

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'état, 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.

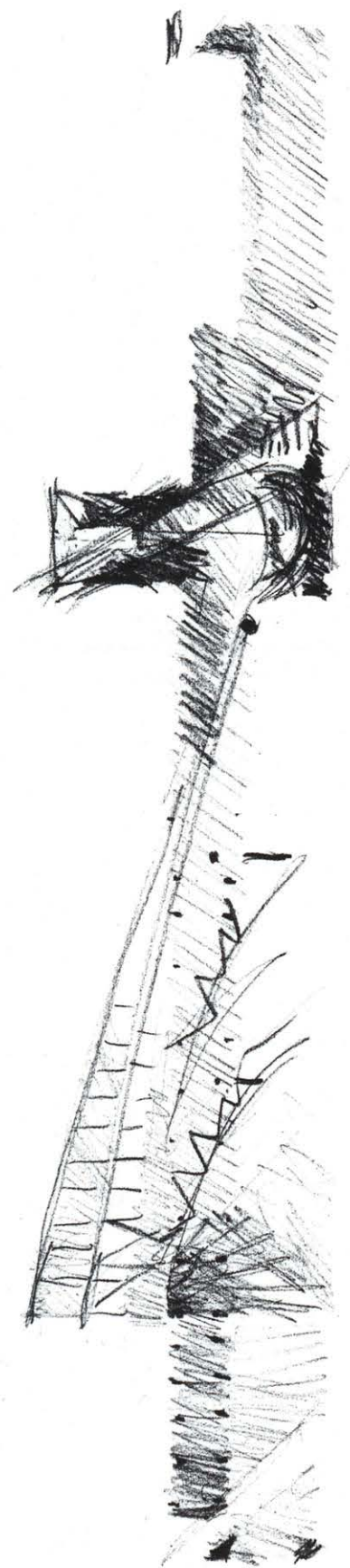
Esta familiaridad con el lenguaje moderno sugiere que, independientemente de que sea necesario un debate sobre Atlanta y sobre el sur en general para entender aspectos particulares de la obra de Scogin, Elam y Bray, tal vez la condición más significativa sea su posición con respecto a lo que podría denominarse 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



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

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

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, imaginería 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.