

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 sensuales 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 desconstruictiva, 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 hipostatizar 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-

sos 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, Jorn 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 ideologue 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 Gehry, 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).