



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 expositions, 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.

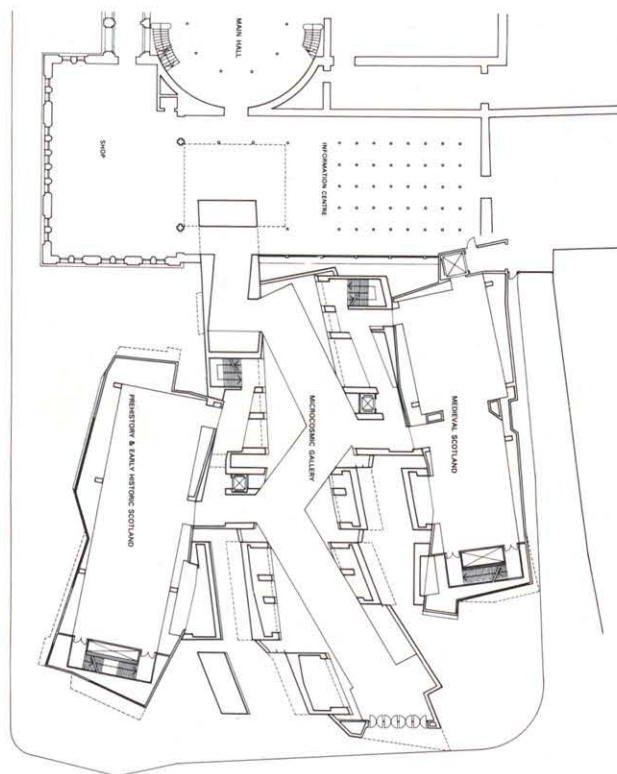
At the end of the Twentieth century, all this has of course changed. In obvious ways, the exchange of ideas, images and information have been speeded up; the distance necessary to support the fictions of the avant-garde has been collapsed. Local, national and regional differences are being progressively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

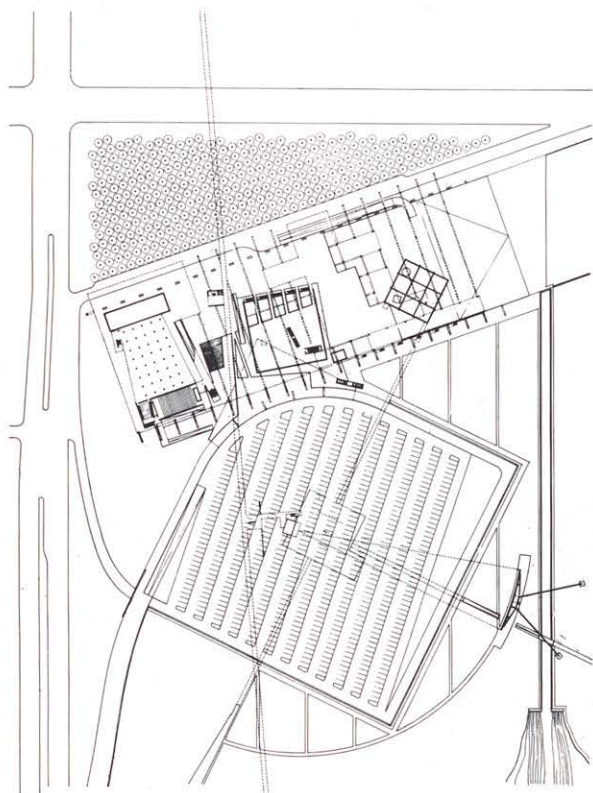


Shirdel, Zago y Kipnis. Concurso para el Museo Nacional de Escocia, 1991. Planta baja y maqueta
Shirdel, Zago and Kipnis. Scottish National Museum Competition, 1991. Ground floor level and model

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





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.

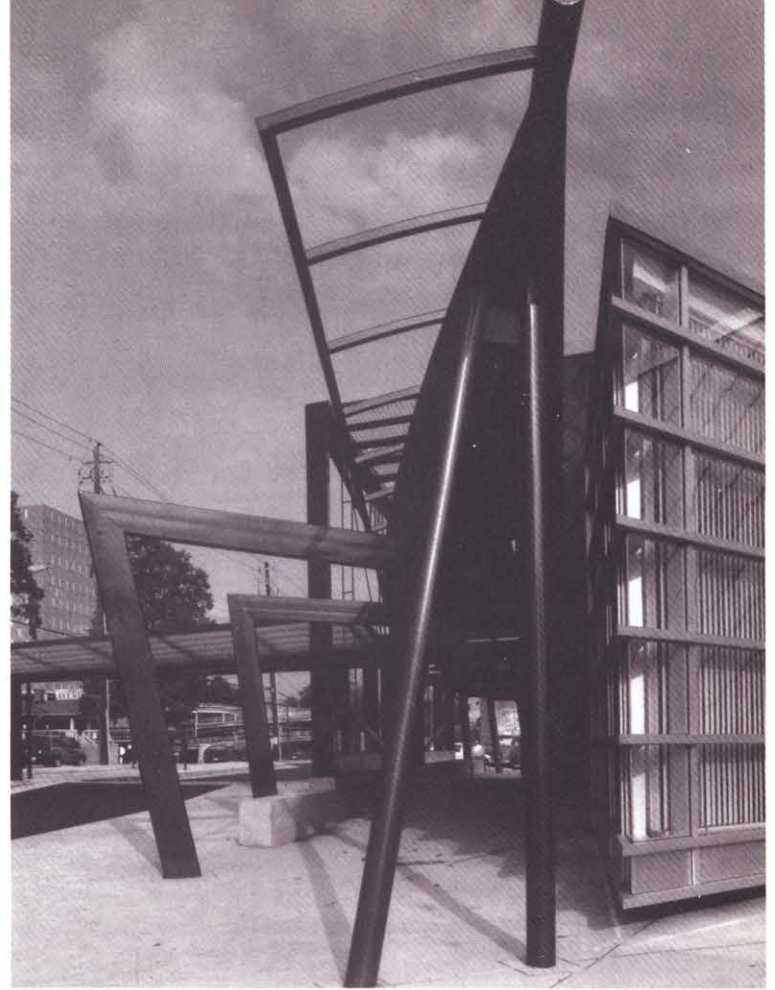
So why look to New York, or to America, today? If we wish to examine the “eternal return of the new” as an operative critical principle, it seems necessary to raise the question against a broader historical background. And in part, to look at New York today is to immediately recognize its displacement. 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.