

FILM INHALT FORM



Ein Arbeitsmethodik Experiment

Wir erschaffen Originale. Starke *Formen*, Strukturen und Modelle basierend auf der wesentlichen Auseinandersetzung mit *Inhalten*, abgeleitet aus *Filmsequenzen*.

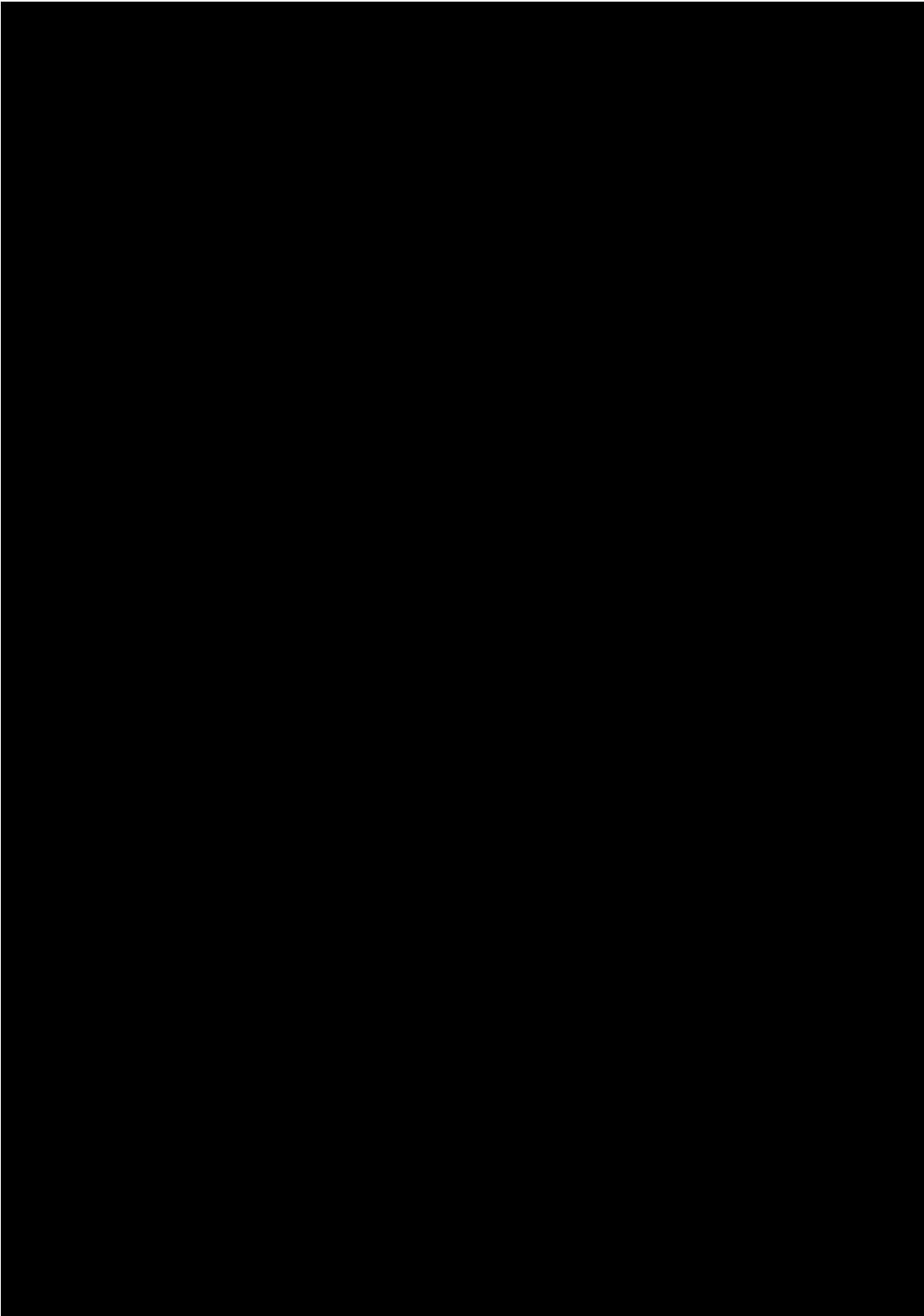
Film: Inhalt spendend, im Sinne einer inspirierenden Ausgangslage

Inhalt: Form gebend, aus dem Wesentlichen leiten wir Prinzipien ab

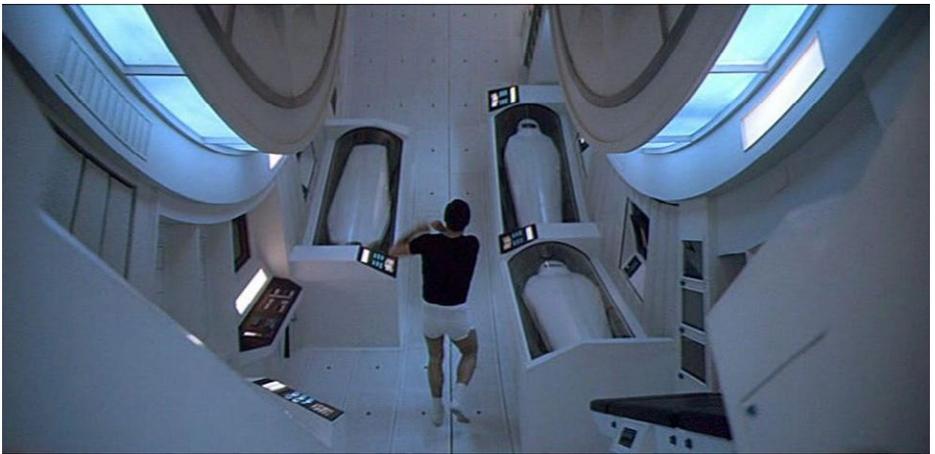
Form: Eigenständig, Original nicht originell

Nach dem letzten Semester und der Auseinandersetzung mit Bildern, werden wir uns in diesem Semester mit Filmen befassen. Wir erkennen räumliche Aspekte und inhaltliche Schichten einer Filmsequenz, formulieren und diskutieren Interpretationen und leiten daraus konstruktive oder gestalterische Prinzipien ab, welche wir plastisch zu Modellen entwickeln. Wir versuchen uns mittels Fokus auf architekturfremde Referenzen von Gewohnheiten zu befreien und eine persönliche Idee zu einer konsequenten Gestalt zu entwickeln.

Die Arbeit mit Konzeptmodellen, der kritische Umgang mit Referenzen sowie das präzise Formulieren von eigenen Ideen sollen gestärkt werden.



FILM



2001: Space Odyssey
Stanley Kubrick
1968



Aguirre, der Zorn Gottes
Werner Herzog
1972



Fitzcarraldo
Werner Herzog
1982



Pi
Darren Aronofsky
1998



Rear Window
Alfred Hitchcock
1954



The Shining
Stanley Kubrick
1980



Stalker
Andrei Tarkowski
1979



The Belly of an Architect
Peter Greenaway
1987



The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover
Peter Greenaway
1989



The Third Man
Carol Reed
1949



Twin Peaks – Fire Walk with Me
David Lynch
1992

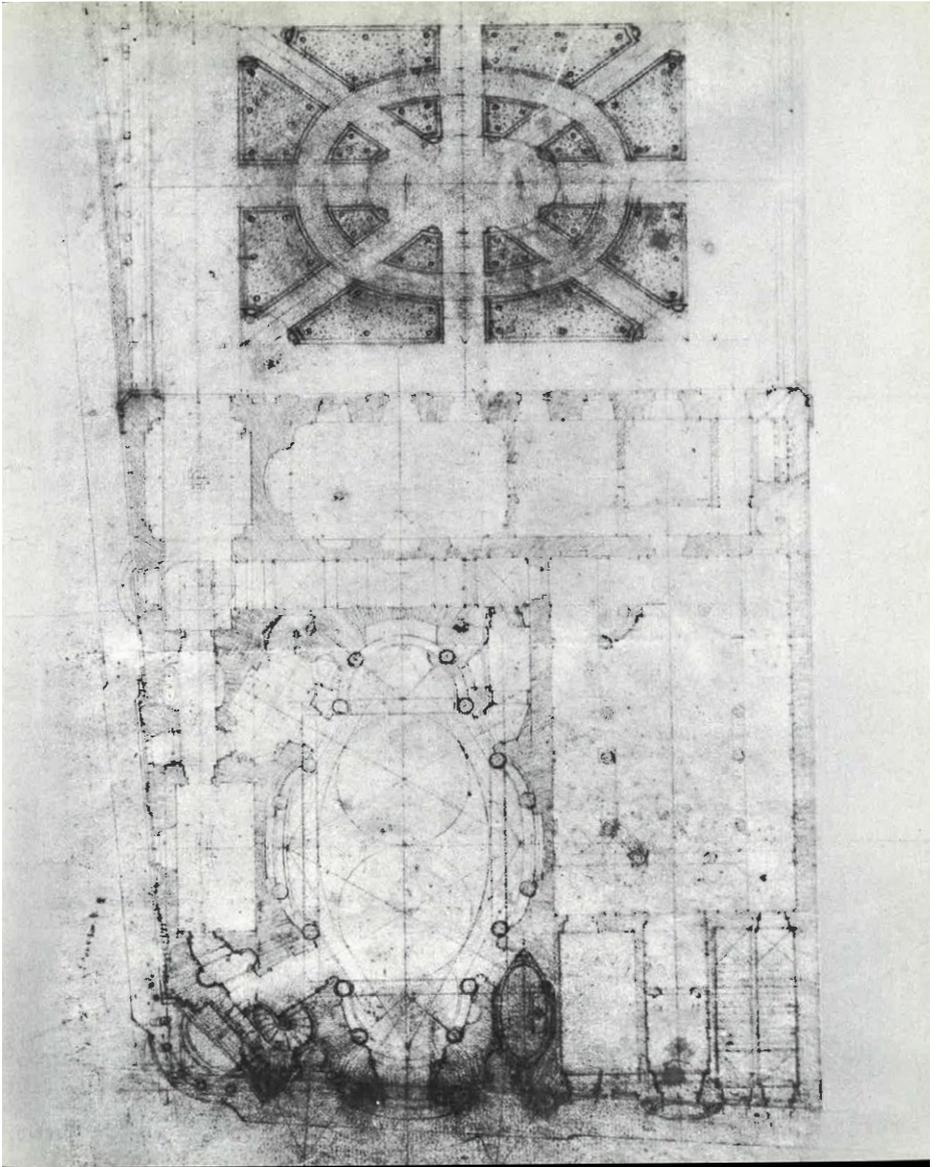




Weekend
Jean-Luc Godard
1967

INHALT

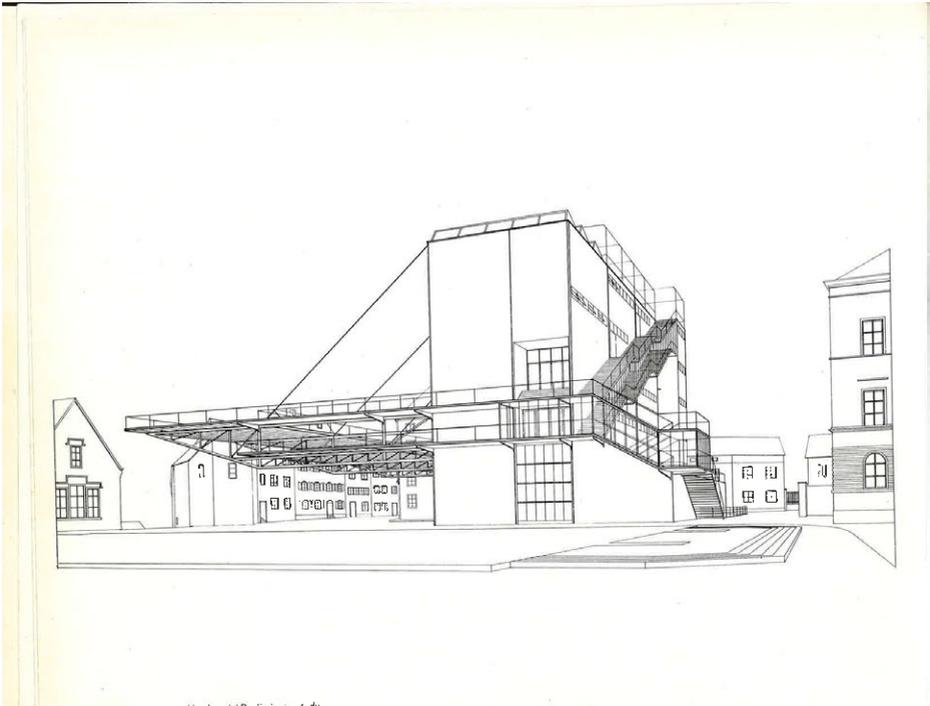
1 Potentielle Entwurfstreiber



Francesco Borromini
San Carlo alla Quattro Fontane, Rom IT
1646



Giuseppe Terragni
Casa Del Fascio, Como IT
1936



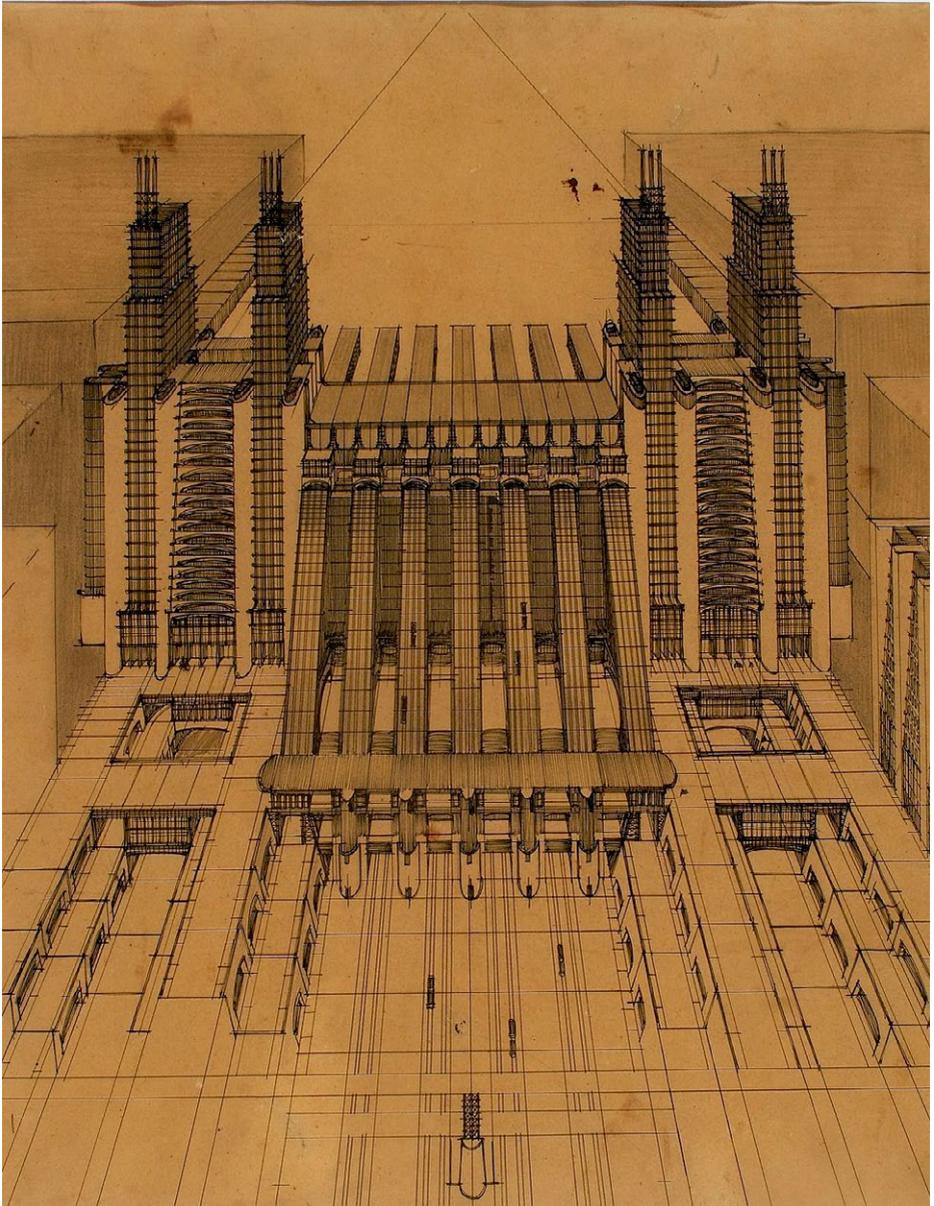
Hannes Meyer
Wettbewerbsbeitrag Petersschule Basel
1926



Tango Performance
Erstjahreskurs ETHZ, Marc Angelil
1996-2009



Ivan Chernikov
Fantastic Compositions,
1927-1929



Antonio Sant'Elia
Diverse visionäre Projekte
Ab 1914



Konstantin Melnikov
Indoor Car Park, Paris
1925



Antonio Aymonino & Aldo Rossi
Gallaratese, Mailand IT
1947



Jean Nouvel
Nemausus, Nîmes F
1988



Alison & Peter Smithson
Upper Lawn Pavilion, Tisbury UK
1962



Unbekannt
Besetzung Wolgroth Areal, Zürich
1991-1993

ROBINSON CRUSOÉ.



J'eus fines maudrage le 30 septembre 1659. Tous mes compagnons périrent; moi, je fus assez heureux pour prendre pied sur une île déserte où je remerciai l'ieu de ma délivrance.



Le lendemain je fus vers le vaisseau échoué sur des rochers. J'y trouvai des verres et quantité d'objets qui me firent dans la suite très-utiles.



Je formai le projet de me construire une cabane. J'y parvins, grâce à quelques instruments que j'avais réussi à retirer du navire échoué, mais cela au prix d'un long et pénible travail.



Avec une peau de chèvre je m'étais fait un vêtement et un bonnet. Pour armes, j'avais un fusil, un sabre et un pistolet. Un jour je réussis à capturer vivant un chevreau que j'emportai sous mon bras.



J'avais trouvé dans les épaves du vaisseau un peu de blé. Je le semai et j'eus, l'année suivante, une petite récolte. Comme je n'avais pas de faucille, je me servis de mon sabre pour le couper.



Avec mon blé je réussis de faire du pain; j'y parvins, non sans beaucoup de peine, mais je fus récompensé de mon labeur, car cet aliment précieusement était celui qui me manquait le plus.



Mon intérieur ne manquait pas d'agrément, grâce à mes fidèles compagnons: un chien, des chats, et un perroquet qui, grâce à mes leçons, redoublait sans cesse. Robinson! Robinson!



Encouragé par la réussite de mes travaux, je parvins à construire, avec un tronç d'arbre, un canot capable de me porter en mer: cela me permit de faire le tour de mon île.



Un jour dans une de mes excursions, j'aperçus sur le sable des traces de pas humains: cette découverte me plongea dans une vive inquiétude.



Quelques jours après, j'aperçus sur la plage une troupe de sauvages en train de manger leurs prisonniers; je les dispersai à coups de fusil et en tuai plusieurs: les autres regagnèrent leurs barques.



Pendant le combat, un jeune sauvage était venu se jeter à mes pieds; après l'avoir rassuré, je lui donnai des armes, et le nommai Vendredi en mémoire du jour de sa délivrance.



Moi et mon fidèle compagnon nous nous mîmes à la quête de nos ennemis; mais nous ne trouvâmes qu'un Européen lié et garrotté, et donnant à peine signe de vie.



C'était un malheureux Espagnol dont les sauvages allaient faire un repas. Après l'avoir mis en lieu sûr, nous revînmes à la plage où nous trouvâmes un sauvage que Vendredi reconnut pour son père.



Un jour, Vendredi et moi, nous trouvâmes, mourant de faim sur le rivage, trois Européens. C'était un capitaine de vaisseau avec ses deux lieutenants, que leur équipage révolté avait délaissés.



Or, moi, le capitaine, qui était anglais, me raconta la révolte de son équipage dans tous ses détails. Nous résolûmes alors d'attaquer les mutins et de reprendre le navire.



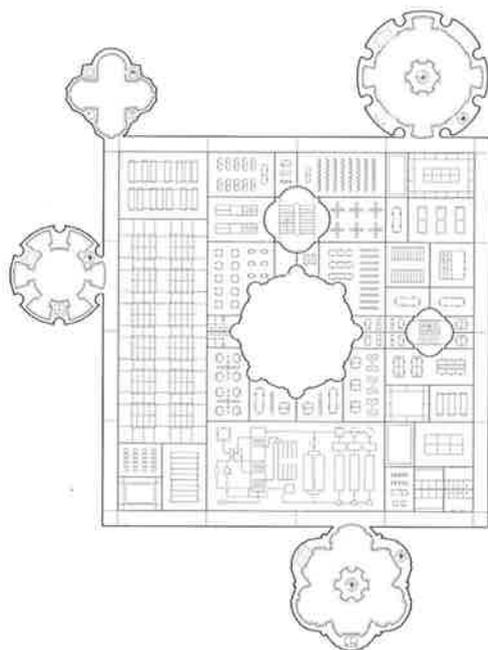
Nous y parvînmes et punîmes les coupables. Je quittai alors moi le 19 Décembre 1686, emmenant avec moi mon fidèle Vendredi, comme sauveur, j'emportai mon perroquet, mon parasol, et mon grand bonnet.



USS George Washington
Flugzeugträger
1992



Rem Koolhaas (OMA)
City of the Captive Globe
1972

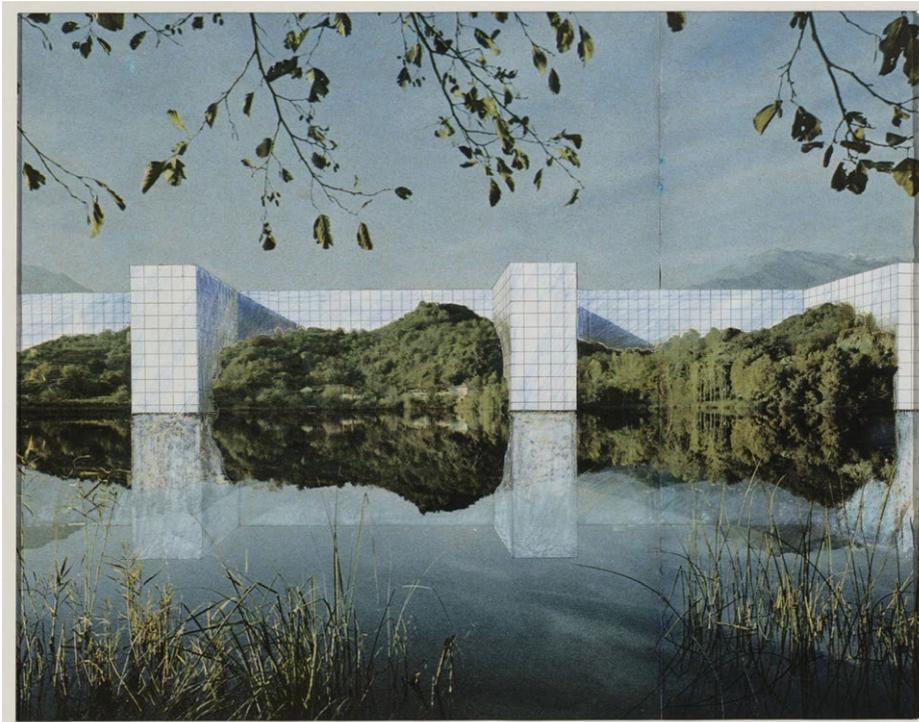




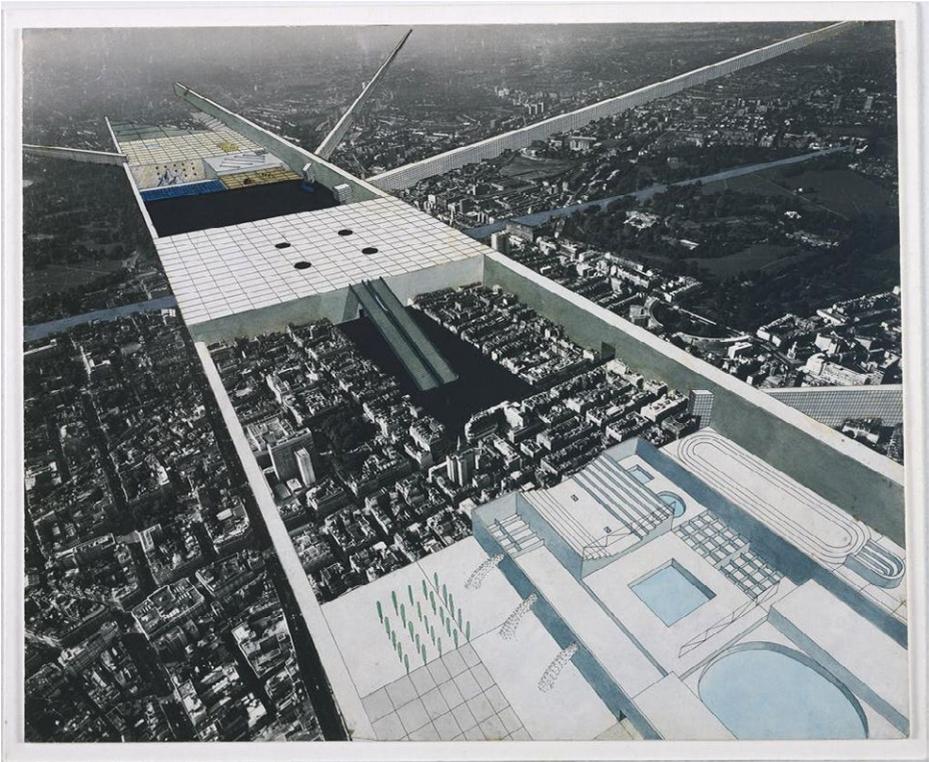
Joseph Beuys
Olive Stones (Difesa della Natura)
1973-1985



Christian Kerez
Haus mit Aussicht, Talwil
2014



Superstudio
Continious Monument
1970



Rem Koolhaas (OMA)
Voluntary Prison
1972



Ben Van Berkel (UN Studio)
Moebius House, Het Gooi NL
1997

INHALT

2 Texte

Rem Koolhaas - Analogy

Christian Kerez - Der Raum selbst

Interview mit Francois Charbonnet (Made In)

A Difficult Whole - Kersten Geers über Robert Venturi

O.M. Ungers - Metaphors

Martin Steinmann - Die Unterwäsche der Madonna

Irenée Scalbert - Der Architekt als Bricoleur

Arthur Rüegg - Starke Strukturen

And then believe in what cannot be expressed. Is this not the true reading of the Torah? Truth is the anagram of an anagram.

Anagram = ars magna.

ANALOGY

Rule One: Concepts are connected by analogy. There is no way to decide at once whether an analogy is good or bad, because to some degree everything is connected to everything else. For example, potato crosses with apple, because both are vegetable and round in shape. From apple to snake, by Biblical association. From snake to doughnut, by formal likeness. From doughnut to life preserver, and from life preserver to bathing suit, then bathing to sea, sea to ship, ship to shit, shit to toilet paper, toilet to cologne, cologne to alcohol, alcohol to drugs, drugs to syringe, syringe to hole, hole to ground, ground to potato.

ANDROID

“We’re not born; we don’t grow up; instead of dying from illness or old age we wear out like ants. Ants

Der Raum selbst

Einige Überlegungen zu den Mitteln der Architektur

Text: Christian Kerez, Bilder: Christian Kerez, Walter Mair In sich selbst findet die Architektur ihr Ziel, nicht in funktionaler, persönlicher oder sozialer Erfüllung. Und in sich selbst findet die Architektur ihr Mittel: den Raum.

«Die Reinheit des Films und dessen unübertroffene Kraft zeigt sich nicht etwa in einer symbolischen Schärfe der Bilder, und seien diese noch so kühn, sondern darin, dass die Bilder die Konkretheit und Unwiederholbarkeit eines realen Faktums zum Ausdruck bringen.»

Andrej Tarkowski, «Die versiegelte Zeit»¹

¹ Andrej Tarkowski, Die versiegelte Zeit, Kiepenheuer Verlag, Leipzig [u. a.] 1989.
² Siehe auch: Martin Steinmann, Was bedeutet es, wenn Stützen schräg sind? Zum Schulhaus in Eschenbach SG, in: werk, bauen + wohnen 11 | 03, S. 12–19.

Die Vorstellung, dass Architektur einen angewandten Charakter hat, steht nicht im Widerspruch zur Vorstellung einer autonomen Disziplin. Im Gegenteil: äussere Randbedingungen, manchmal selbst widersinnige, helfen dem Architekten, sich von eigenen Vorlieben und Vorurteilen zu befreien und sich zu erneuern. Gerade die Definition als angewandte Kunst kann einem Verständnis von Architektur entgegenwirken, das sich über die Persönlichkeit des Architekten bestimmt. Mit diesem angewandtem Charakter ist aber nicht eine Dienstleistungsarchitektur gemeint, welche sich aus baujuristischen, ökonomischen oder betrieblichen Vorgaben heraus verstehen lässt, aus den Regeln und Gesetzen der architektonischen Disziplin heraus aber unverständlich bleibt.

Die Arbeit des Entwerfens hat nichts mit Selbstentfaltung, politischer Überzeugung oder künstlerischer Haltung zu tun – das architektonische Objekt hat auch keinen Modellcharakter. Es lässt sich nicht einfach rezepthaft aus einem Kontext herauslösen und auf einen neuen Kontext applizieren, ohne diesen stark zu vereinfachen oder zu verfälschen. Eine modellhafte Architektur schafft in der Wiederholung keine neuen Erkenntnisse. Sie versperrt von vornherein die Möglichkeit, durch einen neuen Ort oder eine neue Aufgabe zu neuen Einsichten zu gelangen.

Die Skepsis gegenüber einer modellhaften Architektur hat wohl auch mit meiner eigenen Herkunft zu tun. Als Kind der Agglomeration, ohne besonderen Bezug zur Stadt oder zur Landschaft, habe ich Episoden der Gegenwartsarchitektur mit zeitlicher Verzögerung und in formal und inhaltlich stark abgeschwächter Form an Hand meiner unmittelbaren gebauten Umgebung erlebt. Jede Erweiterung unseres Vorortes fügte sich auf eigene Art und Weise an das Bestehende an. Jede neue Erweiterung versprach neue Orientierung, welche durch den folgenden Bauschub alsbald wieder in Frage gestellt wurde. Vielleicht haben diese ständigen Orientierungswechsel bei mir zu einem grundsätzlichen Zweifel gegenüber jeder neuen und eindeutig formulierten Überzeugung geführt. Die Suche nach einer zwingenden Logik, nach projektspezifischen Abhängigkeiten, steht für mich deshalb vor dem Wunsch nach gestalterischer Selbstentfaltung.

Die Reduktion auf einzelne wenige architektonische Elemente, welche sich gegenseitig bedingen, hat dabei wenig zu tun mit der Etikette des «Minimalismus», wo dieser mit dem Ziel einer gestalterisch ruhigen Gesamterscheinung störende Formeinflüsse ganz einfach ausblendet. Im Gegenteil: diese Reduktion beabsichtigt und bewirkt, dass die Gestaltung der architektonischen Elemente komplexer wird und mehrere verschiedene Aspekte gleichzeitig berücksichtigen muss. So steht das Schulhaus in Eschenbach für den Versuch, die immergleichen Elemente eines Schulhausprogramms wie Treppe, Gang und Klassenzimmer solcherart in ein direktes Verhältnis zueinander zu setzen, dass sich diese Elemente in ihrer Form gegenseitig bedingen und definieren.²

Kaum ein Medium liegt der menschlichen Erfahrung und Anschauung näher als der architektonische Raum, der uns beinahe ein Leben lang umgibt. Doch scheinen die Nähe zu diesem Medium und seine ständige Verfügbarkeit der Architektur selbst etwas ausserordentlich Unbestimmtes, Unreines zu geben. Es gibt denn auch nur wenige theoretische Schriften der Gegenwart, in denen der Begriff des Raums eine zentrale Rolle spielt, etwa diejenigen von Kazuo Shinohara. Stattdessen werden kontinuierlich nur die Ränder des



Bild: Walter Mair

Raums beschrieben oder die Hilfsmittel, um Raum zu erzeugen und zu prägen: Material, Farbe, Struktur, Tektonik et cetera. Sie alle betreffen immer nur einzelne, verschiedenartige Aspekte desselben architektonischen Raumes – das eigentliche Medium der Architektur bleibt der Raum selbst.

Auch die nachträgliche Übersetzung in andere Medien kann nur ungenügend sein, denn sonst wären nicht das Wort, der Plan, die Fotos der matte Abglanz der Architektur, sondern umgekehrt das Haus nur der Anlass, der Auslöser, der Vorwand, um Bilder und Deutungen zu schaffen.

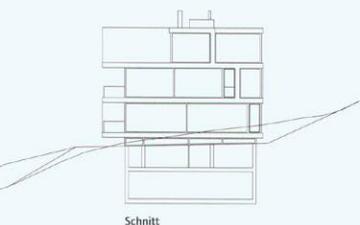
Höhle und Pavillon

Im Mehrfamilienhaus an der Forsterstrasse leitet sich alles, von der Tragstruktur bis zu der Fassadengliederung, aus der räumlichen Vorstellung ab. Deshalb ist der Begriff der Skulptur unzutreffend, mit dem dieses Gebäude beschrieben worden ist. Denn er beschreibt

den Blick von aussen auf ein Gebäude, bei dem das Äussere nur Erweiterung und Konsequenz des Innenraumes ist – die äussere Erscheinung hat mich nie besonders in Anspruch genommen. Die Wohnungen wirken wie ein einziger, durchgehender Raum. Massive Wandscheiben aus Beton gliedern die Fläche, ohne die Wohnungen in einzelne unabhängige Raumkammern zu unterteilen. Immer wieder öffnen sich zwischen den Wandscheiben hindurch Durchblicke über die gesamte Wohnungsausdehnung. In diesem Sinne können Erschliessungen und Nasszellen zu räumlichen Erweiterungen von Wohn- und Essräumen werden. Es gibt keine dienenden und bedienten Räume, es gibt keine Hierarchie oder Differenzierung von unterschiedlichen Bereichen innerhalb der Wohnung. Alle Räume sind gleich materialisiert und konstruiert. Sie sind alle Ausprägung der gleichen architektonischen Grundkonzeption.



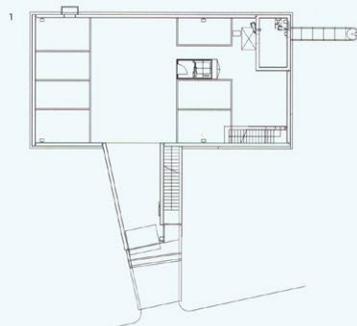
Bild: Walter Mair



Schnitt

Die räumliche Definition eines Gebäudes durch Wände, welche frei stehen und sich nur zum Teil verbinden, könnte man als eine Hommage an die radikalen, frühen Entwürfe von Ludwig Mies van der Rohe betrachten. Im Gegensatz zu den Arbeiten von Mies, in denen die Wände als freistehende Raumteiler den Charakter einer nichttragenden Rauminstallation haben, wie in einer Ausstellungsarchitektur, werden die Wände hier zum statischen Prinzip. Die Wände aus Beton stehen aufeinander, hängen aneinander oder kragen voneinander aus. Die Verschiebung einer Wand in einem Geschoss hätte deshalb Auswirkungen auf die Grundrisse aller fünf Geschosse. Diese physische, geschossübergreifende Abhängigkeit voneinander bestimmt die Setzung der Wände weit mehr als gestalterische Regeln. Ohne Kenntnis dieses abstrakten Gesamtzusammenhangs bleibt aber die genaue Setzung der Wände beim Durchschreiten der Wohnungen oder beim Anblick der Fassaden rätselhaft. Die räumliche Konzeption des Gebäudes schafft einen inneren Zusammenhang zwischen den einzelnen Gebäudeteilen, der nicht als einfache, äussere Ordnung in Erscheinung tritt. Die räumliche Konzeption definiert die Regel, nach der die architektonische Gestalt des Gebäudes aufgebaut wird – und nicht die äussere Gestalt des Gebäudes selbst.

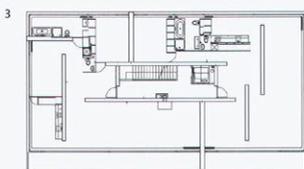
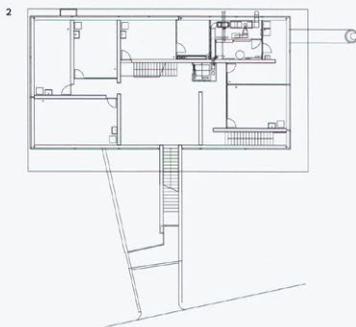
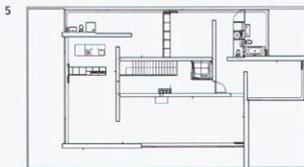
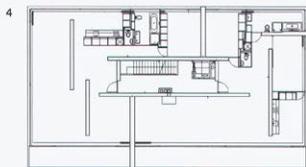
Planung: 1999–2002
 Ausführung: 2002–03
 Architekt: Christian Kerez, Zürich
 Mitarbeiter: Andreas Meiler
 Ingenieur: Dr. Joseph Schwartz, Oberägeri
 Kosten/Bauleitung: Archobau AG, Chur



Der oben beschriebene, konstruktiv biegesteife Verbund aus Wand, Boden und Decke bleibt in den fertigen, bewohnten Räumen sichtbar als Rohbau erhalten. Die Räume wirken sehr monolithisch, weshalb verschiedentlich Besucher den Eindruck tief im Wohnungsinneren als höhlenartig beschrieben haben. Dieselben Wandscheiben, welche diese introvertierten Räume umfassen, führen aber auch in vollkommen verglaste, stützenlose, extrovertierte Wohnräume. Damit verbinden sich gegensätzliche Eigenschaften – Höhle und Pavillon, offen und geschlossen oder schwer und leicht – in diesem Gebäude zu einer unlösbaren Einheit. Sie bedingen sich gegenseitig als unterschiedliche Erscheinungen desselben Raumkonzeptes.

Die beiden letzteren Aspekte des Mehrfamilienhauses an der Forsterstrasse beschreiben eine Architektur, welche sich einer eindeutigen, programmatischen Lesart und der damit verbundenen kurzen Halbwertszeit zu verschliessen versucht. Vielleicht liegt am Ende in dieser Verweigerung der eigentliche Beitrag dieses Gebäudes. ■

Christian Kerez: geboren 1962 in Maracaibo, Venezuela. Studium an der ETH Zürich, Diplom 1988. Von 1991–1993 Entwurfsarchitekt im Büro von Rudolf Fontana. Nach umfangreichen Publikationen seiner architekturphotographischen Arbeiten Eröffnung 1993 eines Architekturbüros in Zürich. 2001–2003 Gastprofessor an der ETH Zürich, seit 2003 Assistenzprofessor für Architektur und Entwurf.



- 1 Grundriss UG
- 2 Grundriss EG
- 3 Grundriss 1. OG
- 4 Grundriss 2. OG
- 5 Grundriss 3. OG

L'espace en soi Définir l'architecture comme art appliqué permet de contrer une vision de la discipline marquée par la personnalité de l'architecte. Des facteurs marginaux extérieurs, parfois absurdes, aident l'architecte à s'affranchir de ses préférences et de ses préjugés, à se renouveler. La recherche d'une logique impérieuse et de facteurs spécifiques au projet me semble plus importante que l'épanouissement personnel de l'artiste.

La réduction à quelques éléments architecturaux qui s'imposent réciproquement est faite avec l'intention de complexifier leur traitement et de prendre en compte simultanément différents aspects. Il n'existe guère de médium plus proche de l'expérience humaine que l'espace architectural, pourtant, la proximité de ce médium et sa disponibilité permanente semblent conférer à l'architecture quelque chose d'indéfini, d'impur. Rares sont aussi les écrits théoriques contemporains dans lesquels la notion d'espace joue un rôle central, comme dans ceux de Kazuo Shinohara. Au lieu de cela, on ne cesse de décrire les bords de l'espace ou les moyens de le produire.

Dans la maison d'habitation à la Forsterstrasse tout dérive, de la structure portante jusqu'à l'articulation de la façade, de la conception spatiale. Il n'y a pas d'espaces servants et d'espaces servis, il n'y a pas de hiérarchie ou de différenciation entre les différents secteurs de l'appartement. Tous les espaces sont matérialisés et construits de la même façon. La conception spatiale crée une cohésion interne entre les dif-

férentes parties d'un bâtiment qui n'apparaît pas comme simple ordre extérieur.

Remarque de la rédaction par rapport aux images: L'architecte habite lui-même la maison de la Forsterstrasse et ne cesse de (re)-découvrir son œuvre. Il documente ses découvertes par des photographies réalisées à la manière de notes avec sa caméra digitale. La perspective de l'habitant qui appréhende les différentes atmosphères de son appartement avec curiosité se superpose au regard critique du professionnel évaluant son essai d'agencement. De magnifiques photographies professionnelles ont déjà diffusé la pureté renversante des espaces de cette maison; dans les esquisses photographiques de Christian Kerez sur la maison habitée, la pureté, pour ainsi dire contaminée, apparaît de façon d'autant plus claire: dans la contamination du médium espace par les traces de l'usage quotidien, mais aussi dans la contamination du médium photographie par la fugacité de l'instantané. ■



Situation

Space itself The definition of architecture as applied to art can counteract an understanding of the discipline based on the personality of the architect. Superficial, sometimes nonsensical underlying conditions help the architect to become free of his own preferences and prejudices and to change and evolve. In my opinion, the search for a compelling

logic, for project-specific dependencies, is more important than design-orientated self-development.

The reduction to a few interdependent architectural elements results in an intentional increase in the complexity of the design of these elements, and the necessity of taking different aspects into consideration at the same time.

Although architectural space is closer to human experience and reflection than any other medium, the closeness to this medium and its constant availability would appear to give architecture itself an element of the uncertainty, and even of impurity. And in fact, there are but few contemporary theoretical works in which the concept of space plays a central role, one example being the writings of Kazuo Shinohara. Instead, attention is focused on the boundaries of space or the aids used to create space.

In the house in Forsterstrasse, everything, from the load-bearing structure to the organisation of the façades, is based on the spatial concept. There are no "serving" and "served" spaces, there is no hierarchy of differentiation between different areas within the house. All the rooms are identical in

terms of material and construction. The spatial conception of the building creates an inner coherence between the individual parts of the building that is not visible from the outside.

On the illustrations (editor's note): the architect himself lives in the house in Forsterstrasse and continually discovers and rediscovers his work. He documents these discoveries by taking "notes" with an amateur digital camera. The perspective of the inhabitant as he curiously and eagerly photographs the different atmospheres of his new abode overlaps with the scrutinising eye of the professional when surveying the formulation of his experiment.

The disturbing purity of the rooms in this house has been published in wonderfully professional photographs; in Christian Kerez's photographic sketches of the house "in use", the purity would seem to appear even more visible in spite – or just because – of its "contaminated" form: contamination of the medium of space through the fleeting traces of everyday use, and contamination by the medium of photography through the brevity of the snapshot. ■

Räume und Bilder

Es ist erst kürzlich fertig geworden, das Mehrfamilienhaus am Zürichberg, dem nobelsten Wohnquartier der Stadt, und hat doch schon eine lange Geschichte. Christian Kerez hat viele Jahre daran entwickelt, immer wieder verworfen, immer wieder neu angesetzt. Diese Geschichte ist nicht abgeschlossen, denn der Architekt wohnt mittlerweile selber im Haus, entdeckt sein Werk kontinuierlich neu und weiter – und dokumentiert diese Entdeckungen fotografisch. Nicht wie der professionelle Fotograf (der er war), welcher die unbefleckte erhabene Aura eines Hauses gleich nach Bauvollendung verewigt, sondern als Benutzer, der mit der Amateur-Digitalkamera fotografische Notizen, gleichsam Tagebucheinträge, festhält. Die Perspektive des Bewohners, der neugierig die verschiedenen Atmosphären seiner neuen Wohnung aufnimmt, überlagert sich dabei mit dem prüfenden Blick des Fachmanns beim Begutachten seiner Versuchsanordnung. Denn eine Versuchsanordnung ist das Haus an der Forsterstrasse durchaus: zahlreiche Konventionen des Bauens, und des Wohnungsbaus im Besonderen, sind hier ausser Kraft gesetzt worden, als seien sie Schlacke, von der die architektonische Grundsubstanz zu reinigen sei. Zur Schlacke werden die transitorischen Elemente des Hauses erklärt, die Permanenzen dagegen zum gereinigten, edlen Rohstoff. Die Unterordnung des Vorübergehenden, Zufälligen, Bedingten, bloss Notwendigen ist üblich: den beweglichen, kurzlebigen

Elementen, den Mobilien – Möbeln – wird meistens ein anderes Gewicht zubilligt als den unbeweglichen, der Immobilie. Radikal anders ist im Wohnhaus an der Forsterstrasse hingegen, dass gleich alles, was nicht die Last des Hauses trägt, was nicht die «Grundfesten» des Hauses ausmacht, als transitorisch betrachtet wird, also auch Bäder, Küchenzeilen, Stauräume, Türen (sofern es welche gibt). Sie alle sind als Möbel gestaltet, in das Haus hineingestellt und gleichsam materiallos unter ihrem neutralen Anstrich; darin sind sie den weitgehend entmaterialisierten Glasfronten und -brüstungen verwandt. Jenseits dieser Welt bleiben allein die Wände und Decken als Permanenzen übrig, als verbindliche und die Zeiten überdauernde Setzungen. Aus rohem Beton, aus reinem, entschlacktem Rohstoff eben, ist in ihnen das herausgeschält, was übergeordnete Gültigkeit hat, und zu ebenso wuchtiger wie unerbittlicher Präsenz gebracht: gebaute Struktur im Dienste des Raums.

Die verstörende Reinheit der Räume in diesem Haus ist in wunderbaren professionellen Fotografien festgehalten und veröffentlicht worden. Umso aufschlussreicher sind nun die technisch anspruchslosen fotografischen Skizzen von Christian Kerez zum bewohnten Haus, in denen das Reine gerade in dieser gleichsam kontaminierten Form umso deutlicher zutage zu treten scheint: in der Kontamination des Mediums Raum durch die flüchtigen Spuren täglichen Gebrauchs, aber

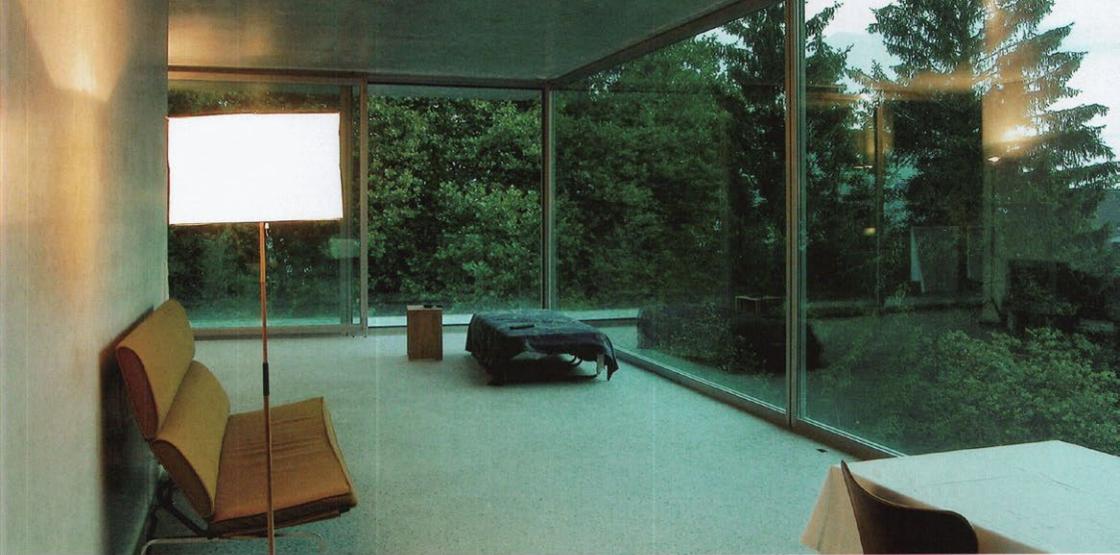
auch in der Kontamination des Mediums Fotografie (in dessen technischer Bildgewinnung noch immer der Anspruch auf «Wahrheit» der Abbildung mitschwingt) durch die Flüchtigkeit der handwerklich unvollkommenen Momentaufnahme.

Und noch etwas wird anhand der Bilder anschaulich: dass sich in diesem Haus trefflich leben lässt, bei aller Strenge und Erhabenheit. In verschiedener Hinsicht bezieht es sich auf Werke von Ludwig Mies van der Rohe; dessen berühmtestes Wohnhaus, die Villa Tugendhat, war kurz nach der Vollendung Anlass für eine Diskussion, die unter dem Titel «Kann man im Haus Tugendhat wohnen?»¹ mit polemischen Äusserungen zur Pathetik des Raums, zur Unterdrückung des persönlichen Lebensstils und zur diktatorischen Präsenz des Architekten ihren Anfang nahm und in der Entgegnung der Bauherrin Grete Tugendhat endete, in der sie unter anderem sagt, sie habe «die Räume nie als pathetisch empfunden, wohl aber als streng und gross – jedoch in einem Sinn, der nicht erdrückt, sondern befreit ...». ■

¹ «Kann man im Haus Tugendhat wohnen?» Artikel von Justus Bier in «die Form», 1931. Die Texte und Tugendhats Reaktion sind abgedruckt in: Daniela Hammer-Tugendhat und Wolf Tegethoff (Hrsg.), Ludwig Mies van der Rohe. Das Haus Tugendhat, Wien 1998, S. 29–39, S. 35, S. 38f.











INTERVIEW

FRANÇOIS
CHARBONNET

«Every word
is a mask.»

Friedrich Nietzsche

transMagazin (tm): In trans22 we deal with the question of stance in architecture. Like the German word «Haltung», «stance» refers to something very physical: the place where you stand. It literally means the way someone stands or a person's posture, but also figuratively means the attitude of a person towards something or a standpoint.

Is it important for your work as a practicing architect to frame a position, to take a stance?

François Charbonnet (fc): I think you definitely have to determine where you stand and that's one of the difficult moments – not only in architecture but also obviously in every field of action.

I recall one of Loos' fantastic intuitions in the Müller house. In the living room, there is not a single chair that is identical to the other. And this is of course done on purpose: everyone entering the room has to find his own seat and by doing so, one defines his position and his territory. That's a wonderful idea that reaches beyond the pure realm of built substance and engages in social issues. Something similar takes place when defining your stance as an architect.

tm: Regarding your practice as a professor first at EPF Lausanne and now at ETH Zurich, how do you interpret your role as a teacher? Do you see yourself as a role model for your students?

fc: I don't see myself as a role model; but one could extend the question to the notion of «model» itself: I don't think that we create models at all anymore. No one really knows where we are

moving to, because there isn't any framing, not even what one might call a tendency. One can do anything. This really is a problem.

tm: You talk very much about «repertoire», and you do your research within a certain frame of that repertoire. Is there a link between the idea of a repertoire and the idea of «common ground»? David Chipperfield brought up this issue of «common ground» at the Architecture Biennale in Venice. There are many architects who say there is no «common ground» any more.

fc: Well, I can only agree with that. There is hardly a «common ground» anymore. We architects simply do not have a project in common... Regrettably. But by saying that we work within a given repertoire, we are merely trying to be critical about the so-called necessity for novelty. And if one were to be completely frank, one must admit that this very rarely happens. It is not being moralistic, but simply lucid. And this does not imply necessarily to put forward preconceived ideas but to accept that needs do not evolve as quickly as architects would like to.

Let me take the analogy with any given language: one can create a new word to express an idea. This can even be in some cases necessary; but most of the time, one does not need to escape the existing vocabulary to formulate a new idea. Poets most evidently know that: it is the way they assemble words together that constitutes the statement, not the oddness of the terms themselves.

Something like this is at stake in architecture and it is very comforting and stimulating at the same time: one never starts from scratch. Jean-Luc Godard said something beautiful about that - I am paraphrasing: «It is not where you take things from - it is where you take them to.» This implies a pre-existing substance, which one is working with. We are all working within the continuum of history and this history should be looked upon as a tool to better understand our contemporary. And in no way should it be considered a limitation, but rather a catalytic moment: it is not because the vocabulary is given that nothing new can be said. Should we accept it, it would allow us to communicate in a much more intensive way.

I sometimes have the feeling that our condition as architects is that of the characters in *L'Avventura* by Michelangelo Antonioni: each one emitting a sound in a different direction without being able to specifically address anyone.

tm: Perhaps it's possible sometimes to create new words, but without a common language, it's impossible to communicate.

fc: ...and here is another fascinating thing about language: as Nietzsche said, «every word is a mask.» Beyond the accumulation of signs - letters put together to form a word - there is a whole a range of meaning and pertinence. Just like in architecture. A column is not just one column, it's a whole series of columns that address different issues: decorative, structural, secondary, primary... So each element, each part of the repertoire is a mask.

tm: You mentioned before the notion of «model», that we ceased creating models. Would you also say that today's elite doesn't function as a role model anymore?

fc: Today's elite is not working at creating models but at promoting exceptions driven by an economy of attention. It is a very aristocratic principle and one of the agents of the explosion of the vocabulary that we can witness nowadays. And if everything is possible, nothing is possible, too. One has to be very critical about this aspect of our time for it has previously led to catastrophic consequences in history. And what is quite alarming is that even part of our educational system tends to focus on training soloists: and it's the whole orchestra that sounds out of tune.

For our concern, we want to consider architecture as a filter not only to comment on a certain state of the world but also and mainly to better understand it: we think that we can then - and only then - formulate an accurate answer to a given problematic. If you don't use it as a filter, you are reducing architecture to mere disciplinary virtuosity, which can be of course fascinating and sometimes necessary but is in fact very limitative.

tm: And how do you try to explain that to the students?

fc: We try to explain this to the students by reminding them that they are citizens before they are architects and as such they can have an influence on what is taking place by means of their expertise. We also insist on the necessity to become critical and not to accept everything a priori.

tm: How do you see the role of the architect today? We recognize a deep frustration with many prominent Swiss architects, when you talk about how the situation of the building industry evolved within the last twenty years, with the emergence of investors and general contractors. What many architects fear is a decrease of quality and responsibility...

fc: ...the fading of responsibility seems to be a characteristic of our time or at least it has seldom been so evident – no need to recall what recently took place on the financial markets where no one really was held responsible for anything. One of the reasons for such a decline of the responsibility principle is the outrageous political deficit that we experience nowadays; not to mention that we are constantly facing structures and not decision makers anymore: think of the multiplication of administrative instances and of the amount of levels of authority... It is hard to feel responsible for anything anymore because one doesn't know where one stands within this arborescence. One reaction to the phenomenon is to engage in criticism again: criticism has nothing to do with the peremptory saying 'this is right' or 'this is wrong'; criticism is the beginning of articulation and allows, as mentioned before, to lucidly take position regarding an given problematic.

But to go back to this frustration you talk about, it seems that it stems out, partially at least, from the belief that architecture can influence the course of the world. And I really have a hard time to believe that. I don't mean to undere-

estimate architecture, but the tendency is rather to overestimate its relevance.

tm: What about the emergence of labels, certificates and norms...

fc: Architecture – as many other fields – is under the assault of many pretenders and intermediary expertise and the authority of the architect – the one that stands between dialectics and constrain – is systematically questioned. The ability of architecture to specifically address issues not to mention to propose alternatives has considerably shrunk. The semester Airport/Prison [fall semester 2011, ETH Zurich, Ed.] partly stems out of such a consideration and aimed at virtually 'reconquering' part of that authority. We stated a very simple fact: architecture as a performative act has – to say the least – a minor influence at organizing an airport; it has become a facility determined by a whole array of experts with the architect hardly being part of that process; it really has become an organism almost exclusively defined through schemes of contradictory and opportunistic flows. But these issues aren't really new and in fact were a central question for other kind of facilities in history, one of them being the prison. And in the case of confinement, architecture has been much more inventive than we are being nowadays when questioning the program of the airport. To use the typology of the prison as a filter proved to be very helpful in understanding what was at stake when designing such an infrastructure – although clearly stating that an airport is NOT a prison.

tm: ...back to the issue of norms. The norms are a reality we have to deal with. But aren't there ways to avoid the norm? If you can trust one another, you don't necessarily need the norm as an intermediary.

fc: Norms are mostly soft laws based on empirical observation and ensure safeguards. But they are also feeding a series of corollary interests – mostly private – that have very little to do with actual needs. One could describe them as «mots d'ordre». To guarantee the implementation of these norms, threats [legal action] and rewards [labeling and subsidies] act as incentives: this is a more general trend than just what we experience in the field of architecture. We live in a society of rewards and mots d'ordre. The value of work per se has become completely relative, as much as the principle of responsibility has. And yes, you are right – although one might think that it sounds slightly naive – one could solve most of the issues with simple trust and agreement. Do you know that Mies didn't want to hear about the railing in the Four Season? He always said to Philip Johnson, «I don't want to hear about this...». They had to do it behind his back. Regrettably, the norm tends to define what you can't do rather than what you could do; as a result, many interventions seem nowadays unthinkable because of this general acceptance. The stairs leading to the Capitol in Rome would most definitely not take place today, not because it is architecturally inappropriate but because no insurance would ever back it up: it contradicts every norm; it is neither a stair nor a ramp and there isn't

any handrail to hold on to... Perhaps it has to have been drawn for horses as in the Scuderie del Quirinale, but everyone nevertheless accepts it as it is: a wonderful path to the Capitol... and I think the doctrine of law for no legislation can be retroactively enacted!

tm: But still, some people think that the norm is the future.

fc: It has definitely become a fact that is hard to bypass. And I think that we as a profession have to be concerned about it. If most of our tools lie within written norms, do we need really architects anymore? ... I still strongly believe in a humanistic and nuanced approach: life can hardly be normative and is nothing but specificities.

tm: The EPF Lausanne organized a competition for three new pavilions within the campus, which was decided just a few weeks ago. The school asked for a music pavilion for the Montreux Jazz Festival, an exhibition pavilion and a reception pavilion to welcome guests and visitors. In your competition entry you presented an entire A0 sheet to explain your project, but also your general approach to a project. Do clients and other architects confront you with a lot of incomprehension? Is it important for you to explain yourself?

fc: I believe the client has to be educated and this is part of the criticism we mentioned earlier. Let's take the example of the competition on the EPFL campus. It is called «Espaces et pavillons sur la place Cosandey». Reading through

the program, you realize they don't really know what a pavilion is. You can feel it was just convenient to call them that way because of the respective size of each building. But we felt we first had to question the brief by investigating the actual nature(s) of a pavilion in order to be able to provide the client with an appropriate answer. In other words, we were becoming critical. It has nothing to do with stating a superior position, it is about expertise. As an architect, one has to become obsessively skeptical. In this case, the client clearly doesn't know what a pavilion is or at least has a very limited understanding of it.

tm: In your work you often develop projects by questioning and interpreting the program. This implies a kind of research within the existing repertoire of architectural forms but also within the etymology of language. Is there a relationship between the etymology of the word 'pavilion' and the pavilion as an architectural typology?

fc: As it turns out, a pavilion is more than just a small building. As an architectural artifact it is secondary. This implies that in order to be secondary, there must be a primary building to be identified – no need to insist on what the primary building on the EPFL Campus is. It is very important, because it is stating a hierarchy within the program itself and calls for a specific nature of the architectural answer. The pavilion therefore stands in a dependency to another building: that is its beauty, almost its essence.

We also realized that its domain is actually much larger than the limits of its own body: this helped us to question the limits of the given perimeter: that's for the architectural type itself... but a pavilion is more than just a building as the etymology of the words reveals it; it is a very specific part of a musical instrument, where the sound comes out of it: a pavilion is therefore also a transmitter. This does not sum it up yet: in medical terminology, the pavilion is also the outer part of the ear that acts as a receiver. And finally it is the banner that stands on top of masts stating which company and country a boat belongs to: it is therefore a sign. You see, thanks to etymology, one realizes that there is much more behind the term pavilion than just what is commonly accepted as a typology and it is this multiplicity that we want to engage with.

tm: And you didn't just choose one thing, one aspect for your design?

fc: No that was precisely the point: extend the program to all these notions. And that's what architecture can really do and how accurate it can be. We were merely stating that there is a given potential within the understanding of the word 'pavilion' and it proved to work perfectly with the program itself: the Montreux Jazz Lab as a transmitter, an array of specific receivers as totemic elements scattered on the entire compound and the Welcome pavilion as a sign. And all of these interventions are of course more than just analogies: if one looks at the section of the Welcome pavilion, one understands that it is also

an infrastructural facility defining an urban plaza in the back and an esplanade in the front. One does not just stand in it, but also goes through it: it therefore really acts as a gate.

In addition to that, the Art pavilion stands in what one might call the primary pavilion – an oxymoron in regard to what we said earlier – namely the Rolex Learning Centre. It made perfect sense to us to implement it in the largest courtyard of the Learning Centre precisely for it really is architecture raised to the level of Art, but also because this part of the building reveals its own weaknesses as a performative entity: it is devoid of any substantial program. It was never thought as an ironic gesture but rather as a meaningful one allowing a broader perception of it. It of course also questions the iconic nature of such buildings: we think that one way to take the full measure of the quality of an architectural intervention is to confront it with a potentially invasive context and that by doing so you would disclose as a counter effect its capacity for resistance. We feel that signature architecture is too often kept in splendid isolation and as a result turned into autistic products.

The travelling of sound in the air finally ensures the link between all these elements: by staging a universal law rather than a derivative of science – technology – we prevented the inevitable future obsolescence of the system itself and addressed in a subversive way the politically correctness of sustainable development.

tm: In the first paragraph of your project presentation you focus on the pro-

ject as a process, not a product. In this sense you also illustrate it with highly composed photomontages, not realistic perspectives, calling for the imagination of the observer.

fc: It seems that we are nowadays experiencing a crisis in our ability not only to read but also to produce images. At the very root of this problem lie the means at our disposal to produce them: shared by an overwhelming majority of actors, they have led to a dramatic leveling: images have now become illustrations more than anything else. But if one looks at the history of representation, one is struck by the variety of means used to express an idea and how open and stimulating their reading can be. Illustrations offer no other possible reading than what they actually are trying to depict. This is so deceptive because it leaves no other course of action than chasing this given representation without allowing the project to fully develop before it turns into a built substance. You see – and this has been said many times before in history – architecture can only be a process and not a product and this is precisely what architects and their fetishism for the object are doing: turning architecture into a product.

Of course this is done with the secret allegiance to the client who can now see what he is paying for before it has even turned into a reality. As opposed to the illustration, the image has to be read and interpreted and consciously leaves certain questions unanswered but only on the level of its representation. The reason for this indetermination is that it does not aim at being loyal to a yet to

come reality; it is merely trying to underline the potential that lies within the orthogonal projection drawings. It is therefore a triggering moment in a project, not a conclusive one and calls for active memory, not for passive acceptance.

tm: What is your interpretation of the existing when you design a project? How do you deal with the existing?

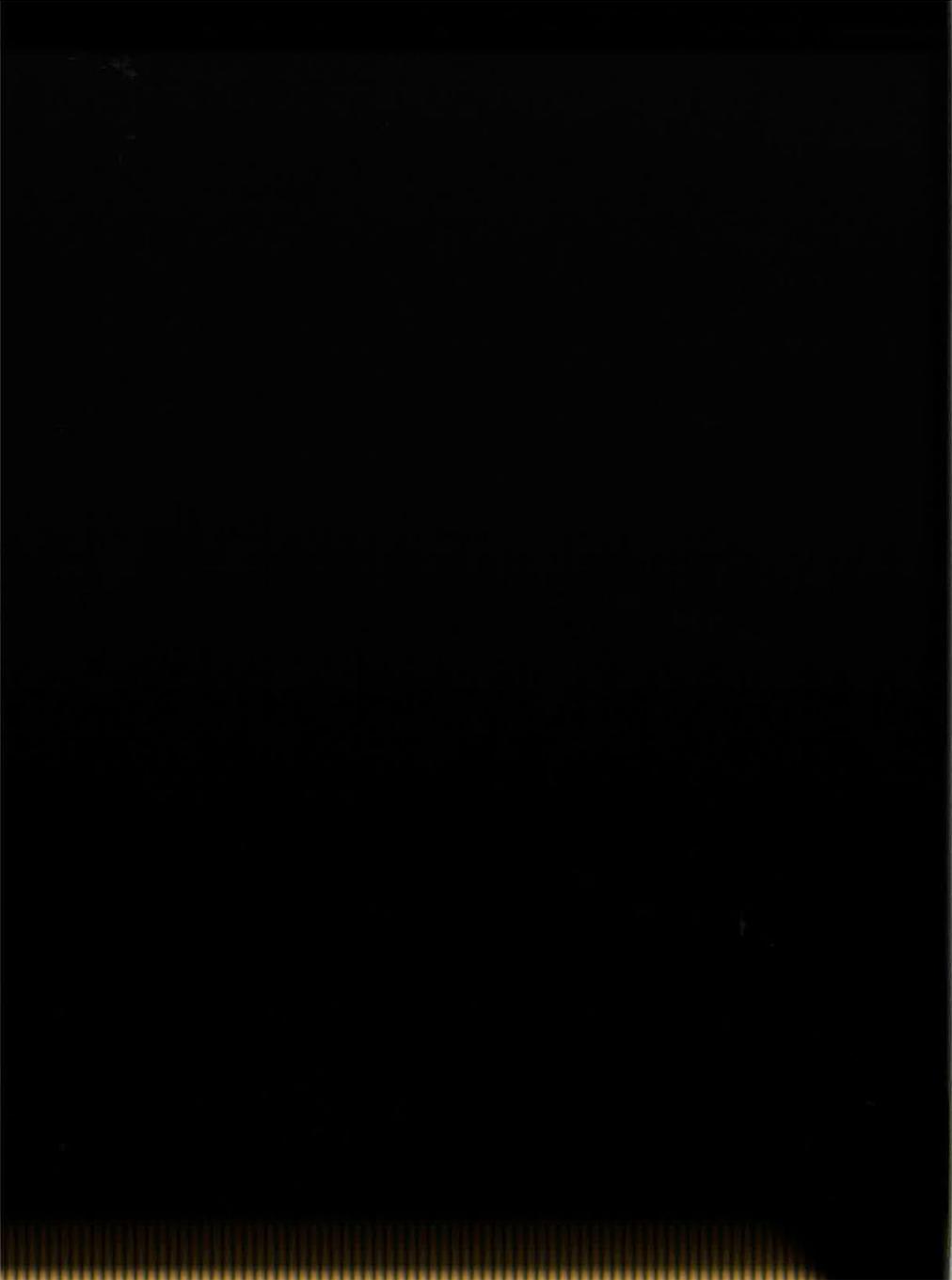
fc: In the case of the competition for the new Beaux-Arts museum [MCBA Lausanne, competition, 2011, Ed.] we questioned not so much the authority of the Denkmalpflege, but the means used to preserve valuable substance: in most cases, the question of landmarks is addressed in a very pragmatic way, namely the preservation of that substance. But we think there are in certain

cases other ways to tackle the problem. In Lausanne, the locomotive hall works as a fragment of the city as long as it is kept apart from the public domain; once integrated in the common urban tissue, it can only work as an obstacle. Moreover, its architectural qualities are dubious; not that it is a dramatic building per se, but it is pretty obvious that it does not deserve to be labeled a landmark. Yet, history speaks for it and it would have been irresponsible to erase all traces of such a project: we therefore decided to keep not the substance itself but its programmatic nature, namely the infrastructure. As a result, the entry proposes a ground floor exclusively dedicated to infrastructural functions and allows the preservation of what we considered to be the essential qualities of the existing. Such a process typically implies criticality and this is how we want to act as architects.

François Charbonnet, born 1972

studied architecture at the ETH Zurich (Prof. H. Kollhoff), 1994-1999. Collaborator of Herzog & de Meuron, Basel and of the joint venture Herzog & de Meuron and OMA - Rem Koolhaas. Since 2003, architecture practice Made in Sàrl, Geneva. 2010-2011, Guest Lecturer at the EPFL-ENAC, Faculty of Architecture. 2011-2013 Guest Lecturer at the ETH Zurich, Department of Architecture.

The interview was conducted and recorded by Stéphanie Savio and Christopher Metz in Zurich, on the 27th of November, 2012.



The
Difficult
Whole

FHNW-HB (Muttlenz)



EM000008540744

The Difficult Whole

'I like complexity and contradiction in architecture. I do not like the incoherence or arbitrariness of incompetent architecture nor the precious intricacies of picturesqueness or expressionism. Instead, I speak of a complex and contradictory architecture based on the richness and ambiguity of modern experience, including that experience which is inherent in art.'

In the preface of *Complexity and Contradiction in Architecture*, Robert Venturi writes: 'I try to talk about architecture, rather than around it.' It is precisely this, which is at stake in this collection of projects. It is a book *about* the architecture of Robert Venturi, not around it. The aim is to document what is there. The book shows the work, it doesn't over-interpret. *Complexity and Contradiction* was announced in 1966 as a 'gentle manifesto', but the work that it was supposed to endorse, was not gentle at all. The uncompromising architecture Venturi introduced fifty years ago is not less radical today, but it is often misunderstood, not in the least because of its initial success, and because of later pronouncements from the architect and his entourage. But it would be too simple to reduce his work to what he writes about it, and it would be all too easy to believe proclamations and ignore the projects themselves, in all their real complexities, contradictions and nuances. The early writings of Venturi were wildly contested by himself and by Denise Scott Brown in the general claims made in the slipstream of their hugely successful *Learning from Las Vegas* from 1972, a book full of interesting observations about the Strip and vernacular architecture, but—in our opinion—a red herring. Their own self-extrapolation retroactively reclaimed earlier works and biased later works in a way younger Venturi would have flatly dismissed. Should we be arrogant enough to disconnect the work from later claims, and in a way to re-invent an architect, wilfully ignoring the enormous amount of research, commentary, criticism and interpretation that it has helped to accumulate? We think so, especially because it allows the projects to be convincing on their own—it gives us a chance to cut the work loose from the reductive perspective of semiotics, and the oversimplification of sign and symbol. Here the cause legitimises the means. It was Venturi himself after all who initially argued for an architecture powerful and strong enough to survive such claims, and to contribute to a discussion about the complexities and contradictions of architecture in relation to the world.

Architecture deals with itself. In order to develop itself as a discipline, it needs to deal with its language, its aberrations, the implicit fascinations and projected desires ... That makes it deeply personal. Venturi writes: '[*Complexity and Contradiction*] represents a particular set of emphases, a way of seeing architecture, which I find valid.' At the same time, he calls the book 'an analysis of what seems true for architecture now, rather than a diatribe against what seems false.' From the personal there is a window towards something universal. The time when this book was conceived was very different from now, and in the 1960s Venturi was writing against 'the limitations of orthodox modern architecture and city planning.' Yet he also turned against those who 'suppress those complexities and contradictions inherent in art and experience.' Despite the relevance of the first issue, we like to focus on the second—as it still seems a valid enemy to fight. Since Modernism became a faint memory of itself,

buried under thirty years of messy 'postmodern' negotiations, it is too weak an image to present a context to react against. The mechanised and overdeveloped world does, however, make a perfect backdrop against which any building has to maintain its own *raison d'être*, its cultural context, its roots, and finally, its necessity. Fifty years later, the 'not so gentle manifesto' might appear gentle after all, as it seems to merely represent a set of nerdish and slightly naive principles for architectural form and composition. Who cares about form? In a world where the modern project is fully realised and silently accepted in its current disguise, form and composition might be the only tools at our disposal to create difference, to make hierarchies, and to re-introduce the cultural narrative. In other words, to refresh the potential of the 'complexities and contradictions inherent in art and experience' in an attempt to disrupt the even covered field, resulting from the same late modern planning principles Venturi criticised. And here the argument runs full circle.

The Difficult Whole celebrates the architecture of Robert Venturi without limitations, without shame. This oeuvre shows a formal maturity rare in our contemporary production. Extremely precise and fragmentarily extravagant, it radically questions the possibility for architecture in a world that grants it increasingly little space or even none at all. The moniker under which we collect the projects is *the difficult whole*: not only part of the title of the last chapter of *Complexity and Contradiction*, but in many ways the label that invests his potent production with the greatest possible ambiguity. *The difficult whole* presents a radical strategy for architecture in a world without rooted physical or cultural contexts (or with ones preferably ignored). Both these 'contexts' are to be imagined: for Venturi of the 1960s, this world was America. For us, in a more abstract sense today, it is the contemporary hyper-developed universe—the world as a whole. Venturi's melancholic play with a European (mainly Roman) architecture on American soil could be seen as a model for a universal architecture that claims cultural context without really having one, that projects context in a place where there is none. It is that what makes Venturi's project so interesting: it presents the architectural project as a survival strategy.

The Difficult Whole is thus a self-sustaining idea of context: an architectonic composition where each element depends on the other through inflection, a universe on itself, potent enough to survive as an independent settlement. Thus *The Difficult Whole* elevates the architectonic idea into an urban design tool. It is a strategy to make architecture so manifestly self-defensive that it is able to survive. *The Difficult Whole* becomes some kind of *pars pro toto*, it is not only an idea of an architecture strong enough to survive—a feature it acquires in the way it is conscious about every decision, both in relationship to the present and past—but also one pragmatic enough to negotiate the programme, the banalities of site and use and the conflicting relations between the architect and the client.

The Difficult Whole represents the difficult whole of the project in practice. *Complexity and Contradiction* could be read, not so much as a cynical acceptance of the conditions of the everyday and its presumed mainstream tastes, but rather as an attempt to decipher from the conflicts of the different desires encapsulated in the design process opportunities for a fragmented project, a project that accepts the fact that not everything (in a project) can be resolved. Priorities and compromises, if well directed, *make* the project rather than destroy it. Venturi's theory of practice turns the problems into tools through a process of *formalisation*. Form is, to a certain extent, a materialisation of a problem. For Venturi there *is* a project, tangible and real, that makes the core of architectural production. If form and complexity are (some of) the defining tools, we might still ask: what is the project about? What is its relevance? How can its success be judged? Perhaps of some help here is what Aldo Rossi—slightly cryptically—claimed about his own work and about architecture in general, in an essay written the same year *Complexity and Contradiction* was published. In 'Architecture for Museums', Rossi affirmatively quotes Cézanne: 'I paint only for museums.' Cézanne referred to the fact that his paintings can only acquire value and meaning in the specific cultural context of the museum or the collection. Rossi develops a parallel argument about his own work, claiming each project finds its relevance only as a part of a series, defined by its own theory and its own claims.

Venturi's *Complexity and Contradiction* attempted something similar. The very publication could be seen as a context, a lens through which his entire production can be understood. Proof of that point is of course the quite opportunistic inclusion of his work at the end of the book (and as a proof of his slightly shifted interests another inclusion in 1972 in his second book with Scott Brown). At the same time, Venturi's 'theory' is fundamentally different from Rossi's as it is not so much a development of a set of a priori arguments about architecture to be verified or proven (by the work), but a group of fragmented insights that acquire the status of an idea only through the accumulation of critical mass. Venturi manages to develop a theory of practice that pretends to be more theoretical than it is. In fact: it is a parable of the complex compromises an architect is confronted with. The core of the project, of Venturi's theory of practice, is the representation of the unresolvable core: *the difficult whole*. Venturi manages to distil the core of his own theory, the core of his project, from the very impossibility of resolving the issues surrounding the project. So again: what is the project of architecture about? It is the accumulation of tools and principles that we can distil from fragments of good practice. Indeed, the problem of the project is the project itself.

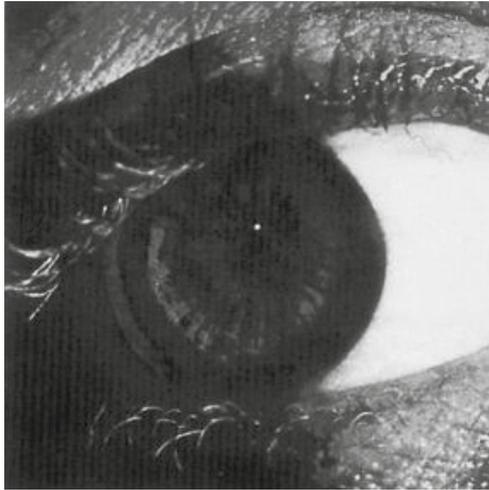
This tour the force is not an escape. It is rather a rare attempt to answer the *cultural question* of architecture with architecture's own means. Committed to the accumulation of disciplinary knowledge, it does not look for justifications elsewhere. Venturi's genius lays in his ability to bounce his

main preoccupation back to his main occupation: he realises he can only make a valid attempt to answer the enigma of the architectural project by making architecture and by looking at architecture, by understanding architecture, by drawing architecture and by comparing architecture—fully aware of its intentionality, its self-consciousness, against amateurism. To re-quote: 'I do not like the incoherence or arbitrariness of incompetent architecture nor the precious intricacies of picturesqueness or expressionism.'

Robert Venturi is an American architect. He goes to Europe to see a context, which is not his. He accumulates solutions that, particularly in Rome (and England), are visualised in the most obvious of ways. The examples he uses are almost simplistic, as they depict in a literal way an idea of a particular complexity. Every project shows one idea: a unifying perimeter, shifting windows and shifting orders, organisation and infill, constructive structure and the structure of space ... As long as the projects have a particular, i.e. defining, context, buildings seem to answer to that context in a specific way. For that reason, *Complexity and Contradiction* reads a bit like a schoolbook, as each solution derives from a specific problem. In their hyper-specific European context any of these themes exist without being noticed. However, Venturi re-accumulates each of these solutions without the occurrence of an actual problem, and thus creates a construction in extreme disconnect. His position is another incarnation of contextual arrogance: working within its own agenda it ignores context in a way not dissimilar to what a big box, consciously or unconsciously, achieves. If the big box is quintessentially American, then Venturi understood from the beginning it could serve as both his muse and as his enemy. In most of his projects this ambivalence is apparent. Even his most complex buildings are very *boxy*. At the same time, the perceived complexity of his internal operations seems to hint at the inverse.

The many buildings collected in this book show that the centre of Venturi's architecture lays in a seemingly unresolvable conflict: all his buildings are both simple and difficult, and all of them are both superficial and profound. What they all share is a strange idea of size. In the negotiation between container and composition, size is the main outcome. A surprising but fully embraced predecessor of this method is Le Corbusier's Villa Savoye—a not very American building at first sight. But as a complex box of strange size in total ignorance of its own context, it prefigures the way in which Venturi's American and suburban buildings project their complexity into a contextual void. All the buildings here collected do exactly this—they make a model for (American) architecture on the accumulated fragments of box and villa. Nothing is ever big or small enough, nothing is resolved, everything is intentional, a terribly difficult whole.





O. M. Ungers
Morphologie
City Metaphors

Verlag der Buchhandlung Walter König

Entwerfen und Denken in Vorstellungen, Metaphern und Analogien

Offensichtlich vollziehen sich alle Denkprozesse in zwei verschiedenen Richtungen. Jede beansprucht für sich, der einzig richtige Weg zu sein, durch welchen Denkanstöße hervorgerufen werden, sowohl in der Wissenschaft, der Kunst und auch in der Philosophie. Die erste ist gemeinhin bekannt als empirische Denkweise. Sie beschränkt sich auf das Studium physischer Erscheinungen. Sie bezieht sich auf Tatsachen, die gemessen und beurteilt werden können. Die intellektuelle Sicht konzentriert sich auf getrennte Elemente und isolierte Tatsachen, die von direkten praktischen Erfahrungen abgeleitet werden. Das Denken ist strikt limitiert auf technische und praktische Prozesse, wie sie sehr deutlich formuliert sind in den Theorien und Methoden des Pragmatismus und der Verhaltenslehre.

Die andere Richtung des Denkens sucht Erscheinungen und Erfahrungen, welche mehr beschreiben als nur eine Summe von Teilen und so gut wie keine Aufmerksamkeit auf die einzelnen Elemente verwendet, die ohnedies beeinflußt und verändert werden durch subjektive Anschauungen und umfassende Vorstellungen. Der Hauptbezug oder die wesentliche Bedeutung ist nicht die Betrachtung der Wirklichkeit wie sie ist, sondern die Suche nach einer übergeordneten Idee, einem allgemeinen Inhalt, einem zusammenhängenden Gedanken oder einem Gesamtkonzept, das alle Teile zusammenbindet. Es ist bekannt unter dem Begriff der "Gestalttheorie" und wurde sehr deutlich entwickelt während der Zeit des Humanismus in den philosophischen Abhandlungen des morphologischen Idealismus.

Kant postuliert, daß Wissen seinen Ursprung in zwei fundamentalen Komponenten hat, der Intuition und dem Denken. Nach Kant ist all unser Denken auf Imagination bezogen. Das bedeutet, es beruht auf unseren Sinnen, denn der einzige Weg, Objekte zu begreifen, ist der durch die Vorstellung. Der Intellekt ist unfähig, sich irgend etwas vorzustellen, und die Sinne können nicht denken. Nur durch die Kombination beider kann Wissen entstehen. Die Vorstellung muß allen Denkprozessen vorangehen, denn sie ist nichts anderes als die Synopse, das übergeordnete Prinzip, das Ordnung in die Vielfalt bringt. Wenn wir akzeptieren, daß Denken ein Vorstellungsprozess höherer Ordnung ist, dann - so argumentiert Kant - beruht alles Wissen auf der Imagination.

In neueren philosophischen Betrachtungen ersetzt Hermann Friedmann Kants Konzept der Imagination und des Denkens als die fundamentalen Komponenten von Wissen mit dem Argument, daß der visuelle Sinn, die Vision, und der Tastsinn, die Haptik, zwei

Designing and Thinking in Images, Metaphors and Analogies

Apparently all thinking processes happen in two different ways. Each is claimed to be the only way in which thought processes occur in science, arts and philosophy.

The first is commonly known as the empirical way of thinking. It is limited to the study of physical phenomena. The actual concern is with facts that can be measured and justified. This intellectual concern concentrates on separate elements and isolated facts, deriving from direct practical experience. Thinking is strictly limited to technical and practical processes as they are most strongly formulated in the theories and methodologies of pragmatism and behaviourism.

The other way of thinking seeks out phenomena and experiences which describe more than just a sum of parts, paying almost no attention to separate elements which would be affected and changed through subjective vision and comprehensive images anyway. The major concern is not the reality as it is but the search for an allround idea, for a general content, a coherent thought, or an overall concept that ties everything together. It is known as holism or Gestalt theory and has been most forcefully developed during the age of humanism in the philosophical treatises of the morphological idealism.

Kant postulates that knowledge has its origin in two basic components: intuition and thought. According to Kant all our thinking is related to imagination, which means it is related to our senses, because the only way to describe an object is through imagination. The intellect is incapable of perceiving anything, and the senses cannot think. Only through a combination of both can knowledge arise. Imagination has to precede all thinking processes since it is nothing less than a synopsis, an overall ordering principle bringing order into diversity. If we accept that thinking is an imaginative process of a higher order, then, argues Kant, it means all sciences are based on imagination.

In more recent philosophical debates, Herman Friedman replaces Kant's concept of imagination and thought as the basic components of knowledge with the argument that the sense of sight-the vision-and the sense of touch-the haptic-are the two competing polarities, and that all intellectual activity happens either in an optical or haptic way. Friedman argues that the sense of touch is non-productive; it measures, is geometrical, and acts in congruity. The sense of sight, however, is productive; it interpolates, is integral, and acts in similarities. The sense of sight stimulates spontaneous reactions of mind; it is more vivid and more far-reaching than the sense of touch.

miteinander streitende Polaritäten sind und daß alle intellektuellen Aktivitäten sich im optischen oder im haptischen Bereich abspielen. Friedmann argumentiert, daß der Tastsinn nicht produktiv ist. Er mißt, ist geometrisch und handelt in Kongruenzen. Das Sehen jedoch ist produktiv. Es interpoliert, integriert und handelt in Gleichnissen. Der visuelle Sinn stimuliert spontan das Erinnerungsvermögen. Er ist lebendiger und weitreichender als der Tastsinn. Die Haptik geht vom Spezifischen zum Allgemeinen, die Vision vom Allgemeinen zum Spezifischen. Der visionäre Prozeß, dessen Gegebenheiten auf der Vorstellung beruhen, beginnt mit einer Idee, betrachtet ein Objekt in allgemeinsten Weise, um eine Vorstellung oder ein Bild zu finden, aus dem sich mehr spezifische Eigenheiten ableiten lassen.

In jedem menschlichen Wesen steckt ein starkes metaphysisches Bedürfnis eine Realität zu schaffen, die durch Vorstellungen strukturiert ist und in welcher Objekte ihre Bedeutung durch Visionen erhalten, eine Realität, die nicht - wie Max Planck glaubt - existiert, weil sie meßbar ist. Vor allem hat die Frage der Imagination und der Ideen als ein Instrument des Denkens und der Analyse Künstler und Philosophen beschäftigt. In jüngster Zeit ist dieser Prozeß des Denkens unterbewertet worden durch die Überschätzung quantitativer und materialistischer Kriterien. Es liegt jedoch auf der Hand, daß das, was wir im allgemeinen Denken nennen, nichts anderes ist als die Anwendung von Vorstellungen und Ideen auf eine gegebene Zahl von Fakten. Es ist nicht nur ein abstrakter Prozeß, sondern ein visuelles und sinnhaftes Ereignis. Die Art, wie wir die Welt um uns begreifen, hängt davon ab, wie wir sie wahrnehmen und empfinden. Ohne eine übergeordnete Vision erscheint uns die Realität als eine Menge unabhängiger Phänomene und bedeutungsloser Tatsachen, mit anderen Worten: total chaotisch. In solch einer Welt würde man wie in einem Vakuum leben. Alles würde von gleicher Bedeutung sein; nichts könnte unsere Aufmerksamkeit anziehen; es würde keine Möglichkeit geben, unseren Verstand zu gebrauchen.

So wie die Bedeutung eines ganzen Satzes anders ist als die Bedeutung einer Summe einzelner Worte, so ist die schöpferische Vision die Fähigkeit, eine charakteristische Einheit einer Reihe von Tatsachen zu erfassen und nicht nur sie zu analysieren als etwas, das zusammengesetzt ist aus einzelnen Teilen. Das Bewußtsein, daß die Realität durch sinnliche Wahrnehmung und Imagination erfaßt wird, ist der wahre schöpferische Prozeß, denn er erreicht einen höheren Grad von Ordnung als die einfache Methode des Testens, Messens, Prüfens und Kontrollierens. Das ist der Grund, warum die traditionelle Philosophie der permanente Versuch ist, ein gut strukturiertes System von Ideen zu schaffen, um die Welt zu

The sense of touch proceeds from the specific condition to the general, the sense of vision from the general to the specific. The visionary process, whose data are based on imagination, starts out with an idea, looking at an object in the most general way, to find an image from which to descend to more specific properties. In every human being there is a strong metaphysical desire to create a reality structured through images in which objects become meaningful through vision and which does not, as Max Planck believed, exist because it is measureable. Most of all, the question of imagination and ideas as an instrument of thinking and analyzing has occupied artists and philosophers. Only in more recent history this process of thinking has been undervalued because of the predominance of quantitative and materialistic criteria. It is obvious, however, that what we generally call thinking is nothing else than the application of imagination and ideas to a given set of facts and not just an abstract process but a visual and sensuous event. The way we experience the world around us depends on how we perceive it. Without a comprehensive vision the reality will appear as a mass of unrelated phenomena and meaningless facts, in other words, totally chaotic. In such a world it would be like living in a vacuum: everything would be of equal importance; nothing could attract our attention; and there would be no possibility to utilize the mind.

As the meaning of a whole sentence is different from the meaning of the sum of single words, so is the creative vision and ability to grasp the characteristic unity of a set of facts, and not just to analyse them as something which is put together by single parts. The consciousness that catches the reality through sensuous perception and imagination is the real creative process because it achieves a higher degree of order than the simplistic method of testing, recording, proving and controlling. This is why all traditional philosophy is a permanent attempt to create a wellstructured system of ideas in order to interpret, to perceive, to understand the world, as other sciences have done. There are three basic levels of comprehending physical phenomena: first, the exploration of pure physical facts; second, the psychological impact on our inner-self; and third, the imaginative discovery and reconstruction of phenomena in order to conceptualize them. If, for instance, designing is understood purely technically, then it results in pragmatic functionalism or in mathematical formulas. If designing is exclusively an expression of psychological experiences, then only emotional values matter, and it turns into a religious substitute. If, however, the physical reality is understood and conceptualized as an analogy to our imagination of that reality, then we pursue a morphological design concept, turning it into

interpretieren, wahrzunehmen und zu verstehen, wie es auch andere Wissenschaften getan haben. Es gibt drei Grundebenen, physikalische Phänomene zu begreifen:

1. die Entdeckung der reinen physikalischen Fakten,
2. der psychologische Eindruck oder die psychologische Aufnahme in unserem Inneren, und
3. die imaginative Entdeckung und visuelle Rekonstruktion der Phänomene, um sie zu konzeptualisieren.

Wenn z. B. das Entwerfen, der Entwurfsvorgang, als reine Technik verstanden wird, dann sind die Ergebnisse ein pragmatischer Funktionalismus oder mathematische Formeln. Ist Entwerfen ausschließlich der Ausdruck psychologischer Erfahrungen und Versuche, dann zählen nur emotionale Werte, und Entwerfen wird zu einer religiösen Ersatzhandlung. Wenn jedoch die physische Realität verstanden und begriffen wird als eine Analogie unserer Vorstellung von dieser Realität, dann verfolgen wir ein morphologisches Entwurfskonzept und verwandeln Tatsachen in Phänomene, die wie alle realen Konzepte ausgedehnt oder verdichtet werden können. Sie können als Polaritäten gesehen werden, die sich widersprechen oder sich auch gegenseitig ergänzen, die als reine Konzepte auf sich selbst beruhen wie ein Kunstwerk. Deshalb kann man sagen, wenn man physikalische Phänomene im morphologischen Sinne betrachtet wie Gestalten in ihrer Metamorphose, dann können wir es einrichten, unser Wissen auch ohne Maschinen und Apparate zu entwickeln. Dieser imaginative Prozeß des Denkens findet Anwendung auf alle intellektuellen und geistigen Bereiche menschlicher Aktivitäten, wenn auch die Vorgehensweise in den verschiedenen Disziplinen unterschiedlich sein mag. Es ist immer ein fundamentaler Prozeß der Konzeptualisierung einer unabhängigen diversen und daher unterschiedlichen Realität durch den Gebrauch von Vorstellungen, Imaginationen, Metaphern, Analogien, Modellen, Zeichen, Symbolen und Allegorien.

Imagination und Vorstellung

Wahrscheinlich erinnern wir uns alle noch an die Geschichte von dem Mann im Mond, der die Phantasiewelt unserer Kindheit beherrschte und in uns phantasievolle Vorstellungen von einem alten Mann hervorrief, der ein Bündel auf dem Rücken trug, und dessen Gesicht sich je nach der Klarheit der Nacht änderte. Er hat so manchen geheimen Wunsch erfüllt, und er war der freundliche Begleiter vieler romantischer Verliebter. Bevor menschliche Intelligenz es fertigbrachte, sein Geheimnis zu lüften, war er das Ziel so vieler Sehnsüchte, daß er ein Teil unseres Lebens wurde,

phenomena which, like all real concepts, can be expanded or condensed; they can be seen as polarities contradicting or complementing each other, existing as pure concepts in themselves like a piece of art. Therefore we might say, if we look at physical phenomena in a morphological sense, like Gestalten in their metamorphosis, we can manage to develop our knowledge without machine or apparatus. This imaginative process of thinking

applies to all intellectual and spiritual areas of human activities though the approaches might be different in various fields. But it is always a fundamental process of conceptualizing an unrelated, diverse reality through the use of images, metaphors, analogies, models, signs, symbols and allegories.

Image and perception

Probably all of us remember the story of the man in the moon which occupied our childhood fantasies, producing all sorts of images of an old man, carrying a bundle on his back, and whose face used to change depending on the clarity of the night. He helped to fulfill secret wishes, and he became the friendly companion of romantic couples. Before human intelligence managed to uncover his secret, he was the subject of so many desires and wishes that he became part of our life while existing only in our imagination.

Not only about the moon, but also about the

das nur in unserer Vorstellung existierte. Nicht nur mit dem berühmten Mann im Mond, sondern mit dem gesamten nächtlichen Firmament hat der menschliche Geist ein lebhaftes Phantasiebild geschaffen. Es hat wahrscheinlich eine sehr lange Zeit gebraucht, um den weiten nächtlichen Himmel zu strukturieren und seine chaotische Realität in ein zusammenhängendes System von Bildern zu verwandeln. Lange bevor die Wissenschaft in der Lage war, das Weltall zu kalkulieren und zu messen, die Schwerkraft, die Intensität und die Schnelligkeit oder Geschwindigkeit des Lichtes, der Sterne und alle relevanten Einzelheiten zu registrieren, lange bevor dies geschah, beruhte das Verständnis ausschließlich auf bildhaften Übereinstimmungen. Anstelle einer Reihe von Fakten basierte das Wissen auf einer Reihe von Vorstellungen. Das Firmament wurde mit Figuren und Phantasieformen angefüllt, wie von Orion, Kastor und Pollux, der Große Bär u.a. Solche Sternbilder besitzen eine sinnhafte Realität im menschlichen Bewußtsein. Daraus kann man schließen: Realität ist, was unsere Vorstellung als solche begreift. Im allgemeinen Sinne beschreibt die Vorstellung eine Reihe von Tatsachen in einer Weise, daß die gleiche visuelle Vorstellung mit den Voraussetzungen wie auch mit der Vorstellung selbst verbunden ist.

Metaphern

Wir benutzen im täglichen Sprachumgang ständig Metapher-ausdrücke, ohne diesem Umstand Bedeutung beizumessen. So sprechen wir z. B. vom Fuß des Berges, dem Bein des Stuhles, dem Herzen der Stadt, dem Arm des Gesetzes usw. Wir benutzen viele Worte, die lebendige Metaphern sind, obwohl sie als allgemeine Ausdrücke bestehen. Die Alltagssprache ist voll von spezifischen Ausdrücken und Redensarten, wie z. B. der Zahn der Zeit, der Wald von Masten oder der Dschungel der Großstadt. Metaphern sind Transformationen von aktuellen Ereignissen in eine figurative Ausdrucksform, die Anschaulichkeiten hervorruft und einen mehr beschreibenden und illustrativen Charakter haben anstelle einer rein abstrakten Wahrnehmung von Vorgängen. Gewöhnlich handelt es sich um einen Vergleich zwischen zwei Ereignissen, welche nicht gleich sind, aber in einer anschaulichen Art miteinander verglichen werden können. Der Vergleich wird meist durch einen schöpferischen Gedanken gefunden, der unterschiedliche Objekte miteinander verbindet und ein neues Bild erfindet, in welches die Charakteristiken beider einfließen. Die Bedeutung von Metaphern beruht auf dem Vergleich und der Gleichartigkeit von meist anthropomorphem Charakter, wie dem menschlichen Körper als Metapher für die Form einer romanischen Kathedrale oder die Gestalt des Universums. Entwerfer benutzen die Metapher als ein Instrument gedanklicher Art, das der Klarheit

whole firmament the human mind created a vivid fantasy. It probably took a long time to structure the wide starry sky, and to develop a coherent system within a chaotic reality long before science was capable of calculating and measuring the orbits, the gravity, the intensity and speed of light of the stars and to register all relevant data. Before that, understanding was based entirely on imaginative concepts. Instead of a set of facts, knowledge referred to a set of constellations derived from perception .. The firmament was filled with figures and images, such as the Orion, Castor and Pollux, the Great Bear, and others. Those star images represented a sensuous reality in the human consciousness. Therefore we might conclude: Reality is what our imagination perceives it to be. In a general sense, an image describes a set of facts in such a way that the same visual perception is connected with the conditions as with the image itself.

Metaphors

In everyday language we are constantly using metaphorical expressions without paying any attention to them. For instance, we talk about the foot of the mountain, the leg of a chair, the heart of the city, the mouth of the river, the long arm of the law, the head of the family and a body of knowledge. We use many words that are vivid metaphors although they exist as common expressions. In addition to the words, everyday language abounds in phrases and expressions of metaphorical character such as: straight from the horse's mouth, the tooth of time, or the tide of events, a forest of masts, the jungle of the city.

Metaphors are transformations of an actual event into a figurative expression, evoking images by substituting an abstract notion for something more descriptive and illustrative. It usually is an implicit comparison between two entities which are not alike but can be compared in an imaginative way. The comparison is mostly done through a creative leap that ties different objects together, producing a new entity in which the characteristics of both take part. The meaning of metaphors is based on comparison and similarities most often of anthropomorphical character, like the human body as a metaphor for the shape of a romanesque cathedral or the conformation of the universe. Designers use the metaphor as an instrument of thought that serves the function of clarity and vividness antedating or bypassing logical processes. "A metaphor is an intuitive

und Lebendigkeit dient, indem es logische Prozesse umgeht und ihnen entgegengesetzt ist. "Eine Metapher ist eine intuitive Begrifflichkeit von Gleichartigkeiten in Ungleichheiten", wie Aristoteles es definiert.

Modelle

Unter einem Modell wird gemeinhin eine Person verstanden, die als Prototyp eine ideale Form verkörpert. Allgemeiner gesehen ist ein Modell eine Struktur, ein Muster, nach dem etwas geformt wird. Ein Künstler malt seine Gemälde nach den Formen oder Prinzipien seines Modells. Ein Wissenschaftler bildet seine Theorien natürlicher Ereignisse auf der Grundlage eines Konzeptes oder eines Plans, der als Modell dient. Dies ist um so mehr der Fall, wenn die Komplexität einer Sache zunimmt oder die wissenschaftliche Sphäre so schwierig wird, daß jede Art von Beobachtung versagt. In der Chemie oder der Physik z. B. werden Modelle benützt, um die Positionen von Atomen in Molekülen zu zeigen, oder es werden biologische Modelle verwandt, um organische Formationen zu demonstrieren, in denen jedes Organ seine Funktion in Beziehung zum System als Ganzem hat. Solche Modelle dienen als Instruktionen für die technische Auseinandersetzung mit der Realität. Allgemein gesprochen ist ein Modell eine theoretische Komplexität in sich selbst, welche entweder eine visuelle Form oder eine konzeptionelle Ordnung in die Bestandteile komplexer Situationen bringt. In solch einem Modell ist die äußere Form Ausdruck der inneren Struktur. Es zeigt die Art, wie etwas zusammengesetzt ist. Ein Modell zu machen, bedeutet Zusammenhänge in einer gegebenen Kombination und in festgelegten Dispositionen zu erkennen. Das geschieht gewöhnlich mit zwei Modelltypen: visuelle Modelle und Denkmodelle. Sie dienen als konzeptuelles Instrument, um unseren Erfahrungen Struktur zu verleihen und daraus Funktionen abzuleiten oder ihnen eine Absicht zu geben. Mit diesen beiden Modellen formulieren wir eine objektive Struktur, die Annahmen in etwas mehr Gewißheit und deshalb mehr Realität verwandeln. Es ist nichts anderes als ein formales Prinzip, das es ermöglicht, die Komplexität der Erscheinungen in besser geordneter Weise sichtbar zu machen, und die - anders gesehen - ein schöpferischer Ansatz ist zu einer strukturierten Realität, die sich an der Kenntnis des Modells ausrichtet. Nicht zuletzt ist das Modell eine intellektuelle Struktur, die Ziele setzt für unsere schöpferischen Aktivitäten. Gerade so wie der Entwurf von Modellgebäuden, von Modellstädten, von Modellgemeinschaften und anderen Modellbedingungen die Richtschnur sind für folgerichtige Aktionen.

perception of similarities in dissimilars," as Aristotle defined it.

Models

A model is commonly understood as somebody who poses as a prototype representing an ideal form. In a more general sense a model is a structure, a pattern, along the line of which something is shaped. As an artist paints his painting after the lines of a model, a scientist builds his theory of natural events on the basis of a concept or a plan which acts as a model. This is all the more so when the complexity of something increases or the scientific sphere becomes so minute that any kind of observation would fail. In chemistry or physics, for instance, models are built to demonstrate the position of atoms in molecules, or biological models are used to represent the organic formation in which every organ has its function in relation to the whole system. Such models serve as instructions for technical intrusion with the reality. Generally a model is a theoretical complexity in itself which either brings a visual form or a conceptual order into the components of complex situations. In such a model the external form is the expression of an internal structure. It shows the way something is put together. To make a model means to find coherence in a given relationship of certain combinations and fixed dispositions. This is usually done with two types of models, visual models and thinking models. They serve as conceptual devices to structure our experience and turn them into functions or make them intentional.

By means of these two models we formulate an objective structure that turns facts into something more certain and therefore more real. It is nothing else than a formal principle which makes it possible to visualize the complexity of appearances in a more ordered way, and which in reverse is a creative approach to structured reality along the knowledge of a model. Not the least the model is an intellectual structure setting targets for our creative activities, just like the design of model-buildings, model-cities, model-communities, and other model conditions supposedly are setting directions for subsequent actions.

Analogien

Als Le Corbusier ein Gebäude mit einer Maschine verglich, sah er eine Analogie, die vorher niemand gesehen hatte. Als Alvar Aalto den Entwurf einer organisch geformten Vase mit der finnischen Landschaft verglich oder den Entwurf für ein Theater in Essen mit einem Baumstumpf, tat er dasselbe. Und als Hugo Häring mit anthropomorphen Vorbildern entwarf, tat auch er nichts anderes, als eine Analogie zu sehen, wo niemand vorher eine gesehen hatte. Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde es erkennbar, daß die Analogien in weitestem Sinne eine viel größere Rolle spielten in der Architektur als die einfache Erfüllung funktioneller Bedürfnisse oder die Lösung rein technischer Probleme. Alle Entwürfe der Konstruktivisten z. B. müssen als eine Referenz an die dynamische Welt der Maschinen, die Fabriken und Industrieteile gesehen werden, denen sie analog sind. Melnikov hat einmal eine Serie von Entwürfen für Arbeiterclubs in Moskau geschaffen, die Analogien sind zu Kolben, Zylindern, Gängen und Zahnrädern.

Es wird gesagt, daß wissenschaftliche Entdeckungen darin bestehen, Analogien zu sehen, wo der andere nur nackte Tatsachen sieht. Nimmt man z. B. den menschlichen Körper, so sieht ein Chirurg in ihm hauptsächlich ein System von Knochen, Muskeln, Organen und Zirkulationssystemen; ein Fußballtrainer sieht die Leistungsfähigkeit; ein Liebhaber hat eine romantische Vorstellung von dem Körper, und ein Geschäftsmann kalkuliert die Arbeitskraft, ein General die Kampfkraft usw. Architekten wie Cattaneo, Häring, Soleri u.a. empfinden den menschlichen Körper als eine Gestalt, die analog ist zu ihren Plänen - sei es für Gebäude oder Städte. Sie konstruieren eine Abhängigkeit durch Analogien von einem zum anderen. Die Analogie errichtet eine Gleichartigkeit oder die Existenz von gleichartigen Prinzipien zwischen zwei Ereignissen, welche normalerweise völlig unterschiedlich sind. Kant betrachtet die Analogie als etwas, das unerlässlich ist, um das Wissen zu erweitern. Durch die Anwendung der Methode der Analogien sollte es möglich sein, neue Konzepte zu entwickeln und neue Zusammenhänge zu erkennen.

Zeichen, Symbole und Allegorien

Fast unsere gesamte Kommunikation basiert auf Zeichen, Symbolen, Signalen und Allegorien, die nicht nur die meisten Aspekte unserer täglichen Routine ausmachen, sondern meistens oder sehr oft auch religiöse und metaphysische Systeme tragen. Die Benutzung eines Autos z. B. ist nur möglich durch den regulierenden Effekt von Verkehrssignalen, -zeichen und -symbolen, und ohne sie würde Autofahren ein sehr verwegenes und wahrscheinlich katastrophales

Analogies

When Le Corbusier compared the edifice with a machine he saw an analogy where nobody saw one before. When Aalto compared the design of his organically shaped vases with the Finnish landscape, or his design for a theater in Germany with a tree stump, he did the same; and when Haring designed with anthropomorphic images in mind he again did just that-seeing an analogy where nobody has seen one before. In the course of the twentieth century it has become recognized that analogy taken in the most general sense plays a far more important role in architectural design than that of simply following functional requirements or solving pure technical problems. All the constructivist designs for instance, have to be seen as a reference to the dynamic world of machines, factories and industrial components to which they are analogous. Melnikov once produced a series of designs for workers' clubs in Moscow which are analogies to pistons, tubes, gears and bearings.

It has been said that scientific discovery consists in seeing analogies where everybody else sees just bare facts. Take, for instance, the human body: a surgeon perceives it mainly as a system of bones, muscles, organs and a circulatory system. A football coach appreciates the performance capacity of the body, the lover has a romantic notion about it, a businessman calculates the working power, a general the fighting strength, and so on. Architects, like Cattaneo, Haring, Soleri and others perceive the human body as a Gestalt which is analogous to their plans either for buildings or cities. They draw an inference by analogy from one to the other. The analogy establishes a similarity, or the existence of some similar principles, between two events which are otherwise completely different. Kant considered the analogy as something indispensable to extend knowledge. In employing the method of analogy it should be possible to develop new concepts and to discover new relationships.

Signs, symbols and allegories

Almost all our communication is based on signs, signals, symbols and allegories which structure not only most aspects of our daily routine but also are most often carriers of religious and metaphysical systems. Riding in a motorcar, for example, is only possible because of the regulating effect of traffic signals, signs and symbols, and it would be a most daring and deadly adventure without them. The modern scientific world is full of complicated symbolic

Abenteuer sein. Die moderne wissenschaftliche Welt ist voll von komplizierten symbolischen Codes und Systemen, von synthetischen Zeichen und Symbolen, welche vorteilhafter sind, weil sie objektiver und kürzer sind als die normale Sprache. Aber hinter der objektiven Welt repräsentieren Symbole auch eine metaphysische Welt als magische Erleuchtungen und kultische Symbole in verschiedensten Religionen, wie das Rad des Lebens im Buddhismus, der Fisch als Symbol der Christenheit und der Phönix als ein Zeichen der Regeneration in der alten Mythologie.

Während Zeichen auf etwas hinweisen, das sie darstellen - wie Worte künstliche Zeichen für Ideen und Gedanken sind -, sind Symbole die Durchdringung von Geist und Vorstellung, die durch Mysterien, Tiefe und unerschöpfliche Interpretation charakterisiert sind. Um etwas Abstraktes auszudrücken und zu visualisieren, benützt man transzendente oder geistige Symbole oder Allegorien. Die Durchdringung zwischen Symbolen oder Allegorien ist fließend und kann nicht streng getrennt werden. Allegorien werden als eine Dimension der kontrollierten Indirektheit betrachtet und haben eine doppelte Bedeutung. Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes gibt die Richtung seiner Entwicklung an. Es kommt vom griechischen Wort "alios" und "agorein", das bedeutet "anderes Sprechen" und suggeriert eine mehr doppeldeutige und hintergründige Sprache. Die Methode der Allegorie wird in der Kunst gebraucht, wenn sie mehr einen thematischen Inhalt und Ideen ausdrückt als Ereignisse und Tatsachen. Der bleibende Eindruck, der bei einem allegorischen Vergleich entsteht, ist etwas Indirektes, Ambivalentes und manchmal sogar Emblemhaftes, das zwangsläufig nach einer Interpretation verlangt. Die Allegorie hebt den Nachdenkenden auf eine Bedeutungsebene und versorgt den Entwerfer mit einem Mittel, das weit über die pragmatische Repräsentation hinausgeht. Insbesondere Kunst und Mythologie machen weiten Gebrauch von Allegorien, beide in subjektiven Vorgängen und in der Vorstellung. Oft werden Personifikationen benutzt, um abstrakte Ideen und Ereignisse sichtbar zu machen, so der Tod als Sensenmann, die Gerechtigkeit als Frau mit verbundenen Augen, die Glücksgöttin auf einem drehenden Rad sitzend, selbst in Allegorien wie John Bull als dem Repräsentanten für die britische Nation, dem Michel für die deutsche und der Marianne für die französische Nation sowie dem guten "Uncle Sam", der für Amerika steht. Dies allegorische Mittel jedoch war in der Vergangenheit nicht nur von größter Bedeutung für die Repräsentation des Kosmos in der antiken Welt oder für die Spekulation über die Natur des Universums im Mittelalter, es spielt auch eine bedeutende Rolle in der modernen Literatur, um begriffliche Dimensionen zu erfassen, die

codes and systems of synthetic signs and symbols which are more advantageous because they are unambiguous, distinct, and shorter than regular language. But beyond the objective world, symbols also represent a metaphysical world as magical illuminations and cult symbols in various religions, such as the wheel of life in Buddhism, the fish as a symbol of Christianity, and the phoenix as a sign of regeneration in ancient mythology.

While signs point to something that they represent, as words are artificial signs for ideas and thoughts, symbols are a penetration of mind and image characterized by mystery, depth and inexhaustible interpretation. To express and visualize something abstract, transcendental or spiritual either symbols or allegories are used. The transition between symbols and allegories is flexible and cannot be strictly separated. Allegory is regarded as a dimension of controlled indirectness and double meaning. The original meaning of the term suggests the direction of its development, it comes from the Greek word "alios" and "agorein" which means an "other speaking" and suggests a more deceptive and oblique language. The method of allegory is represented in art whenever it emphasizes thematic content and ideas rather than events and facts. The abiding impression left by the allegorical mode is one of indirect, ambiguous and sometimes even emblematic symbolism which inevitably calls for interpretation. The allegory arouses in the contemplator a response to levels of meaning, and provides the designer with a tool that goes beyond pragmatic representation. Particularly art and mythology make wide use of allegories, both in subject matter and in its imagery. Quite often personifications are employed to visualize abstract ideas and events, such as death as reaper, justice as the blindfolded woman, the goddess of luck sitting on a flying wheel; even in allegories like "John Bull" as the representative of the British nation, "Michael" for the Germans, "Marianne" for the French, and good old "Uncle Sam" who stands for America.

The allegorical mode however has not only been of major importance in the past as representing the Cosmos in the ancient world or speculating on the nature of the Universe in the Middle Ages, it also plays a significant role in modern literature, exhibiting incomprehensible and unconceivable dimensions rooted in the depth of the unconscious as in Beckett's "Waiting for Godot" or in Kafka's novels.

What all that means-thinking and designing in images, metaphors, models, analogies, symbols and allegories- is nothing more than a transition from purely pragmatic approaches to a more creative mode of thinking. It means a process of thinking in qualitative values rather than quantitative data, a process that is based on

in der Tiefe des Unterbewußtseins wurzeln, wie in Becketts "Waiting for Godot" oder in den Novellen Kafkas.

Die Bedeutung des Denkens und Entwerfens in Bildern, Metaphern, Modellen, Analogien, Symbolen und Allegorien ist nichts anderes als der Übergang von rein pragmatischen Denkansätzen zu einer mehr kreativeren Methode des Denkens. Es bedeutet einen Prozeß des Denkens in qualitativen Werten statt in quantitativen Daten, einen Prozeß, der mehr auf der Synthese als auf der Analyse basiert - nicht so verstanden, daß analytische Methoden abgelehnt werden, sondern mehr in der Richtung, daß Analyse und Synthese alternieren, so natürlich wie das Einatmen und Ausatmen, wie Goethe es ausgedrückt hat. Es ist als ein Übergang der Denkprozesse vom metrischen Raum zum visionären Raum kohärenter Systeme zu verstehen, von Konzepten gleicher Beschaffenheit zu Konzepten der Gestaltfindung. All die unterschiedlichen Methoden, die hier beschrieben worden sind, sind Teil eines morphologischen Konzeptes, das als eine Studie der Formation und Transformation zu verstehen ist, seien es Gedanken, Tatsachen, Objekte oder Bedingungen, wie sie sich selbst in sensitiven Experimenten oder Erfahrungen ausdrücken.

Diese Vorgehensweise soll nicht als Ersatz für qualitative Wissenschaft stehen, die die Erscheinungsformen, die uns bekannt sind, in Funktionen zerlegt, um sie kontrollierbar zu machen, sondern es ist so zu verstehen, daß sie gegen den zunehmenden Einfluss der Verwissenschaftlichung gerichtet sind, die für sich ein Monopol der Erkenntnis beansprucht.

Deshalb sind die Städtebilder, die in dieser Anthologie gezeigt werden, nicht nach Funktionen und meßbaren Kriterien analysiert, Methoden, welche normalerweise angewandt werden, sondern sie sind auf einem konzeptuellen Niveau interpretiert, das Ideen, Vorstellungen, Metaphern und Analogien zeigen soll. Die Interpretationen sind im morphologischen Sinn begriffen, weit offen für subjektive Spekulationen und Transformationen. Das Büchlein zeigt einen mehr transzendentalen Aspekt, der dem tatsächlichen Entwurf zugrunde liegender Gedanken. Anders ausgedrückt zeigt es das allgemeine Prinzip, das gleich ist in ungleichen Situationen oder unter ungleichen Bedingungen. Drei unterschiedliche Ebenen der Realität werden herausgestellt: die faktische Realität - das Objekt; die konzeptuelle Realität - die Analogie; die begriffliche Realität - die Idee, gezeigt als Plan, als Bild und als Begriff.

synthesis rather than analysis. Not that analytical methods are opposed but more in the direction that analysis and synthesis alternate as naturally as breathing in and breathing out, as Goethe put it. It is meant to be a transition in the process of thinking from a metrical space to the visionary space of coherent systems, from the concepts of homology to the concepts of morphology. All of the different modes described are part of a morphological concept which is understood as a study of formations and transformations whether of thoughts, facts, objects or conditions as they present themselves to sentient experiences.

This approach is not meant to act as a substitute for the quantitative sciences which break down forms, as we know them, into functions to make them controllable, but it is meant to counteract the increasing influence of those sciences that claim a monopoly of understanding.

Therefore, the city-images as they are shown in this anthology are not analysed according to function and other measurable criteria-a method which is usually applied-but they are interpreted on a conceptual level demonstrating ideas, images, metaphors and analogies. The interpretations are conceived in a morphological sense, wide open to subjective speculation and transformation. The book shows the more transcendental aspect, the underlying perception that goes beyond the actual design. In other terms, it shows the common design principle which is similar in dissimilar conditions. There are three levels of reality exposed: the factual reality-the object; the perceptual reality-the analogy; and the conceptual reality-the idea, shown as the plan-the image-the word.

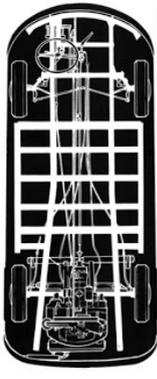
An Organism
Bone Structure



A City
Street Structure



A Mechanism
Frame Structure



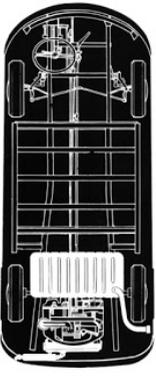
An Organism
Digestive System



A City
Power System



A Mechanism
Exhaust System



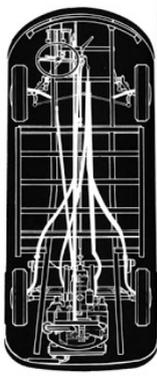
An Organism
Circulatory System



A City
Subway System



A Mechanism
Fluid System



An Organism
Nervous System



A City
Power System



A Mechanism
Electro System



Irénée
Scalbert

Irénée
Scalbert

The Architect as Bricoleur

Der Architekt als Bricoleur

PELLERIN & C^o, imp.-édit.

ROBINSON CRUSOÉ.

IMAGERIE D'EPINAL. N° 893



Un jour dans une île déserte le 30 septembre 1659, j'eus mon compagnon pérorant; moi, je fus assez heureux pour prendre pied sur une île déserte où je retrouvai bien de ma débrouille.



Le lendemain je fis vers le château et l'heureux des rochers. J'y trouvai des verres et quantité d'objets qui me furent dans la suite très utiles.



Je formai le projet de me construire une cabane. J'y parvins grâce à quelques instruments que j'aurais eus à retirer du ventre d'un chat, mais cela me prit d'un long et pénible travail.



Avec une peau de chèvre je m'étais fait un vêtement et un bonnet. Pour armes, j'eus un fusil, un sabre et un pistolet. En plus je réussis à cultiver vers un clocher que j'emportai sous mon bras.



J'avais trouvé dans les épaves de vaisseau un peu de blé, de la semence et, j'en ai cultivé, une graine récoltée. Comme je n'avais pas de faucille, je me servis de mon sabre pour le couper.



Avec mon blé je réussis de faire du pain; j'y parvins, non sans beaucoup de peine, mais je fus récompensé de mon labeur, car cet aliment précieuse était celui qui me manquait le plus.



Mes animaux me manquait pas d'agrément, grâce à mes fidèles compagnons: un chien, des chats, et un perroquet qui, grâce à mes lectures, parlait sans cesse: Robinson! Robinson!



Encouragé par la réussite de mes travaux, je parvins à construire, avec un tronç d'arbre, un canon capable de me porter un peu; cela me permit de faire le tour de mon île.



Un jour dans une île déserte, j'étais à l'œuvre sur le sable des traces de pas humains. Cette découverte me plongea dans une vive inquiétude.



Quelques jours après, j'appris que le capitaine d'une troupe de sauvages et trois de ses hommes, précédés par un dindon à queue de feu et un trou de chien, les autres regardaient leurs harpons.



Pendant le combat, je fus, malgré moi, blessé par un coup de fusil; après l'avoir soigné, je lui donnai des armes et le nommai Vendredi en mémoire de jour de sa débrouille.



Moi et mes fidèles compagnons nous nous sommes en quête de nos croissants; mais nous ne trouvâmes qu'un Européen lié et garrotté, et nous le prîmes avec nous.



C'était un malheureux Espagnol dont les sauvages avaient fait un esclave. Après l'avoir mis en son île, nous revînâmes à la plage où nous trouvâmes un sauvage que Vendredi reconnut pour son père.



Un jour, Vendredi et moi, nous trouvâmes, au pied d'un rocher, deux Européens. C'était un capitaine de vaisseau avec ses deux lieutenants, que leur équipage révéla être des Français.



Cher moi, le capitaine, qui était anglais, me raconta la révolte de son équipage dans tous ses détails. Nous résolûmes alors d'attaquer les mutins et de reprendre le navire.



Nous y parvînmes et punîmes les coupables. Je quittai alors avec le 15 décembre 1686, en emportant avec moi mon fidèle Vendredi. Comme courtois, j'emportai mon perroquet, mon paradis, et mon grand boulet.

Essay

69

Candidate No. 4, 07/2011

Facing up to the existential confusion in architecture, Irénée Scalbert revisits the notion of the architect-bricoleur. In the 1970s, inspired by Claude Lévi-Strauss, critics including Charles Jencks and Colin Rowe imagined the architect sifting through the debris of culture. In our own time, buoyed by the rise of ecology, the architect is more Robinson Crusoe than scholar, salvaging what he can from the shipwreck of culture and making the most of nature. He works as if for himself and with the means that are at hand. The architect-bricoleur, Scalbert argues, shall be neither modern, working for the amelioration of the greater number, nor postmodern, seeking to create a sensation. He shall be, after Bruno Latour, premodern, making the best of both new and old techniques and embracing circumstance and accident in his craft.

Irénée Scalbert nimmt die existenzielle Verwirrung in der Architektur zum Anlass, um sich näher mit der Idee des Architekt-Bricoleurs zu befassen. In den 1970er Jahren entwarfen Kritiker wie Charles Jencks und Colin Rowe unter dem Einfluss von Claude Lévi-Strauss das Bild eines Architekten, der den Schutt der Kultur durchkämmt. Heutzutage, im ökologischen Zeitalter, ist der Architekt mehr Robinson Crusoe denn Gelehrter, der aus dem Wrack der Kultur rettet, was er kann, und sich das, was die Natur bietet, zunutze macht. Der Architekt-Bricoleur, so Scalbert, wird weder modern sein, indem er sich für die Verbesserung des Gemeinwohls einsetzt, noch postmodern, indem er versucht, Sensationelles zu schaffen. Er wird, im Sinne Bruno Latours, vormodern sein, indem er neue wie alte Techniken kreativ nutzt und Umstände und Zufall in seine Arbeit mit einbezieht.

Cover
Aus einer anonymen illustrierten
Ausgabe von *Robinson Crusoe*.
Herausgegeben von Pellerin & Cie,
letztes Viertel des 19. Jahrhundert.
Musée de l'image, Epinal.

Cover
From an illustrated edition of
Robinson Crusoe, author unknown.
Published by Pellerin & Cie, last
quarter of the nineteenth century.
Musée de l'image, Epinal.

Modernism was founded upon common sense and convenience. Form followed function, and not much else, it was felt, needed to be said. But remove the universal of function, as happened in the 1970s, remove the certainties of common sense and convenience, and form knew not which way to turn. Suddenly it was free. Wordplay on the familiar dictum was common. Literally, form could (and still can) follow anything. This narrative, or rather the absence of narrative, has dominated the academic discourse during the last half-century, leading architects now to the excitement of discovery, now to existential confusion.¹

Consider OMA's 1989 competition entry for the French National Library. It stands and falls at the high watermark of postmodernism. With engaging candour, OMA's Rem Koolhaas confided to his diary, published in *S,M,L,XL*, a desire to become free from "the sad mode of simulating invention," from "the apparent obligation ... to fabricate differences."² Two weeks later came a thrilling *eureka* in the form of a first sketch elevation, "astonishingly absurd, astonishingly beautiful."³ In effect, the postmodern conundrum was to be solved with the cancellation of the remaining term of the modernist dictum: form. Architecture became "an absence of building." Drawing from the French postmodern theorist Gilles Lipovetsky and his 1983 book *L'Ère du Vide* (the third chapter is called "Narcisse ou la stratégie du vide"), Koolhaas described his approach to the library design as a "strategy of the void." No function, no form, and above all no following. Exit modernism.

We have long been accustomed to the vicissitudes associated with form, to the contortions bringing about its improbable disappearance (Koolhaas and the French National Library), and to the acrobatics celebrating its triumph (the Guggenheim in Bilbao). Triggered by the collapse of modernism, assisted by the wanderings of postmodernism, every aspect of architecture was reduced to form (and for a few like Koolhaas, to nonform). Even detailing, usually associated with solidity and

keeping water away, has become a means to texture and ornament. It is from this position that the architect must now contemplate his vocation. Enter the bricoleur.

Being at once designer, builder, and user, the bricoleur is central to the process of making things. The distinction between conception, construction, and living is not one that in his terms is particularly significant. Nor is bricolage, Do It Yourself (DIY) in English, a marginal occupation: it represents a considerable part of the building economy. The vast number of publications on the subject testifies to this, and ranges from electronics and plumbing to decoration, and even *papier-mâché*. They describe various sleights of hand, every possible way of doing things. Bricolage is shrewd and cunning.

On the other hand, the academic literature on bricolage is negligible. To this day, the seminal text remains the few pages written by Claude Lévi-Strauss at the beginning of his 1962 book, *La pensée sauvage*.⁴ Lévi-Strauss describes not the thought of primitive people but the primitive foundation of thought, the process that explains the transition from nature to civilization. The "savage mind," he writes, "is neither the mind of savages nor that of primitive or archaic humanity, but rather mind in its untamed state..."⁵ This point must be emphasized. Bricolage, the means by which the untamed mind puts order into things, is not peculiar to tribes in the Amazon basin and elsewhere but is available to all.

Lévi-Strauss calls bricolage the "science of the concrete." He offers only few examples of this science: the *Palais Idéal* of the Facteur Cheval, already well-known to Jean Dubuffet and the protagonists of *art brut*, the sets constructed by Georges Méliès in his film studio in Montreuil, and

- 1 For an early example of this ambivalence, see Summerson 1963.
- 2 Koolhaas/Mau 1995: 616.
- 3 Koolhaas/Mau 1995: 646.
- 4 Published in English in 1966 as *The Savage Mind*.
- 5 Lévi-Strauss 1966 [1962]: 289.

Moderne Architektur wurde auf gesundem Menschenverstand und Alltagstauglichkeit gegründet. Form folgte Funktion, und viel mehr, so meinte man, gab es darüber nicht zu sagen. Aber ließ man das Universelle der Funktion weg, wie es in den 1970er Jahren geschah, oder die Gewissheiten des gesunden Menschenverstandes und der Alltagstauglichkeit, dann wusste die Form sogleich nicht mehr wohin. Plötzlich war sie frei. Wortspiele über das vertraute Diktum machten die Runde. Form konnte (und kann es immer noch) buchstäblich allem folgen. Dieses Narrativ, oder vielmehr das Fehlen dieses Narrativs, hat während des letzten halben Jahrhunderts den akademischen Diskurs¹ beherrscht und hat Architekten mal zu erregender Entdeckung, mal zu existenzieller Verwirrung geführt.

Man denke an OMAs Wettbewerbsbeitrag von 1989 für die Französische Nationalbibliothek. Er steht und fällt an der Hochwassermarken der Postmoderne. Mit entwaffnender Ehrlichkeit vertraute OMAs Rem Koolhaas seinem in *S,M,L,XL* veröffentlichten Tagebuch den Wunsch an, sich von dem „traurigen Modus“ frei zu machen, „Erfindung zu simulieren“, von der „scheinbaren Verpflichtung ... Unterschiede zu fabrizieren“.² Zwei Wochen später kam ein aufregendes *Heureka* in Form einer ersten Skizze der Ansicht, „erstaunlich absurd, erstaunlich schön“.³ Schließlich wurde das postmoderne Dilemma dadurch gelöst, dass der noch verbleibende Begriff im Diktum der Moderne getilgt wurde: Form. Architektur wurde zu einer „Abwesenheit des Gebäudes“. Indem er sich auf den französischen postmodernen Theoretiker Gilles Lipovetsky und sein Buch *L'Ère du vide* von 1983 stützte (das dritte Kapitel heißt „Narcisse ou la stratégie du vide“), beschrieb Koolhaas seinen Ansatz für den Bibliotheksentwurf als eine „Strategie des leeren Raumes“. Keine Funktion, keine Form, und vor allem kein Folgen. Abgang: die Moderne.

Wir sind seit Langem an die Wechselhaftigkeiten gewöhnt, die mit Form in Verbindung

gebracht werden, an die Verrenkungen, die zu ihrem unwahrscheinlichen Verschwinden führen (Koolhaas und die Französische Nationalbibliothek) und an die Akrobatik, mit der ihr Triumph gefeiert wird (das Guggenheim in Bilbao). Ausgelöst von dem Kollaps der Moderne, gefördert von den Irrwegen der Postmoderne, wurde jeder Aspekt der Architektur auf Form reduziert (und für einige wenige wie Koolhaas auf Nicht-Form). Selbst Detaillierung, meist mit Solidität und dem Abhalten von Wasser assoziiert, ist ein Mittel für Textur und Ornamentik geworden. Aus dieser Position heraus muss der Architekt heute Beruf und Berufung betrachten. Auftritt: der Bricoleur.

Entwerfer, Erbauer und Benutzer in einem, nimmt der Bricoleur im Prozess des Herstellens von Dingen eine zentrale Rolle ein. Seiner Vorstellung zufolge ist die Unterscheidung zwischen Konzeption, Konstruktion und Leben keine sonderlich bedeutsame. Bricolage (deutsch: Bastelei, Heimwerkerei) ist auch keineswegs eine marginale Beschäftigung: Sie macht einen beträchtlichen Teil der Bauwirtschaft aus. Die große Zahl der Veröffentlichungen auf diesem Gebiet belegt dies und reicht von Elektronik und Klempnern zu Dekoration und sogar *papier-mâché*. Es werden die raffiniertesten Fachtricks beschrieben, alle denkbaren Methoden, etwas zu machen. Bricolage ist gewitzt und geschickt.

Die akademische Literatur über Bricolage ist hingegen spärlich. Bis heute besteht der bahnbrechende Text nach wie vor aus den paar Seiten, die Claude Lévi-Strauss zu Beginn seines Buches *La pensée sauvage* von 1962⁴ verfasst hat. Lévi-Strauss beschreibt nicht das Denken primitiver Völker, sondern die primitive Grundlage des Denkens, den Prozess, der den Übergang von Natur zu Zivilisation

1 Für ein frühes Beispiel dieser Ambivalenz siehe Summerson 1963.

2 Koolhaas/Mau 1995: 616 [Dt. Übers.: Matthias Müller].

3 Koolhaas/Mau 1995: 646 [Dt. Übers.: Matthias Müller].

4 1968 unter dem Titel *Das wilde Denken* ins Deutsche übersetzt.

the suburban castle of Mr. Wemmick in Charles Dickens's *Great Expectations*. The fundamental characteristic of bricolage is that its inventory is made of all kinds of different things and that, even when this inventory is large, it remains limited. The bricoleur uses what is at hand because that is all that he has. His materials bear no relation to his task because they are themselves the result of previous constructions. Lévi-Strauss refers to these materials as being "pre-constrained."

Before embarking on a project, the bricoleur interrogates the materials in his treasury. He tries to discover new significations and new possibilities. What were ends in previous projects become means in the next. The bricoleur rebuilds his set of tools and materials by using the debris of previous events, the odds and ends left behind by other ventures. But the set always remains the same. Inevitably, the result will be a compromise between the project that he first had in mind and the means available to him.

This text by Lévi-Strauss became well-known among architecture critics in the late 1960s and early 1970s. It is not difficult to see why. Lévi-Strauss contrasts the bricoleur with the engineer. Unlike the bricoleur, the engineer—so Lévi-Strauss claimed—subordinates materials to his project. There will be as many sets of materials and tools as there are engineering projects. Unlike the bricoleur who recycles the leftovers of older projects, the engineer (and a majority of modern architects after him) imagines his project in the context of universal laws. He imposes his concepts on reality. The bricoleur on the other hand looks for signs and images in the reality that is around him.

In the 1970s, architects were looking for a way out of modernism. For half a century, their predecessors had been obsessed with the figure of the engineer. Hence it is not difficult to understand why the text by Lévi-Strauss proved so enticing. Bricolage seemed to offer an alternative vision to that of modernism. It was the perfect riposte to the doctrine of functionalism, to the excesses of rationality and to the worship of science. Bricolage signified improvisation, freedom, and populism. It was a means to individual creativity and to art.

Already in 1956, Alison and Peter Smithson, together with their artist friends Eduardo Paolozzi and Nigel Henderson, had constructed "Patio and Pavilion." Here the simple shed and the debris

of everyday life expressed basic necessities of habitation. By the 1970s, these debris from life came to mean far more than the waste of individual lives: they designated the whole of human history, the totality of culture. Sifting through the debris of centuries, architects found their new materials. Hence Colin Rowe and Fred Koetter's fascination with Rome in their 1978 book *Collage City*. With its mish-mash of obelisks, columns and statues, with its collision of palaces, *piazze*, and villas, with its collection of formal compositions and *ad-hoc* stuff in between, Rome represented, in their eyes, the bricolage mentality at its most lavish.

Six years before *Collage City*, Charles Jencks and Nathan Silver published *Adhocism*. In this book, bricolage was offered as a more direct way of making architecture, as a means to a "democratic style" by which anyone could be the author of their own environment. Already it was manifest in the DIY industry, in the constructions of Hippie communities and in the recycling of waste. "Instead of a city of 10,000 architects," Jencks argued, "we need a city of 10 million architects."⁶ On the aesthetic plane, what appealed to the authors is the ingenuity by which everything can always be turned into something else. Thus in the films of Buster Keaton, Jencks observed, an umbrella served as a parachute, a door knob was used to pull out a tooth, and Keaton himself performed as a canon ball. For the adhocist, bricolage was the springboard of the creative process, being instrumental for instance in the invention of the bicycle, of the automobile, and of the space program.

Jencks and Silver associated bricolage with the student movement in the 1960s. In the event their political vision was abandoned. Freedom of choice for people was downgraded to freedom of design for the architect. Hence the legacy of bricolage became the new eclecticism outlined in Jencks's 1977 *The Language of Post-Modern Architecture*, the studied inconsistency in forms, and the "difficult whole" theorized by Robert Venturi in *Complexity and Contradiction in Architecture* in 1966. The treasury of the postmodern bricoleur runs the entire gamut of history. Its limits were those of human imagination and memory. Though he was never formally a postmodernist, Robert Harbison, in his wonderful work of 1977, *Eccentric*

⁶ Jencks/Silver 1972: 64.

erklärt. „Dieses ‚wilde Denken‘... [ist] für uns nicht das Denken der Wilden, noch das einer primitiven oder archaischen Menschheit..., sondern das Denken im wilden Zustand...“⁵ Dieser Punkt muss betont werden. Bricolage, die Mittel, mit denen das ungezähmte Denken Ordnung unter den Dingen schafft, ist nicht ein Merkmal, das irgendwelchen Stämmen im Amazonasbecken oder anderswo eigen ist, sondern sie ist allen zugänglich.

Lévi-Strauss nennt Bricolage die „Wissenschaft des Konkreten“. Er führt nur einige wenige Beispiele für diese Wissenschaft an: den *Palais Idéal* des Facteur Cheval, Jean Dubuffet und den Protagonisten der *Art brut* bereits wohlbekannt, die Dekors, die Georges Méliès in seinem Filmstudio in Montreuil errichtet hatte, und das Vorortschloss des Mr. Wemmick in Charles Dickens' *Great Expectations*. Die grundlegende Eigenschaft der Bricolage ist, dass ihr Inventar sich aus allen möglichen unterschiedlichen Dingen zusammensetzt und dass dieses Inventar, selbst wenn es groß ist, eingeschränkt bleibt. Der Bricoleur verwendet das, was er zur Hand hat, weil das alles ist, was er hat. Seine Materialien haben keinen Bezug zu einer Aufgabe, weil sie selber das Ergebnis vorheriger Konstruktionen sind. Lévi-Strauss bezeichnet diese Materialien als „von vornherein eingeschränkt“.⁶

Bevor er sich auf ein Projekt einlässt, befragt der Bricoleur die Materialien in seiner Schatzkammer. Er versucht, neue Bedeutungen und neue Möglichkeiten zu entdecken. Was in vorangegangenen Projekten Ziel war, wird zum Mittel im nächsten. Der Bricoleur baut seine stets begrenzte Auswahl an Werkzeugen und Materialien immer wieder auf, indem er die Überreste früherer Ereignisse verwendet, das Sammelsurium, das von anderen Unternehmungen übriggeblieben ist. Doch die Ausrüstung bleibt immer dieselbe. Das Ergebnis wird zwangsläufig ein Kompromiss sein zwischen dem Projekt, das er ursprünglich im Kopf gehabt hat, und den Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen.

Dieser Text von Lévi-Strauss machte Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre die Runde unter Architekturkritikern. Der Grund liegt auf der Hand. Lévi-Strauss stellt den Bricoleur dem Ingenieur gegenüber. Im Gegensatz zum Bricoleur unterwirft der Ingenieur – so Lévi-Strauss – die Materialien seinem Projekt. Es wird ebensoviele

Materialien- und Werkzeugsätze geben, wie es Bauprojekte gibt. Anders als der Bricoleur, der die Reste aus älteren Projekten recycelt, stellt sich der Ingenieur (und die Mehrheit der modernen Architekten nach ihm) sein Projekt im Kontext universeller Gesetze vor. Er zwingt der Wirklichkeit seine Konzepte auf. Der Bricoleur hingegen sucht nach Zeichen und Bildern in der Wirklichkeit, die ihn umgibt.

In den 1970er Jahren waren Architekten auf der Suche nach einem Ausweg aus der Moderne. Ein halbes Jahrhundert lang waren ihre Vorgänger von der Gestalt des Ingenieurs besessen. Leicht begreiflich also, warum der Text von Lévi-Strauss sich als so verführerisch erwies. Bricolage schien eine alternative Vision zur Moderne zu bieten. Sie war die perfekte Antwort auf die Doktrin des Funktionalismus, auf die Exzesse der Rationalität und auf die Anbetung der Wissenschaft. Bricolage stand für Improvisation, Freiheit und Populismus. Sie war ein Mittel zu individueller Kreativität und Kunst.

Bereits 1956 hatten die Architekten Alison und Peter Smithson zusammen mit ihren Künstlerfreunden Eduardo Paolozzi und Nigel Henderson *Patio and Pavilion* gebaut. Der schlichte Schuppen und die Überbleibsel des Alltags drückten Grundbedürfnisse des Wohnens aus. In den 1970er Jahren bedeuteten diese Überbleibsel des Lebens bereits viel mehr als der von einem einzelnen Leben hinterlassene Abfall: Sie bezeichneten die Gesamtheit der Menschheitsgeschichte, die Totalität der Kultur. Indem sie den Schutt von Jahrhunderten durchstöberten, fanden Architekten ihre neuen Materialien. Das erklärt, warum Colin Rowe und Fred Koetter 1978 in ihrem Buch *Collage City*⁷ von Rom so fasziniert waren, einer Stadt, die in ihren Augen die Bricolage-Mentalität in ihrer üppigsten Ausformung verkörperte, mit ihrem Mischmasch von Obelisken, Säulen und Statuen, mit ihrer Kollision von Palästen, *piazze* und Villen, mit ihrer Kollektion formaler Kompositionen, durchsetzt mit *Ad hoc*-Schöpfungen.

Sechs Jahre vor *Collage City*, hatten Charles Jencks und Nathan Silver *Adhocism* veröffentlicht. In diesem Buch wurde Bricolage als eine direktere Art, Architektur zu machen, präsentiert, als ein

5 Lévi-Strauss 1968 [1962]: 253.

6 Lévi-Strauss 1968 [1962]: 32.

7 1984 unter demselben Titel ins Deutsche übersetzt.

Spaces, gives the best testimony to the postmodern project. It encompasses the full range of human creation, the entire spectrum of human culture, and by means of a book it brings aspects of the world “indoors” and makes them available to our powers of reinvention. The postmodernist may find occasional delight in nature, but, like Joris-Karl Huysmans whose 1884 book *A Rebours* (aptly rendered in English as *Against Nature*) was widely circulated among architects a century later, he seeks to experience and transform the world from the comfort of his drawing room.

That was in the 1970s. What about our own time? The bricoleur today is not, as he was for Jencks, a consumer adapting the products of industry to his own project. Nor is he an antiquarian rummaging, like Rowe, through the debris of the past. The closest affinities of the bricoleur in our own time are with Robinson Crusoe. In 1967, French writer Michel Tournier gave Robinson the figure of a demiurge in his version of the story, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.⁷ He imagined him at a workbench covered with all kinds of objects. Robinson is an organizer, “one who does battle with a world in disorder which he seeks to master by whatever means come to hand.”⁸ Shipwrecked on what became his island, he brings to shore biscuits, a hammer, a plane, planks torn from the ship’s decks. He also brings things of no immediate use: clothes, table service and silver, maps, a chest of coins. These objects are stored in a grotto that becomes Robinson’s treasury. When he starts work on a new boat, his only tools are an axe and a pocketknife. Unlike in Daniel Defoe’s original, early eighteenth-century version, Tournier gives him no nails.

To the materials rescued from the wreck, Robinson adds the resources of the island. A tree trunk is made into the keelson of his boat. The bark of a holly is boiled into a sludge and smeared over its hull. Robinson himself is part of this arsenal, his body bearing the marks of construction in so many cuts, burns, scars, and bruises. With the passing of time, his identity becomes indistinguishable from that of the island. “Henceforth,” Tournier writes, “there is a fluttering ‘I’ which comes to rest now on the man and now on the island, making of me one and the other by turns.”⁹ Robinson abolishes the divide between nature (incarnated in the savage figure of Friday) and culture

(represented by the shipwreck and its crew)—the same “Great Divide” discussed by anthropologist Bruno Latour in his brilliant 1991 pamphlet, *Nous n’avons jamais été modernes*.¹⁰ Robinson and the island, humans and nature are at one in the naïve, unreflective condition that is the ordinary mode of our existence.

Yet Robinson remains human. Only from his own industry can he expect that which nature provides freely to animals: his dress, his weapons, his sustenance. Like every other man, he must replace what is given by what is created. In short, Tournier’s classic book can be regarded as an allegory of bricolage. In Robinson’s island, we find the essence of Levi-Strauss’s closed instrumental set, a place that is finite in extent and clearly circumscribed. In Robinson himself, we find the essence of the bricoleur, making do with what is at hand. To be born is to be shipwrecked in nature, and our happiness, our existence even, depends upon the wisdom of our ecology.

And yet bricolage is more than a means to survival. Robinson’s island is more than an allegorical miniature of Gaia threatened by climate change and rising sea levels (though it may still come to that). The island that Defoe called the “Island of Despair” Tournier renames “Speranza Island.” Yet for Tournier (as no doubt it would for Latour), the island signifies far more than what its name designates, hope. It presents Robinson with the means to reassess the rationality presiding over modern civilization. It presents him with the opportunity to repair the rift between object and subject. Having forsaken the possibility of escape presented by a visiting ship, it comes to signify a new contract between self and nature. Hence Robinson’s ecstasy when, hearing the breeze in the foliage, he feels within himself that “the leaf is the lung of the tree which is itself a lung, and the wind is its breathing.”¹¹

For Rowe and Koetter, and for Jencks and Silver, the bricoleur belonged to a vision not of nature but of society and culture. They argued for a society that was liberal and pluralist, one that could accommodate a multitude of individual projects. For Rowe in particular, the most eloquent

7 Published in 1969 in English as *Friday or the Other Island*.

8 Tournier 1969 [1967]: 7.

9 Tournier 1969 [1967]: 80.

10 Published in English in 1993 as *We Have Never Been Modern*.

11 Tournier 1969 [1967]: 185

Weg zu einem „demokratischen Stil“, in dem jeder Autor seiner eigenen Umwelt sein kann. Das äußerte sich bereits in der Heimwerkerbranche, in den Bauten von Hippie-Gemeinschaften und im Recyceln von Abfall. „An Stelle einer Stadt mit 10 000 Architekten“, meinte Jencks, „brauchen wir eine Stadt mit 10 Millionen Architekten.“⁸ Auf der ästhetischen Ebene waren die Autoren vor allem von dem Einfallsreichtum angesprochen, durch den alles auch in etwas anderes umgewandelt werden kann. So diente in den Filmen von Buster Keaton, wie Jencks bemerkt, ein Regenschirm auch als Fallschirm, eine Türklinke wurde dazu verwendet, einen Zahn zu ziehen, und Keaton selber trat als Kanonenkugel auf. Für den Adhocist war Bricolage das Sprungbrett des kreativen Prozesses, spielte sie doch eine entscheidende Rolle bei der Erfindung des Fahrrads, des Automobils und des Weltraumprogramms.

Jencks und Silver assoziierten Bricolage mit der Studentenbewegung der 1960er Jahre. Letztendlich wurde diese politische Vision jedoch aufgegeben. Wahlfreiheit für das Volk wurde heruntergestuft zu Gestaltungsfreiheit für den Architekten. So wurde aus dem Vermächtnis der Bricolage der neue Eklektizismus, der in Jencks' *The Language of Post-Modern Architecture* von 1977⁹ umrissen wurde, die absichtliche Inkonsistenz in Formen, und das „schwierige Ganze“, das Robert Venturi 1966 in *Complexity and Contradiction in Architecture*¹⁰ als Theorie entwarf. Die Schatzkammer des postmodernen Bricoleur umfasst die gesamte Vielfalt der Geschichte. Ihre Grenzen waren die der menschlichen Vorstellungskraft und Erinnerung. Obwohl er offiziell nie ein Postmodernist war, veranschaulicht Robert Harbison mit seinem Buch *Eccentric Spaces* aus dem Jahr 1977 das postmoderne Projekt auf geradezu idealtypische Weise. Es umfasst die gesamte Bandbreite menschlichen Schaffens, das gesamte Spektrum menschlicher Kultur und mittels eines Buches bringt es sie „herein“ und macht sie unseren Fähigkeiten der Wiedererfindung zugänglich. Der Postmodernist mag gelegentlich Gefallen an der Natur finden, doch, wie Joris-Karl Huysmans, dessen Buch *A Rebours* von 1884, im Englischen treffend als *Against Nature* übersetzt,¹¹ ein Jahrhundert später unter Architekten viel gelesen wurde, trachtet er danach, die Welt aus der Behaglichkeit seines Wohnzimmers heraus zu erleben und umzuwandeln.

Das war in den 1970er Jahren. Und heute? Der Bricoleur ist nicht, wie er es für Jencks war, ein Konsument, der die Produkte der Industrie seinem eigenen Projekt anpasst. Noch ist er ein Antiquar, der wie Rowe den Schutt der Vergangenheit durchstöbert. Nein, es ist Robinson Crusoe, dem der Bricoleur heute am nächsten steht. Michel Tournier, der französische Schriftsteller, verlieh Robinson 1967 in seiner Version der Geschichte, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, die Gestalt eines Demiurgen. Er stellte ihn sich an einer Werkbank vor, die mit bunt zusammengewürfelten Dingen bedeckt war. Robinson ist ein Organisator. „Er kämpft gegen ein Universum an, das sich in Unordnung befindet, welche er mit behelfsmäßigen Mitteln zu meistern trachtet.“¹² Nachdem er vor der Insel, die seine werden würde, Schiffbruch erlitten hat, bringt er Kexke an Land, einen Hammer, einen Hobel, Planken, die vom Deck des Schiffes herausgerissen wurden. Er bringt auch Dinge mit, die ohne unmittelbaren Nutzen sind: Kleidungsstücke, Tafelservice und Silber, Karten, eine Truhe mit Münzen. Diese Gegenstände werden in einer Grotte aufbewahrt, die zu Robinsons Schatzkammer wird. Als er die Arbeit an einem neuen Boot beginnt, sind seine einzigen Werkzeuge eine Axt und ein Taschenmesser. Die Nägel, die ihm in Daniel Defoes Original aus dem frühen 18. Jahrhundert noch zur Verfügung standen, wurden ihm in Tourniers Roman verwehrt.

Den Materialien, die aus dem Wrack geborgen werden, fügt Robinson die Ressourcen der Insel hinzu. Aus einem Baumstamm entsteht der Kiel seines Bootes. Die Rinde einer Stechpalme wird zu einem Brei gekocht und über den Bootskörper geschmiert. Robinson selber ist Teil des Arsenal, trägt sein Körper doch die Zeichen des Bauens in all den Schnitten, Brandwunden, Narben und Prellungen. Im Verlauf der Zeit ist seine Identität nicht mehr von der der Insel zu unterscheiden. „Es gibt von jetzt an“, schreibt Tournier,

8 Jencks/Silver 1972: 64 [Dt. Übers.: Matthias Müller].

9 1978 unter dem Titel *Die Sprache der postmodernen Architektur* ins Deutsche übersetzt.

10 Ebenfalls 1978 unter dem Titel *Komplexität und Widerspruch in der Architektur* ins Deutsche übersetzt.

11 Das Buch wurde seit 1897 fünfmal ins Deutsche übertragen. Die neueste Übersetzung erschien 2008 unter dem Titel *Gegen den Strich* bei Artemis & Winkler.

12 Tournier 1968 [1967]: 5.

expression of bricolage was a city, like Rome, that was demonstrably built upon and with the debris of events. Buildings drew directly from their context and, in turn, they provided the context for subsequent constructions. Hence contextualism, an idea that dominated urban design for thirty years, was indebted to the concept of bricolage and Lévi-Strauss's "science of the concrete."

Robinson, too, salvages human culture: everything in fact that could be brought to shore from the shipwreck of his old civilization. But unlike postmodernists, he does not privilege culture over nature. Unlike what postmodernists call "context," unlike what green activists call "environment," Robinson's island includes all creation: natural forces that have been humanized, and humans like himself who became natural forces. Robinson is no different in this from the drivers in big cities and motorways described by Lévi-Strauss in *La pensée sauvage*. "It is neither men nor natural laws," he writes, "that are brought face to face. Rather it is systems of natural forces humanized by drivers' intentions, and men transformed into natural forces by the physical energy of which they are the channel."¹² Robinson the bricoleur merely happens to be the messenger between nature and culture, the mediator between his own modern past and the premodern past that is represented in the person of Friday.

Bricolage cannot have a form because, to the bricoleur, it is a life process. Nor can bricolage have a philosophy, insofar as it does not lend itself to concepts and theories. Instead, bricolage values flair, wisdom and forethought, resourcefulness, deception and vigilance, opportunism, skills, and experience. Bricolage is a form of cunning akin to the Ancient Greek *metis* associated with that other great castaway, Odysseus.¹⁴ The bricoleur is always waist-deep in practical situations, nowhere more comfortable than between the sensible and the intelligible, between the earthly and the aerial.

Where does this leave architecture? Jencks and Silver put forward Bruce Goff as the leading architectural bricoleur. They acknowledged Gaudí (greatly admired by Goff), and they mentioned kitsch. For Rowe and Koetter, bricolage was an attitude of mind that found expression in collage and Le Corbusier was the exemplar of the architect-bricoleur. They saw bricolage in the use

of industrial glazing in the ceiling of the Ozenfant studio, in the *objets trouvés* of the Beistegui penthouse, in the fake mountains on the roof of the Unité d'habitation, and in the commercial graphics of the Nestlé pavilion. But does this really qualify as bricolage? Rowe and Koetter's most interesting contribution was to invent a myth of origin, the foxiness of Le Corbusier being traced back to a single event: the invention by Picasso and Braque of *papiers collés*, specifically, Picasso's *Still Life with Chair Caning* of 1912.

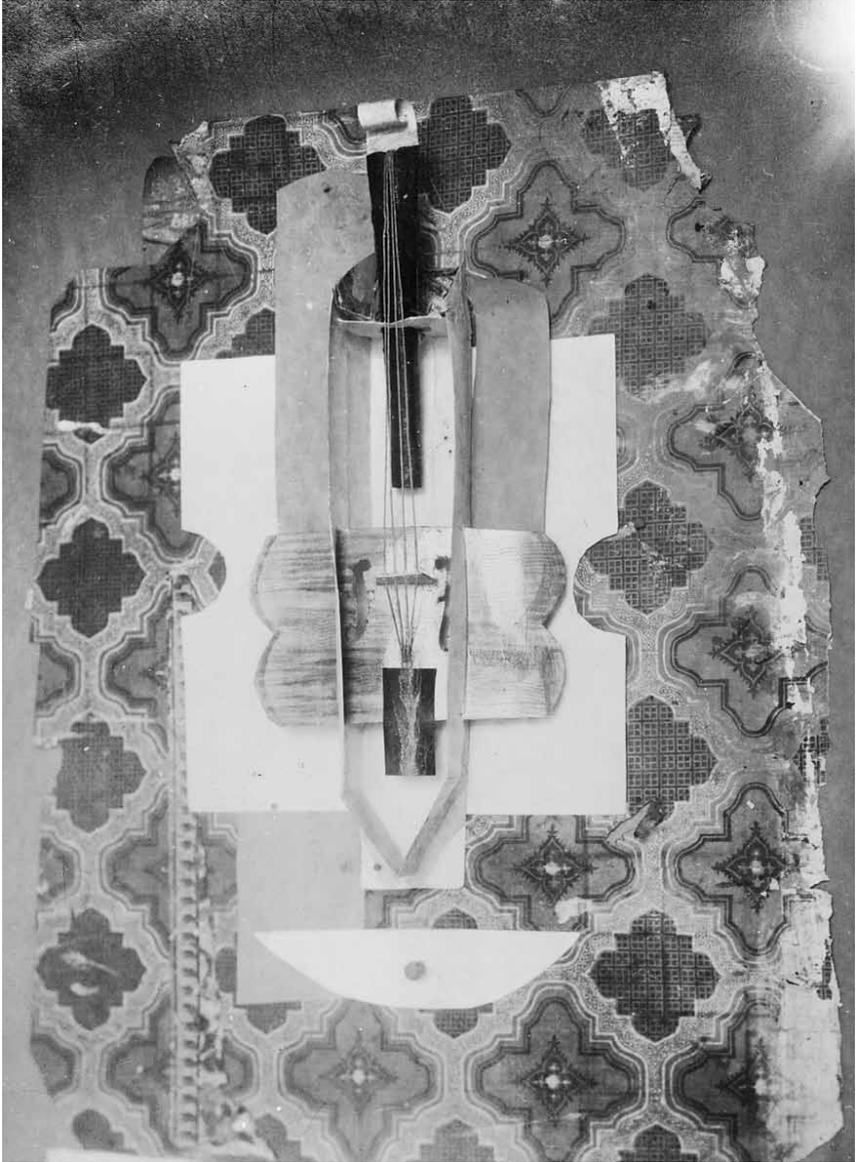
Picasso has been described as a modern-day Proteus, and no one has been a better artist-bricoleur. By his own admission, he was a painter without style: "I shift about too much," he said, "I move too often. You see me here, and yet I've already changed, I'm already elsewhere."¹⁴ He prided himself on the irrepressible inventiveness that spontaneously led him to improvise. The *papiers collés* use ready-made materials with a simple additive method (hence the name "synthetic Cubism") and basic tools like pins and glue. When the right wallpaper could not be found in the shops, Picasso tore pieces off the walls. Provenance did not matter. In *Bowl with fruit, violin and wineglass* of 1913, materials and methods were all mixed up: the handmade and the mass-produced, the colored and the tonal, the patterned and the plain, the painted, the drawn, the printed, and the cut. Picasso's treasury included wallpaper, Ripolin paint, stencils, and the decorator's comb. The *peintre-décorateur* was Picasso's alter ego and this proved immensely liberating, for him as well as for art.

But Rowe's foundation myth is not enough. Picasso the bricoleur is like a castaway without an island. Something is missing: nature. Another artist, Giuseppe Penone, helps complete the picture. If Picasso is like Robinson making do with what is left of his boat, Penone, who having started work in the late 1960s belongs in our own time, is like Robinson making the best of what the island offers. For Penone, all things preserve the memory of nature. When he carves a timber beam he retraces the entire process of the tree's growth as if in fast motion, but in reverse. Every object that is made in wood was once a tree. Thus it is possible

¹² Lévi-Strauss 1966 [1962]: 294. Lévi-Strauss's comment can also be found in Latour 1991: 74.

¹³ For a discussion of *metis*, see Detienne/Vernant 1978.

¹⁴ Cowling 2002: 15.



Pablo Picasso, Construction with violin in the studio on boulevard Raspail, Paris, 1912. *bpk / RMN / Paris, Musée Picasso / Pablo Picasso.*

Pablo Picasso, Konstruktion mit Geige im Atelier boulevard Raspail, Paris, 1912. *bpk / RMN / Paris, Musée Picasso / Pablo Picasso.*



Giuseppe Penone, *12 Meter Tree* [Albero di 12 metri], 1970.
Collection Moderna Museet, Stockholm / Foto Peter Nemetschek.

Giuseppe Penone, *12 Meter Baum* [Albero di 12 metri], 1970.
Collection Moderna Museet, Stockholm / Photo Peter Nemetschek.

„ein fliegendes ‚Ich‘, das sich bald auf dem Menschen niederläßt, bald auf der Insel, und das aus mir abwechselnd den einen oder die andere macht.“¹³ Robinson überwindet die Kluft zwischen Natur (verkörpert in der wilden Gestalt von Freitag) und Kultur (repräsentiert von dem Wrack und seiner Besatzung) – dieselbe „große Kluft“, die von Bruno Latour 1991 in seinem brillanten Pamphlet *Nous n'avons jamais été modernes*¹⁴ diskutiert wurde. Robinson und die Insel, Menschen und Natur sind eins in dem naiven, unreflektierten Zustand, der den gewöhnlichen Modus unserer Existenz ausmacht.

Und doch bleibt Robinson Mensch. Nur von seinem eigenen Fleiß kann er das erwarten, was die Natur den Tieren großzügig schenkt: seine Kleidung, seine Waffen, seine Nahrung. Wie jeder andere Mensch muss er das, was gegeben wird, ersetzen durch das, was geschaffen wird. Kurzum, Tourniers Klassiker kann als eine Allegorie der Bricolage betrachtet werden. In Robinsons Insel finden wir die Essenz von Lévi-Strauss' begrenzter Gesamtheit von Werkzeugen, einen Ort, der in der Ausdehnung endlich und klar eingegrenzt ist. In Robinson selber finden wir die Quintessenz des Bricoleurs, der sich mit dem begnügt, was zur Hand ist. Geboren werden heißt in der Natur Schiffbruch erleiden, und unser Glück, sogar unsere Existenz, hängt von der Weisheit unserer Ökologie ab.

Doch ist Bricolage mehr als nur ein Mittel zum Überleben. Robinsons Insel ist mehr als eine allegorische Miniatur von Gaia, die vom Klimawandel und steigenden Meeresspiegeln bedroht wird (obwohl es dazu noch kommen kann). Die Insel, die Defoe die „Insel der Verzweigung“ nannte, benennt Tournier in „Speranza“ um. Doch für Tournier (wie das zweifellos auch für Latour der Fall wäre) bedeutet die Insel viel mehr als das, was ihr Name – Hoffnung – bezeichnet. Sie verschafft Robinson die Mittel, die Rationalität, die über der modernen Zivilisation waltet, neu zu bewerten. Sie bietet ihm die Gelegenheit, die Kluft zwischen Objekt und Subjekt zu beseitigen. Nachdem er auf die Möglichkeit zur Flucht verzichtet hat, die ihm ein zu Besuch kommendes Schiff bot, bedeutet sie einen neuen Vertrag zwischen dem Selbst und der Natur. Daher Robinsons Ekstase, als er, den Wind im Laub hörend, bei sich denkt: „Das Blatt, Lunge des Baums, der Baum selbst eine Lunge, also der Wind sein Atem...“¹⁵

Für Rowe und Koetter, und für Jencks und Silver, gehörte der Bricoleur nicht in eine Vision der Natur, sondern der Gesellschaft und Kultur. Sie befürworteten eine Gesellschaft, die liberal und pluralistisch ist, eine, die eine Vielfalt individueller Projekte aufnehmen kann. Vor allem für Rowe war der eloquenteste Ausdruck der Bricolage eine Stadt, wie Rom, die erwiesenermaßen auf und mit den Überbleibseln von Ereignissen gebaut wurde. Gebäude gründeten sich direkt in ihrem Kontext und lieferten ihrerseits wieder den Kontext für spätere Bauten. Daher war der Kontextualismus – eine Vorstellung, die den Städtebau dreißig Jahre lang beherrschte – dem Konzept von Bricolage und Lévi-Strauss' „Wissenschaft des Konkreten“ derart verpflichtet.

Auch Robinson rettet menschliche Kultur, und zwar alles, was sich von dem Schiffbruch seiner alten Zivilisation an Land bringen ließ. Doch anders als die Postmodernisten zieht er die Kultur nicht der Natur vor. Anders als das, was Postmodernisten „Kontext“ nennen, anders als das, was grüne Aktivisten „Umwelt“ nennen, umfasst Robinsons Insel die gesamte Schöpfung: Naturkräfte, die vermenschlicht worden sind, und Menschen wie er selber, die Naturkräfte geworden sind. Darin unterscheidet sich Robinson nicht von den Fahrern in großen Städten und auf Autobahnen, die Lévi-Strauss in *La pensée sauvage* beschrieb, nämlich „insofern er nicht Menschen und Naturgesetze einander genau gegenüberstellt, sondern Systeme von Naturkräften, die durch die Absicht der Fahrer humanisiert sind, und Menschen, die durch die physikalische Energie, zu deren Mittler sie sich machen, in Naturkräfte verwandelt sind.“¹⁶ Robinson der Bricoleur ist zufällig nur der Bote zwischen Natur und Kultur, der Vermittler zwischen seiner eigenen modernen Vergangenheit und der vormodernen Vergangenheit, die in der Person von Freitag verkörpert ist.

Bricolage kann keine Form haben, weil sie für den Bricoleur ein Lebensprozess ist. Ebensovienig kann es eine Philosophie der Bricolage geben, da sie

13 Tournier 1968 [1967]: 72.

14 1995 unter dem Titel *Wir sind nie modern gewesen* ins Deutsche übersetzt.

15 Tournier 1968 [1967]: 164.

16 Lévi-Strauss 1968 [1962]: 257. Lévi-Strauss' Kommentar findet sich auch in Latour 1991.

to imagine forests, alleys, woods, gardens, parks, and orchards lying dormant inside doors, tables, floors, planks, and boats. Working with a chisel, Penone retraces the intimate history of wood, which the sun, the rain, the frost, as well as insects and other animals have inscribed in it. So did Robinson Crusoe when, with an axe and a pocket-knife, he carved a boat in a tree. If a timber beam conceals the form of a tree, a tree conceals the form of a boat.

For some time already, bricolage has been accepted in the arts. The same cannot be said of architecture. Which architect has attempted to embrace the freedom of the *artiste-décorateur*? Which architect has tapped into the aesthetic possibilities of DIY, of repairs, maintenance, and decoration? Perhaps Gerrit Rietveld did at the 1924 Schröder House, where he was, one feels, ceaselessly adding to, tampering with, and transforming partitions and furnishings in ways that were meticulous but seldom appeared definitive. Certainly Frank Gehry did, most obviously in his own house converted in 1977–78 and refurbished and extended from 1991 to 1994, described in the architect's *Complete Works* as a residential "remodel," as "sketches in wood."¹⁵ Parts of the house were designed prior to construction, others during, and the house, we are told, was used as a full-scale model.

However, to confine bricolage in architecture to works made by the architect's own hands, for the architect's own use or that of people close to him or her, is unnecessarily limiting. Colin Rowe described James Stirling as a "magpie architect-bricoleur"¹⁶ and it is not difficult to see, in the mix-and-match of tower and lecture halls in the 1964 Leicester Engineering Building, what Rowe had in mind. Yet the thought of Stirling holding a hammer or a power drill is a distinctly uncomfortable one. His natural media, we feel, are the stubby pencil and the miniature sketch.

To a degree all constructions, all knowledge involves bricolage. Even the most abstract science must sometimes appeal to the science of the concrete. Witness the rough models that often accompany major discoveries, for instance Watson and Crick's model of the double helix structure of DNA of 1953, with its props, clamps, soldering, and scribbles. Witness, too, the intervention of coincidence in science, for instance in the accidental

discovery of penicillin in 1928, arguably the same "objective coincidence" theorized the same year by French surrealist writer André Breton in *Nadja*, and later recognized by Lévi-Strauss as an important aspect of bricolage.

Bricolage is not an alternative to architecture. It is present in all designs. It is manifest for instance in a child's construction included by Richard Wentworth, an artist-bricoleur, in the 1998 exhibition "Thinking Aloud." The construction represents a small house made with pins crudely soldered together end to end. Like architecture models, it involves no detailing. In effect, its design works like a magnet. It brings things together by a process of spontaneous attraction, according to the same objective coincidence discussed by Breton and adopted by Lévi-Strauss. Aesthetic judgement is clearly part of it, and of all bricolage. The house of pins could have been made differently, with more precision, with anodized or stainless steel pins carefully aligned one with the other, and with no excess of solder. Yet it would still have been bricolage. This spontaneous attraction that is the *modus operandi* of bricolage is unpredictable. Sometimes tidy, sometimes untidy (when we are inclined to repress it), it invites much that is best in our creative capacity and it makes no presumption on the form of the outcome.

Arguably, a Gothic cathedral is a product of the science of the concrete, a conception by untamed minds. Its builders have been known to proceed without knowledge of the final result. Thus in Milan the foundations of the cathedral were laid and columns were raised to the height of about a meter. Then came a pause of several years during which a succession of masons were consulted about how best to vault the edifice. Contrary to Viollet-le-Duc and the rationalist tradition, there is no necessary, logical connection between the foundations and the superstructure, between the inside and the outside of a cathedral. The exterior of a cathedral is not the necessary and sufficient condition to the existence of its interior.

In a wonderful insight, John Ruskin wrote in 1881 in *The Bible of Amiens* that "the outside of a French cathedral, except for its sculpture, is always to be thought of as the wrong side of the

15 dal Co/Forster 1998: 151.

16 Rowe 1984: 16.

keine Konzepte und Theorien hervorbringt. Stattdessen legt Bricolage Wert auf Flair, Weisheit und Voraussicht, Findigkeit, Täuschung und Aufmerksamkeit, Opportunismus, Fähigkeiten und Erfahrung. Bricolage ist eine Form der Gewitztheit ähnlich der *metis* der alten Griechen, die jenem anderen großen Schiffbrüchigen, Odysseus, nachgesagt wird.¹⁷ Der Bricoleur steckt immer hüfttief in der Praxis, nirgends fühlt er sich wohler als zwischen dem Vernünftigen und dem Verständlichen, mit beiden Beinen auf der Erde und dem Kopf in der Luft.

Wo bleibt da die Architektur? Jencks und Silver nannten Bruce Goff als den führenden Bricoleur der Architektur. Sie rechneten Gaudí dazu (von Goff sehr verehrt) und sie erwähnten Kitsch. Für Rowe und Koetter war Bricolage eine Geisteshaltung, die in der Collage Ausdruck fand, und Le Corbusier war für sie das Vorbild des Architekten-Bricoleur. Sie erkannten Bricolage in der Verwendung von Industrieverglasung in der Decke des Atelier Ozenfant, in den *objets trouvés* des Beistegui-Penthouse, in der künstlichen Berglandschaft auf dem Dach der Unité d'habitation und in der Reklamegrafik des Nestlé Pavillons. Doch kann man diese Arbeiten wirklich als Bricolage bezeichnen? Rowes und Koetters interessantester Beitrag war, einen Entstehungsmythos zu erfinden, indem sie die Gewitztheit von Le Corbusier auf ein einziges Ereignis zurückführen: Picassos und Braques Erfindung der *papiers collés*, insbesondere Picassos *Stilleben mit Rohrstuhl* von 1912.

Picasso ist als neuzeitlicher Proteus bezeichnet worden, und niemand war ein besserer Künstler-Bricoleur. Nach eigenem Eingeständnis war er ein Maler ohne Stil. „Ich verlagere mich zu oft“, sagte er, „ich bewege mich zu oft. Man sieht mich hier, und doch habe ich mich schon verändert, ich bin schon wieder woanders.“¹⁸ Er rühmte sich eines ununterdrückbaren Erfindungsreichtums, der ihn spontan zum Improvisieren veranlasste. Die *papiers collés* verwenden *readymade*-Materialien mit einer simplen additiven Methode (daher der Name „synthetischer Kubismus“), und sie sind mit primitiven Werkzeugen wie Reißzwecken und Leim hergestellt. Wenn sich in den Läden keine geeignete Tapete finden ließ, riss Picasso einfach Stücke von der Wand. Herkunft spielte keine Rolle. In *Obstschale, Geige und Glas* von 1913 gab es eine bunte Mischung von Materialien und Metho-

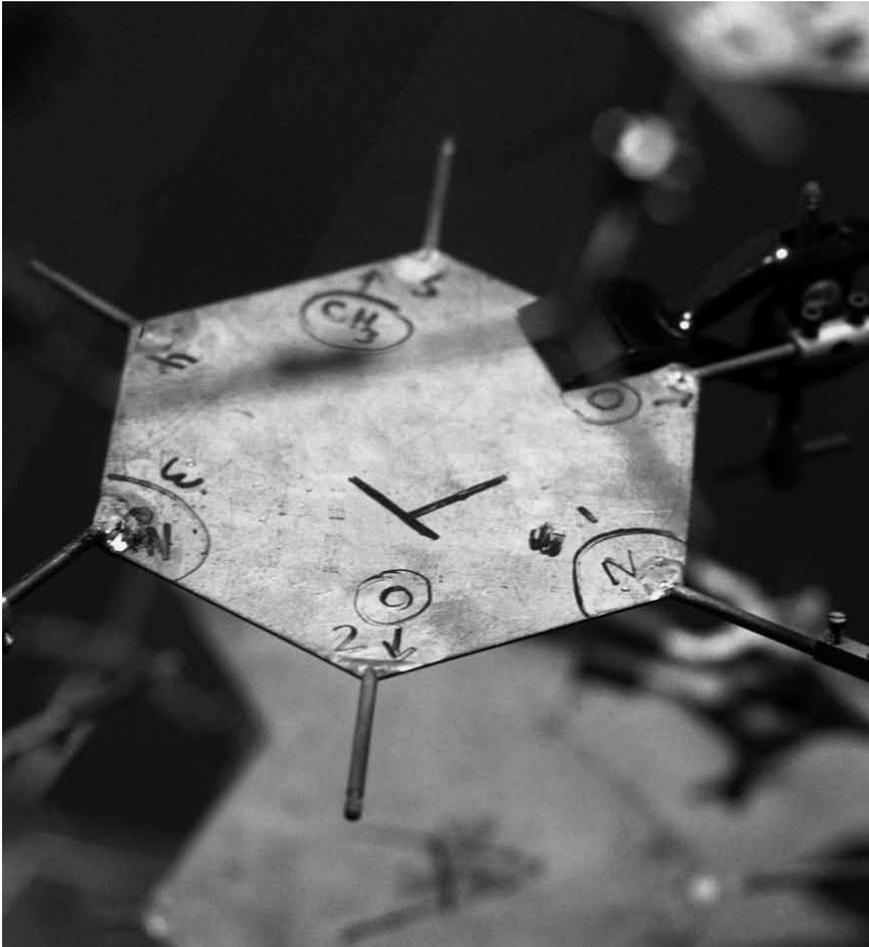
den: das Handgemachte und das Massenprodukt, das Buntfarbige und das Getönte, das Gemusterte und das Einfache, das Gemalte, das Gezeichnete, das Gedruckte und das Ausgeschnittene. Picassos Schatzkammer enthielt Tapete, Ripolinfarbe, Schablonen und den Kamm des Dekorateurs. Der *peintre-décorateur* war Picassos Alter Ego, und das erwies sich als ungeheuer befreiend, sowohl für ihn als für die Kunst.

Doch Rowes und Koetters Entstehungsmythos genügt nicht. Picasso der Bricoleur ist wie ein Schiffbrüchiger ohne Insel. Etwas fehlt: Die Natur. Ein anderer Künstler, Giuseppe Penone, der seine Arbeit in den 1960er Jahren begann und zu unserer Zeit gehört, hilft, das Bild zu vervollständigen. Wenn Picasso wie Robinson ist, der das Beste aus dem macht, was von dem Schiff übrig geblieben ist, so ist Penone wie Robinson, der das Beste aus dem macht, was die Insel zu bieten hat. Für Penone enthalten alle Dinge die Erinnerung an die Natur. Wenn er zum Beispiel einen Baumstamm schnitzt, spürt er dem gesamten Wachstumsprozess des Baumes nach wie im Zeitraffer, nur umgekehrt. Jeder Gegenstand, der aus Holz gemacht ist, war einmal ein Baum. Daher ist es möglich, sich vorzustellen, dass Wälder, Alleen, Gärten, Parks, und Obstgärten in Türen, Tischen, Böden, Brettern und Booten schlummern. Wenn er mit einem Beitel arbeitet, spürt Penone die intime Geschichte des Holzes nach, die Sonne, Regen, Frost, Insekten und andere Tiere darin hineingeschrieben haben. Das tat auch Robinson Crusoe, als er mit Axt und Taschenmesser ein Boot in einen Baum schnitzte. Wenn ein Holzbalken die Form eines Baumes in sich birgt, so birgt ein Baum die Form eines Bootes in sich.

In der Kunst ist Bricolage schon seit geraumer Zeit akzeptiert. Dasselbe lässt sich von der Architektur nicht sagen. Welcher Architekt hat versucht, die Freiheit des *artiste-décorateur* für sich zu beanspruchen? Welcher Architekt hat schon die ästhetischen Möglichkeiten des Heimwerkens, der Instandsetzung und -haltung und des Renovierens angezapft? Vielleicht hat Gerrit Rietveld das 1924 beim Haus Schröder getan, wo er, so meint man, Einteilungen und Einrichtungen unaufhörlich

¹⁷ Für eine Diskussion von *metis* siehe Detienne/Venant 1978.

¹⁸ Cowling 2002: 15 [Dt. Übers.: Matthias Müller].



Detailansicht von Crick und
Watsons DNA-Modell von 1953.
Science Museum London/SSPL.

Close-up view of Crick and
Watson's DNA Model from 1953.
Science Museum London/SSPL.

ergänzt, manipuliert und auf Arten und Weisen verwandelt hat, die sorgfältig waren, doch selten definitiv wirkten. Frank Gehry hat es sicherlich getan, am augenfälligsten in seinem eigenen Haus, 1977 bis 1978 umgenutzt und 1991 bis 1994 erneuert und erweitert, das in den *Complete Works* des Architekten als ein „Umbau“ eines Wohnhauses, als „Skizzen in Holz“¹⁹ bezeichnet wird. Teile des Hauses wurden vor dem Bau entworfen, andere während des Baus, und das Haus wurde, so erfahren wir, als ein 1:1-Modell benutzt.

Doch Bricolage in der Architektur auf Arbeiten zu reduzieren, die von eigener Hand des Architekten erzeugt wurden, für den Eigengebrauch des Architekten oder der ihm nahestehenden Personen, ist unnötigerweise einschränkend. Colin Rowe beschrieb James Stirling als einen „Elster-Architekt-Bricoleur“²⁰ und was er meinte, lässt sich unschwer erkennen, wenn man an die Kombination von Turm und Vorlesungssälen des Engineering Building der Universität Leicester von 1964 denkt. Doch die Vorstellung von Stirling mit Hammer oder Elektroböhrer ist ein definitiv beunruhigender Gedanke. Seine natürlichen Medien, so haben wir den Eindruck, sind der stummelige Bleistift und die Miniaturskizze.

Bis zu einem gewissen Grad findet sich Bricolage in allen Konstruktionen, in jedem Wissen. Selbst die abstrakteste Wissenschaft muss manchmal auf die Wissenschaft des Konkreten zurückgreifen. Man denke nur an die groben Modelle, die oft mit größeren Entdeckungen einhergehen, zum Beispiel Watsons und Cricks Drahtmodell der Doppel-Helix-Struktur der DNA von 1953, mit seinen Stützen, Klemmen, Lötungen und Gekritzel. Man denke auch an die Intervention des Zufalls in der Wissenschaft, zum Beispiel in der ungeplanten Entdeckung von Penicillin 1928 (wohl doch derselbe „objektive Zufall“, über den der französische surrealistische Schriftsteller André Breton im gleichen Jahr in *Nadja* theoretisierte und der später von Lévi-Strauss als ein wichtiger Aspekt von Bricolage angesehen wurde).

Bricolage ist keine Alternative zur Architektur. Sie ist in allen Entwürfen, in jeder Gestaltung vorhanden. Sie zeigt sich zum Beispiel in der von einem Kind hergestellten Konstruktion, die von Richard Wentworth, einem Künstler-Bricoleur, in der Ausstellung „Thinking Aloud“ von 1998 einbezogen wurde. Die Konstruktion stellt ein kleines Haus dar, hergestellt aus Stecknadeln, die

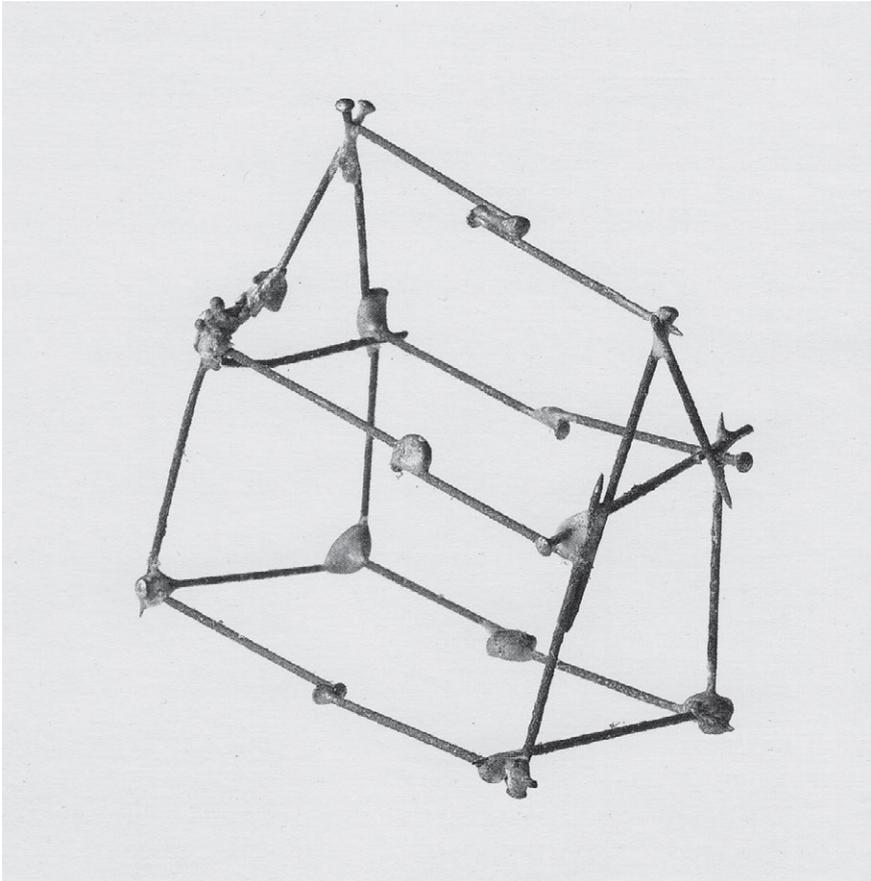
grob aneinander gelötet sind. Wie bei Architekturmodellen fehlt jegliche Detailausführung. Tatsächlich funktioniert die Konstruktion wie ein Magnet. Sie bringt durch einen Prozess spontaner Anziehung Dinge zusammen, entsprechend demselben objektiven Zufall, der von Breton thematisiert und von Lévi-Strauss übernommen wurde. Das ästhetische Geschmacksurteil gehört eindeutig dazu, wie zu jeder Bricolage. Das Stecknadelhaus hätte auch auf andere Weise hergestellt werden können, mit mehr Präzision, mit beschichteten oder Edelstahl-Stecknadeln, alle sorgfältig aneinander ausgerichtet und ohne Lötüberschuss. Doch hätte das nichts an der Tatsache geändert, dass es Bricolage ist. Diese spontane Anziehung, der *modus operandi* der Bricolage, ist unberechenbar. Manchmal ordentlich, manchmal unordentlich (wenn wir dazu neigen, sie zu unterdrücken), spricht sie viele der besten Seiten unseres schöpferischen Vermögens an, und sie nimmt nichts von der Form des Ergebnisses vorweg.

Es steht außer Zweifel, dass eine gotische Kathedrale ein Produkt der Wissenschaft des Konkreten ist, eine Vorstellung des undomestizierten Denkens. Es ist bekannt, dass ihre Erbauer aus Werk gingen, ohne zu wissen, wie das Endergebnis aussehen würde. So wurden in Mailand die Fundamente der Kathedrale gelegt und die Säulen zu einer Höhe von etwa einem Meter hochgezogen. Es folgte eine mehrjährige Pause, während derer eine Reihe von Baumeistern darüber zurate gezogen wurden, wie das Gebäude wohl am besten zu überwölben sei. Im Gegensatz zu der von Viollet-le-Duc und der rationalistischen Tradition vertretenen Ansicht besteht zwischen Fundamenten und Oberbau, zwischen dem Inneren und dem Äußeren einer Kathedrale keine zwingende logische Verbindung. Das Äußere einer Kathedrale ist nicht die notwendige und hinreichende Bedingung für die Existenz ihres Inneren.

In *The Bible of Amiens* machte John Ruskin 1881 die wunderbar einsichtsvolle Feststellung: „Die Außenseite einer Kathedrale ist abgesehen von ihren Skulpturen immer als die linke Seite des Materials zu verstehen, an der man sieht, wie die Fäden verlaufen, die das Innere oder das

¹⁹ dal Co/Forster 1998: 151 [Dt. Übers.: Matthias Müller].

²⁰ Rowe 1984: 16 [Dt. Übers.: Matthias Müller].



Löt-Experiment eines Kindes.
Joe Wentworth, Alter: 8 Jahre.
Ausgestellt in der Ausstellung
„Thinking Aloud“, Hayward
Gallery, London, 1998. *Courtesy*
Richard Wentworth.

Child's soldering experiment.
Joe Wentworth, age 8. Exhibited
in the 1998 exhibition "Thinking
Aloud," Hayward Gallery, London.
Courtesy Richard Wentworth.

rechtsseitige Muster erzeugen.“²¹ So würden das Strebewerk, das Maßwerk und die Fialen, die gewöhnlich das Profil von Kathedralen bestimmen, die losen Enden im Gewebe darstellen, die *linke* Seite des Stoffes, die sich für Bricolage am besten eignete. Mag sein, dass der gotische Baumeister nicht gerade, wie der Bricoleur, das verwendete, was eben zur Hand war, aber allzu weit in der Ferne suchte er nicht (man denke an Abt Sugers bekannte Suche nach Dachbalken in einem Wald nahe seiner Abtei in Saint-Denis). Doch gerade weil ihnen eine systematische Methode fehlte, gerade in ihrem *Sich-Behelfen*, in ihrer *Verwegenheit* muss man die Baumeister der Kathedralen als Bricoleurs in großem Stil bezeichnen. Gotische Steinmetze, darin dürften sich alle, einschließlich Latour, einig sein, sind nie modern gewesen.

Manche werden wissen wollen, wie Bricolage in der Architektur heute aussehen könnte. Sie werden sich die Formulierung einer anderen Ästhetik vorstellen, die aus dem Provisorischen und dem Improvisierten eine Tugend macht und in der Hütte Schönheit findet. *Adhocism* war ein Schritt in diese Richtung. Das war sicherlich auch der Eklektizismus, der die Postmoderne definierte. Andere werden es vorziehen, die essenzielle Freiheit des Bricoleur zu betonen. Für sie wird Bricolage in erste Linie ein politisches Projekt sein, eines, das die Ermächtigung der Basis befürwortet. Ein Projekt, in dem sich beispielsweise die Biopolitik wiederfindet, die von Antonio Negri und Michael Hardt als Theorie beschrieben wurde, aber auch die von Ulrich Beck dargestellte Individualisierung oder die „neue Verfassung“, die von Latour angekündigt wurde. Das Projekt wird sich, mittels Jencks, auf den libertären Geist der Studentenbewegung der 1960er Jahre besinnen. und, mittels Rowe, auf den Liberalismus

alle auf der Insel, die wir Ei sind. In jedem von uns steckt In jedem Architekten steckt und ein Ökologe, ein Fachmann für Menschen und für interessiert. Jegliche Bricolage Erkenntnis einher, dass die sind. Doch brauchen wir deren, primitiveren Lebensart Wir brauchen der Benutzer Nagel nicht abzuschwören, mit Axt und Taschenmesser einem aktuellen Artikel in *1* befinden wir uns auf der Seite industriellen Revolution mit 3D-Druckverfahren.²²

Wir werden uns Dinge werden wir sie ausdrücken. Aussichten für die Bricolage Details, Schnitzmessern und Robinson mit Sicherheit gel werden Denken wie auch B mehr auf Papier beschränkt Tinte, aus Holz, aus Beton & Material auch immer, was z liegt. Sollte Latour recht hat tektur weder modern noch vormodern sein. Wir werde liegt, ergänzen, umfunktion Umstände und Zufall werde standteilen unserer Gestalt wir mit dem provisorischen unseren Frieden schließen.

Diesem Artikel liegt eine Vorles die im März 2011 an der ETH Z

stuff, in which you find how the threads go that produce the inside or right side pattern.¹⁷ Thus the flying buttresses, the tracery, and the pinnacles that commonly dominate the profile of cathedrals would constitute the loose ends in the weave, the *wrong* side of the fabric that lent itself most readily to bricolage. The Gothic builder may not have used, like the bricoleur, what was immediately at hand but he seldom strayed far (witness Abbot Suger's well-known search for roofing timbers in a forest local to his abbey in St. Denis). However, it is in the lack of systematic method, in the *making do*—better, in the *derring-do*—that the builders of cathedrals can be said to be bricoleurs on a grand scale. Gothic masons, all including Latour would agree, have never been modern.

Some will want to know what architectural bricolage might look like today. They will imagine the formulation of another aesthetics, making a virtue out of the provisional and the improvised and finding beauty in the shack. Adhocism was a step in this direction. So was, arguably, the eclecticism that defined postmodernism. Others will prefer to emphasize the essential freedom of the bricoleur. For them, bricolage will be first and foremost a political project, one that advocates the empowerment of the grassroots. It will be informed, for instance, by the biopolitics theorized by Antonio Negri and Michael Hardt, the individualization described by Ulrich Beck, or the novel constitution prefigured by Latour. And it will remember, via Jencks, the libertarian spirit of the student movement of the 1960s and, via Rowe, the liberalism of Isaiah Berlin.

For sure, bricolage, being essentially versatile, can and will embrace all this. Yet I prefer to envisage bricolage as a state of mind and a mode of design that embraces the rise of ecology. For some years already, it has become easier to see that we are all shipwrecked on the island that we call Earth. In each of us, there is a Robinson Crusoe. In each architect there is an anthropologist and an ecologist, a professional interested equally in humans and in their habitat. In all bricolage, there is a recognition that resources are limited. But we need not return to simpler, more primitive ways. We need not renounce the use of hammer and nails and eke out an existence with an axe and a pocketknife. To the contrary, according to a recent article in *The Economist*, we would be on

the threshold of a new industrial revolution with the advent of 3D printing.¹⁸

We shall imagine things, then we shall print them. What fabulous prospects for bricolage! No details, no carving knife, no sweat. For sure, Robinson would have liked that. Our sketches will encompass thought as well as building. No longer confined to paper, they shall be made in ink, in wood, in concrete, in whatever material happens to lay within our reach. Neither modern nor post-modern, Latour willing, architecture will be premodern. We shall add to, tamper with and transform what lies before us. Circumstance and accident will be integral to our designs. At last we shall come to terms with the provisional nature of architecture.

This article is based on a lecture given at ETH Zurich in March 2011.

17 Ruskin 1881, Part I: 13.

18 "Print me a Stradivarius: How a new manufacturing technology will change the world." *The Economist*, 10 February 2011.

Irénée Scalbert lebt und arbeitet als Architekturkritiker in London. Er veröffentlicht Artikel und Essays zu einer großen Bandbreite historischer und zeitgenössischer Themen und ist Autor von *A Right to Difference: The Architecture of Jean Renaudie* (2004). Scalbert hat viele Jahre an der Architectural Association gelehrt und ist zur Zeit Visiting Professor am SAUL in Irland sowie Visiting Design Critic an der Harvard Graduate School of Design. Neben seiner Lehrtätigkeit ist er ein gefragter Gastredner. Scalbert ist Mitglied des Beirats von *Candide*.

Irénée Scalbert is an architecture critic based in London. He has contributed articles and essays to architectural magazines on a wide range of historical and contemporary issues. He is the author of *A Right to Difference: The Architecture of Jean Renaudie* (2004). Scalbert has taught at the Architectural Association for many years; is currently a Visiting Professor at SAUL in Ireland and a Visiting Design Critic at Harvard's Graduate School of Design. In addition to his teaching, he is a regular guest lecturer. Scalbert is a member of *Candide's* Board of Advisors.

Deutsche Übersetzung:
Matthias Müller.

References/Literatur

- Cowling, Elizabeth. 2002. *Picasso: Style and Meaning*. New York: Phaidon.
- dal Co, Francesco/Kurt W. Forster. 1998. *Frank O. Gehry: The Complete Works*. New York: Monacelli Press.
- Delienne, Marcel/Jean-Pierre Vernant. 1974. *Ruses de l'intelligence: la méliis des Grecs*. Paris: Flammarion.
- ENGLISH: 1978. *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*. Janet Lloyd, trans. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press.
- Grenier, Catherine. 2004. *Giuseppe Penone* [Exhibition Catalog]. Paris: Centre Pompidou.
- Jencks, Charles/Nathan Silver. 1972. *Adhocism: The Case for Improvisation*. New York: Doubleday.
- Koolhaas, Rem/Bruce Mau. 1995. *Small, medium, large, extra-large: Office for Metropolitan Architecture*. Jennifer Siegler, ed. New York: Monacelli Press.
- Latour, Bruno. 1991. *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*. Paris: Éditions de la Découverte.
- ENGLISH: 1993. *We Have Never Been Modern*. Catherine Porter, trans. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- DEUTSCH: 1995. *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Gustav Rossler, Übers. Berlin: Akademie-Verlag.
- Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Pion.
- ENGLISH: 1966. *The Savage Mind*. George Weidenfeld, trans. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- DEUTSCH: 1968. *Das wilde Denken*. Hans Naumann, Übers. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Penone, Giuseppe. 2000. *Respirer l'ombre*. Mireille Coste, trad. Paris: École nationale des beaux-arts.
- Rowe, Colin. 1984. "James Stirling: A Highly Personal and Disjointed Memoir" [Introduction]. In: Peter Arnell/Ted Bickford, eds. *James Stirling: Buildings and Projects*. New York: Rizzoli.
- Rowe, Colin/Fred Koetter. 1978. *Collage City*. Cambridge, MA and London: MIT Press.
- DEUTSCH: 1984. *Collage City*. Bernard Hoesli et al., Übers. Basel et al.: Birkhäuser.
- Ruskin, John. 1881. *Our Fathers Have Told Us. Bible of Amiens*. Orpington, Kent: G. Allen.
- Summerson, John. 1949. "The Mischievous Analogy." [Written 1941.] In: *Heavenly Mansions*. London: Cresset Press.
- Tournier, Michel. 1967. *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Paris: Gallimard.
- DEUTSCH: 1968. *Freitag oder Im Schoß des Pazifik*. Herta Osten, Übers. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- ENGLISH: 1969. *Friday; or, The Other Island*. Norman Denny, trans. London: Collins.
- Wentworth, Richard. 1998. *Thinking Aloud* [Exhibition Catalog]. London: Hayward Gallery.

Les dessous de Madonna

Du fait de montrer des matériaux qui ne sont pas destinés à l'être

Die Unterwäsche von Madonna

Vom Vorzeigen von Materialien die nicht zum Vorzeigen bestimmt sind

Nous sommes d'abord déconcertés par le nom de la femme dont les dessous seront, entre autres, l'objet des considérations qui suivent. S'agit-il d'un blasphème? Madonna: la Madone? ou simplement une femme portant ce nom peu répandu? Quoi qu'il en soit, ce nom existe: c'est celui de Madonna Ciccone, née le 16 août 1959 près de Détroit – Madonna, donc. Vous ne doutiez nullement qu'il s'agisse d'elle, car il arrive en effet qu'elle s'affiche habillée de ses seuls dessous; sa lingerie est pour elle un moyen de provoquer, et ce précisément du fait de la rupture qui se produit entre son apparence et son nom – un nom qui évoque dans notre esprit une tout autre figure¹. Or, elle a réellement été baptisée Madonna, comme sa mère. Vous le voyez, j'ai pris la peine de me documenter à son sujet, alors qu'elle n'était auparavant pour moi qu'un nom et un visage – un visage changeant.

Madonna est une femme qui sait exactement ce qu'elle fait. Sur le plan qui nous intéresse ici, je formulerais les choses de la façon suivante: elle associe des signes qui renvoient à des significations contradictoires et qui, ainsi associés, mettent en crise les codes qui transmettent ces significations; plus précisément, elle nous met en crise, nous qui nous orientons dans le «monde des choses» à l'aide de codes. «Les gens s'imaginent qu'une femme belle et provocante n'a vraisemblablement rien d'autre à offrir. Les gens ont toujours eu cette image de la femme», constate Madonna dans une interview, précisant qu'elle refuse de s'identifier à cette image: «Je

Eine erste Verunsicherung ergibt sich aus dem Namen der Frau, von deren Unterwäsche hier, neben anderem, die Rede sein wird. Ist er blasphemisch gemeint? Die Madonna? Oder eine Frau mit dem Namen Madonna, der nicht oft vorkommt? Darum die Verunsicherung: Madonna Ciccone, geboren am 16. August 1959 in der Nähe von Detroit beispielsweise, eben Madonna. – Sie haben natürlich nicht gezweifelt, dass sie gemeint ist, denn sie tritt manchmal in Unterwäsche auf, Unterwäsche ist eines ihrer Mittel zu provozieren, nicht zum wenigsten durch den Bruch, der so zwischen ihrer Erscheinung und ihrem Namen entsteht, der in unserem Kopf eine ganz andere Erscheinung evoziert.¹ Dabei ist sie wirklich auf den Namen Madonna getauft, wie ihre Mutter. – Sie sehen, ich habe einiges gelesen über diese Frau, die früher nur ein Name und ein – wechselndes – Gesicht war für mich.

Madonna ist eine Frau, die genau weiss, was sie tut. Auf der Ebene, die mich hier interessiert, würde ich es so beschreiben: sie verbindet Zeichen, die auf gegensätzliche Bedeutungen verweisen und die, auf diese Weise verbunden, die Kodes in Krise bringen, welche die Bedeutungen vermitteln; genauer gesagt bringen sie uns in Krise, die sich mittels Kodes in der «Welt der Dinge» zurechtfinden. «Die Leute haben die Vorstellung, dass eine Frau, die schön und provozierend ist, mögli-

contrôle tout ce que je fais – et je pense que cela a déconcerté les gens lorsqu'ils s'en sont aperçus. Je ne dis pas: ne prêtez pas attention aux vêtements, aux dessous que je porte. Je porte des vêtements de ce genre pour en finir avec l'opinion que l'on ne peut pas être belle et forte à la fois»².

Le code des vêtements assimile les dessous, lorsqu'ils sont portés seuls, à des situations bien particulières, et, en fait, contradictoires. Nous savons que les mots ne prennent une signification précise que dans le contexte d'une phrase ou en relation avec la situation dans laquelle la phrase est prononcée. De même les dessous de Madonna ne trouvent leur signification que par la manière dont elle les porte, c'est-à-dire sans rien dessus. S'il s'agit, dans sa chambre, d'un signe d'intimité – dans un film, les dessous constitueraient un moyen de désigner l'intimité d'une situation –, il s'agit, sur scène, d'un autre signe. Mais à quoi renvoie ce signe? Après tout, il ne s'agit pas de présenter une collection de lingerie. Or, c'est précisément dans le champ délimité par cette question qu'évolue Madonna. C'est un champ de significations ambiguës, plus précisément de significations destinées à créer l'ambiguïté, de sorte qu'aucune d'elles ne réussit à s'imposer comme la bonne. Le fait que ces significations soient contradictoires est, à cet égard, déterminant. C'est ainsi qu'elles empêchent le repli rassurant sur une signification ultime (s'il existe dans l'apparence de Madonna une signification ultime, elle consiste dans la corrosion des signes).

Or, les significations ne sont pas fixées une fois pour toutes. Si les choses acquièrent une signification particulière du fait qu'elles sont «différentes» de ce que nous connaissons – une nouvelle signification est déterminée par sa différence avec une signification plus ancienne –, cet effet s'atténue avec le temps. Nous nous habituons aux choses, leur signification se modifie du fait de l'habitude. C'est la loi des styles. Lucius Burckhardt a démontré cette loi, entre autres, à l'exemple du corset: le façage du corps exprime la soumission de la femme à l'image que l'homme se fait d'elle. Il représente une contrainte et, en tant que tel, le corset est utilisé métaphoriquement dans nombre d'autres domaines. «Pourquoi donc les femmes se sont-elles lacées?», s'interroge Burckhardt. «Si l'on étudie la question, on remarque que quand elles ont commencé à le faire (...), à l'époque de Napoléon, il était élégant de se lacer. Cela signifie que les femmes ne se sont pas lacées contre leur volonté, (...) les femmes se sont fait lacer (...) et se sont montrées en société avec plus d'assurance»³. Plus tard, c'est justement celles qui décidèrent de ne plus se lacer qui furent les femmes fortes. «Le changement du goût réside précisément dans le fait qu'au fil du temps, nous considérons les choses d'un point de vue, puis d'un autre, et que le même phénomène prend ainsi une signification différente»⁴.

Je parle ici du vêtement, mais je n'ai pas besoin de renvoyer à Adolf Loos pour montrer que nous autres architectes avons beaucoup à apprendre de ce domaine, notamment – et pré-

cherweise nichts anderes zu bieten hat. Die Leute hatten immer schon dieses Bild der Frau», stellt Madonna in einem Gespräch fest, aber auch, dass sie diesem Bild nicht entspricht: «Ich kontrolliere alles, was ich tue und ich glaube, dass es die Leute verunsicherte, als sie es erkannten. Ich sage nicht: achtet nicht auf die Kleider, auf die Dessous, die ich trage. Ich trage diese Kleider, um mit der Meinung aufzuräumen, dass man nicht schön und stark zugleich sein kann.»²

Der Kode der Kleider ordnet Unterwäsche bestimmten Situationen zu, wenn sie ohne etwas darüber getragen wird, und zwar gegensätzlichen Situationen. Wir wissen, dass Wörter eine genauere Bedeutung erst im Zusammenhang eines Satzes erhalten oder auch im Zusammenhang der Situation, in der der Satz gesprochen wird. Das heisst für unseren Gegenstand, dass Madonnas Unterwäsche erst durch die Situation etwas bedeutet, in der sie diese trägt, wie sie es tut: ohne etwas darüber. Ist sie in ihrem Zimmer ein Zeichen für Intimität – in einem Film wäre sie ein Mittel, um die Intimität einer Situation zu bezeichnen –, so ist sie auf der Bühne ein anderes Zeichen. Nur: ein Zeichen für was? Es handelt sich ja nicht darum, eine Kollektion von Unterwäsche vorzuführen. Im Feld, das diese Frage aussteckt, bewegt sich Madonna. Es ist ein Feld von schwankenden Bedeutungen, genauer von Bedeutungen, die auf Schwanken angelegt sind, so dass sich keine Bedeutung als die richtige durchsetzen kann. Dabei ist es wesentlich, dass diese Bedeutungen gegensätzliche sind. So verhindern sie das versichernde Einrasten in eine letzte Bedeutung. (Wenn es in der Erscheinung von Madonna eine letzte Bedeutung gibt, dann besteht sie in der Korrosion der Zeichen).

Nun ist es so, dass Bedeutungen nicht fest sind. Erlangen Dinge eine bestimmte Bedeutung durch den Umstand, dass sie «anders» sind als das, was wir kennen – eine neue Bedeutung bestimmt sich als Differenz zu einer alten –, so verbraucht sich diese Wirkung mit der Zeit. Wir gewöhnen uns an sie, ihre Bedeutung verändert sich: durch Gewöhnung. Das ist das Gesetz des Stils. Lucius Burckhardt hat dieses Gesetz, unter anderem, am Beispiel des Korsetts nachgewiesen: Das Schnüren des Körpers gilt als Unterwerfung der Frau unter das Bild, das sich der Mann von ihr macht. Es gilt als Zwang und als solcher wird das Korsett als Metapher auf ganz andere Bereiche übertragen. «Warum nur haben sich Frauen geschnürt?» fragt Burckhardt. «Wenn man der Frage nachgeht, bemerkt man, dass da, wo sie sich zu schnüren begannen (...) zur Zeit Napoleons III, dass da dieses Schnüren elegant war. Das heisst, die Frauen haben sich nicht gegen ihren Willen geschnürt, (...) die Frauen haben sich schnüren lassen und sind dann in der Gesellschaft sicherer aufgetreten.»³ – Später waren gerade die Frauen stark, die sich nicht schnürten. «Der

cisement – parce que la mode – dont le changement fait partie intégrante – constitue là aussi une stratégie évidente (même si nous ne l'admettons pas volontiers; nous reviendrons sur ce point). Ce qui a cependant changé depuis les essais de Loos sur le vêtement, c'est que nous ne croyons plus que la succession des modes représente un quelconque progrès: des boutons de frac dorés aux boutons de frac noirs – vous connaissez certainement sa remarque, dans *das andere*, sur le vêtement: «Comment doit-on s'habiller? / De manière moderne. / Quand est-on habillé de manière moderne? / Lorsqu'on attire le moins l'attention»⁵. Ces affirmations étant contraires à la stratégie de la mode, je m'abstiendrai dorénavant de me référer à Loos. A l'époque du «tout est dit», cette stratégie consiste à utiliser d'«autres» sortes de vêtements, et à les utiliser «autrement» – à savoir en évitant de confirmer leur signification. Celui qui porte un bleu de travail n'est donc pas nécessairement un ouvrier, et celle qui se promène en soutien-gorge n'est pas forcément une putain. Ces vêtements constituent des signes - relatifs à l'ouvrier, à la putain -, mais la signification de ces signes est suspendue – ou, plus précisément, ce sont d'autres significations qui sont recherchées, et «ces nouvelles significations sont issues, comme l'écrit Burkhardt, d'une tension qui se produit par rapport aux anciennes»⁶. Ce phénomène s'applique aux arts en général, qu'il s'agisse des arts majeurs ou «mineurs», le vêtement représentant dans ce contexte un moyen de transmettre des significations.

Nous ne saisissons pas tout de suite les nouveaux signes; nous ne comprenons et ne pouvons communiquer qu'avec les signes que nous connaissons. C'est donc eux que nous utiliserons, mais de manière à leur donner une autre signification; ce qui sera inévitablement le cas, puisque la signification que nous connaissons sera corrodée par le mode d'utilisation de ces signes. C'est en cela que réside la tension entre l'ancienne signification et la nouvelle, qui ne se dévoile que progressivement, à la manière d'une photographie plongée dans le révélateur.

Si vous vous demandez ce que ces réflexions ont à faire avec les matériaux, voire avec la lumière considérée comme matériau⁷, je puis vous rassurer: nous sommes sur le bon chemin, même si c'est le «chemin des écoliers», le long chemin du retour qui permet à l'enfant de faire d'importantes expériences.

Où en sommes-nous? A une «autre» utilisation du signe; une utilisation par laquelle une nouvelle signification se crée en tant que différence par rapport à l'ancienne: une utilisation «différente», c'est-à-dire visant à produire cette différence. Madonna – pour la faire une nouvelle fois entrer en scène – a fait exécuter par Jean-Paul Gaultier un soutien-gorge d'une facture telle que nos fantasmes ne puissent que nous paraître ridicules. Cette pièce de lingerie est affreuse, dans la mesure où sa couleur renvoie, dans un premier temps, au corps et, dans un deuxième temps, à elle-même: elle devient ainsi elle-même l'objet du désir. En d'autres termes, elle se transforme en fétiche (en se mettant à la place de l'objet qu'elle dé-



Madonna, *Blonde ambition* tour, 1990

Geschmackswandel besteht eben darin, dass wir etwas zeitlich von vorne sehen und dann von hinten, und dass dasselbe Phänomen zeitlich von hinten gesehen die gegenteilige Bedeutung (...) hat» als von vorne.⁴

Ich spreche hier von Kleidung, aber ich brauche nicht auf Adolf Loos zu verweisen um klarzumachen, dass wir als Architekten viel davon lernen können, auch bzw. gerade auch weil die Mode – die notwendigerweise die Veränderung einschliesst – dort eine selbstverständliche Strategie ist. (In der Architektur ist sie es auch, nur geben wir das nicht so gerne zu; davon ist noch zu sprechen.) Was sich seit den Aufsätzen von Loos, die von der Kleidung handeln, allerdings verändert hat: Wir glauben nicht mehr daran, dass die sich folgenden Moden im Sinne einer Entwicklung verlaufen: von den goldenen zu den schwarzen Knöpfen am Frack – sie kennen sicher seine Notiz in «das andere» über «Die Kleidung / wie soll man angezogen sein? / Modern. / Wann ist man modern angezogen? / Wenn man am wenigsten auffällt.»⁸ Das steht nun allerdings der Strategie der Mode entgegen. Deswegen höre ich hier auf, mich auf Loos zu berufen. In einer Zeit des «tout est dit» besteht diese Strategie darin, «andere» Arten von Kleidung zu ver-

»). Mais ce qui rend aussi ce soutien-gorge affreux, c'est matériau couleur chair, qui vise d'une part à la «naturali- comme cela a déjà été dit, mais que son éclat fait bas- dans une artificialité telle qu'elle est perçue comme un oureux contraste... un contraste qui fait paraître notre pitoyable.

inons ici nos considérations sur les dessous de Madonna nous concentrer dorénavant sur l'architecture – plus par- èrement sur celle qui s'est développée au cours de ces ières années en Suisse alémanique, puisque c'est elle qui juve à l'origine de la présente réflexion sur le fait de mon- des matériaux qui ne sont pas destinés à l'être ou, plus sément, qui n'étaient jusqu'alors pas montrés.

ns, pour aborder le sujet, des bâtiments construits par er & Diener sur l'ancien site industriel de Bâle, le lbantal. Les différentes façades des deux bâtiments nt en quelque sorte différentes langues. Tandis que la é du plus grand de ces bâtiments, orientée sur le Rhin, elle, de par sa teinte blanche et la forme de ses tres, l'architecture des années vingt, l'autre façade est lée de planches à la manière des anciens bâtiments triels qui existent encore dans le St. Albantal – à la dif- ce cependant que les planches sont ici peintes en gris- comme les annexes que l'on trouve dans les cours des ons urbaines du 19ème siècle. Cette utilisation d'un riau que l'on rencontre généralement dans des oits situés à l'abri des regards désigne cette façade en que façade arrière. La raison en est contextuelle: les rents langages sont destinés à assurer l'intégration des nents dans ce lieu complexe.

sation métaphorique du bois, que l'on observe dans re d'autres projets, résultait d'une analyse des fonde- s de la signification architecturale. L'atelier de photogra- construit par Herzog & de Meuron à Weil se réfère lui à un lieu complexe. Ce sont à nouveau les différents riaux de revêtement qui, en plus de trois «canons à lumiè- aractérisent les façades du volume: des panneaux de bois i façade avant et du carton bitumé sur la façade arrière, affiche en tant que telle du fait que ce matériau relève en ral de bâtiments dissimulés à la vue. Ainsi notre expérience- teint-elle, en tant que signification, sur le carton bitumé, s que le matériau est utilisé de manière à rappeler cette ience. Mais, ce faisant, il change de camp: matériau l ou pauvre au départ, il devient ici un matériau qui signi- banalité. Ce changement recouvre du reste un autre phé- ne: lorsqu'un hangar est revêtu de carton bitumé, on ne pas dire que le matériau soit «montré». Cela supposerait ntion esthétique. Or dans un tel cas, le matériau n'est à que parce qu'il est adéquat. Mais il ne se résume pas à le carton bitumé possède en effet des qualités sensibles; ement, nous ne les percevons pas dans le cas d'un han- Notre perception est «automatisée», pour reprendre le e par lequel le formalisme a désigné cette manière de voir

wenden; bzw. diese Arten «anders» zu verwenden. Dabei heisst «anders»: ohne ihre Bedeutung zu bestätigen. Wer sich mit einem Overall kleidet, ist also nicht notwendigerweise ein Arbeiter, und wer im BH auftritt nicht notwendigerweise eine Nutte. Diese Kleider sind Zeichen, beispielsweise eben für Arbeiter, die Bedeutung dieser Zeichen sind aber suspendiert, genauer: es sind andere Bedeutungen gemeint und «die neuen Bedeutungen kommen aus einer Spannung zu den alten», wie Burckhardt schreibt.⁶ Das gilt für Kunst im allgemeinen, hohe und «niedere», zu der wir Kleider zählen wollen, wo sie ein Mittel sind, Bedeutungen zu vermitteln. Neue Zeichen, solche die wir nicht kennen, verstehen wir anfänglich nicht; wir verstehen nur Zeichen, die wir kennen, nur mit diesen können wir eine Mitteilung machen: also verwenden wir solche Zeichen, aber wir verwenden sie so, dass sie etwas anderes bedeuten: notwendigerweise, denn die Bedeutung, die wir kennen, wird durch die Art, wie die Zeichen verwendet sind, korrodiert. Darin besteht eben die Spannung zwischen der alten und einer neuen Bedeutung, einer Bedeutung, die erst nach und nach sichtbar wird, wie eine Fotografie im Entwicklerbad.

Wenn sie sich fragen, was diese Gedanken mit Material und gar mit Licht als Material⁷ zu tun haben, so kann ich sie versichern: wir sind auf dem Weg, wenn er auch das ist, was man im Französischen «chemin des écoliers» nennt, der lange Weg nach Hause, auf dem man als Kind wichtige Erfahrungen macht.



Hangar / Schuppen, Aarau



Herzog & de Meuron: Atelier / Werkstatt, Weil, 1981-82

ou, justement, de ne pas voir. Dans le cas de l'atelier de Weil, nous portons toutefois sur le carton bitumé un regard neuf, dans la mesure où nous ne réduisons pas ce matériau à sa simple fonction.

Or, voilà précisément en quoi consiste la tâche de l'art: faire en sorte que nous ne percevions pas seulement la fonction des choses (comme constitutive de leur sens), mais également leur forme. C'est exactement ce que veut dire la définition que donne Roman Jakobson de la poétique: «Comment la poétique se manifeste-t-elle? Elle se manifeste à travers le fait qu'un mot est perçu en tant que tel, et non pas comme simple substitut de la chose qu'il désigne»⁸. Nous verrons encore que l'emploi, dans l'architecture des années quatre-vingt-dix, de matériaux nouveaux, ou, plus précisément, d'autres matériaux que ceux dont on a l'habitude – la plupart existent en effet depuis longtemps – vise cet effet poétique.

Après avoir expérimenté de nouveaux matériaux – comme la tôle ondulée dans une utilisation raffinée – Diener & Diener se tournent vers les matériaux traditionnels – brique, pierre artificielle, béton. Ils élargissent cependant les qualités de ces matériaux en les modifiant au niveau de la forme ou de la couleur, par exemple en teintant le béton dans la masse, en noir, en jaune ou en rouge. A cette évolution progressive, Herzog & de Meuron opposent le procédé – avant-gardiste – de la rupture. Ce qui fait la recherche de ces architectes, c'est qu'elle porte sur les effets inhérents aux matériaux – en particulier les effets propres à caractériser un bâtiment. Aucun matériau n'occupe à cet égard de position privilégiée, à la différence de ce que

Wo sind wir? Bei der «anderen» Verwendung von Zeichen; bei einer Verwendung, bei der sich eine neue Bedeutung als Differenz zur alten bildet: eine auf diese Differenz gerichtete Verwendung. Madonna – um sie noch einmal auftreten zu lassen – hat sich von Jean-Paul Gaultier einen solchen BH schneiden lassen, dass wir uns mit unseren Fantasmen lächerlich vorkommen (müssen). Schrecklich ist dieses Stück Unterwäsche, weil es durch seine Farbe auf den ersten Blick auf den Körper verweist, auf den zweiten Blick aber auf sich selber: er selber wird so zum Gegenstand des Begehrens, er wird zu Fetisch (indem er sich an die Stelle des be-zeichneten Gegenstandes setzt). Schrecklich ist der BH aber auch durch sein fleischfarbiges Material, das einerseits auf Natürlichkeit zielt, wie gesagt, sie aber durch den Glanz in eine Künstlichkeit umschlagen lässt, die als schmerzhafter Gegensatz erfahren wird... und als Gegensatz, an dem unser Begehren sich als peinlich erweist.

Beenden wir hier die Gedanken zur Unterwäsche von Madonna, um uns nun doch der Architektur zuzuwenden und im besonderen der Architektur, die sich in den vergangenen Jahren in der Deutschen Schweiz entwickelt hat. Sie bildet den Hintergrund für einen Beitrag, der von Materialien handelt, die vorgezeigt werden, obschon sie nicht dafür bestimmt sind, genauer: die bislang nicht vorgezeigt wurden in der Architektur.

Ich nähere mich diesem Thema mit Häusern von Diener & Diener im alten Industrieareal von Basel, im St. Alban-

l'on observe chez Diener & Diener. «Nous nous servons de tout ce qui est disponible – de la brique et du béton, de la pierre et du bois, du métal et du verre, des mots et des images», disent Herzog & de Meuron. «Le matériau est là pour définir le bâtiment». Il ne suffit cependant pas que le matériau existe; encore faut-il lui donner une forme qui témoigne de son existence. «Nous poussons à bout le matériau que nous utilisons pour le libérer de toute autre tâche que d'exister»⁹.

Cette remarque met le doigt sur un aspect essentiel de l'évolution en cours en Suisse alémanique, même si elle ne s'applique pas avec la même radicalité à tous les architectes concernés. Il s'agit du déplacement de la recherche architecturale des choses en tant que signes aux choses en tant que formes, et de la signification des choses à une perception qui ne soit pas transmise par des conventions. (Cette distinction sera précisée plus loin; elle est fondamentale lorsque l'on cherche à comprendre le rôle que jouent les matériaux dans l'architecture contemporaine). Ce déplacement s'est produit à une époque où l'intérêt pour les signes – et pour leur théorie, la sémiologie – conduisait toujours plus avant dans un palais des glaces où les choses finissaient par s'assimiler à leur reflet.

Afin d'échapper à ce piège, la signification des choses est apparemment déplacée dans le travail qui les produit. Et dans la mesure où elles constituent malgré tout des signes, elles renvoient à un faire. Mais là aussi se pose la question de la valeur qu'il convient d'accorder à cette transposition. Hans Frei explique le fait que l'architecture des années quatre-vingts se soit consacrée au faire par un manque de valeurs collectives.

tal. Die verschiedenen Seiten der zwei Häuser sprechen gewissermassen verschiedene Sprachen. Während die Fassade des grösseren von ihnen, die zum Rhein gerichtet ist, mit der weissen Farbe und mit der Form der Fenster an die Architektur der 20er Jahre erinnert, ist die andere Fassade mit Brettern verkleidet wie die alten, industriellen Bauten, die es im St. Albantal noch gibt, mit dem Unterschied allerdings, dass diese Bretter graugrün gestrichen sind, wie Lauben von klassizistischen Häusern, die man in Höfen, findet. Die Verwendung eines Materials, das man sonst in Höfen findet, vor den Blicken verborgen, bezeichnet diese Seite als eine hintere. Der Grund ist ein kontextueller: die verschiedenen Sprachen sollen die Häuser in diesen komplexen Ort einpassen.

Die bildliche Verwendung von Holz, die in vielen Entwürfen festzustellen ist, war die Folge von Untersuchungen über die Grundlagen der architektonischen Bedeutung. Auch das Atelier für einen Fotografen in Weil von Herzog & de Meuron bezieht sich auf einen komplexen Ort. Dabei sind es wieder die verschiedenen Materialien der Verkleidung, welche die Seiten des Körpers mit drei «canons à lumière» charakterisieren: Holztafeln auf der vorderen und Teerpappebahnen auf der hinteren Seite, die als solche erscheint, weil wir dieses Material vor allem an Bauten kennen, die den Blicken verborgen sind. So färbt unsere Erfahrung als Bedeutung auf die Teerpappe ab, das Material lässt sich andererseits so verwenden, dass es diese Erfahrung wachruft. Damit wechselt es allerdings das Lager: von einem



Gigon & Guyer: Musée Kirchner / Kirchner Museum, Davos, 1989-92



Gigon & Guyer: Musée Kirchner, détail / Kirchner Museum, Detail, Davos, 1989-92

La crise des signes s'avèrerait être une crise du collectif. Mais il écrit également que l'objectivité des signes du faire, en tant que preuve de leur valeur générale, a constitué un leurre: «comme si les mots n'acquiesçaient leur sens que par la mise en évidence de leur construction»¹⁰.

Il ne s'agit pas dans cette mise en évidence d'une explication de la construction. Cette dernière fournit simplement les moyens – plaques, panneaux, nattes, barres, lattes, etc. – à l'aide desquels il est possible de susciter des expériences sensibles. Ces expériences relevant de faits techniques, elles s'inscrivent dans la tradition du *Neues Bauen*; mais elles n'ont pas, comme dans les années vingt, de fonction didactique. L'enjeu n'est pas une quelconque «vérité de la construction». Burkhalter & Sumi, par exemple, différencient les parties d'un bâtiment – notamment dans leurs centres d'entretien forestiers – en les habillant de planches disposées soit verticalement, soit horizontalement. Ce qui les intéresse dans ces deux modes de construction, c'est le fait qu'ils produisent des effets différents qui permettent de distinguer les deux parties du bâtiment.

Une telle attitude n'est pas «moderne», ou disons qu'elle ne correspond pas à l'éthique du Mouvement moderne, qui se résume en un point: celui, précisément, de la «vérité de la construction». (On ne peut cependant pas affirmer non plus que ces revêtements ne disent pas la vérité: la «vérité de la construction» a changé de camp; elle concerne désormais l'enveloppé – l'habillage, pour utiliser le terme de Loos¹¹). Ainsi Christian Sumi affirme: «C'est peut-être le moment

Material, das gewöhnlich oder ärmlich ist, wird es zu einem Material, das Gewöhnlichkeit bedeutet. Bei dieser Veränderung geschieht aber noch ein zweites:

Bei einem Schopf, der mit Teerpappe verkleidet ist, kann man nicht von Verzeigen sprechen. Das würde eine ästhetische Absicht voraussetzen. Das Material ist hier verwendet, weil es zweckmässig ist, das ist alles, auch wenn es sich nicht darin erschöpft, zweckmässig zu sein. Teerpappe hat auch sinnliche Eigenschaften, nur nehmen wir diese Eigenschaften an einem Schopf nicht wahr. Unsere Wahrnehmung ist «automatisiert», wie der Formalismus diese Art zu sehen oder eben nicht zu sehen genannt hat. Beim Atelier in Weil aber sehen wir die Teerpappe mit neuen Augen, weil wir sie nicht auf ihre Funktion einschränken.

Das aber ist die Aufgabe der Kunst: zu bewirken, dass wir an den Dingen nicht nur die Funktion – als ihren Sinn – wahrnehmen, sondern auch die Form. Roman Jakobsons Bestimmung von Poetik zielt auf diesen Punkt: «Wie zeigt sich die Poetik? Sie zeigt sich darin, dass ein Wort als Wort empfunden wird und nicht blosser Ersatz für die Sache, die es bezeichnet».⁸ Wir werden noch sehen, dass in der Architektur der 90er Jahre die Verwendung von neuen oder genauer von anderen Materialien als den gewohnten – es gibt sie meistens seit langem – diese Poetik zum Ziel hat.

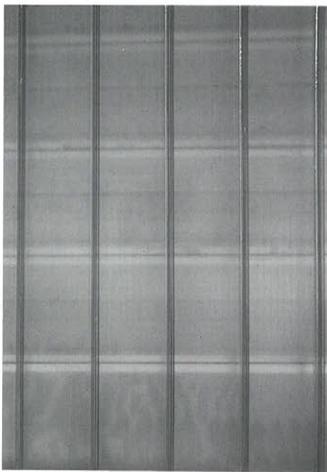
Nach einigen Experimenten mit neuen Materialien wie Wellblech, das aber verfeinert ist, wenden sich Diener & Diener den traditionellen Materialien zu: Backstein, Kunststein, Beton, sie erweitern aber die Eigenschaften dieser Materialien durch Veränderungen in der Form und der Farbe, beispielsweise indem sie Beton schwarz, gelb oder rot färben. Dieser schrittweisen Entwicklung setzen Herzog & de Meuron den – avantgardistischen – Bruch als Verfahren gegenüber. Es macht die recherche architecturale dieser Architekten aus, dass sie Suche nach den in den Materialien liegenden Wirkungen ist, und zwar nach den Wirkungen, die sich eignen, einen Bau zu charakterisieren. Dabei nimmt kein Material eine privilegierte Stellung ein, anders als bei Diener & Diener. «Wir nehmen alles, was erhältlich ist», sagen Herzog & de Meuron, «auch Wörter und Bilder; das Material ist da, um den Bau zu bestimmen.» Es genügt aber nicht, dass das Material ist; man muss ihm eine Form geben, welche das Sein anschaulich macht. «Wir treiben das Material, das wir verwenden, an einen äussersten Punkt, an dem es von allen anderen Aufgaben als zu sein befreit ist.»⁹

Diese Aussage trifft einen entscheidenden Punkt der Entwicklung in der Deutschen Schweiz, auch wenn sie für andere Architekten nicht in dieser radikalen Form gilt. Dieser Punkt bezeichnet die Verschiedung der recherche

décisif de passer du matériau à l'effet du matériau», entendant par là un effet qui serait libéré de son «corset» de significations¹². Nous y voilà revenus: le laçage! Ce qui facilite ce glissement, poursuit Sumi, ce sont les nouveaux matériaux, qui ne possèdent pas encore de signification codifiée par l'éthique dont il a déjà été question.

D'un autre côté, les «anciens» matériaux sont décodifiés par la manière dont on les utilise: à travers une «autre» manière de les utiliser, les significations que nous connaissons sont mises en crise... J'ai déjà abordé ce point en parlant des vêtements de Madonna. Il me semble s'agir là d'un intérêt largement répandu dans l'architecture suisse allemande: découvrir dans les matériaux que nous connaissons des facettes que nous ne connaissons pas encore, précisément parce que nous connaissons ces matériaux sans en avoir conscience. Ainsi est-il possible de résumer comme suit l'une des «raisons de la forme» essentielles dans le cas de cette architecture: comprendre le monde à travers les matériaux. Annette Gigon semble confirmer cette conclusion, lorsqu'elle affirme que le moteur de son travail consiste à comprendre le monde: «Nous ne comprenons presque rien des choses qui nous entourent. Voir des choses, des matériaux, les revoir (...), les comparer, les utiliser: c'est une manière d'entrer en relation avec le monde. Ce sont les choses qui nous sont restées en mémoire de manière positive, mais également négative, qui nous mettent au défi de nous en rapprocher»¹³.

Cela signifie que nous connaissons les matériaux sur la base d'une utilisation déterminée, qui les «teinte» ulté-



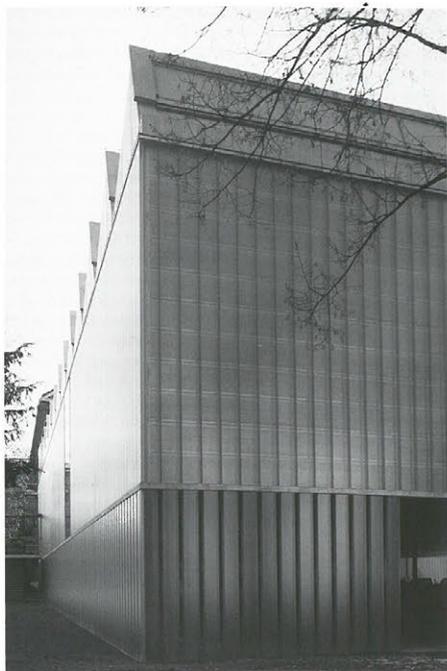
Gigon & Guyer: Musée d'art de Winterthur, extension / Kunstmuseum Winterthur, Erweiterung, 1993-95

architecturale von den Dingen als Zeichen zu den Dingen als Formen und von der Bedeutung der Dinge zu einer Wahrnehmung, die nicht von Konventionen vermittelt ist. (Diese Unterscheidung ist im folgenden auszuführen; sie ist von Bedeutung, wenn man die Rolle verstehen will, welche Materialien in der gegenwärtigen Architektur spielen.) Diese Verschiebung erfolgte, als die Beschäftigung mit den Zeichen – und mit ihrer Theorie, der Semiotik – mehr und mehr in einen Spiegelgarten führte, in dem sich die Dinge in ihren Bildern auflösten.

Um dieser Falle zu entgehen, wird die Bedeutung der Dinge scheinbar in die Arbeit verlegt, der sie sich verdanken. Soweit sie dennoch Zeichen sind, verweisen sie auf ein Machen. Aber auch in diesem Fall stellt sich die Frage nach der Verbindlichkeit. Dass sich die Architektur in den 80er Jahren dem Machen zuwendet, erklärt Hans Frei mit einem Mangel an gemeinschaftlichen Werten. Die Krise der Zeichen erweist sich so als Ausdruck einer Krise des Gemeinschaftlichen tout court. Er schreibt aber auch, dass die Sachlichkeit der Zeichen des Machens als ihre Verbindlichkeit eine Täuschung bedeute: «als würden die Wörter allein durch anschaulich gemachte Konstruktion Sinn erhalten»¹⁰.

Es geht bei diesem Anschaulich-Machen nicht um ein Erklären der Konstruktion. Diese liefert einfach die Mittel – Platten, Bahnen, Matten, Stangen, Latten und so weiter –, mit denen sinnliche Erfahrungen geschaffen werden. Es sind Erfahrungen, die technisch gerechtfertigt werden, darin wirkt die Moderne nach; anders als in den 20er Jahren haben diese Erfahrungen aber keine aufklärerische Funktion. Es geht nicht um eine «Wahrheit der Konstruktion». Sumi & Burkhalter beispielsweise unterscheiden die Teile eines Baues – in ihren Werkhöfen –, indem sie sie mit stehenden bzw. liegenden Brettern verschalen. An den zwei Konstruktionen interessiert sie, dass diese verschiedene Wirkungen haben, die sie ausnützen können, um eine Unterscheidung der zwei Teile zu erreichen.

Diese Haltung ist nicht «modern», oder sagen wir: sie entspricht nicht der Moral der Moderne, die in einem Punkt eben als «Wahrheit der Konstruktion» zu fassen ist. Allerdings kann man auch nicht sagen, die Verkleidungen würden nicht die Wahrheit sagen; die «Wahrheit der Konstruktion» hat das Lager gewechselt und betrifft nun die Haut bzw. die Bekleidung, wie sie Loos genannt hat.¹¹ So sagt Christian Sumi: «Das ist vielleicht das entscheidende Moment: vom Material hin zur Wirkung, von Material», wobei er eine Wirkung meint, die vom ganzen «Korsett» von Bedeutungen befreit ist.¹² Da haben wir es wieder, das Schnüren! Was bei dieser Verschiebung hilft, wie er weiter sagt, sind die neuen Materialien, die noch keine, von der genannten Moral bestimmte, kodifizierte Bedeutungen haben.



Gigon & Guyer: Musée d'art de Winterthur, extension / Kunstmuseum Winterthur, Erweiterung, 1993-95

rieurement de leur signification. Le Scobalit, par exemple, est ressenti comme ordinaire, indigent, banal, laid. Or, ces significations ne constituent pas des «salissures», même lorsque le matériau est utilisé avec des intentions artistiques. Elles constituent au contraire la condition fondamentale de son effet. Ainsi, le Scobalit est un tel matériau; mais une mise en œuvre appropriée révèle paradoxalement la beauté de sa banalité, une beauté qui résulte précisément de la tension entre signification et effet.

Il est impossible de ne pas penser ici aux courants artistiques qui travaillent avec la tension résultant de la pénétration de la «vie» dans l'art. Je pense notamment aux matériaux «ordinaires» à partir desquels l'art minimal a construit ses formes simples. La phrase de Frank Stella *«you see what you see»* semble signifier qu'il n'existe rien derrière ces formes, qu'elles ne constituent pas des signes, mais qu'elles sont des formes, et rien d'autre. Un tel degré zéro de la perception est-il possible? Peut-on regarder sans se souvenir? Peut-on voir les boîtes en tôle galvanisée de Donald Judd ou celles

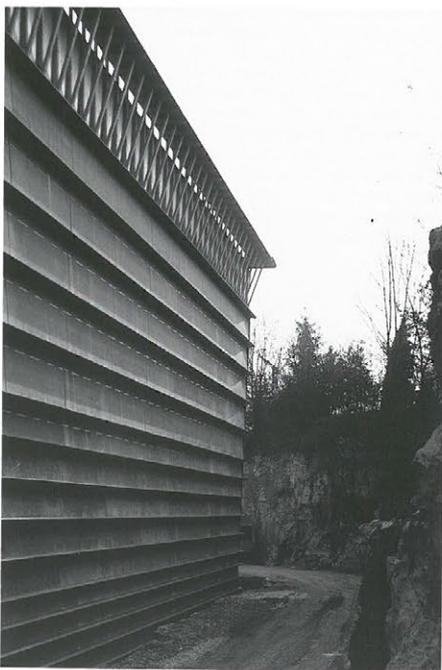
Auf der anderen Seite werden die «alten» Materialien, durch die Art der Verwendung, entkodifiziert: durch eine Art, die «anders» ist, werden die Bedeutungen, die wir kennen, in Krise gebracht... Ich habe schon davon gesprochen, an Hand der Kleider von Madonna. – Das scheint mir ein verbreitetes Anliegen der Architektur in der Deutschen Schweiz zu sein: an den Materialien, die wir kennen, Seiten zu entdecken, die wir noch nicht kennen, gerade weil wir diese Materialien «ohne Bewusstsein» kennen. So lässt sich ein wesentlicher «Grund der Form» dieser Architektur zusammenfassen: durch die Materialien die Welt zu verstehen. Annette Gigon scheint diese Folgerung zu bestätigen, wenn sie sagt, der Motor ihrer Arbeit sei es, die Welt zu verstehen: «Wir verstehen fast nichts von den Dingen um uns. Dinge, Materialien zu sehen, wiederzusehen (...), zu vergleichen, zu verwenden: das ist eine Art, mit der Welt in Beziehung zu treten. Es sind Dinge, die in positiver oder auch in negativer Erinnerung geblieben sind, die die Annäherung herausfordern.»¹³

Das meint, dass wir die Materialien von bestimmten Verwendungen her kennen, die sie in der Folge als ihre Bedeutungen «färben». Im Fall von Scobalit beispielsweise sind das Bedeutungen wie gewöhnlich, billig, schäbig, hässlich. Sie stellen nicht «Verschmutzungen» dar, auch dann nicht, wenn das Material in künstlerischer Absicht verwendet wird. Sie sind im Gegenteil die Voraussetzung für seine Wirkung. So ist Scobalit ein solches Material, durch eine entsprechende Verwendung aber zeigt sich, paradox gesagt, die Schönheit dieser Schabigkeit; eine Schönheit, die sich gerade aus der Spannung zwischen Bedeutung und Wirkung ergibt.

Es ist nicht möglich, hier nicht an die Richtungen der Kunst zu denken, die mit der Spannung arbeiten, die sich aus dem Eindringen des «Lebens» in die Kunst ergibt. Ich denke etwa an die «gewöhnlichen» Materialien, aus denen die Minimal Art ihre einfachen Formen gebaut hat. Der Satz von Frank Stella *«you see what you see»* scheint zu sagen, dass es hinter diesen Formen nichts gibt, dass sie nicht Zeichen sind, sondern Formen, nichts anderes. Ist ein solcher Punkt Null der Wahrnehmung aber möglich? Ist es möglich, erinnerungslos zu sehen? Ist es möglich Donald Judds Schachteln aus galvanisiertem Blech oder Robert Morris' Schachteln aus Fiberglas oder was auch sonst zu sehen, ohne auch an die Wirklichkeit zu denken, aus der solche Materialien stammen? Ich denke, es ist nicht möglich. Die Schwierigkeit, die Erinnerung auszublenken, welche die Dinge mit ihren Bedeutungen kontaminiert, ist im Gegenteil Voraussetzung dieser Werke, indem sie ihre Wahrnehmung desautomatisiert. Denn darum geht es doch: eine Wahrnehmung der Dinge aufgrund von Gewohnheit zu verhindern. (Dass die Gewohnheit mit der Zeit doch ihr «ihr Werk tut»¹⁴, ist allerdings nicht zu vermeiden. «Dès

de Robert Morris en fibre de verre sans penser également à la réalité dont sont issus de tels matériaux? Je pense que non. La difficulté de faire abstraction des souvenirs qui contaminent les choses de leurs significations constitue au contraire la condition même de ces œuvres, par le fait qu'elle désautomatise leur perception. Car c'est bien de cela qu'il s'agit: empêcher une perception des choses dictée par l'habitude. (Il n'est cependant pas possible d'empêcher l'habitude de faire son œuvre¹⁴ avec le temps. Dès qu'il y a société, tout usage se transforme en signe de cet usage, disait Roland Barthes. La «Fontaine» de Marcel Duchamp n'y a pas échappé non plus. Je reviendrai sur cette œuvre de 1917, qui s'avère d'une importance déterminante dans le contexte qui nous occupe).

Gigon & Guyer ont employé des matériaux ordinaires, sans nom – ou, au contraire, avec un nom qui les désigne en tant que produits –, et sans code déterminant leur signification, ou plus précisément des matériaux dotés d'une signification



Herzog & de Meuron: Entrepôt Ricola / Lagerhaus Ricola, Lauten, 1986-87

qu'il y a société, tout usage se transforme en signe de cet usage» wie Roland Barthes gesagt hat. Dem ist auch die «Fontaine» von Marcel Duchamp nicht entgangen. Ich komme auf dieses für unser Thema entscheidende Werk von 1917 zurück.

Auch Gigon & Guyer haben Materialien verwendet, die gewöhnlich sind, ohne Namen – oder im Gegenteil mit Namen, die sie als Produkte ausweisen – bzw. ohne Kode, der ihre Bedeutung bestimmt, oder genauer Materialien, die eine negative Bedeutung haben, wie das beim Profilit der Fall ist, das als Haut für ihre Erweiterung des Kunsthauses von Winterthur dient. Diese Haut ruft Bilder von industriellen Hallen auf, die nichts als zweckmässig sind, aber diese Bilder rasten nicht ein, denn so ist Profilit in diesen Hallen nicht verwendet worden: als Haut, durch die man die Kassetten aus gelochtem Blech mit der Dämmung – verschwommen – erkennt. So sehen wir dieses Material mit neuen Augen, von den Bedeutungen befreit, die wir kennen. Dabei ist es nicht das Material, das verändert wird, sondern seine Verwendung: das Aluminium der Kassetten wirft das Licht zurück, so dass das Profilit bläulich oder grünlich schimmert, während es in unserer Erinnerung matt war. In seiner «Gewöhnlichkeit» verbanden sich somit der Kontext, von dem wir dieses Material kennen, und die Wirkung, die es in diesem Kontext meistens hat; das eine bestätigte das andere in der – negativen – Wertung, die mit «Gewöhnlichkeit» in diesem Fall gemeint ist.

Die Verwendung von industriellen Materialien hat nicht den ideologischen Grund, der in Hannes Meyers Aufzählung neuer Materialien zu erkennen ist; es geht nicht um die «Künstlichkeit» von Materialien mit Eigenschaften, die sie aus der unberechenbaren «Natürlichkeit» befreien, wie es auch nicht um Materialien geht, die «Welt der Industrie» bedeuten. Die physikalischen Eigenschaften werden vorausgesetzt; sie sichern die recherche architecturale ab, die Suche aber gilt den Wirkungen, die sich diesen Materialien abgewinnen lassen, wenn man sie auf eine andere als die gewohnte Art verwendet: auf eine Art, die bewirkt, dass wir diese Materialien mit neuen Augen sehen.

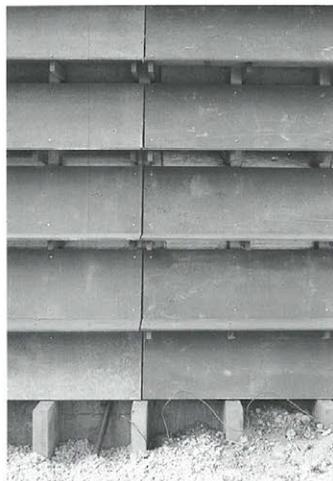
Im Zuge dieser recherche architecturale werden auch Materialien vorgezeigt, die nicht dafür bestimmt sind, vorgezeigt zu werden. Es handelt sich vor allem um Materialien, die der Dämmung dienen, wie die Kassetten im Kunsthaus von Winterthur und die nun, dank der Haut aus Profilit, an der Erscheinung dieses Baues teilhaben. Gigon & Guyer haben schon im Kirchner-Museum in Davos Glas verwendet, um die Dämmung zu schützen, und zwar mattes Glas, hinter dem die Matten aus Glasfasern, welche die Dämmung bilden, schwach sichtbar sind, bis zur Kante der Wand, wo eine «Lanterne» von oben Licht in die-

négative, comme le Profilit, qui sert de peau à leur extension du Kunsthaus de Winterthur. Cette peau évoque des images de halles industrielles strictement utilitaires, mais ces images ne correspondent pas à ce que nous voyons vraiment, car dans ces halles, le Profilit n'a pas été utilisé de cette manière, c'est-à-dire en tant que peau à travers laquelle l'œil distingue – de façon floue – les caissons en tôle perforée protégeant l'isolation. Nous découvrons donc ce matériau avec un regard neuf, libéré des significations que nous connaissons. Or, ce n'est pas le matériau qui est ici modifié, mais son utilisation: l'aluminium des caissons reflète la lumière, de sorte que le Profilit chatoie d'une lueur bleuâtre ou verdâtre, alors que, dans notre souvenir, il était mat. Dans sa «banalité», il associait le contexte dans lequel nous le connaissions et l'effet qu'il produisait la plupart du temps dans ce contexte; l'un confirmait l'autre dans le jugement de valeur – négatif – que recouvrait, dans ce cas, le terme de «banalité».

L'utilisation de matériaux industriels n'a pas la valeur idéologique qu'elle revêtait dans l'inventaire des nouveaux matériaux de Hannes Meyer; il ne s'agit pas de l'«artificialité» de matériaux que leurs qualités libéreraient d'une «naturalité» imprévisible, de même que les matériaux ne sont pas censés évoquer le «monde de l'industrie». Les propriétés physiques sont d'emblée admises en tant que telles; elles permettent à la recherche architecturale d'avoir lieu, mais celle-ci porte sur l'effet que l'on peut tirer de ces matériaux en les utilisant d'une manière différente de celle habituellement pratiquée: d'une manière qui nous les fasse découvrir d'un regard neuf.

Cette recherche architecturale conduit à montrer également des matériaux qui ne sont pas destinés à l'être. Il s'agit avant tout de matériaux qui servent à l'isolation, comme dans le cas des caissons du Kunsthaus de Winterthur, qui, grâce à leur peau en Profilit, contribuent dorénavant à l'aspect du bâtiment. Gigon & Guyer ont déjà utilisé le verre pour protéger l'isolation dans le cas du Musée Kirchner à Davos – plus précisément un verre mat, derrière lequel les nattes de laine de verre qui constituent l'isolation sont – faiblement – visibles jusqu'à la hauteur du «lanterneau» qui éclaire les salles. En ce sens, la peau translucide ne fait pas seulement apparaître sa propre construction, mais également la fonction du bâtiment, ou du moins la manière dont il fonctionne. (Les architectes ont eu recours à ce mode d'éclairage parce qu'à Davos les toits sont enneigés durant plusieurs mois).

Or, certains architectes ont déjà employé, par le passé, des éléments associant le verre et la fibre de verre – des éléments qui étaient eux aussi destinés à éclairer les espaces. Je pense notamment à une maison de Alfons Barth et Hans Zaugg, construite dans les années soixante à Niedergösgen. L'utilisation de ces matériaux relevait cependant là de raisons fonctionnelles: il s'agissait uniquement d'éclairer les pièces – contrairement au Musée Kirchner, ou plus pré-



Herzog & de Meuron: Entrepôt Ricola, détail / Lagerhaus Ricola, Detail, Laufen, 1986-87

se Sâle führt. In diesem Sinn macht die transluzente Haut nicht nur ihre eigene Konstruktion sichtbar, sondern auch die Funktion des Baues, oder sagen wir die Art, wie er funktioniert. (Da in Davos während mehreren Monaten Schnee auf den Dächern liegt, haben die Architekten diese laternenartige Belichtung gewählt).

Nun haben schon früher Architekten mit Elementen gebaut, die Glas und Glasfasern verbinden, mit Elementen allerdings, welche die Räume in dieser Weise belichten. Ich denke etwa an ein Haus von Barth Zaugg in Niedergösgen aus den 60er Jahren. Dort ist die Verwendung dieser Materialien allerdings funktional begründet: sie dient zur Belichtung der Räume, anders als im Kirchner-Museum, genauer: anders als in den unteren 2/3 seiner Haut, wo auf die Dämmung die Wand aus Beton folgt, welche die einzelnen Räume bildet. Die Haut aus Glas hat also die Aufgabe, die zwei Teile des Schnittes, die sich in ihrer Funktion unterscheiden, zu vereinheitlichen – gerade soweit, dass der Unterschied und damit das Verfahren, diesen aufzuheben, erkennbar bleibt, entsprechend der Bestimmung von Poetik bzw. von poetischer Funktion als «l'accent mis sur le message pour son propre compte».¹⁵

Dieser Bau schreibt sich derart ein in eine allgemeine Entwicklung der Architektur zu einfachen Körpern, zu «Schachteln», deren Haut die Einfachheit unterstreicht wie andererseits die Einfachheit die Aufmerksamkeit



Herzog & de Meuron: Centre sportif / Sportzentrum, Saint-Louis, 1989-93

cisément, contrairement aux deux tiers inférieurs de sa peau, où, derrière l'isolation, se trouvent les murs en béton qui définissent les différents espaces. Dans ce cas, la peau de verre a pour tâche d'unifier les deux parties de la coupe qui se différencient par leur fonction, mais de manière à ce que la différence – et donc le procédé poétique utilisé pour l'abolir – demeure identifiable, conformément à la définition selon laquelle la poétique, c'est-à-dire la fonction poétique, représente «l'accent mis sur le message pour son propre compte»¹⁵.

Ce bâtiment s'inscrit ainsi dans une évolution générale de l'architecture vers des volumes simples, des «boîtes» dont la peau souligne la simplicité, tandis qu'à l'inverse, leur simplicité attire l'attention sur la manière dont la peau est réalisée: sur sa facture. Cette tendance s'explique par différentes raisons, d'ordre économique, technique, artistique. Elles conduisent à considérer la peau comme indépendante de la structure porteuse d'un bâtiment et dotée de sa propre raison d'être, par conséquent, de sa propre vérité. Si cette idée vous rappelle les «5 points pour une nouvelle architecture» de Le Corbusier, notamment la «façade libre», mais aussi – paradoxalement – le *decorated shed* de Robert Venturi, vous n'avez pas tort. Mais la question se pose ici de savoir ce qu'exprime la façade, si l'on tire les ultimes conséquences de cette liberté. La réponse est à mon avis la suivante: elle s'exprime elle-même. Elle ne renvoie à rien d'autre, ni à la construction du bâtiment, ni à sa fonction – par exemple par des fleurs à la Warhol, comme dans le cas du Best Store de Venturi et Scott Brown. Si elle renvoie à quelque chose, c'est à elle-même, à sa propre construction.

auf die Art, wie die Haut gemacht ist, lenkt: auf ihre Faktur. Es gibt viele Gründe für diese Tendenz, wirtschaftliche, technische, künstlerische Gründe. Sie führen dazu, dass die Haut als etwas verstanden wird, das unabhängig ist von der tragenden Struktur eines Baues, etwas mit eigener raison d'être und in der Folge auch mit eigener Wahrheit. Wenn sie dieser Gedanke an Le Corbusiers «5 points pour une nouvelle architecture» erinnert an die «freie Fassade», und – paradoxerweise – auch an Venturis «decorated shed», ist das nicht falsch. Nur fragt es sich: was drückt die Fassade aus, wenn man dieses Frei-Sein zu Ende denkt? Die Antwort ist, denke ich: sie drückt sich selber aus. Sie verweist nicht auf etwas anderes, etwa auf die Funktion des Baues, beispielsweise durch warholartige Blumen wie Venturis Best Store, oder auf die Konstruktion des Baues. Sie verweist auf sich, wenn schon, auf ihre Konstruktion.

Mit anderen Worten: die Fassade repräsentiert nicht, sie präsentiert, und zwar präsentiert sie die Materialien und die Art, wie die Materialien verwendet sind als Platten, Profile, Matten... Dabei spielt es vorderhand keine Rolle, ob es sich um natürliche oder künstliche um reiche oder «arme» Materialien handelt. Die Haut ist aus Materialien gemacht, deren – technische und ästhetische – Eigenschaften zur Schau gestellt werden, wie unter Umständen auch die Struktur der Haut, die Schichten, welche ihre Struktur bilden. Auf diesem Wege kann nun auch die Dämmung zu einem Element des Ausdrucks werden, beispielsweise im Lagerhaus, das Herzog

En d'autres termes, la façade ne représente pas, elle présente; et ce qu'elle présente, ce sont les matériaux et la manière dont les matériaux sont mis en œuvre: sous forme de plaques, de profilés, de nattes... Fondamentalement, le fait qu'il s'agisse de matériaux naturels ou artificiels, riches ou «pauvres», n'a aucune importance. La peau est faite de matériaux dont les propriétés – techniques et esthétiques – sont affichées, de même que, parfois, la structure de la peau, ou les couches qui constituent cette structure. Ainsi l'isolation peut également devenir un élément expressif, comme c'est le cas dans l'entrepôt que Herzog & de Meuron ont construit dans une carrière près de Laufen. En fait, le travail s'est limité à la conception de la peau enveloppant ce bâtiment, dont la charpente était fournie par une entreprise spécialisée. La structure de cette peau se compose de tasseaux de bois sur lesquels sont posés – horizontalement et verticalement – des panneaux de Duripanel. La construction met au jour les différentes composantes de l'enveloppe et leurs relations. Il s'agit d'une construction dans laquelle le regard peut pénétrer jusqu'à l'isolation, de la même manière que le regard peut pénétrer jusqu'aux dessous de Madonna (il faut bien que j'y revienne une dernière fois).

Lorsque l'architecture se limite ainsi à la peau, la «vérité de la construction» ne peut résider que dans la construction de cette peau. Il n'y a pas d'autre vérité à dévoiler. J'aimerais néanmoins ajouter, ne serait-ce qu'entre parenthèses, que Herzog & de Meuron ne s'intéressent pas à la question didactique de savoir comment la peau est construite. Les moyens utilisés pour la construire servent bien davantage à explorer les propriétés sensibles des matériaux. La différence avec les intentions de Gigon & Guyer est ici manifeste. Tandis que ces derniers utilisent pour l'isolation des matériaux qui paraissent «beaux» – à Davos, ils associent par exemple les fibres de verre blanchâtres au verre et à l'acier pour produire un effet de ton sur ton –, Herzog & de Meuron utilisent des matériaux qui rappellent, de par leur couleur jaune, «technique», qu'ils ne sont pas destinés à être montrés.

Si la fonction du bâtiment peut encore fournir ici une explication à la mise en évidence de ce matériau jaune, ce n'est plus le cas pour l'immeuble d'habitation que les mêmes architectes ont construit à la Gartenstrasse – une rue bourgeoise – à Bâle. Dans les réalisations qui suivent l'entrepôt, ils poursuivent en effet leur recherche architecturale – une recherche qui tente de pénétrer la peau. Dans l'immeuble d'habitation de la CNA, l'isolation apparaît derrière la peau de verre, sur laquelle est imprimé le sigle de l'assurance. Ainsi, deux motifs se superposent: les lettres sont des signes, tandis que les fibres de verre jaunâtres sont elles-mêmes; or, lorsqu'on observe la peau d'une certaine distance, les lettres deviennent également elles-mêmes, si bien que l'œil n'arrive plus à les distinguer les unes des autres: elles deviennent alors une sorte de «salissure», qui rend le verre visible.

& de Meuron in einem Steinbruch bei Laufen gebaut haben. Dabei hat sich die Aufgabe in der Tat auf das Entwerfen der Haut um das Lager beschränkt, das von einem Unternehmen für solche Systeme geliefert wurde. Die Struktur dieser Haut besteht aus Holzleisten, auf die Holzzementplatten gelegt bzw. gestellt sind. Die Konstruktion legt die Teile und ihre Beziehungen offen. Sie ist eine Konstruktion, in welche die Blicke eindringen können bis zur gelben Dämmung, so wie die Blicke in die Unterwäsche von Madonna eindringen können – ich muss ja wieder einmal auf das Thema kommen.

Wenn sich die gestaltbare Konstruktion derart auf die Haut beschränkt, kann die «Wahrheit der Konstruktion» nur in der Konstruktion dieser Haut liegen. Es gibt keine andere Wahrheit aufzudecken. Wenigstens in Klammern möchte ich aber anfügen, dass es Herzog & de Meuron kaum um eine didaktische Frage geht: wie ist die Haut ausgebildet? Die Mittel, sie auszubilden, dienen vielmehr dazu, die sinnlichen Eigenschaften dieser Materialien zu untersuchen. Dabei ist der Unterschied zu den Intentionen von Gigon & Guyer eklatant. Während diese für die Dämmung Materialien verwenden, die «schön» wirken – in Davos beispielsweise verbinden sich die weisslichen Glasfasern mit dem Glas und dem Stahl zu einem farblichen Ton-in-Ton –, verwenden Herzog & de Meuron Materialien, die durch ihre gelbe, «technische» Farbe daran erinnern, dass sie nicht zum Vorzeigen bestimmt sind. Wenn der Zweck des Baues noch eine Erklärung lie-



Herzog & de Meuron: Centre sportif, détail / Sportzentrum, Detail, Saint-Louis, 1989-93

Herzog & de Meuron ont utilisé le même procédé une seconde fois, pour l'enveloppe des halles du complexe sportif Pfaffenholz à Saint-Louis, près de Bâle. Les deux halles constituent à nouveau un volume simple, réalisé en béton et habillé extérieurement de plaques d'Héraklit servant d'isolation, ainsi que de plaques de verre. Ici aussi, un motif est imprimé sur le verre, un motif que l'on comprend lorsque le regard pénètre entre les vitrages: c'est celui de la laine de bois mélangée au ciment – celui de l'Héraklit. (Ce motif me rappelle aussi mon enfance: j'ai grandi à côté d'une fabrique qui produisait de telles plaques; je connais l'odeur de la poussière de ciment, je sais comment cette poussière s'incruste dans la peau... Mais c'est là une autre histoire). Ainsi le motif de la laine de bois apparaît à deux reprises; les plaques d'Héraklit le présentent, les plaques imprimées le représentent, et entre ces deux manières d'être du motif se crée une tension qui incite à une réflexion fondamentale sur la relation entre les choses et les images dans notre société – sur le fait que les images prennent de plus en plus la place des choses et que, ce faisant, elles se réifient. Qu'est-ce que la réalité? «Il n'existe plus de réalité naturelle, que l'on puisse opposer à la réalité artificielle. Il n'existe plus non une seule réalité, mais plusieurs, chacune d'entre elles étant aussi réelle, naturelle et artificielle que les autres»¹⁶. C'est la raison pour laquelle le naturel que Herzog & de Meuron recherchent dans certaines de leurs œuvres est artificiel: il est mis en scène, par exemple, lorsque – dans un autre entrepôt réalisé à Mulhouse – ils font couler l'eau de pluie sur les parois latérales, de sorte que des mousses poussent sur le béton et que de la glace se forme en hiver. Ils procèdent ainsi à un pas supplémentaire dans leur exploration permanente de la réalité: de la mise en scène de matériaux «laidés» ou non destinés à être montrés, ils passent à l'étagage de la «salissure» du matériau – un effet qui, de fait, se trouve esthétique.

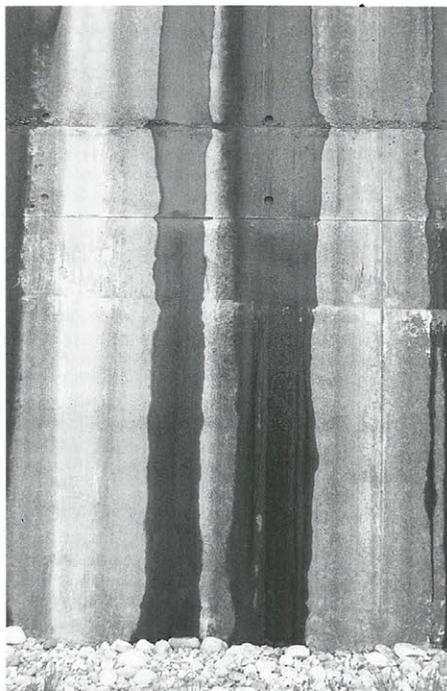
La recherche de Herzog & de Meuron est caractérisée par le fait qu'elle déplace constamment les limites de l'architecture. Elle ressemble en cela aux recherches menées dans le domaine des beaux-arts – du moins depuis la «Fontaine» de Duchamp –, tout en se distinguant fondamentalement de la recherche architecturale de Gigon & Guyer, par exemple. Ces derniers visent à révéler la beauté de matériaux qui n'étaient, jusque là, qu'utilitaires. De fait, leur recherche évolue dans le champ délimité par le Mouvement moderne: en effet, «les conséquences architecturales des techniques nouvelles» concernent également cette beauté. Aussi n'est-on pas surpris que Mike Guyer critique les vitrages sur lesquels est imprimée l'image de l'Héraklit: «Pour nous, le matériau doit avoir une certaine immédiateté, et il ne nous viendrait pas à l'esprit d'imprimer sur des plaques de verre une image dont l'objet serait visible derrière le vitrage»¹⁷. En ce qui concerne ces plaques de verre, nous pouvons constater que ce n'est pas une innovation que de montrer qu'il s'agit d'un revêtement. Il suffit de penser à Otto Wagner, à sa Postsparkasse, où les plaques de pierre sont fixées à l'aide de

ferm can für das Vorzeigen dieses gelben Materials, so ist das beim Wohnhaus nicht mehr der Fall, das die gleichen Architekten an der Gartenstrasse in Basel, einer bürgerlichen Strasse, gebaut haben. In der Tat führen sie die in die Haut eindringende recherche architecturale in den Werken, die auf das Lagerhaus folgen, weiter. Im genannten, für die SUVA gebauten Wohnhaus erscheint die Dämmung hinter der Haut aus Glas, die mit den Buchstaben der Versicherung bedruckt sind. So legen sich zwei Muster übereinander: die Buchstaben sind Zeichen, SUVA, die gelblichen Glasfasern sind sich; die Buchstaben werden aber auch sich, wenn man die Haut aus einigem Abstand betrachtet, so dass man die Buchstaben nicht mehr unterscheiden kann: sie sind dann eine Art «Verschmutzung», welche das Glas sichtbar macht.

Herzog & de Meuron haben das gleiche Verfahren ein zweites Mal benutzt: bei der Haut der Hallen der Sportanlage Pfaffenholz bei Basel. Die zwei Hallen bilden wieder einen einfachen Körper, der aus Beton besteht und der aussen mit Platten aus Heraklit als Dämmung und mit Glasplatten verkleidet ist. Auch hier ist das Glas bedruckt, mit einem Muster, das man versteht, wenn der Blick zwischen den Glasplatten eindringt: es ist das Muster von Holzwolle, das mit Zement vermischt ist: von Heraklit. (Es ist auch ein Muster, das meine Kindheit wahrhaft: ich bin neben einer Fabrik aufgewachsen, in der solche Platten hergestellt wurden, ich kenne den Geruch des Zementstaubes, ich weiss, wie sich Zementstaub in der Haut festsetzt... Aber das ist eine andere Geschichte.)

So gibt es das Muster von Holzwolle zweimal: die Platten präsentieren es, die bedruckten Scheiben repräsentieren es und zwischen diesen zwei Seinsweisen des Musters entsteht eine Spannung, die zu wesentlichen Gedanken über die Beziehung zwischen den Dingen und den Bildern in unserer Gesellschaft führen bzw. verführen kann: darüber, dass sich die Bilder mehr und mehr an die Stelle der Dinge setzen und sich dabei verdinglichen. Was ist die Wirklichkeit? «Es gibt nicht mehr eine natürliche Wirklichkeit, die man der künstlichen Wirklichkeit entgegensetzen kann. Es gibt auch nicht mehr eine Wirklichkeit, es gibt mehrere, und jede von diesen ist so real, natürlich und künstlich wie die andere.»¹⁶

Darum ist auch das Natürliche, das Herzog & de Meuron in bestimmten Werken suchen, künstlich: es ist inszeniert, beispielsweise wenn sie – in einem zweiten Lagerhaus, in Mulhouse – Regenwasser über die seitlichen Wände rinne lassen, damit sich auf dem Beton Algen bilden, und im Winter auch Eis. Damit machen sie einen weiteren Schritt in ihrer andauernden Untersuchung der Wirklichkeit vom Vorzeigen von «hässlichen» Materialien oder doch von solchen, die – wie gesagt – nicht zum Vorzeigen bestimmt



Herzog & de Meuron: Centre de distribution Ricola, détail / Verteilzentrum Ricola, Detail, Brunstatt, 1992-1993

grands clous enfoncés dans les murs porteurs. En fait, la fonction de ces clous consistait à faire tenir ces plaques jusqu'à ce que le mortier soit sec. Aussi constituent-ils avant tout un signe: le signe du fait qu'il s'agit là d'un revêtement. Herzog & de Meuron n'utilisent pas la pierre, ni même l'image de la pierre, mais l'image d'un matériau utilisé de longue date mais peu montré en raison de sa «laideur» – un matériau utilitaire, rien de plus (pour revenir encore une fois à notre sujet de départ, aussi utilitaire que les sous-vêtements tricotés que je portais dans mon enfance).

Et là réside le scandale de cette recherche architecturale: en utilisant des matériaux qui laissent passer le regard à travers la peau – verre, Profilite, Scobalite et autres –, elle dévoile en quelque sorte la couche de graisse, la couche isolante. J'ai déjà posé la question: s'agit-il de montrer la construction? s'agit-il de la «vérité de la construction»? s'agit-il de l'attitude du Mouvement moderne, ou d'une attitude qui poursuivrait l'idéologie de la modernité dans les conditions qui sont les

sind, hin zum Vorzeigen der «Verschmutzung» von Materialien, einer Wirkung, die auf diese Weise ästhetisiert wird.

Es bezeichnet die recherche architecturale dieser Architekten, dass sie die Grenze des Architektonischen immer wieder verschiebt. Darin gleicht sie der Suche, die auch die Kunst betreibt, spätestens seit Duchamps «Fontaine» von 1917, wie sie sich andererseits von der recherche architecturale beispielsweise von Gigon & Guyer wesentlich unterscheidet: diese richtet sich darauf, die Schönheit von Materialien zu zeigen, die früher nur zweckmässig waren. Sie bewegt sich derart innerhalb des Feldes, das die Moderne ausgesteckt hat: «les conséquences architecturales des techniques nouvelles» meinen auch diese Schönheit. Darum kann es auch nicht überraschen, wenn Mike Guyer die mit dem Bild von Heraklit bedruckten Scheiben kritisiert: «Für uns muss das Material eine gewisse Direktheit haben, deshalb würde es uns nicht einfallen, Scheiben mit einem Bild zu bedrucken, dessen Gegenstand hinter den Scheiben sichtbar wäre.»¹⁷

Angesichts der Verkleidung mit diesen Scheiben können wir feststellen, dass es keine Erfindung bedeutet zu zeigen, dass es sich um eine Verkleidung handelt. Denken wir nur an Otto Wagner, an seine Postsparkasse, wo die Steinplatten mit grossen Nägeln in der tragenden Mauer befestigt sind – bis der Mörtel trocken war. Das heisst, dass diese Nägel vor allem Zeichen sind: für das Faktum der Verkleidung. Herzog & de Meuron verwenden nicht Stein und auch nicht das Bild von Stein, sondern das Bild von einem Material, das seit langem verwendet wird, aber das wegen seiner «Hässlichkeit» nicht gezeigt wird: zweckmässig, nicht mehr, um mich wieder einmal auf unser Thema zu besinnen: zweckmässig wie die gestrickte Unterwäsche, die ich als Kind tragen musste.

Darin besteht der Skandal dieser recherche architecturale: indem sie Materialien verwendet, die den Blick in die Haut eindringen lassen – Glas, Profilite, Scobalite und andere – legt sie gewissermassen die Fettschicht bloss, um beim Bild der Haut zu bleiben: die Dämmschicht. Ich habe die Frage schon einmal gestellt: Handelt es sich darum, die Konstruktion zu zeigen? Handelt es sich um die «Wahrheit der Konstruktion»? Handelt es sich um die Haltung der Moderne bzw. um eine Haltung, welche die Moderne unter neuen Bedingungen fortsetzt? Handelt es sich um eine ethische Haltung, oder um eine ästhetische Haltung? Diese zwei schliessen sich allerdings nicht aus; im Kampf um die Macht werden ästhetische Gründe gerne durch stärkere, nämlich, ethische ersetzt. Das gilt gerade auch für die Moderne. Handelt es sich also um eine Haltung, die eine ästhetische Wir-

nôtes? s'agit-il d'une attitude éthique ou d'une attitude esthétique? Les deux choses, il est vrai, ne s'excluent pas forcément; dans la lutte pour le pouvoir, les raisons esthétiques sont souvent remplacées par des raisons plus solides, des raisons éthiques, et cela s'applique précisément au Mouvement moderne. S'agit-il donc d'une attitude qui vise un effet esthétique en utilisant des matériaux «pauvres» dans un nouveau contexte, qui met en crise leurs significations? J'ai déjà abordé ce problème au début de mes réflexions, lorsque je parlais de bleus de travail et autres vêtements. Dans la mesure où nous ne pouvons pas immédiatement envelopper ces matériaux dans des significations, comme dans un papier d'emballage qui les dissimulerait, nous les voyons «pour la première fois». Le père de ce procédé est naturellement Duchamp, qui exposait des objets ordinaires, banals, qu'il achetait dans les magasins, en tant que ready made – notamment la «Fontaine» déjà citée. Ce qui assurait avant tout son effet à cette œuvre, c'est l'inconvenance de l'objet utilisé, un urinoir. Contrairement au cas du goupillon, cette inconvenance empêche de passer sans autre forme de procès de la fonction de l'objet à sa forme.

La démarche de Duchamp consiste à sortir un objet de son contexte familier – du contexte dans lequel il nous est familier – pour le transposer dans un contexte autre, un contexte étranger, de sorte que se pose, du fait de cette altérité, la question de l'essence de l'objet. Sa fonction et sa forme se séparent; nous voyons sa forme «d'un autre côté», c'est-à-dire que nous la voyons – du moins jusqu'à un certain point – libérée de sa fonction – de la raison de sa forme. On peut renvoyer ici à l'affirmation de Paul Valéry selon laquelle, dans l'usage quotidien de la langue, la signification des mots cache leur forme. Ceci est également valable pour les choses.

Or, la «Fontaine» révèle en même temps la difficulté inhérente à une telle démarche. Ce qui fait de cet objet une œuvre d'art – si l'on est disposé à la considérer comme telle –, c'est le geste, et non l'objet utilisé à cet effet: un objet produit en masse. Mais le geste ne peut être répété. Il en va de même pour un bâtiment dans lequel les matériaux sont utilisés d'une manière «autre», d'une manière qui les aliène. Si ce qui fait de tel bâtiment une œuvre d'art – ou du moins une œuvre unique – réside dans la manière d'utiliser un matériau, cette œuvre restera en quelque sorte réservée, protégée comme par un *copyright*. De là naîtront nécessairement de nouvelles «inventions», des utilisations toujours différentes des matériaux.

Ainsi se révèle être à double tranchant une recherche architecturale axée sur de nouvelles utilisations d'anciens matériaux. Si elle participe à un élargissement permanent de notre connaissance du monde des choses (que Gigon a défini comme le fondement de son attitude face aux matériaux), elle provoque en même temps une usure de cette connaissance. En ce sens, elle vit de la spirale qu'elle met elle-même

kung zum Ziel hat, indem sie «arme» Materialien in einen neuen Kontext versetzt, der ihre Bedeutungen in Krise bringt? Ich habe am Anfang meiner Gedanken, bezogen auf Overalls und andere Kleider, schon davon gesprochen. Weil wir diese Materialien nicht gleich in Bedeutungen einwickeln können, wie in ein Papier, das sie zum Verschwinden bringt, sehen wir sie wie zum ersten Mal. Der Vater dieses Verfahrens ist natürlich Marcel Duchamp, der gewöhnliche, tägliche Dinge, die er im Laden kaufte, als Ready Mades ausstellte, unter anderem die genannte «Fontaine». Was diesem Werk seine Wirkung sicherte, war die Anstössigkeit des verwendeten Gegenstandes. Anders als im Fall des Fläschentrockners verhindert diese Anstössigkeit, ohne weiteres von der Funktion zur Form des Gegenstandes überzugehen.

Duchamps Verfahren besteht darin, einen Gegenstand aus seinem vertrauten Kontext – aus dem Kontext, in dem er uns vertraut ist – in einen anderen, unvertrauten Kontext zu versetzen, so dass sich uns aus dieser Andersheit die Frage nach dem Wesen des Gegenstandes stellt. Sein Zweck und seine Form treten auseinander; wir sehen seine Form «mit anderen Augen», nämlich – wenigstens ein Stück weit – frei von seinem Zweck: dem Grund der Form. Man kann hier wieder einmal auf Paul Valérys Äußerung hinweisen, dass im gewöhnlichen Gebrauch der Sprache die Bedeutung der Wörter die Form verdeckt: sie gilt auch für die Dinge.

Die «Fontaine» macht aber auch die Schwierigkeit klar, die diesem Verfahren eigen ist. Was dieses Werk zu Kunst macht – wenn man bereit ist, es als Kunst zu sehen –, ist die Geste, nicht der Gegenstand, der für die Geste benutzt wird: ein massenhaft produzierter Gegenstand. Die Geste aber lässt sich nicht wiederholen. Das gleiche gilt aber auch für einen Bau, an dem Materialien in einer fremden Weise verwendet sind bzw. in einer Weise, der die Materialien verfremdet. Wenn das, was einen solchen Bau zu Kunst – oder wenigstens zu einem einzigen – macht, in dieser Verwendung eines Materials besteht, ist diese Verwendung gewissermaßen besetzt. Das führt notwendigerweise zu immer neuen «Erfindungen», zu immer anderen Verwendungen von Materialien.

So erweist sich eine recherche architecturale, die sich auf neue Verwendungen von – alten – Materialien richtet, als zweischneidig. Einerseits hat sie Teil an der ständigen Erweiterung unserer Erkenntnisse über die Welt der Dinge wie sie Gigon als Grund ihrer Haltung zu Materialien genannt hat, andererseits betreibt sie aber auch das Verschleissen dieser Erkenntnisse. In diesem Sinn lebt sie von einer Spirale, die sie in Gang setzt: wenn die Dinge, um Aufmerksamkeit zu finden, neu sein müssen, so müssen sie im gleichen Zug andere Dinge als alt bzw. «out» erscheinen lassen. Das ist das

en mouvement: si les choses, pour retenir l'attention, doivent être nouvelles, elles doivent du même coup faire paraître les autres dépassées. C'est la loi de l'art – dans la mesure où il se conçoit en tant qu'avant-garde – mais c'est également celle de l'économie de marché. En d'autres termes: si l'essence d'un bâtiment réside dans le déplacement de la signification de ses formes ou de ses matériaux, il se trouve soumis à la consommation rapide qui caractérise tout produit, et, de ce fait, à l'esthétique de la production. (Et, à un certain niveau, un bâtiment est un produit, en particulier lorsqu'il s'agit de le vendre et de vendre son architecte, en vue de l'obtention de nouveaux mandats. Abstraction faite des autres valeurs transmises par les formes, c'est, sur le marché, la nouveauté qui compte. En ce sens, une utilisation autre, nouvelle, des matériaux, répond également à des objectifs commerciaux. Les dessins de la Madonna d'Open your heart ont provoqué une importante croissance de l'industrie du sous-vêtement aux Etats-Unis; ce qui nous ramène à notre point de départ.)

Publié dans *matières*, n° 1, Lausanne, 1997

Cet article constitue la version remaniée d'une conférence donnée le 8 mars 1996 à Bozen, dans le cadre d'une invitation de la Chambre des architectes de la province de Bozen.

- 1 Madonna «a rassemblé les moitiés séparées de la femme et a réalisé leur fusion: Marie, la sainte mère et Marie-Madeleine, la putain». (Camille Paglia, in *Madonna Megastar*, Munich, 1994, p. 11).
- 2 Debbi Volter, *Madonna*, Londres, 1988, version allemande Rastatt, 1990, p. 7.
- 3 Lucius Burckhardt, «Der gute Geschmack», in *Stilwandel*, Berlin, 1986, pp. 44-46.
- 4 Lucius Burckhardt, «Der gute Geschmack», *op. cit.*, pp. 44-46.
- 5 Adolf Loos, «Die Kleidung», in *das andere*, 1903. Nouvelle parution dans «Trotzdem», in Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, vol. 1, Vienne, 1962, p. 237.
- 6 Lucius Burckhardt, «Der gute Geschmack», *op. cit.*, p. 32.
- 7 La série de conférences de la Chambre des architectes de Bozen avait en réalité pour thème les matériaux.
- 8 Roman Jakobson, *Qu'est-ce la poésie ?*, 1933, repris dans *Questions de poétique*, Paris, 1973, p. 124.
- 9 Entretien avec Jacques Herzog et Pierre de Meuron, *El Croquis* («Herzog & de Meuron 1983-1993»), 1993, pp. 6-23.
- 10 Hans Frei, «Museum für sauber gelöste Details», *archithese*, n° 2, 1994, pp. 68-71.
- 11 Adolf Loos, «Das Prinzip der Bekleidung» (1898), in *Ins leere gesprochen*, nouvelle parution in Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, *op. cit.*, pp. 105-112.
- 12 Entretien avec Christian Sumi, *Daidalos*, numéro spécial «Magie der Werkstoffe», 1995, pp. 26-34.
- 13 Entretien avec Annette Gigon et Mike Guyer, *Daidalos*, *op. cit.*, pp. 48-55. Gigon poursuit: «L'utilisation de choses communément considérées comme négatives peut apparaître soit comme une provocation, soit comme une conciliation. Son intérêt réside dans le fait que c'est là où la matérialité de l'environnement est disparée (...) qu'il existe des possibilités accrues de créer quelque chose de nouveau».
- 14 Walter Benjamin écrivait à propos de la manière dont il percevait les choses lorsqu'il était enfant: «L'accoutumance n'a pas encore fait son œuvre», ce qui signifie que les choses ne sont pas encore devenues les signes de leur usage (Walter Benjamin, *Sens unique*, Paris, 1978, p. 202).
- 15 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 218.
- 16 Mirko Zardini, «Skin, Wall, Façade», *Lotus*, n° 82, 1994, pp. 38-51.
- 17 Entretien avec Annette Gigon et Mike Guyer, *Daidalos*, *op. cit.*

Gesetz der Kunst, soweit sie sich als Avantgarde versteht, es ist aber auch das Gesetz der Warenwirtschaft. Mit anderen Worten: Wenn das Wesen eines Baues in solche Bedeutungsverschiebungen von Formen oder Materialien verlegt wird, wird der Bau auf der anderen Seite dem schnellen Verbrauch, wie er die Ware bestimmt, unterworfen: der Warenästhetik. Und er ist, auf einer Ebene, eine Ware, nämlich wenn es darum geht den Bau bzw. seinen Architekten – im Hinblick auf einen nächsten Bau – zu verkaufen. Abgesehen von anderen Werten, welche Formen vermitteln, sind es die des Neuen, die auf dem Markt zählen. In diesem Sinn hat die andere bzw. neue Verwendung von Materialien auch den Zweck des Marketing. Madonnas Unterwäsche aus «open your heart» hat der Unterwäsche-Industrie in den USA eine gewaltige Steigerung gebracht, womit wir wieder am Punkt sind, von dem wir ausgegangen sind.

Veröffentlicht in *matières*, H. 1, Lausanne, 1997

Bei diesem Beitrag handelt es sich um den überarbeiteten Text eines Vortrages, den ich am 8. März 1996 in Bozen gehalten habe, auf Einladung der Architektenkammer der Provinz Bozen.

- 1 Madonna «hat die getrennten Hälften der Frau zusammengefügt und wieder miteinander verschmolzen: Maria, die heilige Mutter und Maria Magdalena die Hure.» Camilla Paglia, in: *Madonna Megastar*, München 1994, S. 11.
- 2 Debbi Volter: *Madonna*, London 1988, deutsche Ausgabe Rastatt 1990, S. 7.
- 3 Lucius Burckhardt: *Der gute Geschmack*, in: *Stilwandel*, Berlin 1986, S. 44-46.
- 4 Lucius Burckhardt, *Der gute Geschmack*, *op. cit.*, S. 44-46.
- 5 Adolf Loos: *Die Kleidung* in: *Das andere*, 1903, wiederveröffentlicht in: *Trotzdem*, in: Adolf Loos: *Sämtliche Schriften*, Ausgabe Wien 1962, B. 1, S. 237.
- 6 Lucius Burckhardt, *Der gute Geschmack*, *op. cit.*, S. 32.
- 7 Die Vortragsreihe der Architektenkammer Bozen hatte als Thema eigentlich das Licht.
- 8 Roman Jakobson: *Questions de poétique*, Paris 1933, S. 123.
- 9 Jacques Herzog und Pierre de Meuron im Gespräch mit *El Croquis*, Heft Herzog & de Meuron 1983-1993, Madrid 1993, S. 6-23.
- 10 Hans Frei: *Museum für sauber gelöste Details*, in: *archithese* H. 2, 1994, S. 68-71.
- 11 Adolf Loos: *Das Prinzip der Bekleidung* (1898), in: *Ins Leere gesprochen*, wiederveröffentlicht in: Adolf Loos: *Sämtliche Schriften*, B. 1, S. 105-112.
- 12 Christian Sumi im Gespräch in: *Daidalos*, Sonderheft *Magie der Werkstoffe*, Berlin 1995, S. 26-34 (27).
- 13 Annette Gigon und Mike Guyer im Gespräch in: *Daidalos*, Sonderheft *Magie der Werkstoffe*, Berlin 1995, S. 48-55 (53). Gigon fährt weiter: «Die Anwendung allgemein negativ bewerteter Dinge wirkt vielleicht provokativ, vielleicht versöhnlich. Interessant ist aber, dass es dort, wo die Materialität der Umwelt disparat ist (...), vermehrt Möglichkeiten gibt, Neues zu schaffen.»
- 14 Walter Benjamin schreibt über die Art, wie er als Kind die Dinge gesehen hat: «Noch hat die Gewohnheit ihr Werk nicht getan», das meint, noch sind die Dinge nicht zu Zeichen ihres Zweckes geworden, in: Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um 1900*, Frankfurt 1950.
- 15 Roman Jakobson: *Essais de linguistique générale*, Paris 1953, S. 218.
- 16 Mirko Zardini: *Skin, Wall, Façade*, in: *Lotus*, H. 82, 1994, S. 38-51.
- 17 Annette Gigon und Mike Guyer im Gespräch, in: *Daidalos*, *op. cit.*

Starke Strukturen

Formen des Umgangs mit der Tragkonstruktion

Arthur Rüegg Zeigen oder Verstecken? Das Tragwerk bindet nicht nur die Kräfte in einem Gebäude, sondern prägt auch seine Gestalt.

¹ «das neue Ordnungsprinzip jedes Bereichs des kreativen Denkens und Wirkens in unserer heutigen Zeit», von zentraler Bedeutung für das Verständnis unserer Art des Verstehens», Gyorgy Kepes (Hg.), *Structure in Art and in Science*, New York: George Braziller, 1965, Klappentext und S. III.

² Vgl. Wim J. van Heuel, *Structuralisme in de Nederlandse architectuur*, Rotterdam: Uitgeverij 010, 1992.

³ Vgl. u. a. Peter Lack, Bruno Reichlins gebaute Architekturkritik: Moderne Architektur und Historizität, Alfter: VDG, 1993, S. 123ff.

⁴ Sigfried Giedion, *Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg: Rowohlt, 1956, S. 118.

⁵ Vgl. Sigfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur*, Ravensburg: Otto Maier, 1965, S. 197. Auf S. 200/201 stellt Giedion ein Gemälde Delaunays zweien seiner eigenen Fotografien des Eiffelturms gegenüber.

⁶ Le Corbusier, «Preface», in: Charles Cordat, *La Tour Eiffel*, Paris: Minuit, 1955, S. 7. Vgl. dazu auch: Stanislaus von Moos (Hg.), *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie*, Berlin: Ernst und Sohn, 1987, S. 199.

⁷ Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich – Bauen in Eisen*, Bauen in Eisenbeton, Berlin: Klinkhardt und Biermann, 1928, S. 58.

⁸ Werner Lindner, Georg Steinmetz (Hg.), *Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung*, Berlin: Wasmuth, 1923.

«Struktur» sei, meinte Gyorgy Kepes 1965, «the new ordering principle of every area of creative thinking and doing in our time» und deshalb «central to our understanding of our ways of understanding».¹ Die Vorstellung, in den exakten Wissenschaften, in Psychologie, Ingenieurwesen, Architektur, Linguistik, Skulptur und Malerei ein gemeinsames Verständnis der Welt orten zu können, ist faszinierend. Entsprechend hat das strukturelle Denken in der Architektur immer wieder eine wichtige Rolle gespielt. In den Sechziger- und Siebzigerjahren etwa bezeichnete der Begriff «Ruimstructureerende constructie» den genetischen Code der zellenartig wuchernden Bauten von Aldo van Eyck, Piet Blom oder Herman Hertzberger.² In den Achtzigerjahren wurden die Verfahren der Linguistik und Poetik auf die Architekturkritik übertragen; in der Schweiz etwa mit den Strukturanalysen von Bruno Reichlin, der sich explizit auf den «Strukturalismus» des Prager Linguistenkreises bezog.³

Die klassische Definition in Wasmuths Lexikon der Baukunst – Struktur sei «die Art und Weise der äusseren und inneren Zusammenfügung eines aus verschiedenen Teilen bestehenden Ganzen» – macht den Begriff aber auch alltagstauglich. Im Bereich von Architektur und Design spricht man beispielsweise von Organisationsstruktur, von Raumstruktur oder Konstruktionsstruktur. Im Slang der Fachleute meint das Wort «Struktur», allein verwendet, das Tragwerk tout court – zum Beispiel, wenn, wie in diesem Heft dargestellt, «starke Strukturen» die Funktion übernehmen, die Identität eines Bauwerks zu definieren.

Konstruktion wird Ausdruck

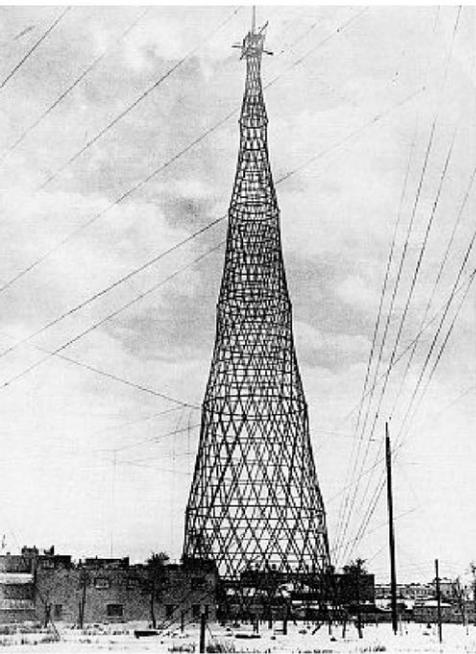
Dass der Eiffelturm in einer Ahnenreihe starker Strukturen nicht fehlen darf, liegt auf der Hand. Die im Rahmen der Weltausstellung 1889 erbaute kolossale

Eisenkonstruktion war für die Vertreter des herrschenden Geschmacks zunächst Gegenstand erbitterter Kontroversen. Erst nach zwei Jahrzehnten wurde das «perforierte Spitzengewebe»⁴ des Eiffelturms zum populären Symbol der «Grande Ville» und erlebte – so Sigfried Giedion – auch seine «künstlerische Offenbarung»,⁵ als ihm Robert Delaunay 1909–1912 eine wichtige Serie von Bildern widmete. Während Giedion in den Zwanzigerjahren mit Hilfe des Fotoapparats die eben entdeckte Schönheit der räumlichen Fachwerkknoten herausarbeitete und – genau wie Delaunay auch – die simultane Vermischung von Eisennetz und Stadtlandschaft thematisierte, sah Le Corbusier den Eiffelturm zunächst als Teil einer Konstellation zeichenhafter Grossbauten, die – beispielsweise im Plan Voisin – das Spektakel der Stadt ausmachen. Jedenfalls erschien die offene Struktur des Ingenieurs Eiffel plötzlich als Fanal einer künftigen, von den Schlacken der «Stile» befreiten Baukunst, in der bildende Künstler, Ingenieure und Architekten wieder in einer einzigen «caste des bâtisseurs»⁶ (Le Corbusier) vereinigt sein würden. «Konstruktion», so konzedierte Giedion 1928, «wird Ausdruck; Konstruktion wird Gestaltung».⁷

Parallel zur Entdeckung der anonymen, «aus den Tiefen der Zeit» geborenen Ingenieurkunst – dokumentiert etwa in dem 1923 erschienenen Band «Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung»⁸ – entstanden die ersten Umsetzungsversuche in eine neue Architektursprache. Vladimir Tatlin versuchte mit seinem Denkmal für die III. Internationale (1919/20) in Form einer an einem geneigten Fachwerktträger sich emporwindenden eisernen Doppelspirale nichts Geringeres als einen neuen Eiffelturm. Aufschlussreich ist der Vergleich mit dem kaum weniger eindrücklichen, 150 Meter hohen Sabolovka-Radioturm, den der geniale Ingenieur Vladimir G. Suchov zu gleicher Zeit in Moskau



Eiffelturm, Paris, 1889. – Bild: Sigfried Giedion (Nachlass Giedion, gta Archiv, ETHZ)



Vladimir G. Suchov, Sabolovka-Radioturm, Moskau, 1919–1922. – Bild: Historisches Foto, Scusev-Architekturmuseum Moskau



Vladimir Tatlin, Denkmal für die III. Internationale, Moskau 1919/20 (Projekt). – Bild aus: Adam Gorzika, «Motion as a way of expressing architecture» (Internet)

⁹ Die Neigung des Hauptmasts sollte 23,5 Grad betragen und somit der Achsabweichung der Erde entsprechen, vgl. Adolf Max Vogt, Ulrike Jehle Schulte-Strathaus, Bruno Reichlin, Architektur 1940–1980, Frankfurt-Wien-Berlin: Propyläen, 1980, S. 29.

¹⁰ Max Bill, Robert Maillart, Erlenbach-Zürich: Verlag für Architektur, 1949, S. 170.

¹¹ «Es erscheint als reine Struktur; [=Die konstruktiven Elemente stützen einander und vereinigen sich zu einem netzartigen Gebilde, in dem Fassaden, Treppen, Tragstruktur und das Dach integriert sind]; Architektentext, in: Herzog & de Meuron, Architecture and Urbanism, August 2006, Special Issue, S. 140.

¹² [...]; Ibid.

errichtete. Während Suchov seine statisch konsequente Netzkonstruktion den Gesetzen des Montagebaus und eines äusserst sparsamen Materialverbrauchs unterwarf, bediente sich Tatlin der Eisengitter und Fachwerke in rein künstlerischer Absicht zur Darstellung der dynamischen, in kosmischer Übereinstimmung stehenden Fortschrittsbewegung im Neuen Russland.⁹

Der Unterschied der Sichtweisen war noch in den Fünfzigerjahren spürbar, als ostentativ zur Schau gestellte Raumbauwerke, Falwerke, Schalen und Zeltdächer eine Hausse erlebten. Zweifellos bildeten die dünnen Betonschalen des Burgdorfer Ingenieurs Heinz Isler den Ausgangspunkt für den Entwurf seiner Bauwerke. Die elegante Zementhalle, die Robert Maillart auf der Landesausstellung 1939 errichtete, war dagegen eine vergleichsweise komplexe Gunitkonstruktion, die auf eine bestimmte Form abzielte – «ein Repräsentationsstück, also weder ein reines Kunstwerk, noch ein reiner Nutzbau, sondern ein Propaganda-Kunststück», wie Max Bill scharfsinnig anmerkte.¹⁰ Le Corbusiers Betonschale von Ronchamp aus dem Jahr 1955 oder Hugh Stubbins' Dach der Kongresshalle Berlin, konstruiert für die Interbau 1957, sind schliesslich primär architektonisch gedachte Zeichen; bei Stubbins wird

die Schalenform mit zwei schräg auseinandergeklappten Stahlbetonbögen erzeugt, zwischen die eine aus ausbetonierte Spanngliedern bestehende Dachkonstruktion gespannt ist.

Und heute? Herzog & de Meuron ist letztes Jahr mit dem vogelnestartigen Olympiastadion Peking eine ähnlich kolossale und ausdrucksstarke Stahlkonstruktion wie der Eiffelturm gelungen. «Its appearance», heisst es denn auch klipp und klar, «is pure structure.»¹¹ Allerdings ist damit jener allgemeinere Strukturbegriff gemeint, der die Zusammenfügung oder «Fusion» verschiedener Teile zu einem Ganzen meint und nicht das Tragwerk allein: «The structural elements mutually support each other and converge into a grid-like formation in which facades, stairs, bowl structure and the roof are integrated.»¹² Die unhierarchische, aus einheitlichen Vierkant-Hohlkörpern zusammengefügte Hülle ist es, die den architektonischen Ausdruck prägt, und nicht mehr die aus gitterartigen Tragelementen bestehende «Primärstruktur» allein. Im Gegenteil: Deren Wirkungsweise wird bis hin zur Unlesbarkeit verschleiert – im Gegensatz zu allen bisher erwähnten Beispielen. Darauf werden wir weiter unten zurückkommen müssen.



Robert Maillart, Zementhalle an der Schweizerischen Landesausstellung 1939, Zürich. Bild aus: Wolfgang Bender, Hans Leuzinger 1887-1971, Zürich 1994.



Hugh Stubbins, Kongresshalle Interbau Berlin, 1957. – Bild: © Bildarchiv Foto Marburg

Kunstvolle Gliederung

Ein Blick in die Vergangenheit zeigt, wie die Konstruktion schon früh in architektonische Rhetorik übergegangen ist – lange vor der Katharsis der Architektur durch die Kunst der Ingenieure. Die Baumeister waren zwar seit jeher fähig, mit massiven Mauerwerkbauten starke Formen zu produzieren – die glatten Mauern blieben aber, zumal wenn sie verputzt waren, gleichsam sprachlos. Immer wieder ging es darum, mehr über die «Struktur» der Bauten mitzuteilen. Dies mochte entweder durch die Darstellung des Baus als Assemblage von Bauteilen geschehen oder durch das Spürbarmachen der Kräfteverläufe im Innern der massiven Formen. Im ersten Fall spricht man von einer «Tektonik des Fügens», im zweiten Fall von einer «Tektonik des Tragens und Lastens». Rudolph Redtenbacher hat 1881 beide Möglichkeiten präzise definiert und unter dem Begriff «Architektonik» zusammengefasst. Im Hinblick auf Kommandes legte er allerdings den Akzent allzu stark auf die blosse Reproduktion rein statisch und konstruktiv bedingter Formen. Sein Credo – «Die Architektur beginnt mit der Construction und hört auf, wo es nichts zu construieren gibt»¹³ – wird etwa den klassischen Ordnungen nicht gerecht, so dass sich diesbezüg-

lich Karl Böttchers kanonische Definition des (hellenischen) Baus als idealem Organismus, der «auf eine kunstvolle Weise gegliedert sei»,¹⁴ weiterhin aufdrängt.

Andrea Palladio hat mit der Loggia del Capitaniato (Vicenza, 1571) eindrücklich vorgeführt, wie sich durch die «kunstvolle Gliederung» eines Massivbaus etwa die Masstäblichkeit – und damit der architektonische Ausdruck – drastisch verändern lassen. Gegen die weite Piazza dei Signori präsentiert sich der gemauerte Baukörper mit vier gigantischen Halbsäulen manifesthaft als «starke Struktur». Die Fassade auf die *Contra del Monte* ist mit einer halb so hohen Säulenordnung geschickt in die Proportionen dieser Seitenstrasse eingebunden. Im architektonischen «parti» ist hier die Tektonik des Tragens und Lastens in den Dienst einer grossen städtebaulichen Figur gestellt.

Bei der Chiesa del Redentore (Venedig, 1575/76) verwendete Palladio auf den ersten Blick das gleiche Verfahren. Das Hauptschiff ist auf beiden Seiten mit gemauerten Strebepfeilern abgestützt, die sich auf der niedrigen Fassade des Seitenschiffs mit einer feinen Pilasterordnung abzeichnen: das Schulbeispiel einer einfachen, den Kräfteverlauf abbildenden tektonischen Gliederung. Die auf die Giudecca ausgerichtete, über

¹³ Rudolph Redtenbacher, Die Architektonik der modernen Baukunst. Ein Hilfsbuch bei der Bearbeitung architektonischer Aufgaben, Berlin: Ernst und Korn, 1883. Auszugswiese pub. im Anhang von: Werner Oechslin, Stilhülse und Kern, Zürich-Berlin: gta/Ernst & Sohn, 1994 (dort S. 200).

¹⁴ Karl Böttcher, Die Tektonik der Hellenen, Potsdam: Ferdinand Riegel, 1844. Auszugswiese pub. in: Stilhülse und Kern, op. cit. (dort S.180./181).



Andrea Palladio, Loggia del Capitaniato, Vicenza, 1571. – Bild aus: Palladio, Ausstellungskatalog Basilica Palladiana, 1973.



Andrea Palladio, Chiesa del Redentore, Venedig, 1575/76. – Bild aus: Palladio, Ausstellungskatalog Basilica Palladiana, 1973.

¹⁵ Nach einem Wandtext in der Ausstellung Andrea Palladio: His Life and Legacy, Royal Academy of Arts, London, Frühjahr 2009. Andrea Palladio waren kürzlich grosse Ausstellungen in Vicenza und London gewidmet; vgl. die Besprechung in wdw 4 | 09.

¹⁶ «Ästhetisch wirksame Einfachheit, die den Geist befriedigt, ist das Resultat innerer Komplexität». Als die Komplexität verschwand, wurde die Einfachheit durch Farblosigkeit ersetzt; Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: Museum of Modern Art, 1966, S. 25–17. In einem Vortrag im Wahlfach «Konstruktive Konzepte der Moderne», Professur Rüegg, ETHZ, 29.10.1999. Vgl. auch Bruno Reichlin, «Das Einfamilienhaus von Le Corbusier und Pierre Jeanneret auf dem Weissenhof», in: Katharina Medici-Mall (Red.), *Fünf Punkte in der Architekturgeschichte*, Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser, 1985, S. 150–187.

¹⁸ Sigfried Giedion, *Architektur und Gemeinschaft*, op. cit., S. 113 (geschrieben 1954/55). Die Verschmelzung beider Talente in ein und derselben Person ist die grosse Ausnahme, die durch das beispiellose Werk von Santiago Calatrava bestätigt wird.

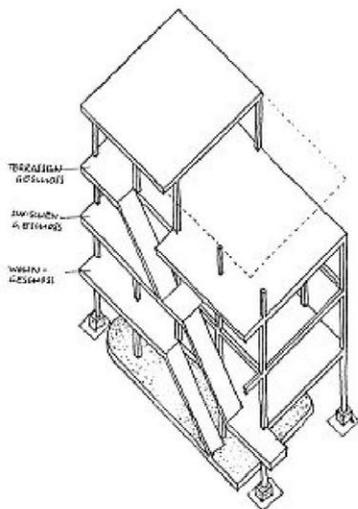
das Wasser von weitem sichtbare Hauptfassade weist dagegen eine auf das Mittelschiff bezogene Monumentalordnung auf. Aber sie ist nicht die einzige: Auch die Seitenschiffe, die Strebepfeiler und das Portal drängen zu architektonischer Artikulation. All die heterogenen, die innere Organisation der Kirche abbildenden Elemente sind in einer Tiefe von wenigen Dezimetern zu einer komplexen architektonischen Figur verschränkt. Der ästhetische und «kulturelle» Genuss dieses «organism of mutual relationships»¹⁵ resultiert aus dem Vergleich mit der Eleganz anderer – ähnlicher oder unterschiedlicher – Lösungen. «Aesthetic simplicity which is a satisfaction to the mind», befand Robert Venturi 1966, «derives from inner complexity».¹⁶ Dies gilt auch für die Tektonik des Tragens und Lastens; «when complexity disappeared, blandness replaced simplicity».

Das klassisch-moderne Pendant zu Palladios verführerischem Verschleiern der Tragstruktur liefern Le Corbusiers vermeintlich atektonische Bauten aus den Zwanzigerjahren. Verputzt und gestrichen wirken sie weit mehr über ihre abstrakten Formen als über den strukturellen Aufbau – obwohl es sich dabei fast ausnahmslos um konsequente Stützen-Plattenbauten handelt. Ein mit der Zeit unendlich verfeinertes Spiel von Hinweisen lässt allerdings die Tragstruktur durchschei-

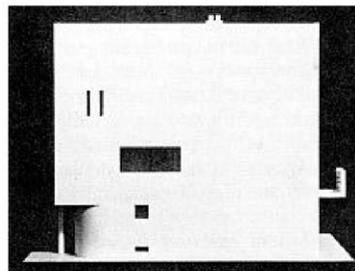
nen und macht sie so für Eingeweihte entzifferbar. Es ist nur konsequent, wenn Bruno Reichlin vorschlägt, einen solchen Umgang mit konstruktiven Sachverhalten als «neue Tektonik» zu bezeichnen.¹⁷

Kohärenz und Raffinesse

Gerade in der Schweiz erfreuen sich «starke Strukturen» in jüngster Zeit einer gewissen Konjunktur. Giedion hatte noch 1955 beklagt, «dass die Grossen unter den Konstrukteuren mit kleinen Architekten arbeiten und die Grossen unter den Architekten mit kleinen Konstrukteuren». Nun scheint dieser auch von Le Corbusier beklagte Hiatus überwunden. Die «Verschmelzung von grossen Talenten dieser beiden Gebiete»¹⁸ ist das erklärte Ziel einer jüngeren Generation von Ingenieuren und Architekten. Wie im Fall des Peking Olympiastadions sind deren strukturbetonte Bauten indessen nicht ohne weiteres entzifferbar. «Neuzeitliche Konstruktionen bergen Geheimnisse, die in mehr oder weniger geduldiger Arbeit entschlüsselt werden müssen», bestätigt der Ingenieur Jürg Konzett, einer der Vorreiter der gegenwärtigen Konstruktionskultur. Das ist offenbar nicht nur eine Folge der Einführung neuer Bauweisen, etwa des vorgespannten Betons: «Das Verschleiern der Wirkungsweise eines Tragwerks kann auch als Mittel zur



Le Corbusier & Pierre Jeanneret, Einfamilienhaus auf dem Weissenhof, Stuttgart 1927. Axonometrie der Tragstruktur und Westfassade. – Bild: nach Reichlin; Axonometrie von Alfred Roth, Westfassade aus Space Design 6-76



Steigerung des architektonischen Ausdrucks eingesetzt werden».¹⁹

Conzett führt die Eisenstützen an, die beim vorgespannten Dachtragwerk des Foyers der Swiss Re in Rüslikon entgegen jeder Erwartung auf Zug beansprucht sind und deshalb unsichtbar innerhalb der Fensterprofile eingebracht werden konnten. Für die statisch sensibilisierten Betrachter gibt es immerhin Hinweise auf das tatsächliche Funktionieren dieser brachialen Auskragung in Form der sichtbar verkleideten Spannköpfe an den Enden der Träger. Denn – und das zeichnet eine ganze Reihe gemeinsam mit Marcel Meili und Markus Peter konzipierter Bauten und Projekte aus – die Tragkonstruktion selbst folgt einer strengen statischen Logik.

Symptomatisch für diese Position ist das seit einigen Jahren zu beobachtende Interesse an der Expressivität von gestapelten Scheiben-Plattenkonstruktionen, die dank Vorspannung wie grosse Träger arbeiten. Das von Christian Kerez zusammen mit dem Ingenieur Joseph Schwartz entworfene Mehrfamilienhaus Forsterstrasse (Zürich, 1999–2003), ein zur kompakten Raumfigur verdichtetes offenes Kartenhhaus, ist ein Paradebeispiel dieser irritierenden Strukturen, bei denen keine Wand über der anderen zu stehen braucht. Die Verschleierung

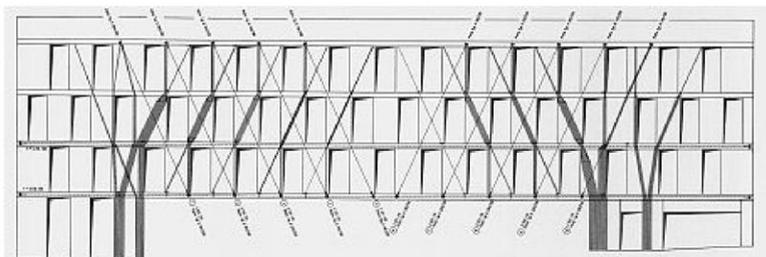
der Kräfteverläufe geht dabei einher mit einer seit der frühen Moderne immer wieder aufflackernden Liebe zur Abstraktion und zur Aufhebung der Grenzen zwischen Innen- und Aussenraum.

Eine ähnliche Diagnose ist dem demnächst einzuweihenden Schulhaus in Zürich-Leutschenbach von Kerez und Schwartz zu stellen: Dort entsteht eine «skulpturale Studie» aus Stahl mit doppelgeschossigen Fachwerken, deren emphatisch vorgetragene Ingenieurformen eigentlich einen nachvollziehbaren Lastabtrag erwarten lassen. Dem ist aber nicht so: Für das wahrnehmende Auge scheinen die Träger gleichsam zu schweben. Je nach den Launen der Witterung und den Zufälligkeiten der künstlichen Beleuchtung wird das Traggerippe ausserdem durch die gläserne Fassadenhaut entmaterialisiert (respektive weggeblendet). Kerez und Schwartz sehen ihre Architektur zwar als «Entität von Material, Konstruktion und raumbildender Tragstruktur»,²⁰ aber auch sie lieben die Verführung der Sinne und des Intellekts über das Raffinement einer mit den heutigen Mitteln formulierten «Tektonik». ■

Arthur Rüegg ist emeritierter Professor für Architektur und Konstruktion der ETH Zürich und betreibt ein eigenes Architekturbüro in Zürich. Seine Forschungstätigkeit gilt der Geschichte des Wohnens und des Designs, der Konstruktion in der Moderne und der zeitgenössischen Schweizer Architektur.

¹⁹ Jürg Conzett, «Bemerkungen zum Umgang mit Konstruktion», in: Marcel Meili, Markus Peter, 1987–2008, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2008, S. 442.

²⁰ Vgl. Christian Kerez, «Architektur als Entität von Material, Konstruktion und raumbildender Tragstruktur», in: Dialog der Konstrukteure, Zürich: Architekturforum Zürich, 2006, S. 121–124.



Fassade des Wohn- und Geschäftshaus Ottoplatz in Chur (Architekten Jüngling und Hagmann, Chur; Ingenieur Jürg Conzett) mit einetragenen Spannungsfeldern, Konstruktionsplan Jürg Conzett. – Bild aus: *werk, bauen und wohnen* 9 | 1997, S. 39

résumé Structures fortes Traiter la structure constructive En 1965, Gyorgy Kepes dit que «la structure» constitue, à notre époque, «le nouveau principe d'ordre de tous les domaines de la pensée et de l'action créative». En architecture, le terme est utilisé de différentes manières; on parle, par exemple, de structure organisationnelle, de structure spatiale ou encore de structure constructive. Employé seul, le mot «structure» désigne, dans le jargon professionnel, la structure porteuse tout court, notamment lorsque des «structures fortes» définissent l'identité du bâtiment. Un regard rétrospectif montre comment la notion de structure constructive est passée dans la rhétorique architecturale. Les architectes n'ont cessé d'expliquer la «structure» de bâtiments massifs: par exemple, lorsqu'ils présentent un bâtiment comme un assemblage d'éléments constructifs ou lorsqu'ils rendent perceptibles comment les forces s'exercent à l'intérieur de formes massives. Aujourd'hui, une jeune génération d'ingénieurs et d'architectes a pour objectif déclaré d'intégrer l'architecture et l'ingénierie. Leurs bâtiments affirment la structure. On ne parvient toutefois pas à les décrypter sans autre, exactement comme les réalisations de leurs prédécesseurs. Ils cachent des secrets qui requièrent un travail de décryptage plus ou moins patient de la part du spectateur. Depuis quelques années, l'on

s'intéresse beaucoup au potentiel expressif de constructions fondées sur l'empilement de panneaux qui, grâce à la précontrainte, fonctionnent comme de grands éléments porteurs: des constructions irritantes dans lesquelles aucune paroi ne doit reposer sur les autres. Les forces qui s'exercent sont masquées. Depuis les débuts de l'architecture moderne, cela va de pair avec un amour pour l'abstraction et l'annihilation des limites entre espace intérieur et extérieur. ■

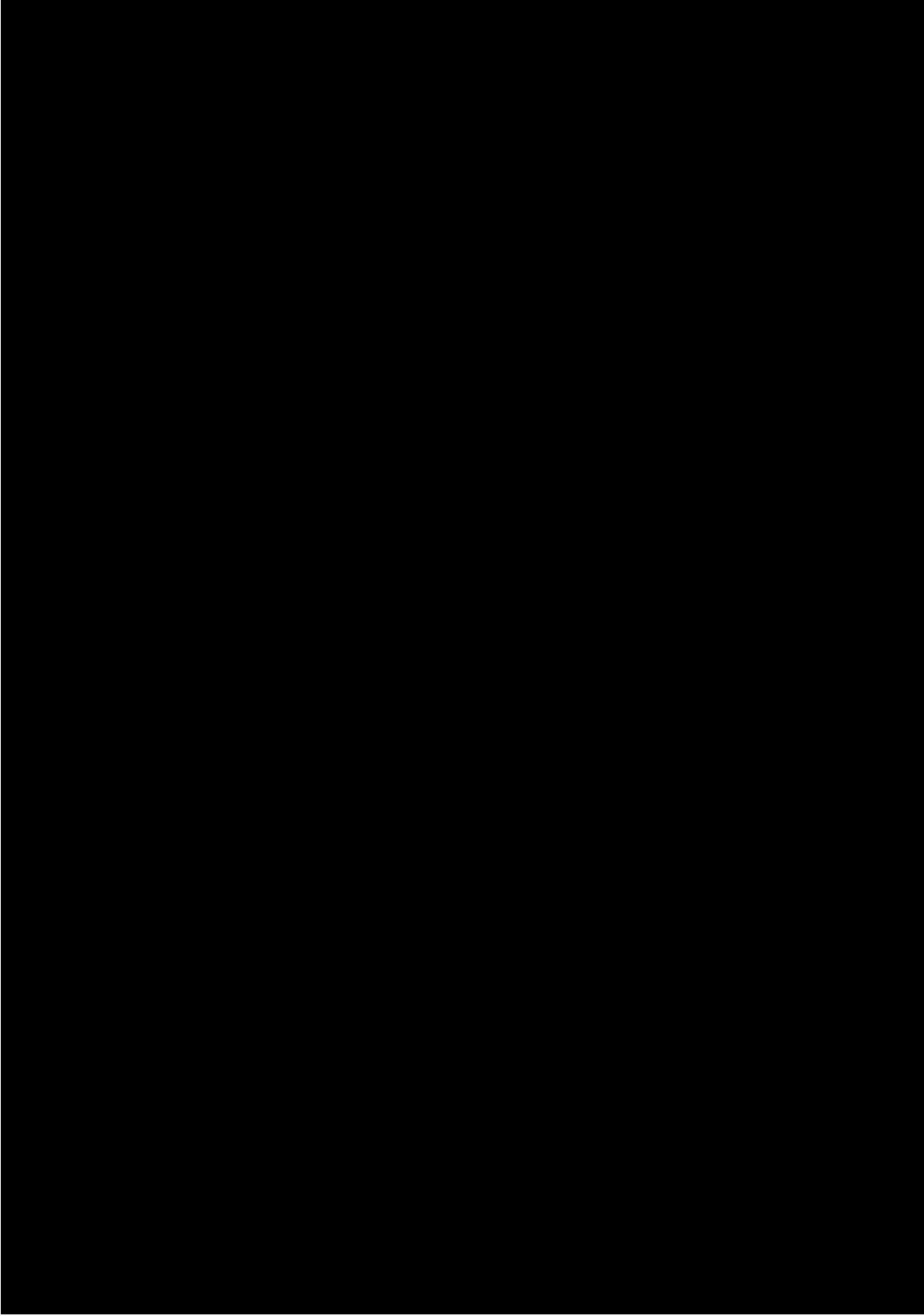
summary Strong Structures Ways of handling the load-bearing construction "Structure", said Gyorgy Kepes in 1965, "is the new organisational principle of every area of creative thinking and working in our present age." In architecture the term is used in widely different ways; we speak, for example, of an organisational structure, of spatial structure, or construction structure. Used alone the word "structure" in technical jargon means the load-bearing structure tout court – for example when "strong structures" take over the function of defining a building's identity. A look at architecture history reveals how load-bearing construction passed into architectural rhetoric at an early stage. Time and time again the issue was communicating more about the "structure" of massive buildings: for



Christian Kerez und Joseph Schwatz, Schulhaus Leutschenbach, Zürich, 2009. – Bild: Huber + Lendorff, Zürich

example through depicting a building as an assembly of building parts, or by making the transfer of forces in the interior of massive forms perceptible. Today blending the arts of architecture and engineering is the declared goal of a young generation of engineers and architects. However, their emphatically structural buildings are not all that simple to decipher – precisely like those of their predecessors. They contain secrets that can only be unlocked by employing a certain amount of

patience. For example for a number of years now we have been experiencing a great interest in the expressiveness of stacked slab or panel constructions that, thanks to pre-tensioning, work like large beams: irritating structures in which no wall has to stand above another. This concealment of the flow of forces is combined with a love of abstraction and the elimination of the boundary between inside and outside space that has flared up at regular intervals since the time of early modernism. ■



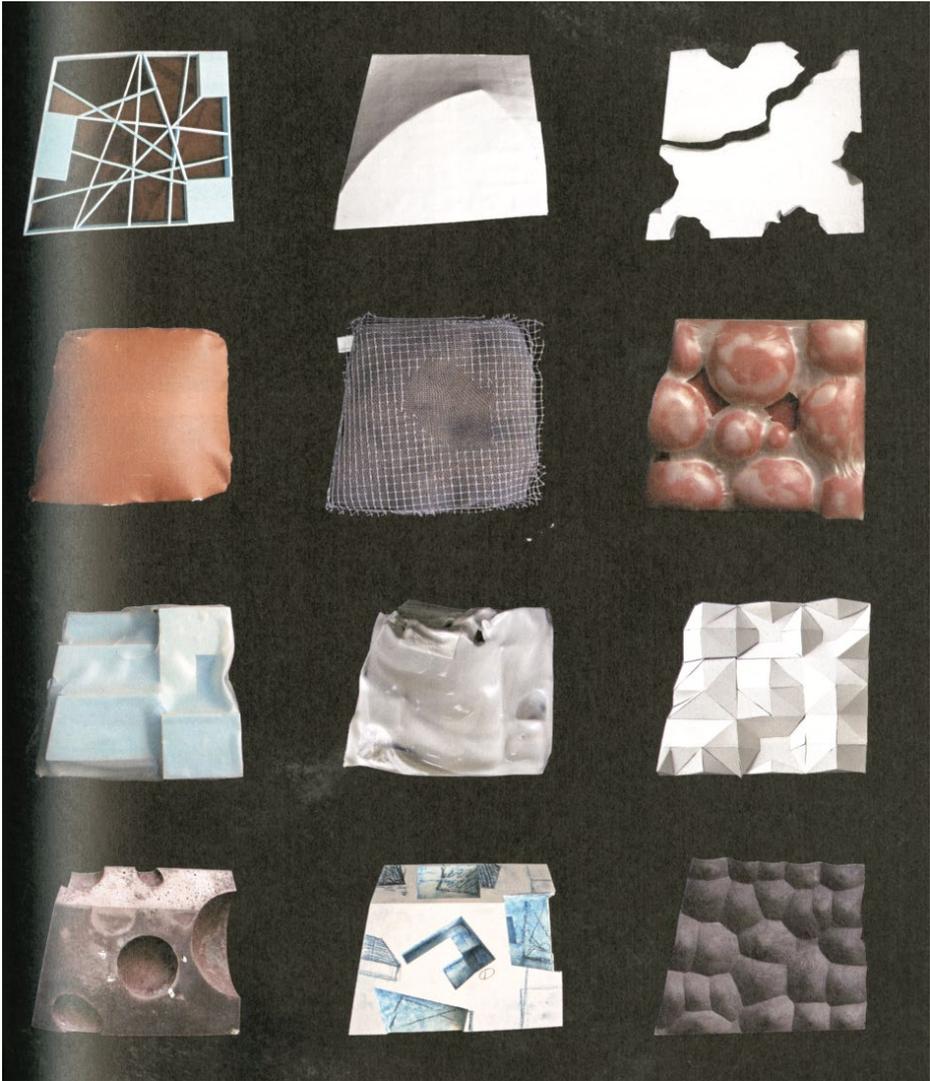
FORM

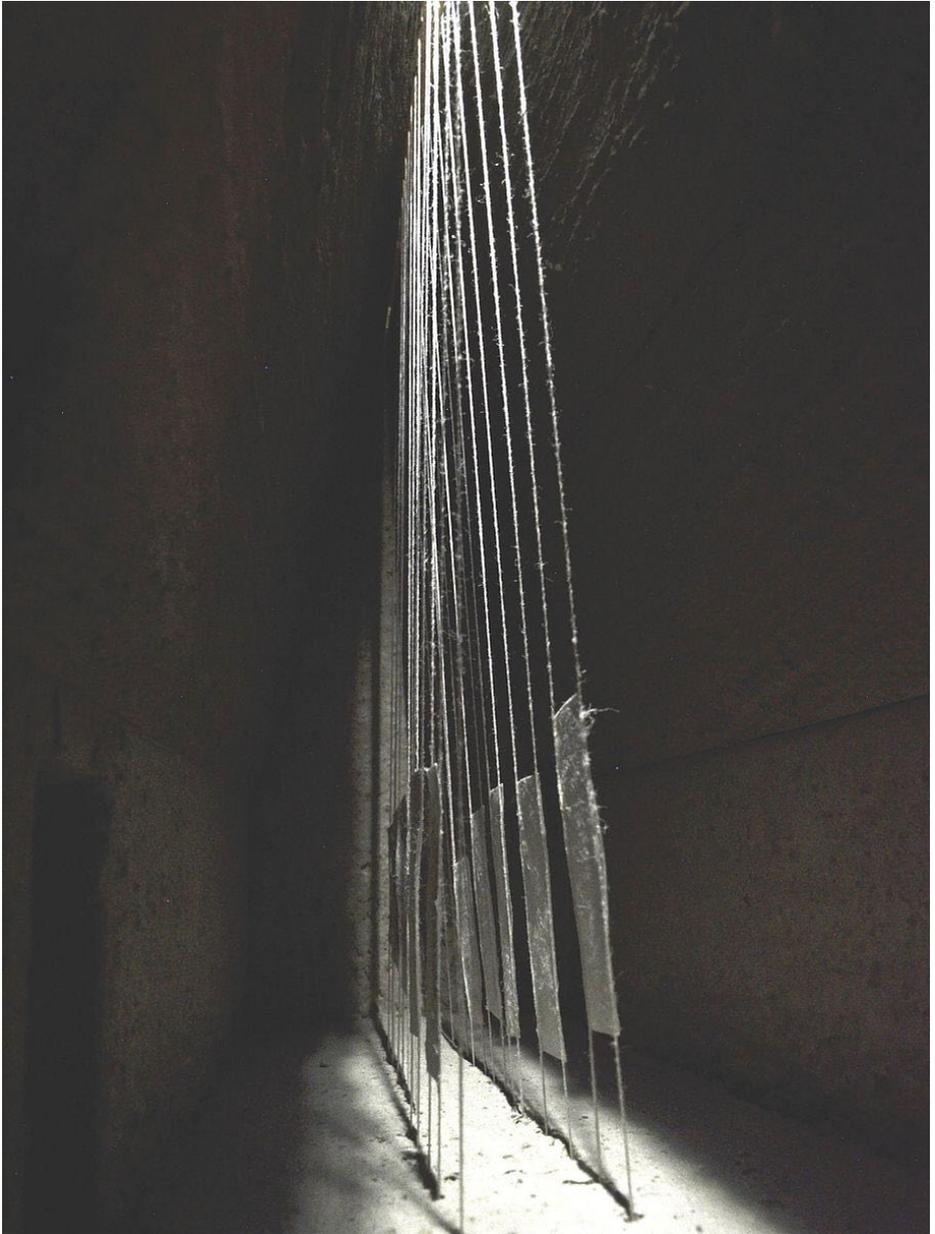


Smiljan Radic
Modell
2013



Peter Fischli und David Weiss
Equilibres
1987











BIF 2017
Samuel Fuchs
Konzeptmodell



BIF 2017
Stefan Gabriel
Konzeptmodell

