

Informierte Oberflächen : Kontinuität als Narration der Neunziger

Autor(en): **Ruby, Andreas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **89 (2002)**

Heft 11: **Claude Parent und die Folgen = Claude Parent et ce qui s'ensuivit = Claude Parent and the consequences**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-66471>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Text: **Andreas Ruby**

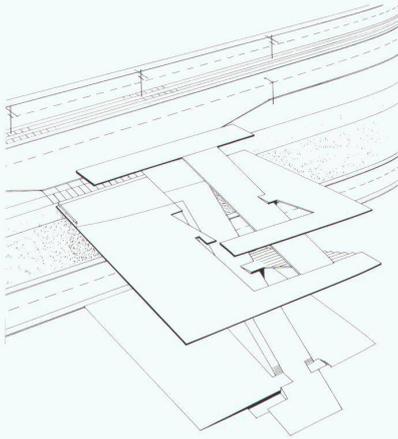
39

Informierte Oberflächen

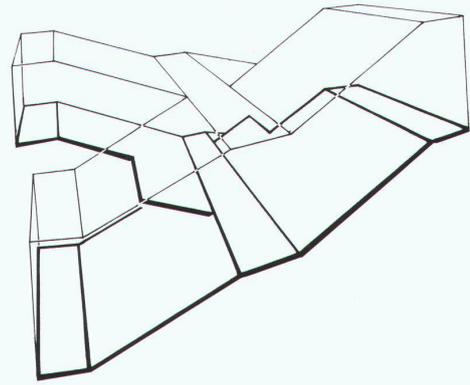
Kontinuität als Narration der Neunziger

Das vergangene Jahrzehnt führte zu grundlegenden Veränderungen in den Beziehungen zwischen Architektur, Information und Kontext. An die Stelle von Funktion und Zeichen traten Animation und Atmosphäre. Das architektonische Objekt schien sich in einer Flut von Daten zur animierten Infrastruktur zu verflüssigen, die Stadt in kontinuierlichen Dispositiven aufzugehen. Szenarien der Kommunikation und Vernetzung erlebten eine Hochkonjunktur wie in der Schlussperiode der Moderne. Erlauben die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verwerfungen der Globalisierung eine ähnliche Zuspitzung der Raumfrage wie Claude Parent und Paul Virilios «Fonction oblique» in den Sechzigerjahren? In diesem Beitrag kommen zweierlei Entwicklungen zur Sprache: Andreas Ruby schildert, wie seit 1990 das entwerferische Szenario der Kontinuität erneut auf breiter Basis verfolgt wurde. Zugleich fragt er nach den Inhalten und Programmen, die sich radikalen Ikonografien heute noch zuordnen lassen.

Kein Zweifel, die Neunzigerjahre waren die Dekade der Kontinuität. Der Mauerfall 1989 leitete den Zusammenbruch des sozialistischen Systems ein und beendete die Ost-West-Konfrontation des Kalten Krieges. Damit sei die Geschichte endgültig an ihrem Ziel angekommen, orakelte der amerikanische Historiker und Präsidentenberater Fujiyama 1990: pax americana für alle. Die Konturen der alten Welt mit ihrer Ordnung aus souveränen Nationalstaaten lösten sich zusehends auf im glatten Raum des transnationalen Kapitalismus. Die Verbreitung von Internet,



| 1



| 2

Kabel- und Satelliten-Fernsehen sowie der Mobilfunk-Kommunikation verwandelte die Welt in ein nie dagewesenes Raum-Zeit-Kontinuum, das eine permanente Mobilität von Information und Kapital garantierte und dank dem Kapitaltransfer in Echtzeit und der günstigen Zeitverschiebung der drei wichtigsten Börsen von London, New York und Tokyo einen ununterbrochenen 24-Stunden-Wertpapierhandel ermöglichte.

Vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen, technischen und politischen Globalisierung wirkt rückblickend völlig schlüssig, dass die Kontinuität zum Leitparadigma der Architektur der Neunzigerjahre avancierte. Nach den eingefahrenen Ritualen des «dif-, dis- and de-», die das Ancien Regime von Postmoderne und Dekonstruktion geprägt hatten, schien sich der Architektur mit dem Thema der Kontinuität ein völlig neuer Spielraum zu eröffnen. Dennoch fand eine differenzierte Erforschung seines architektonischen Potenzials nur ansatzweise statt. Eine konzertierte Theoriepropaganda des angloamerikanischen Ivy-League-Diskurses erkor die Geometrie fließender Oberflächen in kurzer Zeit zur einzig legitimen architektonischen Verkörperung von Kontinuität.

Rückblickend betrachtet stellt sich das Ergebnis dieses medialen Feldzugs als Pyrrhussieg dar. Nach Jahren der fieberhaften Suche nach immer neuen Formenwelten, die das bis dato räumlich Denkbare in der Architektur zweifellos entscheidend erweitert hat, machen sich inzwischen doch Ermüdungserscheinungen bemerkbar. Je stärker die Architekturschulen dem angesagten Floorwallceiling-Karma folgten, desto voraussagbarer die Ergebnisse. Die Gründe für diese verfrühte Entropie könnten in der Monokultur liegen, mit der die computergestützte Avantgarde der Neunzigerjahre das Konzept der Kontinuität architektonisch formalisiert hat. Stärker konzeptionell begründete Interpretationen von Kontinuität wurden dabei an den Rand gedrängt. Sich ihrer und insbesondere ihrer oft sehr unterschiedlichen Motivationen heute wieder zu erinnern, könnte dabei helfen, den Begriff von seiner diskursiven Verarmung zu befreien.

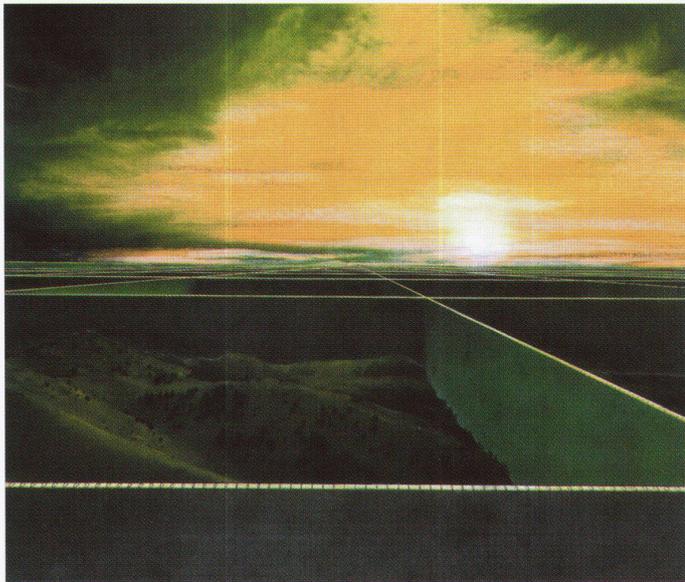
Architektur als fortgesetzter Stadtraum

Auf die Landkarte der neueren Architekturdiskussion gesetzt wurde das Konzept der Kontinuität wesentlich von Rem Koolhaas, der sich zu Beginn der Neunzigerjahre mit dem Begriff der Infrastruktur auseinandersetzte. Koolhaas sah die Infrastruktur

als Chance, Architektur und Städtebau von ihrer kategorischen Trennung zu befreien und operativ zu verschränken. Als Ausschnitt einer urbanen Infrastruktur verstanden, konnte Architektur eine neue Form urbaner Performativität beanspruchen. In der *Kunsthal* (Rotterdam, 1992) führt diese Sichtweise zu der Doppelprogrammierung der Architektur als Museum und städtischem Interchange zwischen Museumspark und Autostrasse. Ihre Verbindung leistet eine Fussgängerrampe, die das Gebäude als öffentliche Passage durchquert und gleichzeitig das Modell für seine Erschließung vorgibt.

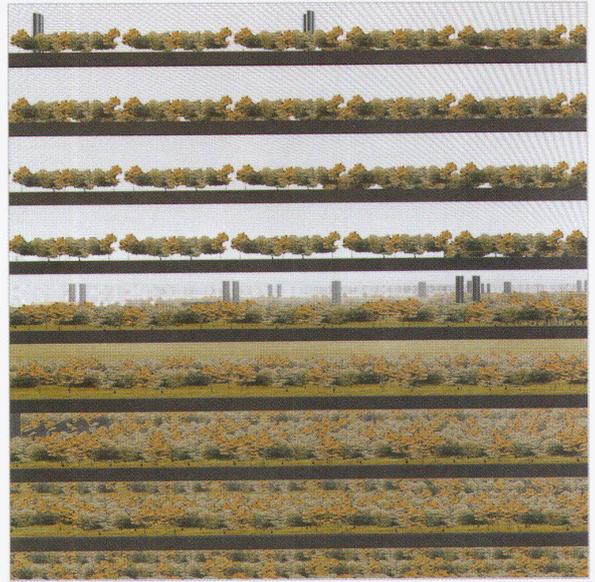
Insofern geht die *Kunsthal* nicht nur über die polemische Adaptation der Miesschen Museumsbox, sondern auch über eine Neuauflage von Le Corbusiers *promenade architecturale* weit hinaus; ihre kontinuierliche Raumsequenz, die Erschließungsfläche als Nutzraum interpretiert und umgekehrt, ist eine direkte Aneignung der *fonction oblique* von Claude Parent und Paul Virilio. Mit derselben Methodik entwirft Koolhaas im *Urban Design Forum* (Yokohama, 1992) eine infrastrukturelle Landschaft. Das städtebauliche Projekt fasst eine Vielzahl von (Gebäude-)Programmen auf einer «warped plane» zusammen und choreographiert sie zu einem 24-Stunden-Ereigniszyklus. In beiden Fällen geht es darum, die Monofunktionalität einer Typologie zu brechen und durch Einbeziehung der umgebenden Ereigniswelt programmatisch aufzuladen.

In den *Bibliothèques de Jussieu* (Paris, 1993) treibt Koolhaas diese Ambition schliesslich auf die Spitze, indem er das Gebäude zum architektonischen Inkubator des öffentlichen Raums transprogrammiert. Der Strassenraum des Boulevards setzt sich ins Innere fort und windet sich als eine kontinuierliche Landschaft aus gefalteten Oberflächen, die als «boulevard intérieur» eine Wegstrecke von 1,5 km Länge ergeben, den Gebäudeinnenraum empor. Auch wenn das Projekt dafür berühmt wurde, erstmals eine topologische Geometrie zur räumlichen Organisation eines Innenraums eingesetzt zu haben, so ist der Gebrauch, den Koolhaas von der neuen Form macht, doch wesentlich strategisch begründet: dem öffentlichen Raum, der in der Stadt unter wachsenden Privatisierungsdruck gerät, einen neuen Ort zu geben. Die übergeordnete Funktion der kontinuierlichen Oberfläche besteht dabei wesentlich darin, dass diese neue öffentliche Sphäre kein monadisches Reservat bildet, sondern mit der existierenden Stadt verbunden bleibt und sie rückwirkend beeinflussen kann.



| 3

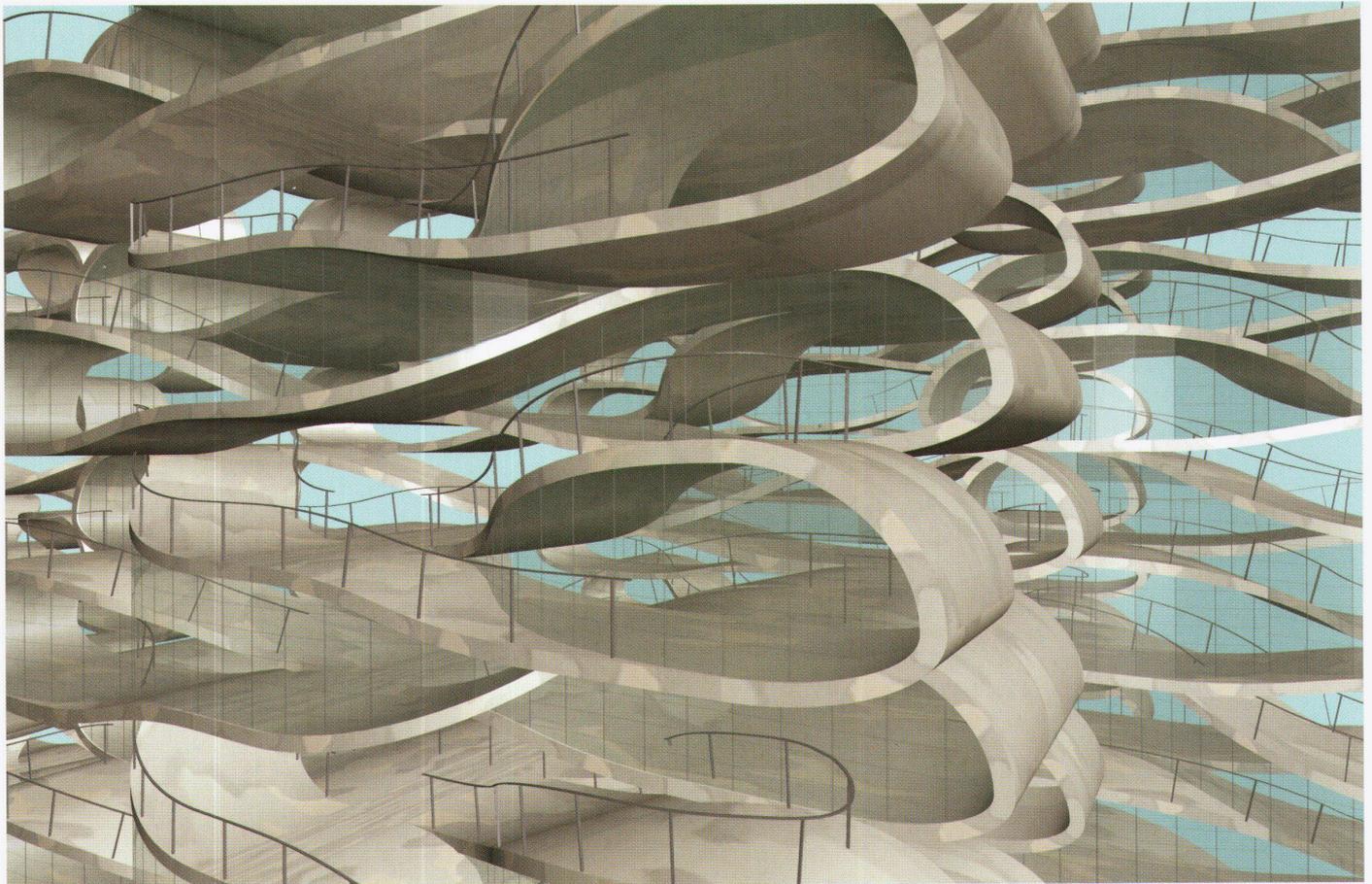
- 1 | Ausschnitt einer urbanen Infrastruktur
Rem Koolhaas/OMA: Kunsthal, Rotterdam, 1992
- 2 | Aktivierung und Performanz
Claude Parent/Paul Virilio: La Fonction oblique
- 3 | Horizontale Massstabslosigkeit
Superstudio: Dodici Città ideali, 1971



| 4

- 4 | Hyperverdichtung ohne Doppelbödigkeit
MVRDV: Meta-City Data-Town, 1998
- 5 | Ondulierende Endlosigkeit
Foreign Office Architects: Virtual House, 1997

41



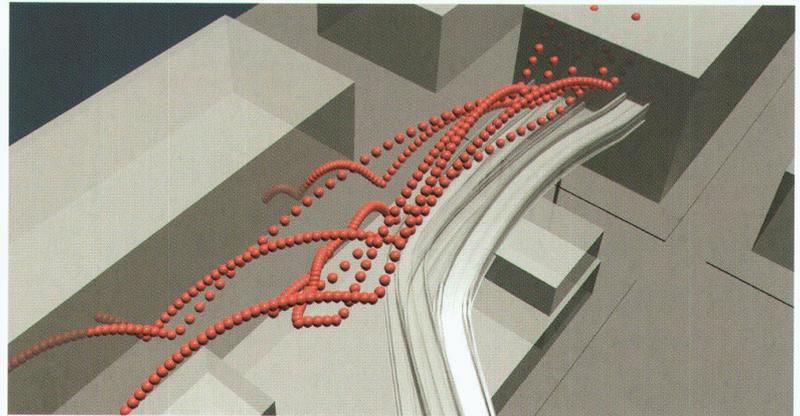
| 5

6 | Movement mapping

Greg Lynn: Port Authority Terminal, New York, 1999

7, 8 | Mass Customization

Greg Lynn: Embryological Housing, 1998–2000



| 6

Infrastrukturelle versus programmierte Kontinuität

Die Definition der kontinuierlichen Oberfläche als Katalysator von urbaner Kohärenz wird ab Mitte der Neunziger insbesondere von zwei Büros weiterentwickelt, deren Architekten zuvor bei OMA beschäftigt waren und die vorgenannten Projekte teilweise direkt mitbetreut hatten: FOA und MVRDV.

FOA schlug dabei vornehmlich die formale Richtung ein, verkreuzte die topologische Geometrie von Jussieu mit der infrastrukturellen Logik des Yokohama-Projektes von OMA und verwandelte das Gebäude typologisch in eine infrastrukturelle Stadtlandschaft. Durch diese konzeptionelle Hybridisierung verflüchtigen sich bei FOA jene typologischen Widersprüche, die beide Koolhaas-Projekte noch merklich bestimmten. In der Denkweise von FOA verschmelzen die Gebäude, die im OMA-Projekt für Yokohama noch als separate Entitäten aufgefasst sind, endgültig mit ihrer «warped plane» – genauso wie die gefaltete «floorscape» von Jussieu gleichsam ihrer Glaskise entschlüpft. Die gefaltete Oberfläche, die bei Koolhaas noch ein strategisches Dispositiv neben anderen war, wird bei FOA zu einer inklusiven Infra-Struktur, in der alle einzelnen Elemente aufgehoben sind – die Collage als Technik wird damit endgültig vom Morphing abgelöst. Neben ihrem epochalen *Osanbashi Pier* (Yokohama, Wettbewerb: 1995, Ausführung: 2000–2002) zeigt sich dies vielleicht noch klarer in ihrem später entstandenen Entwurf für ein *Virtual House* (1997). Statt von der Oberfläche eines Volumens umhüllt und damit lokalisiert zu sein, driftet der Raum förmlich über eine Oberfläche, die in unablässigen Windungen und Wendungen eine fließende Struktur gebärt. Die ondulierende Endlosigkeit des Möbius-Bandes, das der Raumbildung dieses Entwurfs zugrunde liegt, bestimmt denn auch wesentlich den Sinn von Kontinuität für FOA.

MVRDV verlässt dagegen das topologische Prinzip von Jussieu – die hochgemorphte Ecke der Villa VPRO in Hilversum war kaum mehr als ein manieristischer Postkartengruss an Koolhaas von seinen ehemaligen Mitarbeitern Winy Maas und Jacob van Rijs – um das Kontinuitäts-Paradigma in programmatischer Richtung entschieden weiterzuentwickeln. Dafür verkreuzen sie Koolhaas' Hochhaustheorie aus «Delirious New York» mit der idealisierten Kontinuität aus Superstudios *Monumento Continuo*. Dessen horizontale Massstabslosigkeit richtet MVRDV gleichsam in die Vertikale auf, um das Prinzip des Hochhauses, urbane Vielfalt durch die Stapelung unterschiedlichster Programme zu

erzeugen, nun in Form von gestapelten Zivilisationsplateaus fortzuführen (wobei die dystopische Kulturkritik von Superstudio interessanterweise jegliche Doppelbödigkeit verliert und in eine erneute Fortschrittseuphorie umgemünzt wird). Während ihr *Holländischer Pavillon* auf der Expo 2000 in Hannover diese Programmatik eher auf eine publikumswirksame Diskurs-Ikone eindampft, erscheint ihre volle Tragweite vornehmlich in spekulativen Forschungsprojekten wie *Meta-City Data-Town* (1998) und *3-D-City* (2000). Besonders im letzteren Projekt heisst Kontinuität vor allem Verdichtung des post-suburbanen Siedlungs-teppichs, der seinerseits die dominante urbane Form gegenwärtiger Kontinuität darstellt, zu einer autonomen Megastadt für 1 Million Einwohner in der Form eines Würfels mit einer Kantenlänge von 1 km.

Die Hyperverdichtung der urbanen Gesellschaft befreit auf der andere Seite die Landschaft, die von jener zunehmend verschlungen wird, und erklärt sie zum neuen kontinuierlichen Grünteppich zwischen Megastadtblöcken. Mit Punkthäusern im fließenden Grünraum skaliert das Szenario von 3-D-City Le Corbusiers *ville radieuse* ins Unermessliche und wiederholt indirekt auch die spätmoderne Polemik, die einen Claude Parent vertikale Wohnlandschaften von utopischer Dichte entwerfen liess. Die methodische Grundlage der Dichte-Forschung von MVRDV ist jedoch im Entwurfsinstrument der Datascape zu sehen, die ihrerseits eine eigene, informelle Form von Kontinuität darstellt. So erlaubt es die Datascape, die Auswirkungen gesetzlicher Vorschriften zur Gestaltung der gebauten Umwelt zu visualisieren – die Grenzen des Machbaren genauso wie die Spielräume des Möglichen. Durch diese Bündelung aller für einen bestimmten Ort gültigen Regeln und Vorschriften verwandelt die Datascape die reale Topographie des Ortes in eine Ansammlung aus Bits und Bytes. Diese umfassende Materialisierung leitet eine neue Lektüre des Kontextes ein, die seine eher historisch-kulturelle Interpretation aus dem Kritischen Regionalismus ablöst.

Von der Bewegungs- zur Objektcontinuität

Entscheidend forciert wurde die Materialisierung des Kontextes durch Greg Lynn, der ab Mitte der Neunzigerjahre seine Forschung im «Paperless Studio» der Columbia University betrieb. In Auseinandersetzung mit dem traditionellen Verständnis des



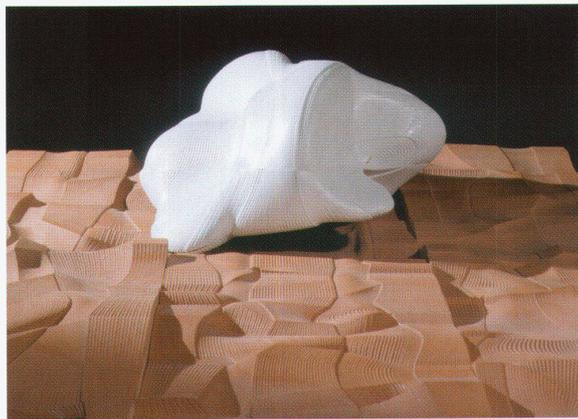
| 7

Ortes als statischer Materiekonfiguration ging es Lynn vor allem um die mobilen Kräfte, die Wirkung und Verhalten eines gegebenen Kontextes prägen. Statt den dynamischen Charakter der fluktuierenden Erscheinungswelt weiterhin durch eine Ästhetik der Dauer zu konterkarieren, wollte Lynn die Architektur direkt aus der variablen Ökologie der Wirklichkeit ableiten.

Um die Kräfte des Ortes zu entwurfsgenerierenden Parametern zu visualisieren, entwickelte Lynn mit Hilfe von Animationssoftwareprogrammen aus der Filmindustrie spezielle Verfahren zur «Bewegungskartographie» (Movement Mapping). Daten über Autoverkehr, Fussgängerströme, Windbewegungen, den Lauf der Sonne, Niederschlagsmengen etc. wurden im Computer zu einem dynamischen System synthetisiert. Um aus der dabei entstehenden Animation eine finite, baubare Form zu gewinnen, destillierte Lynn aus dem unablässig fluktuierenden Datenkörper eine Reihe von Momentaufnahmen («time sections»), aus deren Überlagerung sich eine räumliche Struktur erzeugen liess. Im Endresultat des Entwurfs zeigt sich diese Bewegung noch mittelbar in der plastischen Modulation der von ihr selbst mitverformten Form. Doch bewahrt das die Architektur nicht davor, in genau jene objekthafte Entfremdung gegenüber ihrem Kontext zurückzufallen, der sie durch die förmliche Absaugung von dessen beweglicher Information zu entgehen suchte.

Bezeichnenderweise verlagerte Lynn den Schwerpunkt seiner Arbeit, nachdem sich bei der ersten baulichen Realisation dieser Architektur – der von ihm zusammen mit Michael McNurturf und Doug Garofalo gebauten *Korean Presbyterian Church* (Queens, N.Y., 1999) – herausstellte, dass die konventionelle Bauindustrie mit der Ausführung von Freiformflächen überfordert war. Er wandte sich von der reinen Entwurforschung ab und verliess die Columbia University, um sich an der UCLA mit zeitgenössischen Herstellungsverfahren zur Massenmassfertigung aus dem Industriedesign und ihrer Anwendung in der Architektur zu beschäftigen – eine Veränderung, die an die Geschichte der *Case Study Houses* erinnert, deren Architekten wie Pierre Koenig oder Albert Frey die kalifornische (Kriegs-)Industrieinfrastruktur ebenfalls als geeignetes Labor für die Entwicklung neuer Konstruktionsverfahren benutzten.

Das erste Projekt, das aus dieser neuen Forschung hervorging, die Lynn an der ETH Zürich bis 2002 fortführte, ist das *Embryological Housing* (1998–2000). Die Bedeutung, die bis da-



| 8

hin die Generierung der Form gespielt hatte, ist hier ganz auf die Herstellbarkeit der Form transferiert. Dem entspricht auch eine neue Definition von Kontinuität: Statt einer Einbindung in das Kräftefeld der Umgebung geht es Lynn nun buchstäblich um die Kontinuität der gebauten Form. So besteht die Hülle des muschelförmigen Hauses aus 2048 gekurvten Einzelpaneelen, die sich in Grösse und Form voneinander unterscheiden, aber insgesamt eine komplette Gesamtform ergeben. Diese topologische Modularität macht es möglich, jedem Haus eine individuelle Form zu geben, deren adäquate bauliche Umsetzung nun durch modernste Fertigungstechnologien wie computergesteuerte Wasserhochdruck- und Laserschneidemaschinen gewährleistet werden soll. Angesichts der eher herben Enttäuschung beim Bau der *Korean Presbyterian Church* ist diese radikale Hinwendung zur «Manufacturing Research» nur konsequent, weil lediglich durch sie der Kanon des technisch Baubaren erweitert werden kann. Der Preis dieser Umorientierung ist jedoch, dass Architektur zu allen anderen Themen keine Aussage mehr machen kann.

Hyperlokale Kontinuität

Vor dem Hintergrund dieses bedenkenswerten Defizits ist es aufschlussreich, die Entwicklung des französischen Architekten François Roche und seines Büros R&Sie... zu untersuchen. Roche hatte Lynns Erneuerung der Entwurfstheorie durch die Technik der Animation zunächst begeistert aufgenommen. Doch im Gegensatz zu diesem sah er das eigentliche Potenzial der Animation nicht in der Formgeneration, sondern in ihrer Fähigkeit, die charakteristischen Eigenschaften eines realen Ortes zu kartographieren und direkt für dessen Transformation einzusetzen. Die Resultate sind genau entgegengesetzt: Weil bei Lynn der Kontext letztlich dazu funktionalisiert wird, das Objekt durch seine Information zu generieren, verschwindet er in dem Masse, wie dieses Gestalt annimmt. Bei R&Sie... verschwindet dagegen das Objekt zugunsten des Kontextes und stellt ihm seinen leer gewordenen Körper zur Verfügung. Statt sich ihm gegenüber als Skulptur zu profilieren, funktioniert die Architektur als Wahrnehmungsrahmen, der dem Ort eine spezifischere Präsenz verleiht.

Wie sich diese Aufhebung des Objektes vollziehen kann, demonstrierten R&Sie... mit ihrer *Maison Barak* (Sommières, 2001). Besonders aufschlussreich ist dabei die Metamorphose



| 9

ihrer Materialisierung zwischen Entwurf und Ausführung. Das ursprüngliche Konzept sah vor, das Haus nicht als Objekt auf das Grundstück zu setzen, sondern dessen Topographie künstlich aufzuwölben, um das Haus in die entstehende Erdnische einzusetzen und mit dem fortgesetzten Erdboden zuzudecken. Um das 180 qm grosse Haus innerhalb des Minimalbudgets von knapp 150000 Euro bauen zu können, entschieden sich R&Sie... jedoch später, das topologische Morphing von Ort und Objekt durch eine eher konzeptionelle Assimilation zu ersetzen. Dafür wurde das kontinuierliche Volumen zu einem liegenden Kubus aus Beton und einer daran angelehnten Zeltkonstruktion aus Aluminium aufgelöst. Durch seine weiche Form, die den Geländeversprung des abfallenden Grundstücks emphatisch nachvollzieht, verlandschaftlicht das Zelthaus auch die rigide Geometrie der Wohnbox. Eine vollständige Umhüllung beider Körper durch eine Haut aus grünen Polyurethanfolien löst schliesslich ihren volumetrischen Widerspruch auf und bewirkt ihre phänomenologische Auflösung innerhalb der vegetativen Textur des Umfelds. Indem die Integrität des Objekts also auf textile Weise erzeugt wird, kann das Wohnen unter seiner Haut eine Kontinuität zwischen Innen (Wohnbox) und Aussen (Zelthaus) entfalten, die dem ursprünglich geplanten Haus-Erd-Morph verwahrt geblieben wäre. Die ökonomisch bedingte Revision des Entwurfs hat sein Kontinuitätspotenzial demnach nicht reduziert, sondern vervielfacht.

Dabei begrenzt sich das Interesse von R&Sie..., die eigene Intervention mit der vorgefundenen Situation zu verweben, nicht auf die phänomenologische Ebene, sondern schliesst die Materialität des Ortes ausdrücklich mit ein. Doch im Unterschied zu Greg Lynns Animationstechnik, die diese Materialität zu abstrakten Repräsentationen von physischer Materie reduziert (und damit eigentlich wieder ins Reich der Semiotik verweist), behandeln R&Sie... diese Materialität mit einer fast fleischlichen, viszeralen Handgreiflichkeit. So leiten sie in ihrem *Aqua Alta*-Projekt für die Erweiterung der Architekturfakultät (Venedig, 1998) das Wasser der Lagunenstadt – mit all seinen diversen Bestandteilen – direkt ins Gebäude, lassen es in Kanälen durch die Etagen fließen und durch transparente Wandscheiben nach oben steigen. *Silverrelief* (Bangkok, 2002), ihr siegreiches Wettbewerbsprojekt für ein Museum für zeitgenössische Kunst, umschliesst das Ausstellungshaus mit einer frei geformten Hülle aus elektrostatisch aufgeladenen Aluminiumpaneelen, die sich

9 | **Materialität des Fließens**
R&Sie...: Erweiterung der Architekturfakultät
Venedig, 1998

10, 11 | **Verschwinden im Minimalbudget**
R&Sie...: Maison Barak, Sommières, 2001

aus der stark verschmutzten Luft der thailändischen Hauptstadt eine zweite Haut aus Staubpartikeln zulegt und diese obendrein noch als Sonnenschutz benutzt.

Das dionysische Vergnügen der Architektur an der materiellen Einverleibung des Ortes erstreckt sich interessanterweise auch auf dessen semantische und programmatische Dimensionen. Die Arbeit mit philosophischen, politischen und historischen Zeichensystemen, die durch die Hinwendung zu topologischen Geometrien ab Mitte der Neunzigerjahre zunehmend tabuisiert wurde, spielt für R&Sie... eine zentrale Rolle – aber nicht, um daraus Formfindungsstrategien abzuleiten (wie das in den Achtzigerjahren bei Eisenman, Libeskind oder Tschumi der Fall war), sondern um das Programm ortsspezifisch zu reorganisieren. Exemplarisch praktizierten R&Sie... dieses Programm-Rewriting 1997 bei ihrem Projekt für ein Denkmal-Museum in Johannesburg, das an jener Strassenkreuzung in Soweto gebaut werden sollte, wo 1976 bei einem Protestmarsch schwarzer Kinder gegen die Apartheid der minderjährige Hector Peterson erschossen und auch begraben worden war. Um dem immer noch bedrohlichen Ort überhaupt eine seiner Geschicke gedenkende Öffentlichkeit zuzuführen, verfügten R&Sie..., dass die Archive über die Geschichte Sowetos, die bis dahin in einigen wohlhabenden Universitäten des weissen Johannesburg untergebracht waren, hierher verlagert würden. Dadurch sollten jene universitären Forscher, die sich mit der Geschichte Sowetos beschäftigten, sich auch an den Ort selbst begeben, an dem diese Geschichte stattgefunden hatte.

Entgrenzung als Antwort auf globale Zonierung?

Die hypertextuelle Verknüpfung der physischen, semantischen und programmatischen Ebenen des Projektes nimmt dem Ort seine traditionelle Begrenztheit, um ihn in einer einzigen rhizomartigen Ausdehnung zu entfächern. In derselben Dekade, in der die architektonische Forschung diese neue Kontinuität zu ihrem zeitgenössischen Paradigma formulierte, hat sich die politische Realität interessanterweise in die entgegengesetzte Richtung entwickelt: Statt in den Untiefen der Geschichte zu verschwinden, hat sich der Eiserne Vorhang nur um ein Gross-Europa gelegt, das sich die stetig wachsenden Migrationsströme aus den so genannten Entwicklungsländern vom Leib halten will. Machtvoll geschlagene Achsen des Bösen forcieren geopolitische Lagerbildung und Fremdenfeindlichkeit, während eine kurzfristige Lobbypolitik der Industriestaaten eine wirksame Bekämpfung der drohenden globalen Klimakatastrophe konsequent verhindert. Angesichts der zunehmenden Zonierung und Verzäunung der Welt, die von McLuhans globalem Dorf weiter denn je entfernt ist, erhalten die hier diskutierten Plädoyers eine unerwartet utopische Dimension, die auf wenig euphorische Weise an die Verlassenheit erinnert, mit der sich Utopisten der Sechzigerjahre – allen voran Claude Parent und Paul Virilio – nach dem Scheitern des Mai 1968 in der desillusionierten Wirklichkeit der Siebzigerjahre wiederfanden, das Modell einer Zukunft in den Händen, die keiner mehr haben wollte. **A. R.**



| 10



| 11

matique et où l'unité spatiale de la scène urbaine – de l'espace urbain – commença à être évincé par l'unité temporelle de l'écran domestique – de l'image publique – au moment où, avec la délocalisation des activités postindustrielles, le temps réel eut déjà plus d'importance que l'espace réel de l'emplacement humain, ce retour au corps était effectivement de la plus grande actualité, mais malheureusement c'était trente ans trop tôt!»¹¹

Des extraits des manifestes de Parent et Virilio publiés dans *Architecture Principe* sont présentés sur pages 4–5 et 20–29. Voir www.werkbauenundwohnen.ch pour leur version française intégrale.

- 1 Paul Virilio, *Désorientation*, dans: *Architecture Principe* (préface au reprint), Editions de l'Imprimeur, Besançon 1996.
- 2 Pour une première tentative d'établir ce lien, voir: Frédéric Migayrou, *Bloc, le monolithe Fracturé*; catalogue de la contribution française à la 6^{ème} biennale de Venise, 1996.
- 3 Voir Anna Klingmann, *Strategies of the Real*, dans: *wbw 3/2000 De-Typologisierung*.
- 4 Alejandro Zaera-Polo, *Rollercoaster Construction*, dans: *Processing, Verb 1*; ACTAR, Barcelone 2001.
- 5 Sur les stratégies contemporaines de la continuité et des rapports au contexte voir la contribution d'Andreas Ruby (pp. 39–45).
- 6 C. Parent, *Préfabrication*, dans: *Architecture Principe 8* (novembre 1966).
- 7 C. Parent, *Simulacre*, dans: *Architecture Principe 6* (août 1966).
- 8 P. Virilio, *Vitesse et politique: essai de dromologie*, Galilée, Paris 1977.
- 9 La documentation réunie en 1958 par Virilio sur le «Mur Atlantique» allemand est publiée dans *Architecture Principe 7* (septembre/octobre 1966). Sous forme de livre, *Bunker archéologie* paraîtra en 1975 à l'occasion de l'exposition du même nom à Paris.
- 10 Le travail de Jean Nouvel qui passa plusieurs années après son diplôme dans l'agence Claude Parent met aussi en tension technologie, matérialité et atmosphère.
- 11 P. Virilio, *Désorientation* (op.cit.).

Andreas Ruby (pages 39–45)

Traduction française: Jacques Debains

Superficies informatives

La Continuité, narration des années quatre-vingt-dix

La dernière décennie a vu la transformation radicale des relations entre architecture, information et contexte. L'animation et l'atmosphère sont venues remplacer la fonction et le signe.

- 66 Noyé dans un flot de données, l'objet architectural a paru se dissoudre en une infrastructure animée et la ville se perdre en dispositifs continus. Les scénarios de communication et l'interconnexion vivent une haute conjoncture comme à la période terminale du moderne. Les distorsions sociales et économiques de la globalisation permettent-elles un exacerbement de la question spatiale similaire à la «fonction oblique» de Claude Parent et Paul Virilio dans les années soixante? Cet article aborde un double aspect du développement: Andreas Ruby montre comment, depuis 1990, la continuité revient largement à honneur dans le scénario du projet. En même temps, il s'interroge sur les contenus et programmes pouvant encore correspondre aux iconographies radicales actuelle.

Aucun doute là-dessus, les années 90 furent la décennie de la continuité. La chute du mur en 1989 provoqua l'effondrement du système socialiste et mit fin à la confrontation est-ouest de la guerre froide. En 1990 Fujijama, historien américain et conseiller du Président, pouvait alors proclamer que l'histoire avait atteint son but ultime: la pax americana pour tous. Les contours de l'ancien monde avec leur ordre d'Etats nations souverains commencèrent à s'effriter dans l'espace glissant du capitalisme transnational. La généralisation de l'internet, des télévisions par câble et satellite, ainsi que la communication par téléphone mobile ont transformé le monde en un continuum spatio-temporel encore inédit garantissant une mobilité permanente des informations et des capitaux, tandis que les transferts de fonds immédiats associés à l'avantage des décalages horaires entre les trois grandes bourses de Londres, New York et Tokio, permettaient le fonctionnement permanent du marché mondial des valeurs.

Cet arrière-plan de globalisation économique, technique et politique permet de comprendre rétrospectivement que la continuité soit devenue le paradigme-guide de l'architecture des années 90. Après les rituels des «dif-, dis- et de-» qui avaient marqué l'ancien régime du postmoderne et de la déconstruction, le thème de la continuité semblait ouvrir un champ d'action totalement nouveau à l'architecture. Pourtant, ce potentiel architectural ne fut exploré que très partiellement. Très vite, la théorie propagandiste de l'école anglo-américaine Ivy-League imposa la géométrie des surfaces continues comme la seule incarnation légitime de la continuité en architecture. Vu après coup, le résultat de cette campagne médiatique se révèle être une «victoire à la Pyrrhus». Après des années passées à rechercher fiévreusement des mondes formels toujours nouveaux, ce qui a jusqu'à maintenant indubitablement élargi le formellement pensable en architecture, on commence à remarquer des traces de fatigue. Plus les écoles d'architecture ont suivi le karma annoncé du Floorwallceiling, plus les résultats étaient prévisibles. Les raisons de cette entropie précoce pourraient se situer dans la monoculture avec laquelle l'avant-garde assistée par l'ordinateur des années 90 a mis en forme le concept de la continuité architecturale. Ce faisant, des interprétations de continuité plus conceptionnelles ont été évincées. Se remémorer aujourd'hui leurs motivations souvent très différentes, pourrait aider à libérer la notion de son appauvrissement discursif.

L'architecture vue comme continuation de l'espace urbain

La mise en place du concept de la continuité sur la carte du nouveau débat architectural est avant tout l'oeuvre de Rem Koolhaas qui, au début des années 90, s'est préoccupé de la notion d'infrastructure. Koolhaas voyait l'infrastructure comme une chance pour libérer l'architecture et l'urbanisme de leur séparation catégorielle et pour les enchevêtrer opérativement. Comprise comme une portion d'infrastructure urbaine, l'architec-

ture pouvait prétendre à une nouvelle forme de performance urbaine. Dans son *Kunsthal* (Rotterdam 1992), cette manière de voir conduisit à une double programmation architecturale pour un musée et une interface urbaine entre le parc-musée et l'autoroute. La liaison est assurée par une rampe piétonne qui traverse le bâtiment, forme passage public et se propose en même temps comme son modèle de circulation. En ce sens, *Kunsthal* dépasse largement l'adaptation polémique du musée-box de Mies, mais aussi une réédition de la promenade architecturale de Le Corbusier; sa séquence spatiale continue, la surface de circulation interprétée comme un espace utile et inversement, représentent une appropriation directe de la fonction oblique de Claude Parent et Paul Virilio. Avec la même méthodique, Koolhaas projette son Urban Design Forum (Yokohama, 1992), un paysage infrastructurel. Ce projet d'urbanisme réunit un grand nombre de programmes (de bâtiments) sur un «warped plane» et constitue un cycle choréographique événementiel permanent. Dans les deux cas, il s'agit de briser la monofonctionnalité d'une typologie et de la charger programmatiquement en y intégrant le monde des événements environnants.

Dans la bibliothèque de Jussieu (Paris, 1993), Koolhaas pousse finalement cette ambition à l'extrême en métamorphosant le bâtiment en incubateur architectural de l'espace public. L'espace du boulevard se prolonge à l'intérieur et, sur un parcours long de 1,5 km, ce paysage continu fait de superficies pliées forme un «boulevard intérieur» qui serpente en s'élevant au sein de l'édifice. Même si le projet devint célèbre pour avoir été le premier à mettre en oeuvre une géométrie topologique pour assurer l'organisation spatiale d'un espace intérieur, l'utilisation par Koolhaas de la nouvelle forme est principalement d'ordre stratégique: donner un nouveau lieu à l'espace public qui, dans la ville, subit une pression de privatisation croissante. Pour ce faire, la suprafonction de la surface continue consiste essentiellement en ce que la nouvelle sphère publique ne forme pas une réserve monadique, mais reste liée à la ville existante et peut l'influencer en retour.

Continuité de l'infrastructure versus celle du programme

La définition de la superficie continue comme catalyseur d'une cohérence urbaine se voit développée à partir du milieu des années quatre-vingt-dix, notamment par deux agences dont les architectes avaient précédemment travaillé avec OMA et collaboré, au moins en partie, aux projets évoqués auparavant: FOA et MVRDV.

De ces deux, FOA exploite avant tout la direction formelle, entrelace la géométrie topologique de Jussieu avec la logique infrastructurelle du projet OMA pour Yokohama et transforme typologiquement l'édifice en un paysage urbain infrastructurel. Grâce à cette hybridation conceptuelle que réalise FOA, les contradictions typologiques qui marquaient encore nettement les deux

projets de Koolhaas se voient dissipées. Dans la pensée de FOA, les bâtiments du projet Koolhaasien de Yokohama encore traités comme des entités distinctes s'amalgament définitivement dans leur «warped plane», tout comme le «floorscape» plié de Jussieu s'évade pour ainsi dire de sa cage de verre. La surface pliée qui, chez Koolhaas était encore un dispositif stratégique parmi d'autres, devient avec FOA une infra-structure inclusive dans laquelle toutes les distinctions entre éléments sont éliminées; la technique du collage se trouve ainsi définitivement relayée par le morphing. Outre le célèbre *Osanbashi Pier* (Yokohama, concours de Yokohama: 1995, exécution 2000-2002) mis à part, ceci ce montre peut-être encore plus clairement dans leur projet *Virtual House* (1997). Libre de tout entourage volumétrique (et de localisation qui en résulterait), l'espace dérive littéralement le long d'une surface dont les ondulations et les courbes continues génèrent une structure fluide. L'ondulation sans fin de cette bande de Moebius servant de base à la volumétrie du projet, définit d'ailleurs fondamentalement le sens de la continuité dans FOA.

MVRDV par contre abandonne le principe topologique de Jussieu (l'angle morphé en haut dans la villa VPRO à Hilversum n'étant guère de plus qu'une carte postale maniériste adressée à Koolhaas par ses anciens collaborateurs Winy Maas et Jacob van Rijs) afin de poursuivre résolument le développement du paradigme de continuité dans une direction programmatique. MVRDV croise la théorie des tours façon Koolhaas du projet «Delirious New York» avec la continuité idéalisée du *Monumento Continuo* de Superstudio. Leur horizontalité sans fin se trouve en quelque sorte verticalisée par MVRDV pour apporter une diversité urbaine au principe de la tour, par empilement de programmes hautement différenciés, voire ici des plateaux de civilisation superposés (avec la conséquence que la critique culturelle dystopique de Superstudio perd toute ambivalence pour se transformer en une nouvelle euphorie progressiste). Alors que leur *Pavillon Hollandais* à l'expo 2000 de Hanovre atténuait plutôt cette programmatique en cartoon construit à grand public, la portée totale de cette approche apparaît essentiellement dans des projets de recherche spéculatifs tels que *Meta-City Data-Town* (1998) et *3-D-City* (2000). Dans ce dernier projet, continuité signifie avant tout densification du tapis résidentiel post-suburbain (qui, en lui-même, représente la version urbaine dominante de la continuité d'aujourd'hui) en une mégacité autonome de 1 million d'habitant installée dans un cube aux arêtes longues de 1 km.

L'hyperdensification de la société urbaine libère par ailleurs le paysage naturel de plus en plus avalé par cette dernière et le transforme en un nouveau tapis de verdure continu entre les blocs métabourgeois. Avec leur environnement de verdure, ces blocs d'habitat ponctuels font du scénario de 3-D-City une amplification considérable de la Ville Radieuse de Le Corbusier et rappellent indirectement la polémique de la modernité tardive qui incita Claude Parent à projeter

ses paysages verticaux habités d'une densité utopique. La base méthodique de la recherche sur la densité dans MVRDV se manifeste pourtant dans l'instrument de projet de la Datascape qui, en elle-même, représente une catégorie informelle de continuité. Ainsi, Datascape permet de visualiser les conséquences des prescriptions légales dans la mise en forme de l'environnement bâti, les limites de faisabilité tout comme les possibilités potentielles. Grâce à cette focalisation de toutes les règles et lois concernant un lieu, Datascape transforme la topographie réelle de ce lieu en une accumulation de Bits et de Bytes. Cette matérialisation exhaustive induit une nouvelle lecture du contexte qui remplace son interprétation plutôt historico-culturelle venue du Régionalisme Critique.

De la continuité du mouvement à celle de l'objet La matérialisation du contexte fut avancée de manière décisive par Greg Lynn qui, dès le milieu des années 90, mena ses recherches à l'Université de Columbia dans le «Paperless Studio». En s'opposant à la compréhension traditionnelle du lieu en tant que configuration matérielle statique, Lynn voulait avant tout comprendre les forces mobiles qui conditionnent le comportement d'un contexte donné. Au lieu de continuer à contrecarrer le caractère dynamique d'un monde sensible fluctant par une esthétique de la durée, Lynn voulait déduire directement l'architecture en partant de l'écologie variable de la réalité.

Pour visualiser les forces locales en tant que paramètres générateurs de projet, Lynn fit appel à des logiciels d'animation propres à l'industrie du film, pour développer des processus de «cartographie des mouvements» (Movement Mapping). Des données sur la circulation des voitures, les flux de piétons, les mouvements du vent, la course du soleil, les quantités de pluie etc. sont synthétisées dans un ordinateur pour former un système dynamique. Pour ensuite déduire de cette animation une forme bâtissable définie, Lynn sélectionnait dans le corps fluctuant de données une série d'instantanés dont la superposition permettait d'engendrer une structure spatiale.

Si le résultat final du projet montre encore partiellement ce mouvement dans la modulation plastique de la forme qu'il a lui-même engendrée, l'architecture n'est pourtant pas immunisée contre l'aliénation vis à vis de son contexte qu'elle croyait éviter grâce à l'appropriation numérique de ce même contexte.

Lorsque sa première réalisation – la *Korean Presbyterian Church* (Queens, N.Y., 1999) bâtie en collaboration avec Michael McInturf et Doug Garofalo – avait mis en évidence l'incapacité de l'industrie du bâtiment conventionnelle à construire des surfaces en forme libre, Lynn réorienta son travail. Il abandonna le projet de recherche pure et quitta l'Université de Columbia pour se concentrer à l'UCLA aux processus de production en masse par le design industriel et à leur application en architecture. Une démarche rappelant l'histoire des *Case Study Houses* où

des architectes comme Pierre Koenig ou Albert Frey utilisèrent l'infrastructure (militaro-)industrielle californienne comme laboratoire pour développer de nouveaux systèmes constructifs.

«Embryological Housing» (1998-2000), premier projet résultant de cette nouvelle recherche, fut continué par Lynn à l'EPF de Zurich jusqu'en 2002. L'importance prise jusque là par la genèse de la forme se voit ici entièrement transférée sur sa faisabilité, voire produisabilité. Cela correspond aussi à une nouvelle définition de la continuité: Au lieu d'une insertion dans le champ des forces environnantes, il s'agit maintenant pour Lynn de la continuité de la forme bâtie elle-même. Ainsi, la coque enveloppant la maison est faite de 2048 panneaux courbes distincts les uns des autres en dimensions et formes mais constituant ensemble une forme globale individualisée pour chaque maison. La traduction constructive adéquate de ces pièces n'est pensable que par des technologies de pointe telles que machines à découper hydrauliques à haute pression ou au laser. En regard de la déception plutôt amère qui suivit la construction de la Korean Presbyterian Church, cette réorganisation radicale vers le «Manufacturing Research» était parfaitement conséquente, car elle seule permettait d'élargir le canon du techniquement bâtissable. Mais le prix de cette réorientation est que l'architecture ne peut plus rien exprimer à propos d'autres thèmes.

Continuité hyperlocale

Sur l'arrière-plan de ce déficit regrettable, il est intéressant d'étudier le développement de l'architecte français François Roche et de son agence R&Sie... Au premier abord, Roche avait accueilli avec enthousiasme la rénovation de la théorie de projet que Lynn proposait avec sa technique d'animation. Mais contrairement à ce dernier, il ne voyait pas le potentiel effectif de l'animation dans la genèse formelle, mais dans sa capacité pour cartographier les propriétés caractéristiques d'un lieu réel et de les mettre directement en oeuvre pour sa transformation. Les résultats sont exactement contraires: Parce que chez Lynn le contexte se voit finalement fonctionnalisé pour générer l'objet par son information, il disparaît à mesure que cet objet prend forme. Chez R&Sie... par contre, l'objet disparaît au profit du contexte et lui rends son corps devenu vide. Au lieu de se profiler comme sculpture par rapport au contexte, l'architecture fonctionne comme un cadre de perception conférant au lieu une présence encore plus spécifique.

R&Sie... démontre comment cet effacement de l'objet se réalise dans sa *Maison Barak* (Sommières, 2001). Ce faisant, la métamorphose de la matérialisation entre projet et exécution est parfaitement significative. Le concept initial prévoyait non pas de poser la maison comme un objet sur le terrain, mais d'en modeler artificiellement la topographie pour l'insérer dans la niche du sol et de la recouvrir par ce dernier. Mais pour pouvoir bâtir cette habitation grande de 180 m² avec un budget limité à moins de 150 000 Euro,

R&Sie... décida par la suite de remplacer le morphing topologique du lieu et de l'objet par une assimilation plutôt conceptuelle. Pour ce faire, la continuité du volume a été résolue par un bloc horizontal en béton complété par une construction en tente adjacente. Par sa forme douce qui suit emphatiquement le mouvement du sol en pente descendante, la maison-tente intègre en même temps au paysage la géométrie rigide de la maison-bloc. Une membrane en polyuréthane de couleur verte enveloppant complètement les deux corps efface finalement la contradiction volumétrique et assure leur dissolution phénoménologique au sein de la texture végétale environnante. Dans la mesure où l'intégrité de l'objet est finalement obtenue par un moyen textile, l'habitat peut, en dessous de sa peau, développer une continuité entre l'intérieur et l'extérieur – une qualité que le morphing maison-terre de la conception d'origine n'aurait sans doute pas atteint. La révision économique du projet n'a donc pas réduit son potentiel de continuité, mais l'a multiplié au contraire.

Dans ce contexte, l'intérêt de R&Sie... pour amalgamer son intervention à la situation trouvée ne se limite pas seulement au seul niveau phénoménologique mais inclut aussi résolument la matérialité du lieu. Mais contrairement à la technique d'animation de Greg Lynn qui réduit cette matérialité à des représentations abstraites de matière physique (ce qui renvoie en fait au do-

maine sémiotique), R&Sie... traite cette matérialisation en l'appréhendant presque charnellement, viscéralement. Ainsi, dans le projet *Aqua Alta* pour l'extension de la faculté d'architecture (Venise, 1998), l'eau de la lagune avec toutes ses composantes est conduite directement dans le bâtiment où elle coule dans les étages par des canaux et s'élève sur des parois transparentes. Dans *Silverrelief* (Bangkok, 2002) leur projet de concours lauréat pour un musée d'art contemporain, le volume d'exposition est entouré d'une peau de forme libre en panneaux d'aluminium chargés électrostatiquement qui se double d'une seconde couche en attirant les particules de poussière de l'air fortement pollué de la capitale thaïlandaise, ce «revêtement» formant aussi la protection solaire.

Le plaisir dionysiaque de l'architecture à l'incorporation matérielle du lieu s'étend aussi à sa dimension sémantique et programmatique. Le travail avec des systèmes de signes philosophiques, politiques et historiques que l'emploi de géométries topologiques a toujours plus tabouisé depuis le milieu des années 90, joue un rôle central chez R&Sie... – mais non pas pour en déduire des stratégies génératrices de forme comme le firent Eisenman, Libeskind ou Tschumi dans les années 80, mais pour réorganiser le programme en fonction spécifique du lieu. R&Sie... a pratiqué cette réécriture de programme d'une manière

exemplaire en 1997 dans son projet de musée-monument à Johannesburg devant être érigé au croisement de Soweto où en 1976, lors d'une marche d'enfants noirs contre l'apartheid, l'adolescent Hector Petersen fut abattu et enterré. Pour pouvoir donner une signification publique digne de son histoire à ce lieu encore chargé de menace, R&Sie... a fait en sorte que les archives de cette histoire de Soweto conservées jusque là dans plusieurs universités blanches renommées de Johannesburg, soient transférées sur place. Ainsi, les universitaires qui travaillent sur l'histoire de Soweto devront se rendre sur les lieux mêmes où cette histoire s'est jouée.

Franchissement en réponse au zonage global? L'amalgame hypertextuel des niveaux physique, sémantique et programmatique du projet enlève au lieu ses limites traditionnelles pour lui donner une extension rhizomatique unique. Lors de la même décennie où la recherche architecturale a proclamé cette nouvelle continuité en tant que paradigme contemporain, la réalité politique s'est significativement développée dans le sens inverse. Au lieu de disparaître dans les profondeurs de l'histoire, le rideau de fer s'est déployé autour d'une grande Europe décidée à se préserver des flux migratoires en croissance constante venus des pays dits en voie de développement. Des «Axes of Evil» fortement implantés forcent la créa-

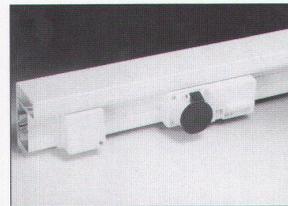
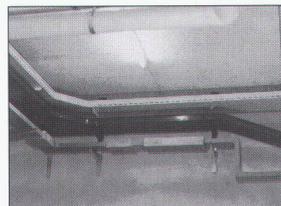
UND WIEDER EINE MASSGESCHREINERTE ARBEIT



KLUSER + HEHLI
INNENAUSBAU AG

- ◆ Schreinerei / Möbel
- ◆ Schränke / Massküchen
- ◆ Praxis- / Ladenbau
- ◆ Tische / Büromöbel
- ◆ Bankausbauten
- ◆ Empfangskorpusse

Zürcherstr. 94 b 8852 Altendorf
Tel. 055 442 46 80 Fax. 055 442 42 84
info@kluser-hehli.ch www.kluser-hehli.ch



Effektvolle farbige Trassen mit

- **Farbigen Multibahnen MULTIFIX Trägermaterial G-Kanälen Steigleitungen**
Alle RAL- und NCS-Farben, auch Stahl rostfrei V4A
- **LANZ Stromschienen 200 – 800 A bis 660 V**
In 16 verschiedenen Standardfarben erhältlich.
- **LANZ Brüstungskanäle 150 x 200 – 250 x 250 mm**
in Farben nach Kundenwunsch lieferbar.
- **kb-System Brüstungskanal-Stromschienen**
Mit 2 Stromnetzen **230 V/63 A und 400 V/63 A** standardmässig weiß. Andere Farben auf Anfrage. Zur Farbcodierung aus Sicherheitsgründen.

Farbige Kabelbahnen, Stromschienen und Brüstungskanäle sind eine Spezialität von lanz oensingen! – Fragen Sie an für Beratung, Offerte, rasche und preisgünstige Lieferung.

lanz oensingen ag Tel. 062 388 21 21 Fax 062 388 24 24

Farbe gefällt mir. Bitte senden Sie Unterlagen über

Könnten Sie mich besuchen? Bitte tel. Voranmeldung!

Name/Adresse/Tel. _____



lanz oensingen ag
CH-4702 Oensingen • Telefon ++41/62 388 21 21

tion de camps géopolitiques hostiles aux étrangers, tandis que la politique à courte vue des lobbies dans les états industriels freine systématiquement toute lutte efficace contre la catastrophe climatique globale. En regard de ce zonage et de ce morcèlement croissants d'un monde s'éloignant toujours plus du village global de McLuhan, les propos de continuité architecturale discutés ici prennent une dimension utopique surprenante qui, en moins euphorique, rappelle la solitude que connurent les utopistes des années 60 après l'échec de mai 68 – notamment Claude Parent et Paul Virilio – en se retrouvant dans la réalité décourageante des années 70, avec en main un modèle d'avenir dont personne ne voulait plus.

English

André Bideau (pages 14–19)
English translation: Rory O'Donovan

Grounding space

Parent, Virilio and the theory platform Architecture Principe

At a critical key point in late modernist theory Parent, together with urban planner and (subsequent) philosopher Paul Virilio, suggested a radical departure from additive, zoned habitat. According to their theory of the “Fonction oblique”, an architecture of the oblique, the issue was to activate the ground as both context and surface, to conceptually destabilize the architectural object: a, literally, “fundamental” process which, in recent years, has gained renewed interest. Parent developed an architectural hardware by shifting design from floor plan and facade to the modulation of sectional sequences and surface reliefs. His research on an architecture of the oblique does not, however, confine itself to building projects. The following contribution also discusses the texts and hypothetical projects with which an attempt was made to dynamicise and densify space.

We must battle against form, against its universality and its uniqueness. We must question its splendour, its unchallenged expressive force and introduce a contradiction into it. Claude Parent

From the mid sixties onwards Parent examined non-orthogonal sectional figures in which novel constellations of structure and use could be tested. Many of these projects are not so much objects as experimental settings seeking for a performative definition of space to achieve its breakthrough. These would, it was hoped, overcome a definition of the object valid since the start of Modernism by arriving at a new statement on corporeality: the inclined surface. In order to formulate this “Fonction oblique” Parent and Virilio addressed mass housing, rejecting the standardised interior with its addition of white

space modules. They intended to establish a new system of coordinates in place of Functionalist typologies, and to replace the Cartesian order of ceiling and wall. The diagonal of the Fonction oblique introduced in the section continuously stretches floor areas making the interior a continuous surface. One aspect of the performativity of this new spatial dispositive is the assimilation of diverse functions. The Fonction oblique was intended to overcome both the partition wall and the individual piece of furniture. Architecture thus becomes neither container nor framework but a “support”.

The platform *Architecture Principe*, founded in 1963 by Parent and Virilio, is most certainly not the only programme in the sixties that called for an architecture as an infrastructural system. The special thing about *Architecture Principe* is the strategy employed to reconceptualise space on the basis of its surfaces. Inwardly the architecture of the oblique appears as an interface, externally as a relief. In retrospect Virilio was to describe this new context as follows: “The work of the group *Architecture Principe*, not so much ‘utopian’ as, in the true sense ‘atypical’, was a serious attempt against all odds to develop a different relationship to the natural ground, to the geomorphology of place and, as we have seen, also to the artificial ground of the apartment, that arrangement of human activities.”¹

Experimental settings and forms of notation

In his designs dating from the time of *Architecture Principe* Parent suppressed floor plan and facade as agendas. For these offered no potentials for the new functional allocations and the continuous ground generating the motion space of “circulation habitable”. By reducing his spatial dispositions to abstract diagrams Parent anticipated a form of notation that has had a successful career in the past decade. The same can be said of a series of terms which, as a result of their application by *Architecture Principe* to the theme “ground”, were already sharply defined: infrastructure, texture, scape, all of which were to become fixed points for the nineties neo avant-garde. Why?

After years of linguistic, typological and morphological investigations the surplus meanings celebrated by postmodernism and deconstructivism in the dialectics of object and context were gradually dismantled. In their place new phenomenologies of space and surface developed a narrative potential. Architectural discourse focussed on media and communication fostered the dialectics of flow and corporeality, animation and material nature. Against the background of this semantic reduction and the “spatial turn” made in the nineties *Fonction oblique* possesses a definite relevance that lies, to an extent, in the representational techniques employed by Parent. Spatial systems reduced to formulas are “precursors” of those forms of notation and animation that were first to achieve a breakthrough with the help of the digital representation of space.

Along with the forms of inscribing space the concept of the work itself also altered. As alternatives to the standard definition of the object were a key issue of *Architecture Principe*, for Parent working on section, model and diagram was decisive.² At that time, as was later the case with the “topological architecture” of the nineties, a fundamental rejection of the sculpturally motivated placing of architectural objects surfaced. In both cases through the mingling of inside and outside, programme and structure, movement patterns and architectural hardware a new context was opened up that allowed architecture to mutate from a typologically coded object to an infrastructure.³

This new understanding of the object is also a consequence of design processes, the use of which involves the addition, overlaying and manipulation of previously *concealed information*. With the emergence of CAD from the early nineties onwards a design tool became available that could be used to explore previously uncharted territories. The analysis of sectional figures, surfaces and lines of force produced – and indeed absorbed – design energy. Parallel to the emergence of these possibilities the relationship between animation and the end product also altered. There developed a fundamentally different interplay between the model and the reality of the built structure, between the prototype and the production of a constructional detail, so that architectural form too acquired its legitimacy within an iterative process. Such new concepts of the (architectural) work and systems of legitimisation can be seen to emerge in, for example, the work of Foreign Office Architects who, in designing Osanbashi Pier, have courted process aesthetics. What FOA thematically deal with is not so much the completed product as the steps leading to its genesis: they describe Osanbashi Pier not as an object but as a material “manipulated” by a force field.⁴ The public space of the terminal develops into a continuous surface, its folds giving spatial expression to the transfer of loads and movement diagrams. In a way that resembles Parent's designs where a destabilisation of the definition of architecture takes place that also affects the instruments used to depict space. A tomography of sectional figures and sequences replaces plans and elevations as the most important level of expression.

A new politics of space

Setting architectural systems of order in a state of motion is also a principal concern evident in the texts published by Claude Parent and Paul Virilio in the nine issues of *Architecture Principe*. The selection on pages 20 to 29 conveys an overview augmented by exemplary concepts and designs. These experimental settings for new spatial experiences document the fact that *Fonction oblique* was a kind of genetic code which Parent and Virilio hoped would establish fundamentally new relationships between housing, city, infrastructure and territory.⁵

Parent's programmatic issues as an architect

at the historical context of this politics of experience in 1996, Virilio claims: "At the end of the sixties, precisely at the point when the revolution of telematic communication techniques began and the spatial unity of the urban stage – public space – started to be replaced by the temporal unity of the domestic screen – the public image – when, with the delocalisation of post-industrial activities real time was already more significant than the real space of the human location, this return to the body was, in fact, highly relevant but it was, regrettably, thirty years too early!"¹¹

Footnotes: See German text p. 17/19
Excerpts from Parent's and Virilio's *Architecture Principe* manifestos appear on pages 4–5 and 20–29. See www.werk-bauenundwohnen.ch for the unabridged French versions

Andreas Ruby (pages 39–45)
English Translation: Rory O'Donovan

Informed surfaces

Continuity: a narrative of the nineties

The last decade was witness to fundamental changes in the relationship between architecture, information and context. Animation and atmosphere emerged in place of function and symbol. The architectural object appeared to liquefy in the flood of data on the animated infrastructure, the city seeming to be absorbed entirely in continuous dispositives. Like during the final phase of modernism, scenarios of communication and networking experienced a boom. The question is whether the social and economic upheavals caused by globalisation will allow a critical focussing of the notion of space similar to Claude Parent's and Paul Virilio's "Fonction oblique" in the sixties. In the following contribution two developments are discussed: Andreas Ruby describes how, since 1990, the design scenario of continuity has, once more, been pursued across a broad front. At the same time he looks for contents and programmes that today can still be conveyed through radical iconographies.

The 1990s was, without a doubt, the decade of continuity. The Fall of the Berlin Wall in 1989 led to the collapse of the socialist system and ended the East-West confrontation of the Cold War. History had thus arrived at its goal, announced the American historian and presidential advisor, Fujiyama in 1990: Pax Americana for all. The contours of the old world with its order of sovereign nation-states gradually dissolved in the smooth space of trans-national capitalism. The spread of Internet, cable and satellite television as well as mobile telecommunications transformed the world into a continuum of space and time that had previously never existed and which guaranteed the permanent mobility of information and capital. Thanks to the transfer of capital in real time and the favourable difference in local time between the most important stock exchanges,

London, New York and Tokyo, this also allowed uninterrupted 24-hour trading in stocks.

Against the background of economic, technical and political globalisation a look back reveals clearly that continuity became the guiding paradigm in architecture of the 1990s. Following the well-worn rituals of "dif-, dis- and de-" that had characterised the *ancien regime* of Postmodernism and Deconstructivism, with the theme of continuity architecture seemed to have unlocked a completely new area. But a thorough differentiated investigation of this theme's architectural potential was never carried out. A concerted wave of theory propaganda by the Anglo-American Ivy League discourse proclaimed the geometry of continuous surfaces to be the sole legitimate architectural embodiment of continuity.

In retrospect the results of this media campaign are revealed as a Pyrrhic victory. Following years of a constant feverish search for new forms that, it must be admitted, decisively expanded the existing boundaries of what is spatially imaginable, at this stage certain signs of fatigue have become evident. The more closely architecture schools followed the proclaimed floor-wall-ceiling karma, the more predictable the results. The reasons for this premature entropy could lie in the monoculture with which the computer-supported avant-garde of the 1990s formalised the concept of continuity, in the process pushing more conceptually based interpretations of continuity onto the sidelines. To recall such interpretations here and in particular to note again their often very different motivations could assist in alleviating the term's discursive impoverishment.

Architecture as continuation of the city

The concept of continuity was essentially placed on the map by Rem Koolhaas, who analysed the term infrastructure at the beginning of the 1990s. Koolhaas viewed infrastructure as a chance to unlock architecture and urban planning from their categorical isolation and to interlock them operatively. If seen as a section of an urban infrastructure architecture could lay claim to a new form of urban performativity. In his *Kunsthal* (Rotterdam 1992) this viewpoint led to a double programming of the architecture as museum and urban interchange between museum park and highway. The connection is provided by a pedestrian ramp that crosses the building in the form of a public passage, at the same time providing the model for its circulation.

In this respect the *Kunsthal* not only goes a step further than a polemical adaptation of a Miesian museum box, it is also more than a reworking of Corbusier's *promenade architecturale*: the continuous sequence of spaces that interpret circulation area as floor space and vice-versa is a direct appropriation of the *fonction oblique* by Claude Parent and Paul Virilio. Using this same method in his *Urban Design Forum* (Yokohama 1992) Koolhaas designed an infrastructural landscape. This urban project combines a diversity of (building) programmes together on a "warped plane" and choreographs

them to create a 24-hour cycle of events. In both cases the issue is fracturing the mono-functionalism of a typology and achieving a programmatic recharging by incorporating what is happening in the surroundings.

In the *Bibliothèques de Jussieu* (Paris, 1993) Koolhaas finally takes this ambition to extremes by trans-programming the building into an incubator of public space. The street space of the boulevard is continued inside the building in the form of a continuous landscape made of folded surfaces giving rise to a *boulevard intérieur* with a length of 1.5 km that winds its way up the interior. Although the project became famous as the first utilization of topological geometry to spatially organise an interior, the use that Koolhaas makes of the new form is essentially strategically rationalised: his intent is to give public space, that in the city is increasingly under growing pressure from privatisation, a new place. The superordinate function of the continuous surface essentially consists of ensuring that this new public realm does not become a monadic reserve but remains connected to the existing city, which it can then retroactively influence.

Infrastructural versus programmed continuity

The definition of the continuous surface as a catalyst of urban coherence was further developed from the mid 90s onwards by two practices in particular: FOA and MVRDV, whose architects had previously worked for OMA and, at least in part, directly collaborated in the projects mentioned above.

FOA took a predominantly formal direction, crossing the topological geometry of Jussieu with the infrastructural logic of the OMA project for Yokohama and transforming the building typologically into an infrastructural landscape. By means of this conceptual hybridisation FOA eliminated the typological contradictions still noticeable in both Koolhaas projects. FOA's approach would cause the buildings, which in OMA's Yokohama scheme are still understood as separate entities, to ultimately melt together with their "warped plane" and the folded "floorscape" of Jussieu to hatch, so to speak, out of its glass box.

The folded surface, which for Koolhaas is still one strategic dispositive among others, becomes in the work of FOA an inclusive infra-structure in which all individual elements are abolished – as a consequence replacing collage as a technique by morphing. As well as in their epochal *Osanbashi Pier* (Yokohama, competition 1995, built between 2000 and 2002) this tendency is also illustrated, perhaps even more clearly, in their later design for a *Virtual House* (1997). Instead of being enclosed by the surfaces of a volume and thus localised, space drifts across a surface that in unceasing coilings and turnings gives birth to a flowing structure. Hence the undulating endlessness of the Moebius band, that forms the spatial basis for this design, describes the essential meaning of continuity for FOA.

MVRDV in contrast abandons the topological principle seen in Jussieu – the upward morphed

corner of the Villa VPRO in Hilversum being little more than a postcard greeting to Koolhaas from his former collaborators Winy Maas and Jacob van Rijs – in order to decisively develop the paradigms of continuity in a programmatic direction. To do this they cross Koolhaas' skyscraper theory from "Delirious New York" with the idealised continuity from Superstudio's *Monumento Continuo*. MVRDV swivel the horizontal scalelessness of the latter into the vertical in order to develop further the principle of the skyscraper – urban diversity resulting from the stacking of very different programmes – but in the form of layered civilisation plateaus (whereby, interestingly, the dystopian cultural criticism inherent in the work of Superstudio loses any kind of ambivalence and is instead re-minted in the form of a renewed euphoric delight in progress). Whereas MVRDV's *Dutch Pavilion* at the Expo 2000 reduced this programme to the level of a PR-compatible discourse icon with a broad popular appeal, the full extent of its implications is revealed in speculative research projects such as *Meta-City Data-Town* (1998) and *3-D-City* (2000). Particularly in the latter project continuity means, above all, an increase in the density of the post-suburban carpet development, which itself represents the dominant urban form of contemporary continuity, to create an autonomous mega-city for 1 million inhabitants in the form of a cube with edges 1 kilometre long.

This hyper-densification of urban society does, on the other hand, liberate landscape, which is gradually being eaten up by the latter, and declares it a continuous carpet of greenery between the mega city blocks. With its point blocks in flowing green space the scenario of 3-D city scales up Le Corbusier's *Ville Radieuse* to an immeasurable extent (thus indirectly repeating the late modernist polemic that led Claude Parent to design vertical dwelling landscapes of a utopian density). The methodical basis of MVRDV's density research can be seen, however, in the design instrument of datascape, which itself represents an individual, informal form of continuity. Datascape makes it possible to visualise the effects of legal regulations on the formation of the built environment, both the limits of what can be made as well as the extent of what is possible. Using this concentration of all regulations applicable to a specific place datascape transforms the real topography of the place into a collection of bits and bytes. This comprehensive materialisation introduces a new reading of context that replaces the somewhat historical and culturally oriented interpretation employed by Critical Regionalism.

From motion continuity to object continuity
The materialisation of context was decisively advanced by Greg Lynn, who conducted his research from the mid 90s in the "Paperless Studio" at Columbia University. In confronting the traditional understanding of place as a static configuration of material Lynn's primary interest were the mobile forces that determine the effect

and behaviour of a given context. Instead of employing an aesthetic of permanence in a continuing attempt to counter the dynamic character resulting from the fluctuating appearance of our world, Lynn wanted to derive architecture directly from the variable ecology of reality.

To visualise the forces active at a place as parameters capable of generating a design Lynn developed special processes for "movement mapping" using animation software from the film industry. Data on vehicular traffic, pedestrian flow, wind movement, the course of the sun, the amount of rainfall etc. were synthesized in the computer in order to form a dynamic system. To win a finite, buildable form from the resulting animation Lynn distilled out of the ceaselessly fluctuating data bodies a series of "time sections" which when overlaid, allowed the production of a spatial structure. In the final product of the design this movement is still indirectly revealed in the plastic modulation of the form it has itself helped to shape. However this does not prevent architecture from falling back into precisely that object-like alienation towards its context from which it attempted to escape by siphoning off all the latter's dynamic information.

Significantly enough Lynn moved the focal point of his work after the first realisation of this architecture – the *Korean Presbyterian Church* (Queens, NY 1999) – executed together with Michael McInturf and Doug Garofalo – showed that the conventional building industry was unable to meet the challenge of producing freeform surfaces. He turned away from pure design research and left Columbia University for UCLA where he investigated contemporary production processes for mass customisation used in the world of industrial design and their possible application in architecture. This change in direction is reminiscent of the history of the *Case Study Houses* whose architects such as Pierre Koenig or Albert Frey used the Californian (war) industry infrastructure as a suitable laboratory for the development of new construction processes.

The first project that resulted from this new research, which Lynn continued at the ETH in Zurich until 2002, is the *Embryological Housing* (1998–2000). The significance that the generation of form had played up to this point is here entirely transferred to the form's manufacturability. This is matched by a new definition of continuity: instead of incorporation in the force field of the surroundings Lynn is now concerned with the continuity of the built form itself. Thus the casing of the shell-shaped house consists of 2048 individual curved panels that differ one from the other in size and form but together produce a single complete form. This topological modularity makes it possible to give every house an individual form which can be satisfactorily built by employing the most modern production technologies such as robotic computer-controlled milling and high pressure water jet cutting machinery. In view of the rather bitter disappointment that resulted from the building of the Korean Presbyterian Church this radical turn towards "manufac-

turing research" is all too consistent as only in this way can the canon of what it is technically possible to build be extended. The price of this re-orientation is, however, that architecture must remain silent on all other themes

Hyper-local continuity

Against the background of such a considerable deficiency it is revealing to examine the development of French architect François Roche and his office R&Sie... Initially Roche took up Lynn's renewal of design theory by means of the technology of animation with great enthusiasm. Yet in contrast to Lynn he saw the true potential of animation not in the generation of form but rather in its ability to cartographically depict the characteristic features of a real place and to employ them directly in its transformation. The results are exactly the opposite of each other: in Lynn's case the context is functionalised ultimately in order to generate the object through its information, consequently the context disappears to the same extent as the object takes shape. In the case of R&Sie... in contrast, the object disappears to the benefit of the context, leaving behind its emptied body at the latter's disposal. Instead of exploiting the situation to draw attention to itself as a kind of sculpture, architecture functions as framework for perception that lends place a more intense presence.

R&Sie... demonstrate how the object can be eliminated in their *Maison Barak* (Sommières, 2001). The metamorphosis undergone by the choice of materials between the design and construction phases is particularly revealing. Instead of placing the house as an object on the site, the original concept envisaged mounding the topography artificially in order to set the house in the earth niche thus created and to cover it by continuing the ground. However, in order to be able to build the house with a floor area of 180 square meters while remaining within the minimum budget of just 150 000 Euro R&Sie... later decided to replace the topological morphing of site by a more conceptual kind of assimilation. To this end the continuous volume was replaced by a recumbent concrete cube and a tent construction of aluminium leaning against it. Through its soft form that emphatically traces the change in level of the downward sloping site the tent-house makes the rigid geometry of the box-house into a kind of landscape. The fact that both elements are completely wrapped in a skin of green polyurethane foil finally eliminates their volumetric contradictions and brings about their phenomenological dissolution within the vegetative texture of the surroundings. Because the integrity of the object is achieved through the use of a textile, living under this skin can develop a continuity between inside (box-house) and outside (tent-house) that would not have been possible in the originally planned house-earth-morph. This revision necessitated by economic constraints has therefore not reduced the house's potential for continuity but multiplied it.

