrollada, no sólo permite la perfecta reconstrucción de estas ventanas de configuración viva, sino que también las sitúa a la altura de los tiempos en cuanto a la física de construcción. Las pérdidas de energía se han reducido notablemente y se ha puesto freno al ruido. La configuración responde perfectamente al modelo



La planta presenta elementos ingleses típicos, tales como «cosy corners» y «bay windows».

Las cómodas casas de campo inglesas se convirtieron, a principios de siglo, una vez superados los excesos del Art Nouveau y del Historicismo, en modelo de vivienda inserta en la Naturaleza.

La villa del arquitecto belga Octave van Rysselberghe, en Westende, aúna el



La plástica del techo se interrumpe con un peculiar mirador que parece un complemento añadido posteriormente.

original y los costes de mantenimiento son escasos, incluso en el duro clima de la costa.

KÖMMERLING, S.A.
Dr. Castelo, 10 4ºA y B
28009 MADRID
Tel. 91/574 75 06-07

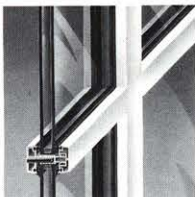


KÖMMERLING

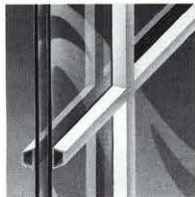
Ventanas de PVC



La reconstrucción se realizó con auténticos cuarterones, es decir, con segmentos de vidrio divididos. El perfil, con refuerzo metálico, responde a los más altos niveles técnicos.



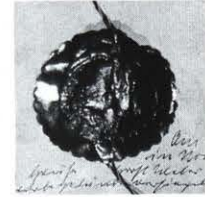
Los sistemas de ventanas de PVC Kömmerling también permiten posibilidades mucho más baratas, por ejemplo acristalamiento no dividido, con perfiles superpuestos.



En el marco de las constantes pruebas de calidad que Kömmerling realiza, se desmontaron, en Nordernay, y en presencia de un Notario, dos ventanas de 15 años de antigüedad y se estudiaron en laboratorio.



Las ventanas, aún sometidas al clima corrosivo de la costa, demostrarán estar en perfecto estado, e incluso el refuerzo de acero permanecía impecable.



EL TRISTE DESTINO DE UNA MÁQUINA PERFECTA.

Aún recuerdo nuestro primer día.
Me mirabas con inquietud.
Mientras; te hablaron de mi perfección,
de mi rapidez, de mi fiabilidad, de mi alta
tecnología.

Ya, cuando nombraron el prestigio mun-
dial de mi apellido, sonreías más tranquilo.
Día a día, has comprobado lo cierto de
todas y cada una de aquellas palabras.
Al principio, con cierto escepticismo. Lue-
go, con reconocimiento —aquél fue mi
gran momento—. Después, con indiferen-
te conveniencia.

¿Recuerdas cuando me mostrabas a tus
clientes o a tus colegas? Estabas más or-
gulloso de tu inteligente elección, que de
las cualidades de tu «Nuevo Trasto».

¡Trasto! Yo, que fui tu único compañero
en tus noches más creativas.

Y hoy... En el día de tu gran éxito. Cuan-
do todos brindaron por tu obra, por tu
intuición, por tu creatividad... sólo te acord-
daste de mí para apoyar tu copa.

Mañana, como siempre, utilizarás todas
mis posibilidades.

Hasta que un día —el menos pensado—
compres otro Roland.

Entonces, ni siquiera como hoy, te acord-
darás de mí.



Roland
DIGITAL GROUP

Los Plotters

EL TRISTE DESTINO DE UNA MÁQUINA PERFECTA.

Aún recuerdo nuestro primer día. Me mirabas con inquietud. Mientras, te hablaban de mi perfección, de mi rapidez, de mi fiabilidad, de mi alta tecnología.

Ya, cuando nombraron el prestigio mundial de mi apellido, sonreías más tranquilo. Día a día, has comprobado lo cierto de todas y cada una de aquellas palabras. Al principio, con cierto escepticismo. Luego, con reconocimiento —aquél fue mi gran momento—. Después, con indiferente conveniencia.

¿Recuerdas cuando me mostrabas a tus clientes o a tus colegas? Estabas más orgulloso de tu inteligente elección, que de las cualidades de tu «Nuevo Trasto».

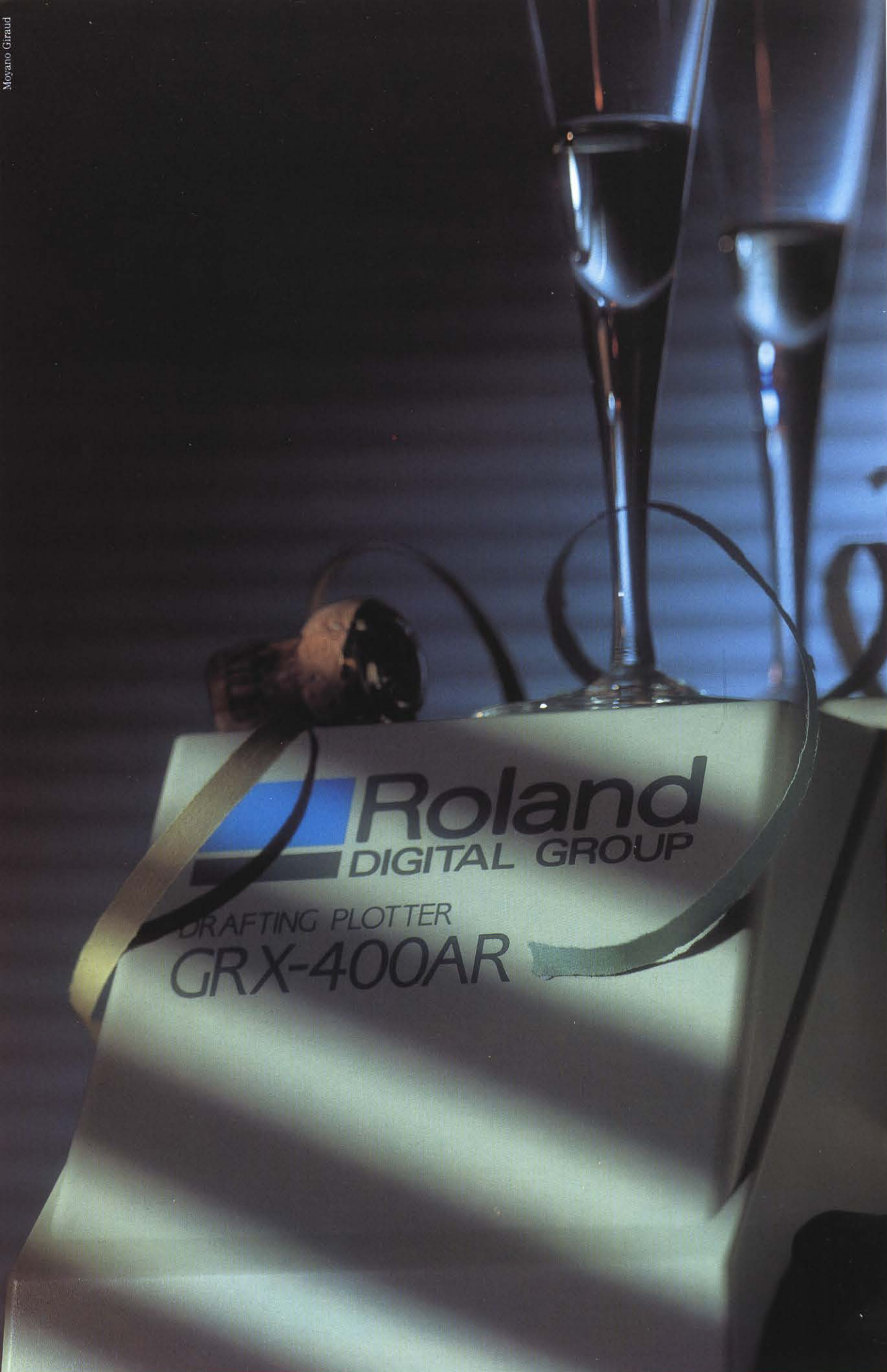
¡Trasto! Yo, que fui tu único compañero en tus noches más creativas.

Y hoy... En el día de tu gran éxito. Cuando todos brindaron por tu obra, por tu intuición, por tu creatividad... sólo te acordaste de mí para apoyar tu copa.

Mañana, como siempre, utilizarás todas mis posibilidades.

Hasta que un día —el menos pensado— compres otro Roland.

Entonces, ni siquiera como hoy, te acordarás de mí.



Los Plotters

Su imaginación + mipolam®

Este es el resultado



He aquí un buen ejemplo de las muchas posibilidades de nuestra nueva generación de pavimentos homogéneos de PVC, marca MIPOLAM 500; un fuera de serie.

Su sentido creativo, apoyado en nuestra amplia gama de

colores y características adecuadas a cada caso, le llevarán a excelentes plasmaciones. Lo que usted imaginó puede realizarlo con MIPOLAM.

Aparte de su belleza y solidez de colorido, 17 luminosos co-

lores; le ofrece garantía entre otros, de su Alta Resistencia a la abrasión. Elevada proporción de PVC. Antiestático. Resistente a las sillas de ruedas. Ideal para sistema de calefacción por suelo radiante. Resistente al punzamiento estático.

En España:

HÜLS ESPAÑOLA, S.A.
DEPARTAMENTO CONSTRUCCIÓN

BARCELONA. Passeig de Gràcia, 54
Telf. (93) 487 13 30 - Fax. (93) 487 12 42.

MADRID. Av. Alberto de Alcocer, 46 dupl. 9º D
Telf. (91) 345 73 27 - Fax. (91) 458 27 75.

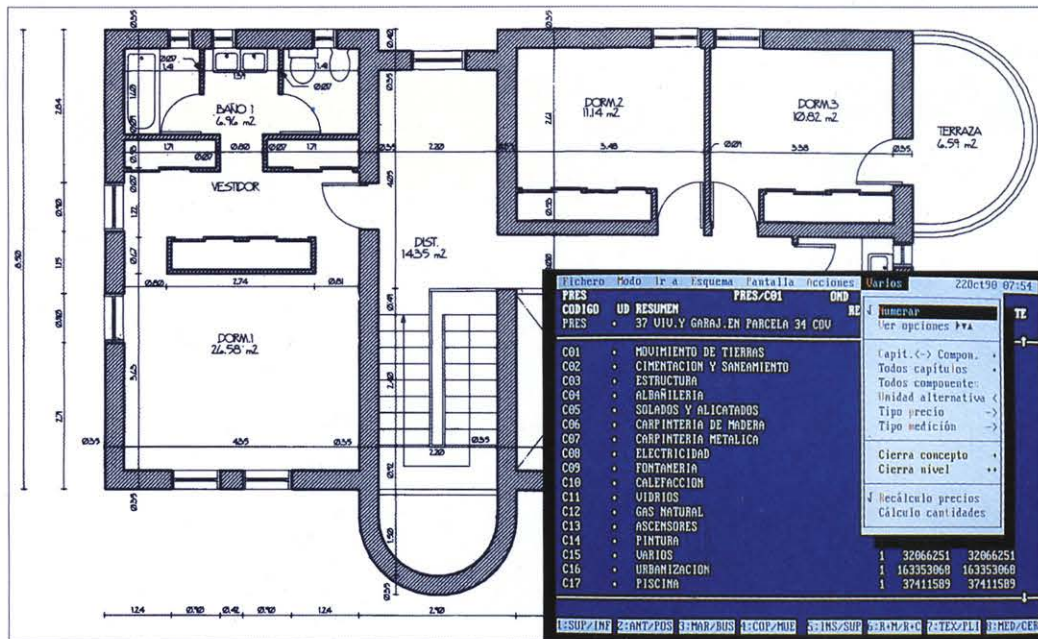
VALENCIA. C/ Colón, 60, 7º A
Telf. (96) 394 16 76 - Fax. (96) 394 19 16.

mipolam®

Con la garantía de
Hüls Troisdorf AG
(R.F. de Alemania)

Nuevo Presto

Mediciones y Presupuestos para Arquitectura e Ingeniería



Estructura Jerárquica

Acepta la estructura tradicional de capítulo, partida, y auxiliar-material, o bien el esquema de la Comunidad de Madrid, el del ITEC y cualquier otro hasta 25 niveles de descomposición.

Tamaño ilimitado de archivos

Con PRESTO no hay límite en el número de capítulos por obra, de partidas por capítulo ni de materiales y líneas de medición por partida. Tampoco hay límite en el tamaño del texto de descripción de cada concepto ni en el pliego de condiciones asociado a él.

Listados Programables

PRESTO es una potente herramienta que permite utilizar cualquiera de los más de 50 listados preprogramados que incluye el programa, modificar estos para adaptarse a condiciones más específicas y programar listados completamente nuevos.

Compatible

Está preparado para trabajar con la mayoría de las bases de precios de la construcción existentes en el mercado (CENTRO-91, ITEC, IVE, EMEDOS, ANDALUCIA, GOBIERNO VASCO, e incluso la nueva base de datos de la COMUNIDAD DE MADRID), y todos aquellos que soporten el formato de intercambio estándar. PRESTO permite recuperar ficheros y obras que provienen de otros programas de mediciones y presupuestos, como Presto clásico, GO y otros.

Multiusuario

Varios usuarios pueden consultar, modificar o imprimir la misma obra simultáneamente desde distintos puestos conectados en red.

Si desea recibir más información rellene sus datos, fotocopie esta página y envíela a SOFT.

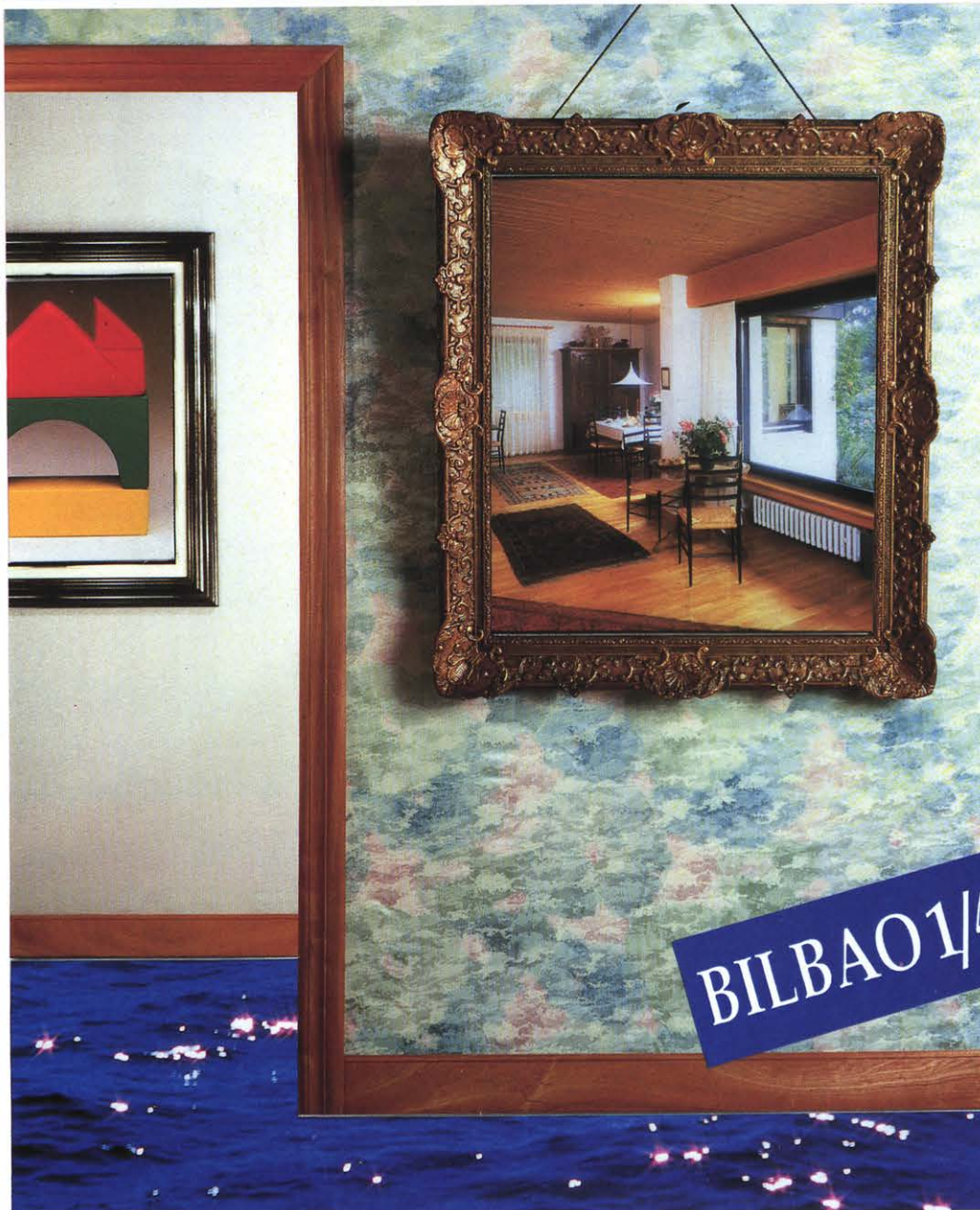
D.
 Empresa. Cargo.
 Dirección.
 Teléfono. Fax.



Santísima Trinidad, 32-5ª.
 28010 MADRID.
 Tel: (91) 448 35 40.
 Fax: (91) 448 40 50

INTERARK 92

BIENAL INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA INTERIOR Y DISEÑO



BILBAO 1/4 ABRIL

entasis

LE BRINDAMOS UNA MAGNIFICA "RECOMENDACION" PARA SUS FABRICADOS.

Precisamente la que le ofrece la presencia de importantes grupos de arquitectos, aparejadores, decoradores y otros prescriptores, para los cuales, INTERARK, constituye el punto de atracción habitual para la toma de contacto con las novedades aparecidas en el mercado europeo de materiales y componentes para Arquitectura Interior y Diseño.

Le conviene "dejarse ver" en INTERARK. Es el mejor escaparate para sus productos.

IBERIA
LINEAS AEREAS DE ESPAÑA

FERIA INTERNACIONAL DE BILBAO  **BILBOKO NAZIOARTEKO ERAKUSTAZOKA**

Apdo. 468 - 48080 Bilbao - Tfños. (94) 441 54 00 - 441 75 00 - 441 67 00 -
Telefax (94) 442 42 22 - Telex 32617 FIMB-E

Se celebra simultáneamente con AMBIENTE, Feria Internacional Monográfica de las Instalaciones

REVESTIMIENTOS DE TEXSA

Cotegran



Cotegran. Impermeabilización y Creatividad en un solo concepto

*Medianeras realizadas con Cotegran acabado con la Proyección de Árido.
Barrio de Alza, Grupo Los Boscos, San Sebastián (Guipúzcoa)*

Ligantes Cotegran

Acabados

*Cotegran RP-B
Cotegran 90
Cotegran Fibra*

Proyección de árido

*Cotegran Piedra
Cotegran Piedra 90*

Piedra Abujardada

Cotegran RP-L

Raspado - Labrado

Cotegran RP-P

Gota - Tirolesa

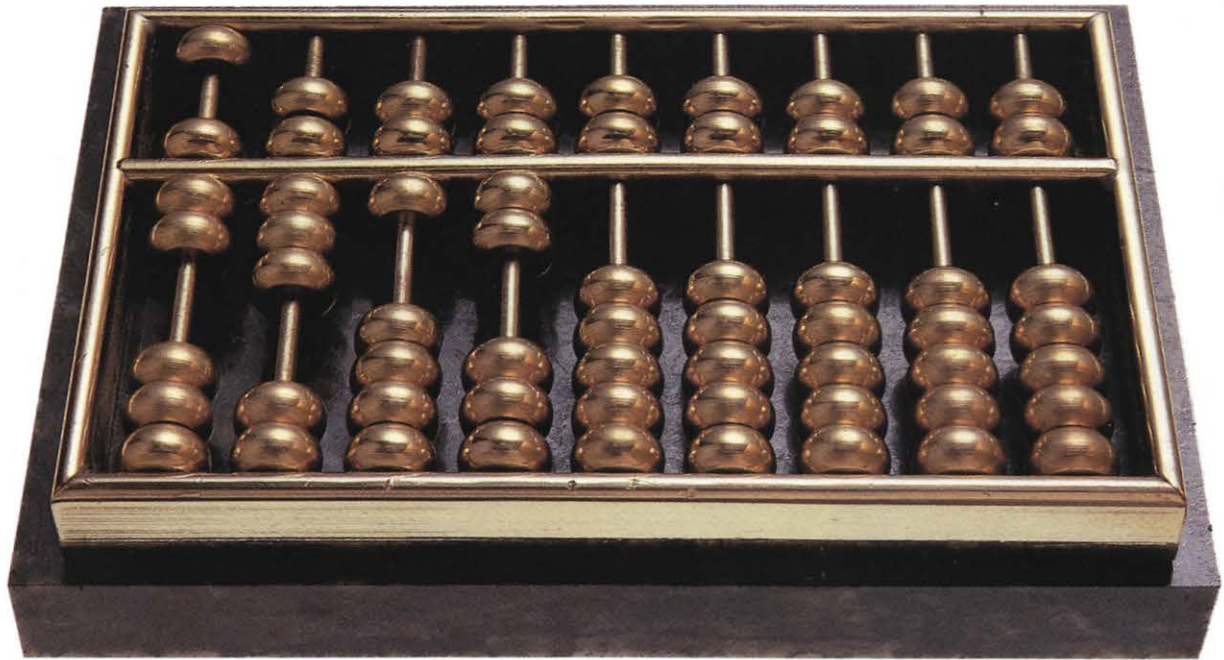
MORTEROS MONOCAPA IMPERMEABLES Y DECORATIVOS PARA FACHADAS

Barcelona (93) 331 40 00
Madrid (91) 754 11 12
Sevilla (954) 35 99 00
Valencia (96) 185 16 25
Vigo (986) 23 34 92
Vizcaya (94) 499 45 22

 **texsa**

**40 delegaciones en España.
Presente en 50 países.**

Sobre el tema: seguridad.



Calculada.

Damos a sus construcciones lo que es determinante: gran rentabilidad. Nuestros modernos procedimientos de fabricación y nuestro severo y continuo control de calidad aseguran utilidad económica y estabilidad duradera.

Tubos estructurales Hoesch ofrecen una combinación óptima de función y estética. La homogeneidad del material y la distribución equilibrada de las tensiones son la base para una construcción perfecta. Esta es la prueba

manifiesta de su principal característica: la seguridad calculada.

Comenzando con el asesoramiento técnico y con la planificación, sentamos la base para soluciones de futuro seguras y económicas. Desarrollamos conceptos a la medida en estrecha cooperación con nuestros clientes. Desde la elección del material, pasando por ejecuciones específicas, hasta la logística perfecta.

Amplio servicio es nuestra oferta. Prestaciones de las que pueden fiarse nuestros clientes. Esto es Reto 2000.



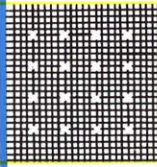
Tubos estructurales

Hoesch Rohr AG

Kissinger Weg, W-4700 Hamm 1, Germany
Teléfono (23 81) 4 20-4 22, Fax (23 81) 42 02 65, Telex 8 28 661

Hoesch Ibérica S. A., Pedro Muguruza 4 - 1º, E-28036 Madrid
Teléfono (1) 250.50.01, Telex 22 763

HOESCH



ARCO CO

EDUARDO MOMENE



**ARCO 92
MADRID
13-18 FEB**

PROJETE GRAFIC RICARD BADIA



**AH
V****Altos Hornos de Vizcaya, S.A.**

PANEL SUPER PLANO AHV-1000

ALTOS HORNOS DE VIZCAYA, S.A.

empresa líder en el mercado de Cerramientos Metálicos, incorpora a su ya conocida gama de productos Perfilados, sus nuevas soluciones constructivas a base de paneles rígidos con sus correspondientes complementos.

Una de estas nuevas soluciones es el PANEL SUPERPLANO AHV-1000, para aplicación en fachadas, que aporta un diseño de gran estética, pudiendo combinarse con soluciones de iluminación y ventilación.



Nave de Pintura-Citroen-Vigo

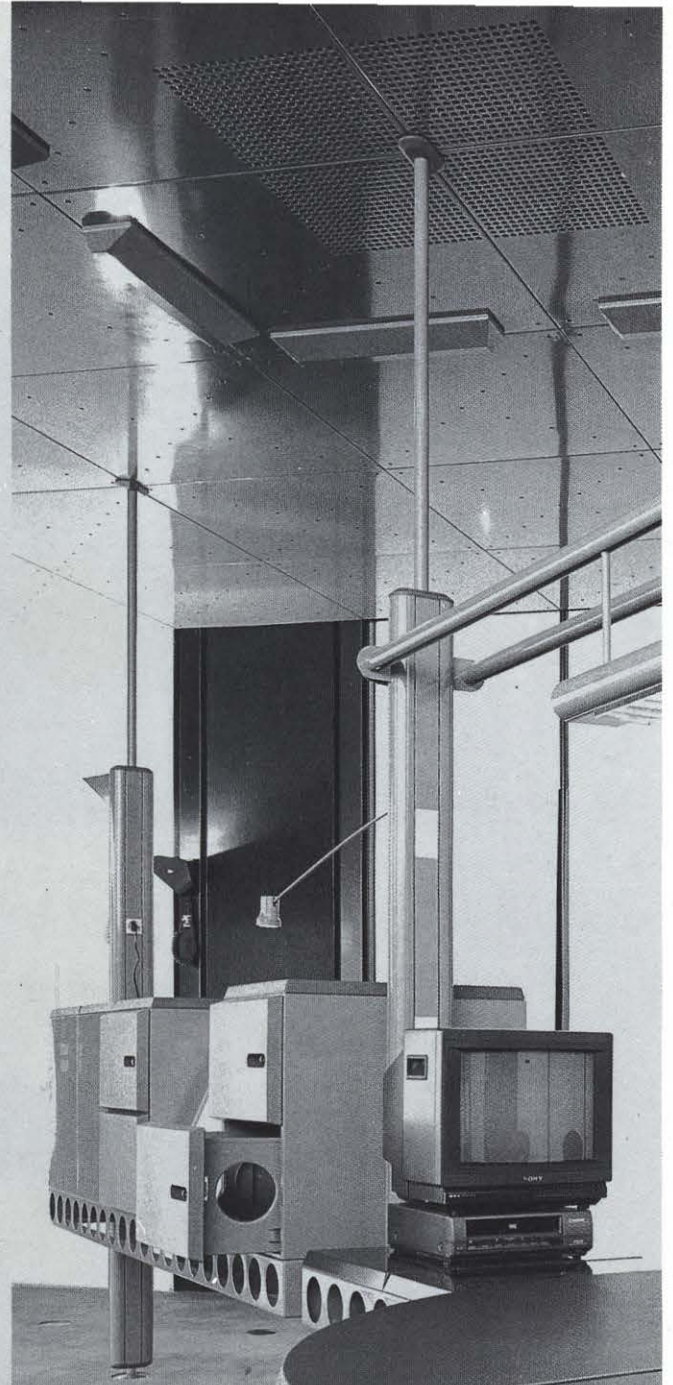
*Nuevos
Productos 1991*

PERFILADO Y CONSTRUCCION PYC

Tfno. 416 67 88 - Telefax 416 63 51 - Luchana, 6, 3.º dcha. - 48008 BILBAO

Delegaciones en: Madrid, Barcelona, Valencia, Zaragoza, Bilbao, Vigo, Sevilla, Lesaca (Navarra).

ETCETERA



Barcelona:
MANBAR Via Augusta, 61

Bilbao:
REICA DISEÑO Alda. Mazarredo, 47

Lerida:
BURO Rambla Ferrán, 43

Madrid:
PUNTO DE ENCUENTRO Local 4323 - Mercado
Puerta de Toledo

San Sebastián:
KEFREN Duque de Mandas, 27

Zaragoza:
LARA Benavente, 15



DRUPA



Si juegas con el software,
te la juegas.

MIL TONELADAS DE HORMIGÓN. MIL TONELADAS DE ACERO. MIL HORAS DE TRABAJO. Y TODO SE PUEDE VENIR ABAJO POR UN SIMPLE ERROR DE CÁLCULO. ASÍ QUE NO CORRAS RIESGOS. ASEGÚRATE DE QUE TU PROGRAMA DE CÁLCULO SEA SIEMPRE SOFTWARE ORIGINAL FIRMADO. EL ÚNICO CON TODAS LAS DE LA LEY: CON LA GARANTÍA DE UN BUEN FUNCIONAMIENTO, DE UNA TOTAL SEGURIDAD Y DE LA ASISTENCIA TÉCNICA QUE NECESITAS. ADEMÁS DE SER EL ÚNICO LEGAL.

NO TE LA JUEGUES. UTILIZA SIEMPRE SOFTWARE ORIGINAL FIRMADO.
ES MÁS CONSTRUCTIVO.



Asociación
Española de Empresas de
Informática



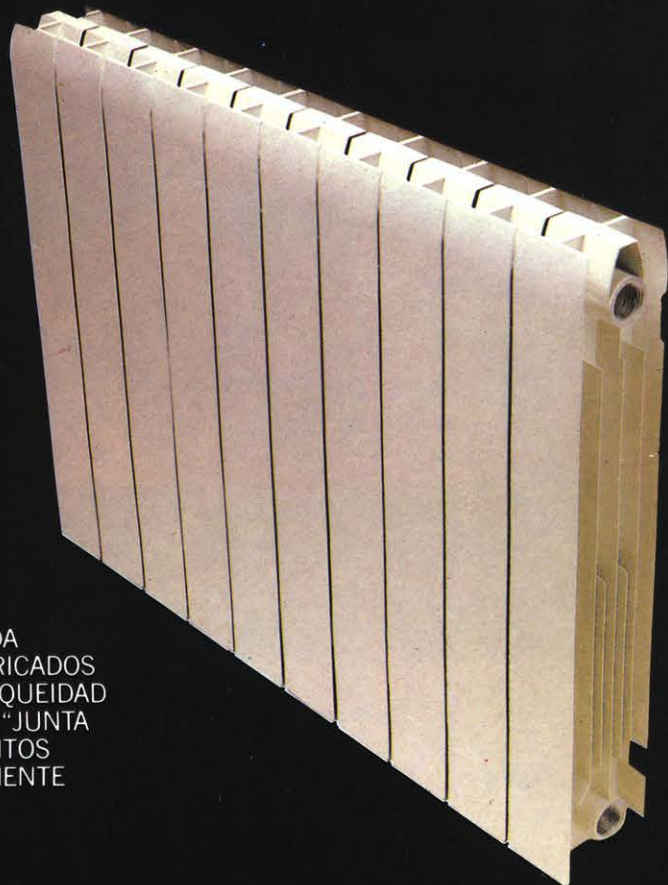
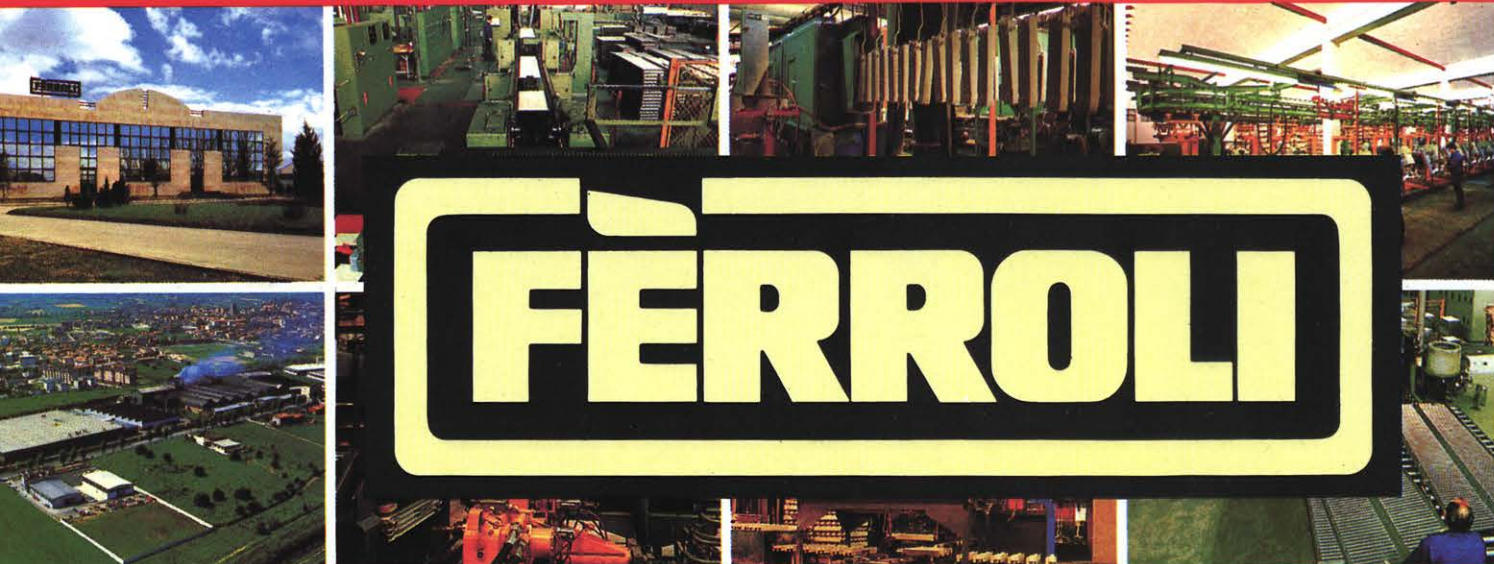
software
original
firmado

Con todas las de la ley

SERIE

EUROPA

RADIADORES
DE ALUMINIO



CALOR TOTAL

RADIADORES DE ELEVADA
EMISION TERMICA, FABRICADOS
EN ESPAÑA, CON ESTANQUEIDAD
ASEGURADA MEDIANTE "JUNTA
DE SILICONA" Y ELEMENTOS
PINTADOS INDIVIDUALMENTE
CON RESINAS EPOXI.

tedecsa
Tecnologías de Calefacción, S.A.

Sede Central y Dirección Comercial:
Polígono Industrial de Villayuda
Teléfs.: (947) 22 30 50 - 54 - 58
Telex: 39476 - Fax: (947) 21 96 72
09007 Burgos

Delegaciones en toda España

Delegación Zona Centro:
c/ Doctor Esquerdo, 150
Teléfs.: (91) 552 41 17 - 18 - 19
Telex: 43339 - Fax: (91) 551 08 30
28007 Madrid

Delegación Barcelona:
Polígono Barberá del Vallés
c/ Arquímedes, 4-10 - Nave 9
Teléf.: (93) 729 08 64
Fax: (93) 729 12 55
08210 Barberá del Vallés
(Barcelona)

Ideas a la obra.

POR EFICACIA, RAPIDEZ, LIMPIEZA Y ECONOMIA.

**CONFIE SOLO EN
LOS AUTENTICOS SISTEMAS**

PLADUR®

En sus diseños y proyectos ponga las mejores ideas a la obra. Los Sistemas PLADUR son la moderna alternativa para construcción y reformas de albañilería interior.

Más de 15 años de presencia y más de 50 millones de m² avalan la trayectoria en el mercado español de un sistema ampliamente experimentado en todo el mundo y respaldado por un grupo líder: EL GRUPO URALITA.

Además, con PLADUR contará con un servicio rápido y fiable. Con una amplia red de distribución nacional, suministrada por dos grandes fábricas en España. Con toda una gama de productos "familiares" para el instalador y con un personal altamente especializado.

Por experiencia, calidad y seguridad, exija PLADUR.

Para más información solicite el
"MANUAL BASICO PLADUR"

Nombre _____

Dirección _____

Empresa _____

Ciudad _____

Provincia _____ C.P. _____

Enviar a: Apartado 50692
28080 MADRID. Ref.: PLADUR

OBRA CON GARANTIA

EPYSA
ESPAÑOLA DE PLACAS DE YESO, S.A.

PLADUR® es una marca registrada en favor de EPYSA.



AHORA ya puede trabajar



COM C.A.D.®



En **taïnus, s.a.**, líder en Aplicaciones Informáticas, le ofrecemos **SOLUCIONES LLAVE EN MANO** adaptadas a sus necesidades específicas y se las instalamos en un plazo de tiempo mínimo, gracias a la alta cualificación de nuestro equipo profesional.

Por esta razón, en **taïnus, s.a.**, Ud. siempre tendrá un asesoramiento eficaz y permanente y podrá comprobar cómo obtiene rápidamente una alta rentabilidad de su inversión.

No lo olvide... consúltenos y solucione de una vez por todas sus necesidades informáticas.



ENSEÑANZA • PERSONALIZACION • DPTO. APLICACIONES GENERACION DE BIBLIOTECAS • MANTENIMIENTO

AUTOCAD. PROGRAMA DE DISEÑO AUTOCAD V. 11

- Dibujo en 2D y 3D reales.
- Vistas múltiples - Sistemas ventanas. (Trazado simultáneo).
- Acotación automática y asociativa.
- Reparación de dibujos dañados.
- Lenguajes de programación AUTO LISP, C.
- Soporte para red local.

AUTO ARQ. PROGRAMA DE DIBUJO PARA ARQUITECTURA

- Simbología básica 3D.
- Generación automática de listados y planos de carpintería.
- Rutinas de conversión 2D y 3D perspectivas a partir de la planta.
- Conexión con programas de mediciones y presupuestos.
- Bibliotecas de símbolos y elementos.

A.E.S. SISTEMA IBM PARA ARQUITECTURA E INGENIERIA

- Sistema modular.
- Entorno Unix.
- Dibujo en 2D y 3D específico para arquitectura.
- Incorpora concepto doble para muros y tabiques.
- Base de datos Gráfica para aplicaciones de arquitectura.
- Bibliotecas y detalles constructivos.
- Excelente capacidad de visualización Gráfica.
- Generación de imágenes de gran realismo.
- Módulos de energía, iluminación, estructuras, potencia, aire acondicionado, etc.

F.M.S./A.C. PROGRAMA DE PLANIFICACION URBANA

ESTACIONES DE TRABAJO BASADAS EN PC/PS2 IBM

- Procesador 386 sx. 16 MHz.
- Memoria 2Mb.
- Coprocesador matemático.
- Monitor color 16" alta resolución.
- Digitalizadora 12" x 12" con cursor y lápiz.
- Plotter A1 - A4 a.

Con **AUTOCAD** desde **1.950.000** ptas (56.129 ptas/mes).

Con **A.E.S.** desde **2.500.000** ptas (71.960 ptas/mes).
(módulo gráfico)

ESTACIONES DE TRABAJO BASADAS EN RISC, SIST. 6000

- Modelo 320 Work station.
- Memoria 16 Mb.
- Disco duro 320 Mb.
- Diskette drive 3 1/2.
- Velocidad de proceso hasta 10 veces superior al 386.
- Ratón tres pulsadores.
- Monitor color Gráfico 16" alta resolución.

Con **A.E.S.** desde **5.000.000** ptas. (143.920 ptas/mes)
(módulo gráfico)

Distribuidor Autorizado CAD
y Agente IBM



taïnus, s.a.

APLICACIONES INFORMÁTICA

Para más información recorte y remita este cupón a Taïnus, s.a. APLICACIONES
INFORMÁTICAS, C/ Princesa, 25 (Edificio Hexágono), 28008 MADRID.
o bien llame al **542 95 35** ó **542 81 63**

Nombre: _____
Apellidos: _____
Empresa: _____
Cargo: _____
Dirección: _____
Población: _____
C.P.: _____
Tel.: _____

AHORA ya puede trabajar



CON **C.A.D.**[®]

En **táinus, s.a.**, líder en Aplicaciones Informáticas, le ofrecemos **SOLUCIONES LLAVE EN MANO** adaptadas a sus necesidades específicas y se las instalamos en un plazo de tiempo mínimo, gracias a la alta cualificación de nuestro equipo profesional.

Por esta razón, en **táinus, s.a.**, Ud. siempre tendrá un asesoramiento eficaz y permanente y podrá comprobar cómo obtiene rápidamente una alta rentabilidad de su inversión.

No lo olvide... consúltenos y solucione de una vez por todas sus necesidades informáticas.



ENSEÑANZA • PERSONALIZACION • DPTO. APLICACIONES GENERACION DE BIBLIOTECAS • MANTENIMIENTO

AUTOCAD. PROGRAMA DE DISEÑO AUTOCAD V. 11

- Dibujo en 2D y 3D reales.
- Vistas múltiples - Sistemas ventanas. (Trazado simultáneo).
- Acotación automática y asociativa.
- Reparación de dibujos dañados.
- Lenguajes de programación AUTO LISP, C.
- Soporte para red local.

AUTO ARQ. PROGRAMA DE DIBUJO PARA ARQUITECTURA

- Simbología básica 3D.
- Generación automática de listados y planos de carpintería.
- Rutinas de conversión 2D y 3D perspectivas a partir de la planta.
- Conexión con programas de mediciones y presupuestos.
- Bibliotecas de símbolos y elementos.

A.E.S. SISTEMA IBM PARA ARQUITECTURA E INGENIERIA

- Sistema modular.
- Entorno Unix.
- Dibujo en 2D y 3D específico para arquitectura.
- Incorpora concepto doble para muros y tabiques.
- Base de datos Gráfica para aplicaciones de arquitectura.
- Bibliotecas y detalles constructivos.
- Excelente capacidad de visualización Gráfica.
- Generación de imágenes de gran realismo.
- Módulos de energía, iluminación, estructuras, potencia, aire acondicionado, etc.

F.M.S./A.C. PROGRAMA DE PLANIFICACION URBANA

ESTACIONES DE TRABAJO BASADAS EN PC/PS2 IBM

- Procesador 386 sx. 16 MHz.
- Memoria 2Mb.
- Coprocesador matemático.
- Monitor color 16" alta resolución.
- Digitalizadora 12" x 12" con cursor y lápiz.
- Plotter A1 - A4 a.

Con **AUTOCAD** desde **1.950.000** ptas (56.129 ptas/mes).

Con **A.E.S.** desde **2.500.000** ptas (71.960 ptas/mes).
(módulo gráfico)

ESTACIONES DE TRABAJO BASADAS EN RISC, SIST. 6000

- Modelo 320 Work station.
- Memoria 16 Mb.
- Disco duro 320 Mb.
- Diskette drive 3 1/2.
- Velocidad de proceso hasta 10 veces superior al 386.
- Ratón tres pulsadores.
- Monitor color Gráfico 16" alta resolución.

Con **A.E.S.** desde **5.000.000** ptas. (143.920 ptas/mes)
(módulo gráfico)

Distribuidor Autorizado CAD
y Agente IBM



táinus, s.a.

APLICACIONES INFORMÁTICA

Para más información recorte y remita este cupón a Táinus, s.a. APLICACIONES
INFORMÁTICAS, C/ Princesa, 25 (Edificio Hexagonal), 28008 MADRID.
o bien llame al **542 95 35** ó **542 81 63**

Nombre.....
Apellidos.....
Empresa.....
Cargo.....
Dirección.....
Población.....
C.P.....
Telf.....



la más amplia
gama de
SOLUCIONES



- GUIAS PARA CORTINAS
- Herrajes para PUERTAS CORREDERAS
- Herrajes para VENTANAS Y BALCONERAS
- Herrajes para PERSIANAS MALLORQUINAS



Si desea información, envíe el cupón a:

KLEIN ibérica s.a.
Escorial, 131-133
08024 Barcelona

o pídala por:
Tel. (93) 213 12 04
Fax (93) 214 15 06

Nombre.....
 Apellidos

Profesión

Domicilio.....

Población.....

Cód.PostalTel.

Información: Guías Cortina Hjes.Correderas
 Hjes.Ventanas Hjes.Persianas

Puertas Automáticas
en Acero Inoxidable,
Latón, Cobre, Bronce
y Lacados.

PUERTAS AUTOMÁTICAS

S-600 AUTOMATIC

Obras de prestigio avalan la tecnología, diseño y alta calidad de los productos y soluciones que ofrece **GRUPSA**.

Group-Matic S-600 y S-300 son los sistemas de Puertas Automáticas que **GRUPSA** fabrica e instala en Acero Inoxidable, Latón, Cobre, Bronce y Lacados.

El Sistema S-600 Automatic aplica las técnicas más avanzadas de control por microprocesador en Puertas Automáticas:

Correderas, Batientes, Giratorias, Correderas Curvas y Correderas Antipánico Integral.

INFORMACION: MADRID (91) 606 39 12 - SEVILLA (95) 425 72 25

GRUPSA

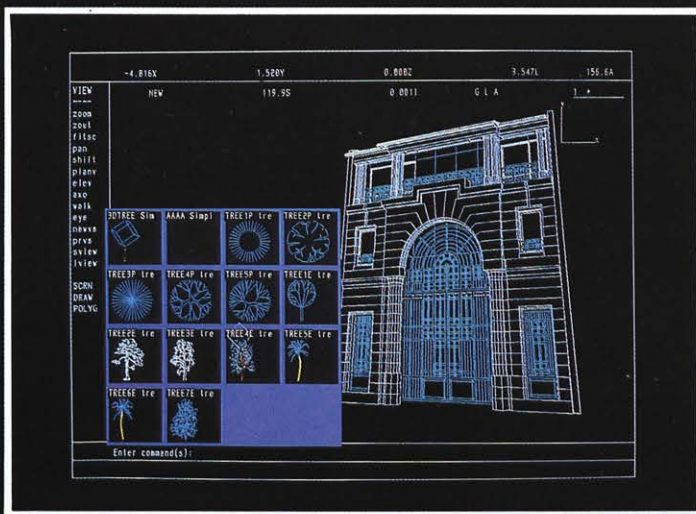
Puertas Automáticas
en Acero Inoxidable,
Latón, Cobre, Bronce
y Lacados.

Obras de prestigio avalan la tecnología, diseño y alta calidad de los productos y soluciones que ofrece **GRUPSA**.

Group-Matic S-600 y S-300 son los sistemas de Puertas Automáticas que **GRUPSA** fabrica e instala en Acero Inoxidable, Latón, Cobre, Bronce y Lacados.

El Sistema S-600 Automatic aplica las técnicas más avanzadas de control por microprocesador en Puertas Automáticas:

Correderas, Batientes, Giratorias, Correderas Curvas y Correderas Antipánico Integral



libera su imaginación



velocidad excepcional



verdadera imagen real

ARC+ V. 6

CREAR +

Único programa de CAD para Arquitectura que integra la potencia de las 2 y 3 Dimensiones en un único módulo, **ARC+ Versión 6** le permite concebir con gran facilidad, pasando instantáneamente de las vistas ortogonales a cualquier perspectiva.

El diseño en el espacio, fundamento de **ARC+**, libera su imaginación para la creación, eliminando los trabajos rutinarios de la ejecución tradicional...

PRODUCIR +

La potencia del 2D de **ARC+ Versión 6** le coloca en el primer puesto de las herramientas de producción de planos de ejecución.

Con una velocidad excepcional en el entorno MS.DOS, **ARC+** permite manipular objetos tridimensionales sobre modelos de gran complejidad.

CONVENCER +

Integrando todas las perspectivas y secciones que pueda necesitar, **ARC+ Versión 6** es un apoyo estratégico a la hora de presentar y vender sus proyectos.

En exclusiva para España, **CAD RENDER y ARC+** transformarán su proyecto en 3D sólido en una verdadera imagen real.

ComputerCad

Méndez Alvaro, 34 - 28045 Madrid
Tel: (91) 468.70.80 - Fax (91) 527.58.89

MASTER LINE PHILIPS BRILLANTE EN TODAS SUS FACETAS

*L*a lámpara halógena dicroica Philips Master Line ofrece unas prestaciones valiosísimas para la iluminación profesional de objetos: un flujo luminoso hasta un 72% mayor. Larga vida (3.000 h.). Vidrio frontal óptico perfectamente transparente. Base metálica con sistema de autosujeción. Y un nuevo reflector multifacetado diseñado por ordenador.

Además, sustituyendo la antigua lámpara de 50 W. por la nueva Master Line de 35 W., obtendrá un interesante ahorro energético con la misma cantidad de luz. Lo mire por donde lo mire, en todas sus facetas la Master Line Philips es la solución más brillante.



Socio Colaborador
en Alumbrado



Proveedor Oficial

Philips Alumbrado



PHILIPS

¿A qué le da más importancia Neptuno: al color, al tamaño o al aspecto funcional?



Ceràmica para piscinas, serie CHROMA (Falez Hotel, Antalya/Turquia. Planeamiento: prof. Y. Erdemir, Ankara)

En principio, a todo lo que pueda hacer rabiar a Júpiter. Cosa que siempre consigue con la cerámica para piscinas de BUCHTAL. Vidriados brillantes, insensibles a la luz y resistentes a los ácidos y las lejías. Una gama completa de tamaños con baldosas especiales antideslizantes y piezas de formato especial para solucionar cualquier problema. Una sólida base para el poder creativo. Conceptos que se han realizado en numerosas piscinas conocidas en todo el mundo.

Les ruego me envíen información sobre:

Cerámica de piscinas BUCHTAL Gama completa de BUCHTAL

Nombre _____

Calle _____

CP/Población _____

AQA/B37/09.91

BUCHTAL
QUALITÄTS-KERAMIK

Pedro Luis Peral, Comandante Zorita 13/15,
28020 Madrid, Tel.: 53 34 353, Fax: 53 42 119

José Luis López Dalda, Padua, 29, entlo. 2a., esc. Izq.,
08023 Barcelona, Tel.: 2380833, Fax: 4150197

LUNAS DE CONTROL SOLAR

CONSTRUIR CON LUZ

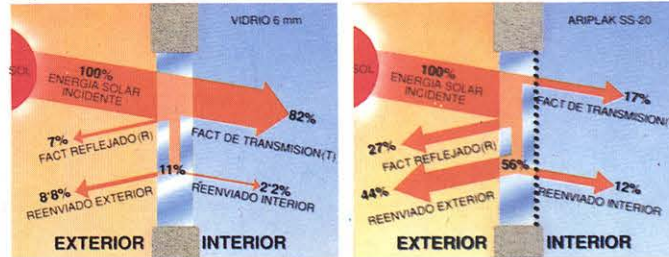
LUNAS DE CONTROL SOLAR

ARIPLAK



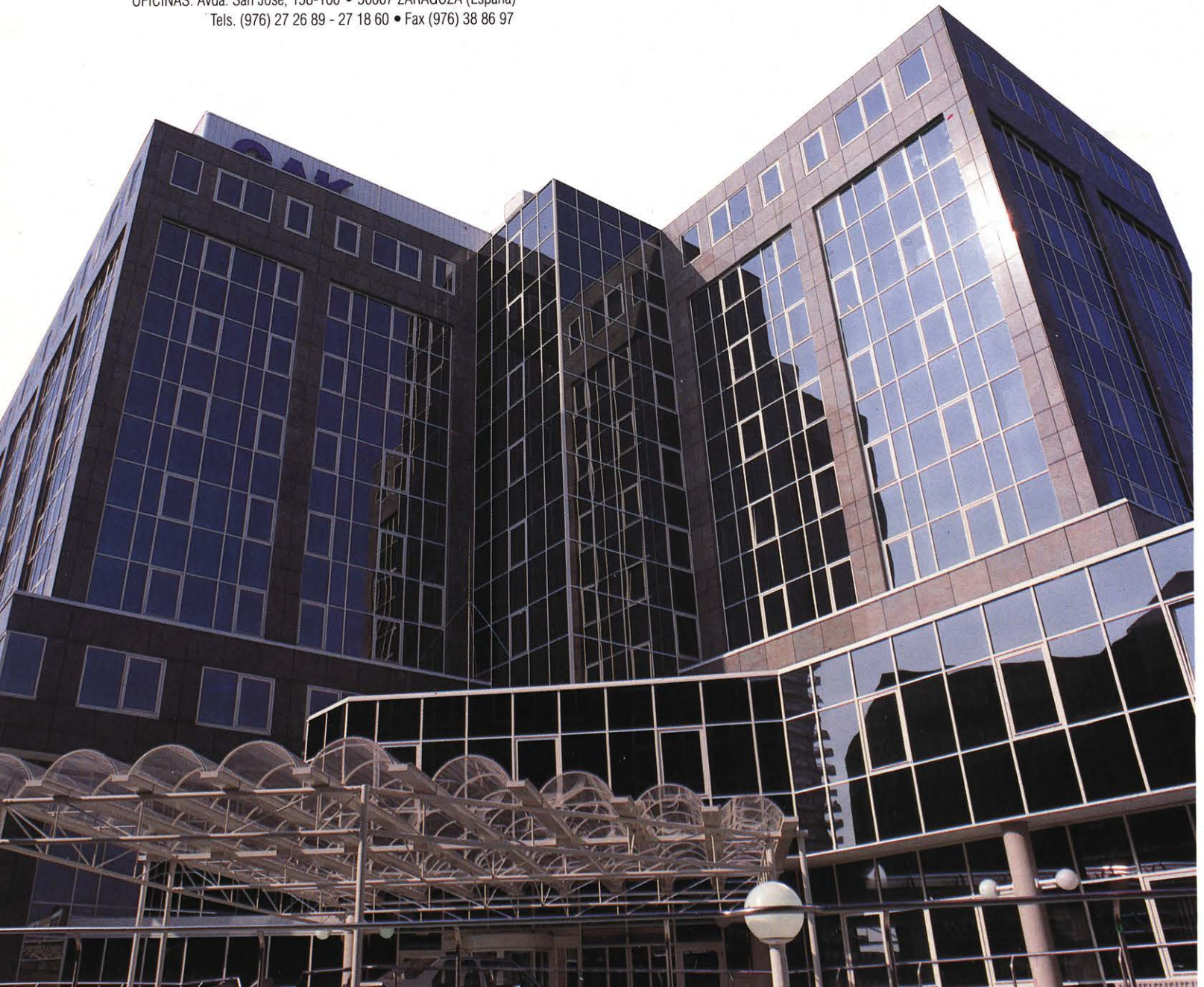
OFICINAS: Avda. San José, 158-160 • 50007 ZARAGOZA (España)
Tels. (976) 27 26 89 - 27 18 60 • Fax (976) 38 86 97

Las lunas de control solar ARIPLAK permiten adecuar a las necesidades de los arquitectos las entradas de luz y calor en los paramentos acristalados de sus edificios. Los factores luminoso y solar se pueden seleccionar de entre la amplia gama que ARIPLAK ofrece. Así por ejemplo, la utilización de un ARIPLAK SS-20 reduce del factor solar del 84 % al 29 %, con el correspondiente ahorro en aire acondicionado. De esta



forma, los arquitectos pueden ampliar en los diseños las superficies acristaladas, dando una mayor luminosidad a sus edificios.

Con ARIPLAK el presente se adelanta al futuro.



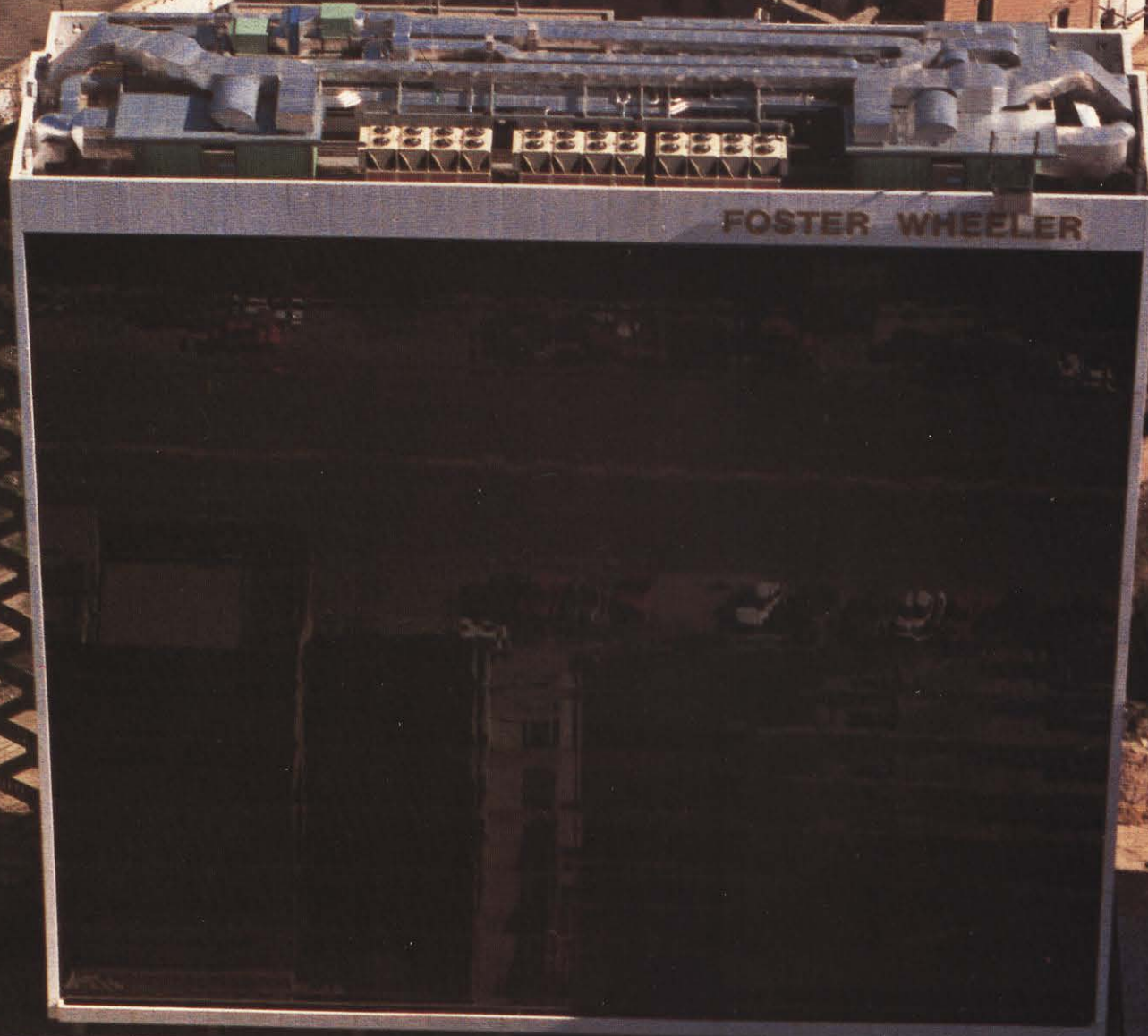
en la cima de la tecnología ...

intemper ES LA SOLUCION !!

**Tanto en productos como en sistemas
de impermeabilización, intemper tiene
la solución para cada obra singular**

En la cubierta superior, todos los aparatos
fueron montados sobre la losa FILTRON,
instalada sobre la lámina RHENOFOL.

La cubierta del garaje se renovó con
lámina DOW-CPE resistente
a productos bituminosos.



intemper
española, s.a.

VINAROS, 38 - 28002 MADRID - ☎ (91) 415 71 50 - 416 40 58 - 416 47 61 - ☎ (91) 519 06 86.

fachadas ligeras



Edificio Espacio - Alicante

Doctores Arquitectos: D. José Ramón Aspiazú Ordóñez - D. Joan Salvador Pérez Parra - D. José Luis de Frías Wamba

proyecto - ejecución - colocación
de construcciones metálicas
en aluminio - a/inoxidable - hierro - pvc

fachadas singulares
fachadas ligeras
fachadas vidrio continuo viconti
ventanas y puertas

domicilio social y fábrica:
48960 galdácano-usánsolo (vizcaya)
c. torreondo, 4
teléfono (94) 457 03 00*
fax. (94) 457 09 77

PREFABRICADOS METALICOS

UMARAN
SOCIEDAD ANONIMA

intercambio tecnológico:

biosca fachadas ligeras, s.a.
08008 barcelona
rambla catalunya, 129
teléfono (93) 415 34 44
fax (93) 415 12 17

rilova fachadas ligeras, s.a.
09001 burgos
polígono i. villalonguejar
c. lópez bravo
teléfono (947) 20 58 09
fax (947) 27 39 48

DIBAC.

ARQUITECTURA FACIL.

El laborioso trabajo de diseño arquitectónico se convierte en una tarea sencilla con el uso de DIBAC. Porque DIBAC es un programa exclusivo de arquitectura (no de CAD adaptado) que le permite crear un proyecto a la misma velocidad con que usted lo piensa.

Y LO MAS SORPRENDENTE:

Disponemos de programas de iniciación por 10.000 pesetas. Le ofrecemos la solución más rentable y además le aseguramos que no tendrá ningún problema de adaptación.

Si está pensando en informatizar su estudio, o si ya ha empezado a hacerlo, consulte a su Delegación más cercana o diríjase a:

COMPUGRAF, S.A. (Distribuidor General).
c/ Guzmán el Bueno, 135, 28003 MADRID
☎ (91) 533 31 71

DIBAC



DELEGACIONES:

ANDALUCIA

c/ Ronda de Capuchinos, 10
41003 SEVILLA
☎ (95) 442 22 08

ASTURIAS

c/ Linares Rivas, 12
33206 GIJON (ASTURIAS)
☎ (985) 34 16 71

LEVANTE

c/ Cervantes, 2, 5º
46007 VALENCIA
☎ (96) 352 29 00

MURCIA

c/ Iberia, 29, 2º, F
30880 AGUILAS (MURCIA)
☎ (968) 41 31 58

Stentofon

Intercomunicación sin Límites



Utilizar la interfonía representa solo ventajas para la empresa:

- Simplifica y facilita todas las comunicaciones de la empresa dejando libre su red telefónica.
- La comunicación más sencilla y rápida entre departamentos, que no sufrirán ya "atacos".
- La interfonía deja las manos libres, no interrumpe la actividad y elimina desplazamientos.
- Los clientes no "temerán" largas esperas musicales.

Características

- Llamadas generales y de grupo.
- "Sígame"
- Control remoto (apertura de puertas).
- Confidencialidad (microteléfono).
- Privacidad (aceptación de llamadas).
- Distribución de dos canales de música.
- Control por microprocesador.
- Conexión con busca personas.
- Sistema grabación de mensajes.

- Manos libres
- Gran calidad de voz.
- Sistemas especiales para hospitales, radio y tv., industria pesada, etc.

Con Stentofon nunca preguntará, ¿quién es?

Stentofon se adapta a pequeñas, medianas y grandes empresas sea cual fuere su actividad.

Seguro que tenemos lo que necesita. Llámenos

E Eurotrónica

Lapafil

Prestigio y Diseño en Todos los Hogares



PERI®

Técnicas de encofrados



Autovía Málaga — Antequera

MADRID: 653 49 99
SEVILLA: 457 95 24
MALAGA: 22 70 87

BARCELONA: 318 95 80
VALENCIA: 243 00 17
MURCIA: 968 / 21 61 77

