

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Band: 78 (1991)
Heft: 7/8: Im Wesentlichen = Pour l'essentiel = In essence

Vorwort: Im Wesentlichen = Pour l'essentiel = In essence
Autor: Hubeli, Ernst

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Im Wesentlichen

Barbarentum? In der Tat. Wir sagen es, um einen neuen positiven Begriff des Barbarentums einzuführen. Denn wohin bringt die Armut an Erfahrungen den Barbaren? Sie bringt ihn dahin, von vorn zu beginnen; von neuem anzufangen; mit Wenigem auszukommen; aus Wenigem heraus zu konstruieren und dabei weder rechts noch links zu blicken. *Walter Benjamin*

Ende der 60er Jahre führt Rolf Brinkmanns Roman *Keiner weiss mehr* einen neuen Genre der Stadtkritik ein. Ihr Gegenstand sind nicht ökonomische und politische Hintergründe urbaner Veränderungen, sondern Bilder – Bilder der Stadt. Ihre genauen, sich langsam herantastenden, «körperhaft» wirkenden Beschreibungen vermeiden Deutungen, als gälte es den Befund einer klinischen Diagnose festzuhalten.

Brinkmann zeichnet und zerlegt das Bild einer allgegenwärtigen Notstandsprovinz: in ihren Partien, Flächen und Gegenständen kann er nur Kriechspuren der Ruhelosigkeit feststellen. Die Stadt besteht aus einer Ansammlung von gleichen Orten, wo allenfalls «Bewegungen an sich» locken, würden sie nicht selbst alle Eindrücke fortlaufend vernichten. Urbanes Leben ist Verkehrsaustausch der Ein- und Ausfahrenden.

In Peter Handkes Filmerzählung *Falsche Bewegungen* sind (auf Goethes Jugenddrama anspielend) *die Leiden des jungen W.* urbane Sinnkrisen. Wilhelm, der ruhelose Stadtwanderer, wird an jedem Fluchtpunkt von einem fertiggeplanten Zustand eingefangen; die von ihm gesuchte, in der Stadt geborene Freiheit ist verwaltet. Urbane Differenzen sind nicht wahrnehmbar – überall herrscht Raum- und Ortlosigkeit. Wilhelm greift zur Notwehr. Mit Hilfe von immensen «Sehanstrengungen» folgt er «innerlichen» Spuren einer fiktiven Stadt. Nichtssagenden Bildern entlockt er Geschichten, die in seinem Gedächtnis haftenbleiben und die tote Stadt wiederbeleben.

Brinkmanns und Handkes Erzählungen verallgemeinern individuelle Erfahrungen mit dem Urbanen, um ihnen eine gesellschaftliche Bedeutung zu geben. Es sind frühe Dokumente eines *Ästhetischwerdens der Stadtkritik*. Es sind auch erste Bekenntnisse zu einem Glauben an die Wahrheit des Visuellen, der – als Zeitgeist – Städtebau und Architektur transzendieren wird.

Die sogenannte «Neue Urbanität» kündigt nach der städtebaulichen Tabula rasa der 60er Jahre eine Wende an; sie erhebt verallgemeinernd die Denkmalpflege zum architektonischen Prinzip. Die urbane Choreographie inszeniert Gegenbilder zum tatsächlichen Geschehen, als gälte es, die permanente Erneuerung der Stadt zu verheimlichen. Der vorgetäuschte Stillstand federt die Proteste gegen die Modernisierung der Stadt ikonographisch ab: Die *Krisenästhetik* entzieht der Kritik ihr Bild, ein Bild der Zerstörung.

In ihrem Selbstverständnis wandte sich die *Architettura razionale* gegen den Missbrauch architektonischer Mittel für nichtarchitektonische Probleme. Architektur soll sich selbst – durch ihre Geschichte begründen, von anderen Disziplinen unabhängig. Entgegen der postulierten Autonomie *pure* fand diese historische (Neu-) Fundierung ihre Legitimation aber gerade in ihrem unwissenschaftlichen, «fremden» Überbau: in der Aktualität der politischen Kritik an der Stadtzerstörung und in der progressiven Forderung nach einer kontinuierlichen Stadtentwicklung.

Der Geschichtsverlust, den die Modernisierungen der Städte und ihrer Peripherien verursachen, ist heute ein gemeinsamer thematischer Bezugspunkt zeitgenössischer Architekturen. Deutliche Differenzen zeigen sich aber bereits in der Beantwortung der Frage, ob historische Erfahrungsarmut mit architektonischen Mitteln aufgehoben wird oder nicht. Der Ausnahmefall besteht in der dialektischen Annäherung: im Versuch, den architekturhistorischen Typus zu vergegenwärtigen, ihn durch konzeptionelle und stadtstrukturelle Dichte zu «verstärken». Der Normalfall ist allerdings, Geschichte und Erinnerungen bloss *abzubilden*.

Die ikonographische Verdinglichung von geschichtlichem und kritischem Bewusstsein, das in der *Architettura razionale* angelegt war, verweist auf eine immer schnellere Umbesetzung der architektonischen Semantik. Die sich häufenden *events* und Inszenierungen einer dramatisch wachsenden Kulturindustrie führen zu einem permanenten Wechsel des architektonischen Paradigmas. Dies gilt insbesondere für eine Architektur, die mit ihren bildhaften Mitteln kritisieren will.

Exponate der Tessiner *Tendenza* – einst Inbegriff von Kosmopolitik und kultureller Resistenz – gehören heute zum Repertoire nationalen Designs; sie werden nicht nur von Staaten und Banken gefeiert – sie können sich auch

selbst feiern, ohne ihre eigenen Intentionen preiszugeben. Geändert hat sich nicht die *Tendenza*, sondern ihr gesellschaftlicher Rahmen und damit ihre Bedeutung.

Im Dienst der neuen *Corporate identity* wird von der Architektur kein sichtbarer Werbeeffect gefordert, auch keine Firmenidentität in der Tradition der Industriebauten, deren Architektur noch Sinn und Zweck der Produkte offenbarte. «Identität» verlangt *ein* Zeichen – das Unverwechselbare, Einmalige, die architektonische Handschrift im Namen kultureller Selbsterfahrung.

Vom Paradigma einer privatisierten Kulturindustrie eingefangen, verliert die Architektur nicht nur ihre kollektive Bedeutung – sie wird ersetzt. Kulturprodukte sollen für die Kälte der entzauberten modernen Welt entschädigen; ihnen werden kompensierende psychologische Effekte untergeschoben: Architektur als *Vize-Glück*.

Eingefangen von zahlreichen Ersatzrollen hat es die zeitgenössische Architektur schwer, ihre Mündigkeit zu erlangen. Sie erfüllt sich offenbar nicht im Postulat, sondern real – als Widerspruch. Die These verweist auf eine Debatte, die jenseits der tristen Opposition zwischen erbaulicher Versöhnungspredigt und aufgewühlter Kulturkritik stehen könnte. Das entwerferische Operationsfeld wird heute von Bau- und Kulturproduzenten abgesteckt, die nach mehr Architektur verlangen, als sie bewältigen können. Entgegen den Beteuerungen der *Big spenders* ist «Kultur» nicht als Kultur zu haben, ebensowenig Architektur als solche. Sie ist Produktivfaktor und muss sich heute gegenüber unübersichtlichen politischen, behördlichen und kulturellen *Interessen* legitimieren. Konfrontiert mit veränderten Produktionsbedingungen des Bauens und gereizt von einer radikalen Ästhetisierung der Alltagswelt wird die Physiognomie der Architektur zum Gegenstand der kritischen Recherche. Sie bestimmt auch die jüngeren Architekturdebatten in der Schweiz, die sich vorwiegend an den Standards *Wahrnehmung, Bild, Reduktion* orientieren. Die Opposition zu einer Kulturgesellschaft, die Architektur ikonographisch überdreht, sucht das ästhetische Ideal in der lakonischen Strenge und Klarheit, das emotionale und psychische Projektionen erschwert oder gar verunmöglicht. In den Intentionen ähnlich gelagert, bieten *Minimal Art* und *Arte povera* Inspirationsquellen.

Freilich zeigen sich bereits bei der Übertragung von zeitgenössischer Kunst auf Architektur (alte und neue) Schwierigkeiten; je direkter sie erfolgt, desto mehr entfernt sie sich sowohl von der Kunst als auch von der Architektur: «Architektur ist nicht (...) dafür geschaffen, bloss wahrgenommen zu werden» (Paul Zucker). Auch die ambitionierteste Reduktion auf das Nullbild, das wie die *Minimal Art* «Formen ohne Bedeutungen» verspricht, ist – umgesetzt in Architektur – satt an Bedeutungen. «Reduktion» als isoliertes stilistisches Anliegen neigt zur Überzeichnung, als gälte es, jeden Tag Architekturen für den Tag nach der Sintflut zu entwerfen.

Die Bilderverweigerung bleibt ebenso wie die Bilderverehrung einem *Ikonismus* verhaftet; als solche erinnert sie an eine protestantische Variante des Glaubens an die Wahrheit des Visuellen. Auch diese Alternative zum Zeitgeist würde voraussetzen, dass Bilder vor Gedanken kommen.

In dieser Nummer werden Arbeiten vorgestellt, deren Gemeinsamkeit man in einem *strategischen* Denken und Abwägen von entwerferischen Entscheidungen entdecken kann. Sie konzentriert sich auf das, was sich aus der Architektur an kollektiven Bedeutungen herauskristallisieren lässt. Nicht zufällig treten dabei traditionelle und «ewige» Themen in den Vordergrund: Assoziationen zu Besonderheiten des Ortes, Entsprechungen von programmatischer oder konstruktiver Struktur und Form, Licht und Raum. Die architektonischen Mittel werden «strategisch» sortiert, damit sie innerhalb einer selbständigen Bauproduktion kontrolliert werden können.

Augenfällig ist der Verzicht darauf, mit architektonischen Bildern repräsentieren zu wollen. Die Skepsis gegenüber dem Bildhaften begründet neue Sehgewohnheiten (die weitgehend von anderen Medien geprägt werden) und die Schwierigkeiten, Bilder zu kalkulieren, die nicht nur verschieden gedeutet, sondern auch verbraucht und ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt werden. Insofern kann der Verlust an architektonischer Repräsentanz als das Verschwinden der Architektur verstanden werden; er kann aber auch Anlass sein, sich Bilder *und* Gedanken zu machen, um dem (anderen) Wesen des Architektonischen auf die Spur zu kommen.

Ernst Hubeli

Pour l'essentiel

Barbarie? En effet. Nous le disons pour introduire une nouvelle notion positive de la barbarie. Car où l'indigence d'expérience conduit-elle les barbares? Elle les amène à tout recommencer, à se reporter au début, à se contenter de peu; à construire avec le minimum de moyens et ce faisant, à ne regarder ni à droite ni à gauche.

Walter Benjamin

A la fin des années 60, le roman de Rolf Brinkmann *Keiner weiss mehr* introduit un nouveau genre de critique urbaine. Son sujet n'est pas l'invisible, les arrière-plans économiques et politiques des transformations urbaines, mais des images, des images de la ville. Leurs descriptions exactes, approches lentes d'un effet «corporel», évitent les interprétations, comme s'il s'agissait de fixer l'énoncé d'un diagnostic clinique.

Brinkmann dessine et analyse l'image d'une détresse omniprésente: dans les parties, surfaces et objets, il ne peut déceler que des traces d'agitation. La ville se compose d'un amas de lieux identiques où des «mouvements en soi» pourraient attirer s'ils ne détruisaient pas eux-mêmes en permanence toutes les impressions. La vie urbaine est l'échange circulatoire entre les arrivants et les partants.

Dans le récit filmé de Peter Handke «Faux mouvements», (se référant au drame de jeunesse de Goethe, *Les souffrances du jeune W.*), il est question de crises urbaines des sens. Wilhelm qui parcourt la ville sans repos est piégé à chaque perspective par une situation toute préparée. La liberté née dans la ville qu'il recherche est administrée. Les différences urbaines ne sont pas perceptibles; partout règne l'absence d'espace et de lieu. Wilhelm recourt à l'autodéfense. A l'aide «d'efforts de vision» considérables, il suit les traces intérieures d'une ville fictive. Il arrache des histoires à des images muettes qui restent dans sa mémoire et revitalisent la ville morte.

Les récits de Brinkmann et Handke généralisent des expériences individuelles sur le milieu urbain en leur donnant une signification collective. Il s'agit des documents précoces d'une *esthétisation de la critique urbaine*. Ce sont aussi les premières affirmations d'une foi en la vérité du visuel qui, en tant «qu'esprit du siècle», va transcender l'urbanisme et l'architecture.

Après la tabula rasa urbanistique des années 60, ce qu'on appelle la «nouvelle urbanité» constitue un tournant; elle généralise la protection des monuments en principe architectural. La chorégraphie urbaine met en scène des contre-images par rapport à l'événement effectif, comme s'il fallait dissimuler la rénovation permanente de la ville. *L'esthétique de crise* amortit iconographiquement les protestations contre la modernisation de la ville: la critique ignore l'image de la destruction.

Dans sa compréhension de soi, *l'Architettura razionale* s'opposait au détournement de moyens architecturaux au profit de problèmes non architecturaux. L'architecture doit se fonder sur elle-même – sur sa propre histoire – indépendamment d'autres disciplines. Mais contrairement à l'autonomie *pure* postulée, ce (nouveau) fondement de l'architecture trouva précisément sa justification dans sa surcharge non-scientifique «étrangère»: dans le quotidien de la critique politique quant à la destruction de la ville et dans l'exigence croissante d'un développement urbain continu.

La perte d'histoire due à la modernisation des villes et de leur périphérie est aujourd'hui un point de référence thématique commun aux architectures contemporaines. Mais de nettes différences s'affirment déjà dans la question de savoir si les moyens architecturaux ont pu compenser les déficits d'expérience historique. Au lieu de procéder à l'éclaircissement nécessaire de ces questions, il est devenu usuel de se contenter *d'illustrer* l'histoire et les souvenirs.

La matérialisation iconographique des contenus critiques qui était encore prévue dans *l'Architettura razionale*, devient une transformation toujours plus fréquente de la sémantique architecturale. L'accumulation des «events» et des mises en scène d'une industrie de la culture en croissance rapide, conduit à un remplacement constant du paradigme architectural. Cela vaut particulièrement pour une architecture voulant critiquer avec ses moyens imagés.

Les thèmes de la *tendenza* tessinoise – en leur temps symboles d'une résistance cosmopolitique et culturelle – appartiennent aujourd'hui au répertoire du design national; ils ne sont pas seulement fêtés par les Etats et les banques, mais peuvent aussi – sans sacrifier leurs propres intentions – se célébrer eux-mêmes. Ce n'est pas la *tendenza* qui s'est modifiée, mais son cadre social et par là, sa signification.

Le service de la nouvelle *corporate identity* n'exige de l'architecture aucun effet publicitaire visible; même pas une identité commerciale dans la tradition des édifices industriels dont l'architecture évoquait encore le sens et la finalité des produits. «L'identité» exige la mise en place d'un signe. Quelque chose de bien reconnaissable, d'unique; une signature architecturale au nom de l'autoexpérience culturelle.

Prisonnière du paradigme d'une industrie de la culture privatisée, l'architecture ne perd pas seulement sa signification collective, elle est aussi remplacée. Des produits culturels sont censés dédommager du déficit spirituel et de la froideur du monde moderne. De ceux-ci, on attend des effets psychologiques de masse. Des théories de compensation récentes en matière de philosophie culturelle font d'ailleurs l'apologie de l'architecture en tant que *vice-bonheur*.

Bannie dans de nombreux rôles de remplacement, l'architecture contemporaine a de la peine à atteindre sa maturité. Elle ne se réalise d'ailleurs pas comme postulat, mais réellement comme contradiction. La thèse renvoie à un débat qui pourrait se situer au-delà de la triste opposition entre discours réconciliateur édifiant et critique culturelle agitée.

Le champ opératoire du projet est aujourd'hui jalonné par des fabricants d'architecture et de culture qui réclament plus d'architecture qu'il ne peuvent en maîtriser. Contrairement aux affirmations des *big spenders*, la «culture» n'est pas disponible en tant que telle et il en est de même pour l'architecture. Elle est un facteur productif et, comme tel, doit aujourd'hui se justifier parmi des *intérêts* politiques, administratifs et culturels diffus. Confrontée à de nouvelles conditions de production dans le bâtiment et irritée par une esthétisation radicale du monde actuel, la physionomie de l'architecture devient l'objet de la recherche critique. Celle-ci définit aussi les récents débats architecturaux en Suisse qui s'orientent essentiellement sur les standards *perception, image, réduction*. À l'opposé d'une société culturelle qui violente l'architecture et en abuse dans le domaine iconographique, l'idéal esthétique recherche la sévérité laconique et la clarté que les projections émotionnelles et psychiques rendent difficiles ou même impossibles. Le *Minimal Art* et l'*Arte povera* peuvent constituer des sources d'inspiration.

Pourtant, dans le transfert de l'art contemporain à l'architecture (ancienne ou nouvelle), des difficultés se présentent déjà; plus il s'effectue directement, plus il s'éloigne aussi bien de l'art que de l'architecture: «L'architecture n'est pas comme un tableau ou une sculpture, créés pour être seulement observés» (Paul Zucker). Même les essais les plus ambitieux de projeter des formes architecturales sans signification sont pleins de significations. La réduction comprise comme intention stylistique tend à l'exagération, comme s'il en allait chaque jour de projeter des architectures pour le premier jour après le déluge.

Le refus des images reste piégé dans un *icônisme*; ceci rappelle la variante protestante de la foi en la vérité du visuel. *L'icônisme* croit à la mise en place: les images précéderaient les pensées.

Ce numéro présente des travaux où l'on pourrait déceler des points communs dans l'interprétation de la «réduction» comme une *stratégie* de projet. Il se concentre sur ce que l'on peut cristalliser de significations collectives à partir de l'architecture. Ce n'est pas un hasard si, ce faisant, des thèmes traditionnels éternels apparaissent ici au premier plan: Associations avec (aussi) des particularités non-architecturales et tectoniques du lieu, correspondances entre programme de structure et forme, lumière et espace. Les moyens architecturaux semblent sélectionnés «stratégiquement», afin d'en assurer le contrôle au sein d'une production architecturale autonome.

Le refus de représenter à l'aide d'images architecturales saute aux yeux. Le doute vis-à-vis de l'image entraîne de nouvelles habitudes de vision (depuis longtemps marquées par d'autres médias), mais aussi des difficultés dans la prise en compte d'images, non seulement divergentes dans leurs significations, mais aussi exploitées et privées de leur sens initial ou intentionnel. En ce sens, la perte de la faculté de représentation architecturale peut être comprise comme la disparition de l'architecture, mais est aussi à même de faire dépister l'essence et la substance de l'architectonique.

E. H.

In Essence

Barbarism? Yes, indeed. We say it in order to introduce a new and positive concept of barbarism. For where, after all, does his lack of experience get the barbarian? It takes him to the point where he has to begin at the beginning, to start something new, to make do with a minimum, to construct with a minimum and to look neither left nor right. *Walter Benjamin*

At the end of the 1960s, Rolf Brinkmann's novel *Keiner weiss mehr* ushered in a new genre of urban criticism. Its theme was not the invisible, economic and political background of urban change, but pictures – pictures of the town. His exact, almost “physical” descriptions avoid any attempt at interpretation, rather as if they were the outcome of a clinical diagnosis.

Brinkmann depicts and dissects the picture of a ubiquitous provincial disaster area: the only things he is able to detect in all its parts, areas and objects are crawler lanes of restlessness. The town consists of an accumulation of similar places which hold movements that might have been tempting were it not for the fact that they themselves continually destroy all impressions. Urban life consists of the exchange of traffic between those entering and those leaving the town.

In Peter Handke's film *Falsche Bewegungen*, the sufferings of the young W. are portrayed (as a play on Goethe's youthful drama) as an urbane sensual crisis. Wilhelm, the restless town wanderer, is caught in a perfectly planned situation at every turn; the town-born freedom that he seeks is in the hands of administrators. Urban differences are not perceptible – spacelessness and placelessness prevails everywhere. In an attempt to defend himself, Wilhelm makes enormous “efforts to see” and inwardly follows the tracks of a fictitious town. He coaxes stories from meaningless pictures which remain in his memory and breath new life into the dead town.

Brinkmann's and Handke's stories generalise individual experiences and invest them with urban life in order to give them a social significance. They are early documents of a *nascent aestheticism of urban criticism*. They are also primary confessions of a belief in the truth of things visual which – like a *Zeitgeist* – will transcend town planning and architecture.

After the tabula rasa of the 1960s, the so-called “new urbanity” announced a wind of a change, it generalised the preservation of historical monuments to the extent that it became an architectural principle. Urban choreography produced counter-pictures to actual events, as if it were a matter of hushing up the permanent renovation of the town. The feigned standstill iconographically cushioned the protests against the modernisation of the town: the *crisis aesthetics* withdrew their picture – a picture of devastation – from the prevailing criticism.

By virtue of its self-evidence, *architettura razionale* turned against the abuse of architectural methods for non-architectural problems. Architecture should justify itself through its own history, independently of other disciplines. But, contrary to the postulate *pure* autonomy, this historical substantiation of architecture was legitimised by just this unscientific, “alien” superstructure: by the topicality of the political criticism of urban devastation and by the progressive demand for continuing urban development.

Today, the forfeiture of history caused by the modernisation of towns and their outskirts is a common thematic point of reference for contemporary architecture. There are, however, some clear differences already evident in the answer to the question of whether deficits in historical experience can be offset by architectural means. The exception consists of the dialectic approach: of the attempt to recall the architecturally historical type, to “reinforce” it through conceptual and town structural density. Usually, however, history and memories are merely *reproduced*.

The iconographic objectification of the critical substance that was determined by *architettura razionale* refers to an ever-faster reorganisation of architectural semantics. The ever-increasing number of events and stagings of a dramatically growing cultural industry is leading to a permanent change in the architectural paradigm. This is especially true of the kind of architecture which criticises by pictorial means.

Exponents of the Ticinese *tendenza* – once the epitome of cosmopolitanism and cultural resistance – are today part of the repertoire of national design; they are not only the subjects of celebration by states and banks, they are also – without announcing their intentions – the subjects of their own celebrations. It is not the *tendenza* that has changed, but its social framework – and thus its significance.

No visible advertising effect is demanded of architecture in the interests of the new corporate identity, nor is a company identity in the tradition of the industrial buildings whose architecture evoked the meaning and purpose of the products required. "Identity" calls for *one* symbol only, something inimitable and unique, a kind of architectural handwriting in the name of cultural self-awareness.

Caught up in the paradigm of a privatised cultural industry, architecture not only loses its collective significance, it is actually disposed of and replaced. Cultural products are supposed to compensate for the loss of magic and the coldness of the modern world, and mass-psychological effects are expected of these products. More recent cultural and philosophical theories also raise architecture to the level of a kind of *vice-happiness*.

Banned to an existence in the form of countless substitute roles, contemporary architecture has difficulty in coming of age. It cannot exist as a mere postulate, it can only exist in reality, as a contradiction. This thesis refers to a debate which could go above and beyond the gloomy opposition triggered by edifying sermons of reconciliation and turbulent cultural criticism. Today, the creative field of action is the territory of the producers of buildings and culture who demand more architecture than they can manage. Contrary to the protestations of the big spenders, "culture" is no longer available as culture, nor is architecture available as such. It is a productive factor, and it is as such that it must find its legitimation in face of confused political, official and cultural *interests*. Confronted by changed conditions in building production, and irritated by a radical aestheticisation of the environment, the physiognomy of architecture is becoming the subject of critical enquiry. It also plays a major role in recent architectural debates in Switzerland which are primarily concerned with the standards of *perception, the image and reduction*. In opposition to a cultural society which iconically overtaxes and over-energises architecture, the aesthetic ideal seeks laconic severity and clarity which impedes or forbids emotional and psychological projections. *Minimal art* and *arte povera* have similar intentions and provide sources of inspiration.

Of course, difficulties are already arising in the translation of contemporary art into architecture (old and new); the more direct the translation, the further removed it is from both art and architecture. "Architecture is not, like a painting or a sculpture, created only to be perceived." (Paul Zucker) Even the most ambitious attempts at designing architectural forms without meaning are full of meaning. Reduction as a stylistic intention tends towards exaggeration, as if it were a matter of designing items of architecture every day for the first day after the flood.

The refusal to accept images has something to do with iconism; as such it is reminiscent of the protestant version of a belief in the truth of things visual. This alternative to the *Zeitgeist* would also presuppose that pictures come before thoughts.

In this issue, we are introducing some works with common denominators which can be discovered in the interpretation of reduction as a *strategic* design process. It is concentrated on that which can be gleaned from architecture as a collective meaning. It is not by chance that traditional, "eternal" themes are in the foreground: associations with non-architectural and tectonic peculiarities of place, the counterparts of programmatic structure and form, light and space. The architectural means appear to have been "strategically" sorted out so that they can be controlled within the framework of independent building production. The abandonment of the idea of representation through architectural pictures is conspicuous. Scepticism towards the pictorial element has resulted in new visual habits (which have long since been influenced by the other media); as well as in the difficulty of assessing images which are not only interpreted differently but which have also been exhausted and robbed of their original or intended meaning. In this sense, the loss of architectural representation can be understood as the disappearance of architecture; it can, however, also be regarded as an invitation to track down the essential being and substantial content of architecture itself.

E. H.