

Getekende kritiek

Emre Altürk

Inleiding

Dit essay gaat over architectonische representatie.¹ Ik ga vooral in op een bijzondere kritische functie die representatie krijgt in een specifieke context, die van de relatie tussen architectuur en de stad. Hiertoe inventariseer ik eerst de verschillende functies van representatie in de architectuur en signaleer ik de belangrijkste veranderingen die daarin de afgelopen decennia zijn opgetreden, en die zich voornamelijk hebben afgespeeld langs twee assen: de digitalisering van de media en de toenemende omvang en diversiteit van het beeldmateriaal. Alleen op het laatste aspect ga ik hier in. De overvloed aan architectuurbeelden vanaf de jaren vijftig houdt intrinsiek verband met de toegenomen aandacht van de architectuur voor de bestaande stad, de massacultuur en alledaagse activiteiten, waarin een steeds prominenter rol was weggelegd voor beelden in een groeiend aantal media. De overvloed aan beelden in de cultuur als geheel en de wens van de architectuur daar aansluiting bij te vinden, moesten er wel toe leiden dat ook in de architectuur beelden gangbaarder en diverser werden. Maar, belangrijker nog, de toegenomen aandacht van de architectuur voor de bestaande stad droeg er ook toe bij dat representatie – van oudsher het raakvlak tussen architectuur en de gebouwde omgeving – zich op meer systematische wijze alert en kritisch op de stad begon te richten. Volgens mijn hypothese heeft dit geleid tot een structurele verandering in het architectuurdiscours: architectonische representatie dient niet langer uitsluitend om het creatieve ontwerpproces te ondersteunen en informatie mee te delen ten behoeve van de constructie van het gebouw, ze werkt ook direct en kritisch in op het discours zelf. Door actief te worden op een terrein dat van oudsher aan de tekst was voorbehouden, ondersteunt het tekenen reflexief en kritisch onderzoek in de architectuur.

¹
Dit artikel is een bewerkte en ingekorte versie van Emre Altürk, 'Architectural Representation as a Medium of Critical Agencies', *Journal of Architecture*, 3 (2008), nr. 2, pp. 133-152.

Drawing Criticism

Emre Altürk

Introduction

This paper engages with architectural representation.¹ I especially focus on a particular critical agency that representation acquires in a specific context, that of architecture-city relationship. To do this, I first register the agencies of representation in architecture and acknowledge the major transformations that representation has undergone in recent decades, mainly along two axes: digitization of its media and the increasing quantity and multiplicity of its imagery. Here I solely dwell on the latter. The profusion of architectural imagery after 1950s is intrinsically related to architecture's elevated attention to the existing city, mass culture, and everyday practices which were gradually incorporating more images in an increasing number of media. Obviously, abundance of images in culture at large and architecture's motivation to connect to it gave way to a parallel increase in currency and multiplicity of architectural imagery. But, more significantly the elevation of architectural attention to the existing city also stimulated representation – architecture's historical interface with the built environment – to operate on the city more systematically in observant and critical fashions. This, I hypothesize, brought about a structural transformation in the architectural discourse whereby architectural representation, beyond facilitating the creative design process and communicating information for the construction of the building, begins to engage directly and critically with the discourse itself. Operating on a surface that is historically occupied by text, drawing thus facilitates reflexive and critical inquiries in architecture.

¹
This paper is an edited and abridged version of Emre Altürk, 'Architectural Representation as a Medium of Critical Agencies', *Journal of Architecture*, 3 (2008), No. 2, pp. 133-152.

Architectuur en haar representaties

In de relatie tussen architectuur en representatie kunnen twee hoofdtypen worden onderscheiden: enerzijds is er de symbolische relatie tussen een gebouw en dat waaraan het refereert: hetzij aan iets binnen de architectuur zelf (bijvoorbeeld historische precedenten, het ontwerpproces), hetzij aan iets buiten de architectuur (bijvoorbeeld de politieke agenda, economisch belang), hetzij aan iets ertussenin (bijvoorbeeld het programma).² De andere relatie is die tussen het gebouw en 'zijn' representatie in uiteenlopende media, zoals beelden en maquettes. De scheidslijn tussen en binnen deze categorieën is niet altijd even helder te trekken, bijvoorbeeld wanneer de beelden een doel op zich worden. Toch kan deze categorisering zinvol zijn om termen te verduidelijken als we het over architectonische representatie hebben. In dit essay houd ik me bezig met de tweede categorie, die bestaat uit een breed scala aan beelden, zoals werktekeningen, grafieken, schetsen, kaarten, logo's, tabellen, montages, *storyboards*, foto's, video's en films.³ Het grootste probleem bij het onderzoek van deze relatie is het gebrek aan kritische afstand. De productie en waarneming van architectuur zijn sterk afhankelijk van dit soort representaties – of ze nu aan het gebouw voorafgaan of erop volgen.

De representaties die aan het ontwerp en de productie van een gebouw voorafgaan, vormen het historische, geïnstitutionaliseerde medium van de architectuurpraktijk en behoren tot het legitieme werkterrein van de architect: het ontwerpproces. Het gebouw mag dan de historische bestaansgrond zijn van de architectuurpraktijk, representaties van het gebouw spelen er een veel grotere rol in dan het gebouw zelf. In dit licht bezien is het zelfs plausibel te stellen dat 'architecten geen gebouwen maken, maar tekeningen van gebouwen'.⁴ Natuurlijk heeft al lang geleden, in de renaissance, een splitsing plaatsgevonden tussen de architectonische ontwerpactiviteit en de concrete realisering van een gebouw. Deze splitsing was zowel gevolg als oorzaak van een reorganisatie van de maatschappelijke productie van gebouwen, maar werd vooral in de hand gewerkt door de institutionalisering van de tekening als het medium waarmee de architect zijn object benadert (indirect, van een afstand en met een tijdsinterval) en zijn ideeën op anderen overdraagt opdat het gebouw concreet kan worden verwezenlijkt. In onze tijd is deze splitsing zo ver geïnstitutionaliseerd dat architectonische ideeën niet alleen binnen het ontwerpproces moeten worden ontwikkeld, maar er ook toe beperkt moeten blijven.⁵

Studies over representatie in de architectuur zijn meestal niet in de eerste plaats gericht op afbeeldingen van een gebouw na zijn voltooiing. Toch hebben die een immens effect op de manier waarop architectuur wordt gepresenteerd en ontvangen. Architecten mogen zich dan primair met ruimte bezighouden, communiceren doen ze in ieder geval vanaf de renaissance hoofdzakelijk door beelden, door platte representaties dus. In onze tijd is de relatie tussen een gebouw en de beelden ervan een zeer speciale geworden. De circulatie van de beelden (foto's, tekeningen) door tijdschriften, boeken en het internet is tegenwoordig de belangrijkste manier waarop informatie over gebouwen wordt verspreid, en dat geldt zeker voor de prominente gebouwen die het discours bepalen. Over het algemeen leren we niet door feitelijke fysieke ervaring maar door beelden zo'n gebouw kennen, en zelfs de feitelijke ervaring wordt meestal beïnvloed door kennis die we er al door beelden van hebben.⁶ In elk geval is het beeld voortdurend en direct beschikbaar, wat niet geldt voor het gebouw zelf, dat ergens anders staat, ver weg, en misschien niet toegankelijk is.

We hebben het hier natuurlijk slechts over een deel van de overvloed aan beelden in het algemeen. We worden omringd door tv's, computerschermen, drukwerk, billboards – met andere woorden, we worden gebombardeerd door een platte versie van de wereld. Evans stelt het zo: 'platte versies van belichaamde gebeurtenissen' zijn zo overvloedig aanwezig dat ze allang geen enkele nieuwsgierigheid meer opwekken: we zijn geneigd ze te aanvaarden als onderdeel van de zich steeds verder uitbreidende technologie van de informatieoverdracht.⁷ Gevolg is dat we het beeld van iets zonder nadenken gelijkstellen aan het ding zelf. Met andere woorden, we laten ons weinig gelegen liggen aan de ruimte tussen het woord en het begrip, tussen het beeld en het ding zelf, die Foucault aan de hand van Magritte problematiseerde.⁸ Bovendien is het in het tijdperk van de digitale reproductie⁹ en na Baudrillard¹⁰ toch al niet meer vanzelfsprekend om het object boven de representaties ervan te stellen: de aura en het gezag van het object zijn al meer dan een eeuw aan het verbleken.

Kortom, zowel de manieren waarop gebouwen worden geproduceerd als de wijzen waarop informatie over gebouwen wordt verspreid zijn sterk afhankelijk van representatie. Het zijn echter de tekeningen en maquettes die aan het gebouw voorafgaan en het produceren, die historisch en specifiek de architectonische representatie vormen. Architectonische representatie is zo het interval tussen de abstracte gedachte en het materiële gebouw. De onmisbaarheid ervan voor de architectuur zoals we die heden ten dage ken-

2

Bijvoorbeeld: Richard Meiers gebouwen putten uit het vormenvocabulaire van het historische architectonische modernisme; Peter Eisenmans reeks woningontwerpen wordt vaak gepresenteerd als representatie van hun eigen ontwerpproces; elk gebouw dat enig niveau van politieke propaganda nastreeft, verwijst binnen een specifieke context naar die politieke agenda (Albert Speers Duitse paviljoen voor de Wereldtentoonstelling van 1937 in Parijs is daar een overduidelijk voorbeeld van); winkelcentra worden meestal gezien als symbool van een consumptie en van het economische systeem waar ze een product van zijn; van veel projecten wordt beweerd dat ze zo sterk het product zijn van hun programma dat ze het weerspiegelen, zoals in het historisch functionalisme het geval is.

3

Ik gebruik 'beeld' voor het gemak als overkoepelende term, omdat ik deze verschillende typen van representatie hier toch niet tot in detail beschrijf. De meeste van deze representaties kunnen zonder meer aanduiden als beelden, maar niet allemaal. Het is bijvoorbeeld onzuiver om 'werktekeningen' als beelden aan te duiden, want ze zijn niet analoog aan hun object (zoals de term 'beeld' wel suggereert). Het zijn eerder sterk gecodeerde notaties.

4

R. Evans, 'Architectural Projection', in: E. Blau en E. Kaufman (red.), *Architecture and its Image. Four Centuries of Architectural Representation. Works from the Collection of the Canadian Centre for Architecture*. Montreal (Canadian Centre for Architecture) 1989, p. 21. Alberto Pérez-Gómez gaat nog een stap verder en stelt: 'al sinds het begin van de westerse architectuur in klassiek Griekenland "maakt" de architect geen gebouwen; hij of zij maakt de intermediaire artefacten

die belangrijke gebouwen mogelijk maken'; A. Pérez-Gómez en L. Pelletier, *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge, Mass. (MIT Press) 1997, p. 7 (citaten en cursieven overgenomen uit de oorspronkelijke tekst).

5

Timothy McDonald en Alice Chun schrijven: 'De gedachte dat ideeën worden gevormd door tekenen, spreken, lezen of modelleren is heel gangbaar, maar in de traditionele praktijk bestaat er een scheidslijn tussen ontwerp en gebouw. Het ontwerp wordt beschouwd als de geëigende plaats waar de ideeën van de architect zich vormen, ontwikkelen, worden gedocumenteerd en bezegeld. Zo is bouwen de geëigende plaats geworden voor bouwers – en voor advocaten, afhankelijk van de mate waarin de ideeën van architecten in beweging blijven. Gevolg is dat de vorming van ideeën door het bouwen zelf in de architectuurpraktijk niet alleen wordt ontmoedigd, maar ook absoluut onverantwoordelijk wordt gevonden.' Zie 'Translation and Materiality. The Space of Invention Between Designing and Building', *Journal of Architectural Education*, 55 (2002), nr. 3, p. 183.

6

Om een alledaags voorbeeld te geven: we kunnen het door Frank Gehry ontworpen Guggenheim Museum in Bilbao bijna niet ondergaan zonder een bepaalde verwachting die is gewekt door de beelden en het filmmateriaal die we hebben gezien voordat we het gebouw in werkelijkheid zagen. Dit geldt evenzeer voor veel steden, zoals New York, Parijs, Londen, Tokio en dergelijke.

7

Evans, 'Architectural Projection' (noot 4), p. 19.

Architecture and its representations

It is possible to distinguish between two major types of relationship between architecture and representation. One involves the symbolic relationship between a building and a reference: be that reference internal to architecture (e.g. historical precedents, design process), external (e.g. political agenda, economic interest), or intermediate (e.g. program).² The other is the relationship between the building and 'its' representations in diverse media, such as images and models. The demarcation line between and within these categories may blur at times, for instance when the images become ends in themselves. However, the categorization is still useful to clarify terms when talking about architectural representation.

In this paper I engage with the latter category, which consists of a great variety of images such as working drawings, diagrams, sketches, maps, logos, charts, montages, storyboards, photographs, videos and films.³ The major difficulty in taking on an investigation of this relationship is the lack of critical distance. The production and the perception of architecture rely heavily on such representations – whether they precede the building or succeed it.

The representations preceding and producing a building form the historical, institutionalized medium of architectural practice and they correspond to architecture's legitimate field of action: the design process. The building may be the historical *raison d'être* of architectural practice, but this involves representations of the building far more than it involves the building itself. As such, it is even plausible to argue that 'architects do not make buildings, but drawings of buildings'.⁴ Of course, the materialization of the building started to diverge from the architectural design activity long ago, in the Renaissance. This divergence was both caused by and the cause of a reorganization of the social production of buildings. Yet it was enabled by the very institutionalization of drawing as the medium through which architects operate on their object (indirectly, from a distance and with a time lag) and transfer their ideas to others for the materialization of the building. Today, this is institutionalized to the extent that architectural ideas not only have to be developed, but also confined within the design process.⁵

The representations after a building is built, are usually not the primary concern of studies on representation in architecture. Yet they have an immense effect on both architectural representation and the reception of architecture. Architects may be primarily engaging with space, but starting at least in the Renaissance they have been com-

municating mainly through images – through flat representations. Today the relationship between a building and its images has become quite peculiar. The circulation of the images (photographs, drawings) through periodicals, books and the internet has come to be the major way by which the information on buildings is disseminated – especially for those prominent buildings which shape the discourse. Most of the time, it is through the images of such a building that one gets acquainted with it, rather than through actual physical experience. Moreover, even the actual experience is usually conditioned by prior knowledge acquired through images.⁶ In any case, the image is constantly and easily available as opposed to the actual building that stands elsewhere, remote and perhaps inaccessible.

This, of course, is just a part of the profusion of images in general. We are surrounded by TVs, computer screens, printed material, billboards – we are thus bombarded with a flat version of the world. As Evans argues, 'flat versions of embodied events' are profuse to such an extent that they have long ceased to be a matter of even mild curiosity: we tend to think of them as a part of the ever-expanding technology of information transfer.⁷ In consequence, we have come to take the image of something as the thing itself without a second thought. In other words, we are today quite easy-going about the space between the word and the concept, between the image and the thing itself that Foucault problematized through Magritte.⁸ Moreover, in the age of digital reproduction,⁹ and after Baudrillard,¹⁰ the priority of the object against its representations is not to be taken for granted anyway: the aura and the authority of the object have been withering for at least a century now.

In short, both the ways in which buildings are produced and the ways in which the information on buildings is disseminated heavily depend on representation. However, the things that historically and specifically constitute architectural representation are the drawings and models preceding and producing the building. Architectural representation thus forms the interval between the abstract thought and the material building. Its indispensability for architecture as we know it today, stems from this particular position and from its facilitation of communication. This facilitation occurs on two levels: first, it facilitates a creative ideation and the materialization of ideas in the design process, and, secondly, it enables material production of the building by operating between the involved parties. It is not only difficult but also irrelevant to try prioritizing one of these levels over the other. It is true that the capacity of drawing to transfer the information necessary for the

² For example: Richard Meier's buildings draw from the formal vocabulary of historical architectural modernism; Peter Eisenman's series of house projects are often presented as representations of their own design processes; any building that aims at some level of political propaganda refers to that political agenda within a specific context (Albert Speer's German Pavilion for the 1937 Paris World's Fair would be a very clear example); the shopping-mall type is usually reviewed as the symbol of consumption and the economic system that induces it; many projects are claimed to be generated by their program to the extent that they reflect it, as in the case of historical functionalism.

³ For convenience's sake, I use 'image' as an overarching term since here I do not articulate these various types of representation in detail. Although it is perfectly justified to refer to most of these representations as images, some resist this notion. For instance, it is not completely justifiable to refer to 'working drawings' as images since they are not analogous to their object (as the term 'image' suggests). They are, rather, highly codified notations.

⁴ R. Evans, 'Architectural Projection', in: E. Blau and E. Kaufman (ed.), *Architecture and its Image. Four Centuries of Architectural Representation*. Works from the Collection of the Canadian Centre for Architecture, Montreal (Canadian Centre for Architecture) 1989, p. 21. Alberto Pérez-Gómez goes one step further by arguing that 'since the inception of Western architecture in classical Greece, the architect has not "made" buildings; rather he or she has made the mediating artifacts that make significant buildings possible'; A. Pérez-Gómez

and L. Pelletier, *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge, Mass. (MIT Press) 1997, p. 7 (quotations and italics are original).

⁵ Timothy McDonald and Alice Chun write: 'The notion that ideas are formed through drawing, speaking, reading or modeling are common enough, yet in conventional practice one finds a line of demarcation between design and building. Design is understood as the rightful place for architects' ideas to be formed, developed, documented and sealed. Consequently, building has become the rightful place of builders – and lawsuits, depending on the degree to which architects' ideas remain in flux. As a result, the forming of ideas through building is not only discouraged in architectural practice, but also considered categorically irresponsible.' See 'Translation and Materiality. The Space of Invention Between Designing and Building', *Journal of Architectural Education*, 55 (2002), No. 3, p. 183.

⁶ To give a commonplace example, one's experience of Frank Gehry's Guggenheim Museum in Bilbao is almost never without some expectation caused by the images and footages one has seen before her/his encounter with the building. This is also true for many cities, such as New York, Paris, London, Tokyo and the like.

⁷ Evans, 'Architectural Projection' (note 4), p. 19.

⁸ See M. Foucault, *This is not a Pipe*. Transl. & ed. J. Harkness, Berkeley (University of California Press) 1983; first published in French, *Ceci n'est pas une pipe*, 1973 (preliminary manuscript published in *Les Cahiers du Chemin*, 1968).

nen, vloeit voort uit deze specifieke positie en uit het feit dat ze communicatie mogelijk maakt. Dit gebeurt op twee niveaus: representatie ondersteunt ten eerste creatieve ideeënvorming en de materialisering van ideeën in het ontwerpproces, en ten tweede de concrete realisering van het gebouw, door als intermediair te fungeren tussen de betrokken partijen. Het is niet alleen moeilijk maar ook zinloos zich af te vragen welk van deze twee niveaus het belangrijkste is. Natuurlijk geven tekeningen de noodzakelijke informatie voor de realisering van een gebouw en dankt de hedendaagse architect daaraan zijn maatschappelijke positie: die van ontwerper en niet per se die van bouwster. Anderzijds had het beroep nooit de status van kunst kunnen bereiken die zich tot onze huidige opvatting van architectuur heeft ontwikkeld als tekeningen niet de creatieve intellectuele benoeming van gebouwen mogelijk hadden gemaakt die wij 'ontwerp' zijn gaan noemen.¹¹

Bovendien zijn noch de architectonische representatie, noch hun instrumenten uniform. De voorgestelde categorisering helpt onderscheid te maken tussen de verschillende relaties die architectuur en representatie kunnen aangaan. Maar ook wat ik zojuist als architectonische representatie heb omschreven kent een grote diversiteit, en het hoeven niet per se altijd dezelfde tekeningen te zijn die bovengenoemde functies vervullen. Architecten hebben een breed scala van gereedschappen en technieken uitgevonden en in gebruik genomen om hun ideeën te ontwikkelen en over te dragen. In de loop van de tijd veranderen deze gereedschappen en technieken natuurlijk ook en laten zowel op de gebouwen als in het discours hun sporen na. Vrijwel iedereen is het erover eens dat zich gedurende de afgelopen vijftig jaar enorme veranderingen hebben voltrokken in de architectonische representatie. Naar mijn mening hebben deze veranderingen zich langs twee hoofdassen voorgedaan: digitalisering en diversificatie van de representatiemachinerie. Ik houd me hier uitsluitend met de tweede bezig.

De diversiteit van de architectonische representatie

Een van de assen die de laatste decennia verandering teweegbrengen in de architectonische representatie, kan nader worden toegelicht aan de hand van het begrip diversiteit. De veelheid van beelden die in deze tijd worden aangewend om vat te krijgen op architectonische ideeën en ze over te brengen, is gewoonweg ongekend. De alomtegenwoordigheid van architectonische beelden strekt zich uit van billboards in Las Vegas (Venturi, Scott Brown en Izenour) tot Japanse por-

nografie (Koolhaas) en Hollywoodacteurs (Somol en Whiting).¹² Op het eerste gezicht lijkt dit twee redenen te hebben die op een ingewikkelde manier verband met elkaar houden, namelijk de heersende cultuur en haar relatie met de architectuur.

De eerste reden heeft alles te maken met het feit dat de heersende (althans 'westerse') cultuur overwegend visueel is geworden. Dat het gebruik van beelden in de laatste decennia steeds gangbaarder is geworden heeft termen opgeleverd als 'visuele cultuur' en uitspraken als 'we leven in een visueel tijdperk' plausibel gemaakt.¹³ De algemene verbreiding van de televisie in de jaren vijftig, de verbreiding van kopieerapparaten, offsetdruk en lithografische druktechnieken in de jaren zestig, van personal computers in de jaren tachtig en van het internet eind jaren negentig en de laatste jaren van draadloze mobiele apparaten waarmee beelden kunnen worden opgenomen, overgeseind en opgezocht, dit alles heeft de verspreidingsmogelijkheden van beelden steeds groter gemaakt. Hoe dan ook spelen beelden, verspreid via de tv, via drukwerk en het internet, een heel grote rol bij het bepalen welk gedrag acceptabel is en de voorkeur verdient. Net als samenlevingen organiseren individuen zich rond de zelfbeelden van hun voorkeur, en het zelfbeeld van elk individu, dat een maatschappelijke afgeleide is, is sterk afhankelijk van de cultuur als geheel en de heersende ideologie die daaraan ten grondslag ligt.¹⁴ Ik ben me ervan bewust dat het riskant is het woord 'beeld' in deze bredere betekenis te gebruiken; hier betekent het namelijk niet alleen een visuele representatie, maar ook een verzameling gedragingen. Maar het gaat mij nu juist om het samengaan van deze twee: het versmallen van die verzameling gedragingen tot een oppervlak, een beeld. Beelden in engere zin spelen een cruciale rol bij de vorming en verspreiding van zelfbeelden. Natuurlijk valt dit onderwerp buiten het bereik van dit essay en is het er niet het hoofdthema van. Laat me volstaan met te zeggen dat het geheel aan beelden, dat een grotere omvang heeft dan ooit tevoren, een belangrijk ideologisch slagveld is gaan vormen en dat beelden in zowat alle culturele processen een cruciale rol spelen.

De tweede reden, die met dit verschijnsel verband houdt, heeft betrekking op het feit dat architectuur als culturele onderneming onvermijdelijk wordt beïnvloed door de cultuur als geheel. Architectuur verwijst naar andere culturele systemen om haar betekenis te vernieuwen,¹⁵ of, zo zouden we kunnen stellen, om in contact te treden met de *Zeitgeist*. Om vormen en ideeën te genereren doet de architectuur vaak een beroep op elementen van buiten de discipline. Zo hanteerde Alberti de metaforische relatie tussen mens, huis

8

Zie M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, 1973 (voorlopige versie gepubliceerd in *Les Cahiers du Chemin*, 1968).

9

Walter Benjamin stelde dat het oorspronkelijke kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid gedoemd is zijn gezag te verliezen. Zie Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. Nederl. vert. Henk Hoeks, Amsterdam (Boom) 2008; oorspronkelijke Duitse uitgave: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936.

10

Zie Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, 1981.

11

Zie voor de verschillende functies van de architectuurtekening met name E. Robbins, *Why Architects Draw*. Cambridge, Mass. (MIT Press) 1994.

12

Zie R. Venturi, D.S. Brown en S. Izenour, *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass. (MIT Press) 1977; R. Koolhaas, 'Learning Japanese' en 'Strategy of the Void', in: R. Koolhaas en B. Mau, *S, M, L, XL*. New York (The Monacelli Press) 1995, pp. 88-125 en 602-603; R. Somol en S. Whiting, 'Notes around the Doppler Effect and other Moods of Modernism', *Perspecta*, 33 (2002), pp. 72-77.

13

E.H. Gombrich, 'The Visual Image. Its Place in Communication', in zijn *The Image and the Eye*. Oxford (Phaidon) 1982, p. 137.

14

M. Cormack, *Ideology*. Ann Arbor (University of Michigan Press) 1992, pp. 12-13.

15

Zie over de relatie architectuur-cultuur vooral: Diana I. Agrest, 'Design versus Non-Design', in: *Architecture from Without. Theoretical Framings for a Critical*

Practice. Cambridge, Mass. (MIT Press) 1991, pp. 30-65; oorspronkelijk gepubliceerd in *Oppositions*, 6 (1976).

materialization of the building is what enables the constitution of today's architect's social position: as the designer and not necessarily the builder. On the other hand, without drawing's capacity to facilitate the creative intellectual designation of buildings that we came to call 'design', the profession could not have achieved the status of art which evolved into our contemporary conception of architecture.¹¹

Moreover, neither architectural representation nor its tools are uniform. The suggested categorization helps to distinguish between various relationships of architecture and representation. Yet even what I just singled out as architectural representation is very diverse and it is not necessarily the same drawings that fulfill the various functions mentioned above. Architects have invented and adopted a variety of tools and techniques to develop and communicate their ideas. These tools and techniques obviously also change throughout time, leaving traces on both the buildings and the discourse. It is hardly considered controversial that the last half century has been one of the periods of intense alteration in architectural representation. I would argue that these alterations unfolded along two major axes: digitization and the increasing multiplicity of representational machinery. Here I solely dwell on the latter.

Multiplicity of the architectural representation

One of the axes causing change in architectural representation during recent decades can be understood with the help of the notion of multiplicity. The manifold contemporary imagery utilized to understand and convey architectural ideas is simply unprecedented. The ever-inclusiveness of architectural imagery today ranges from Las Vegas billboards (Venturi, Scott Brown and Izenour) to Japanese pornography (Koolhaas), and to Hollywood actors (Somol and Whiting).¹² At first glance, this seems to have two intricately interrelated reasons, namely, prevailing culture and architecture's relationship to it.

The first has everything to do with the fact that prevailing (at least, 'Western') culture has become dominantly visual. The increased currency of images in the recent decades has led to coining of terms like 'visual culture' and has rendered propositions such as 'ours is a visual age' plausible.¹³ Popularization of television in the 1950s, dissemination of photocopiers, offset and lithographic printing techniques in the 1960s, of personal computers in the 1980s, of the internet in the late 1990s, of wireless mobile gadgets capable of capturing, transferring, and browsing

images in recent years, all have enabled ever easier dissemination possibilities for images. At any rate, images, dispersed through TV, through printed material and by the internet, play an immense role in determining the range of accepted and preferred behaviors. Like societies, individuals organize themselves around preferred self-images, and each person's self-image, being socially derived, is heavily dependent on the culture at large and the governing ideology that organizes it.¹⁴ I am well aware that it is risky to use the word 'image' in this broader sense; for here it means not just a visual representation but also a bundle of behaviours. Yet, my point is precisely the convergence of the two; the thinning of the bundle of behaviors to a surface, an image. Images in the narrower sense play a crucial role in the forming and propagating of the preferred self-images. Of course, this subject is well beyond the scope of this paper, and it is not the main focus. Yet, let it suffice to state that today the collective imagery, expanded more than ever, is a major field of ideological struggle, and that images play a crucial role in virtually all cultural processes.

Interrelated with this phenomenon, the second reason concerns the fact that architecture as a cultural enterprise is necessarily affected by the culture at large. Architecture relates to other cultural systems for the regeneration of its sense;¹⁵ or, one may argue, to connect to the *Zeitgeist*. Architecture has often deployed references to extra-architectural bodies to generate forms and ideas. For instance, the metaphoric relationship between man, house and city, recurrent in various texts in the Renaissance, was utilized by Alberti to locate all three on the same surface of understanding that is regulated by concinnity (*concininitas*), which, in turn, was to be achieved by the rules of beauty operating throughout all analogous scales.¹⁶ In other instances, this metaphoric system was further operationalized by the transposition of the bodily proportions to the building in order to achieve beauty by referring to man, supposedly the materialization of the divine will. Obviously this metaphor was not specific to architecture, but it was embedded in Renaissance epistemology which mainly operated through analogies.

One may also think of modernist metaphors, such as Le Corbusier's account of the house as a machine for living in. This locates habitation on the same surface of understanding with industrial production, with technology, and thus with the factory; a surface that is regulated by reason and efficiency, which finds its most explicit and articulated account in another and quite distinct modernist, Ludwig Hilberseimer.¹⁷ Hilberseimer saw the room as the elementary unit of the continuous Fordist production line that in turn fabricates habi-

9
Walter Benjamin argued that in the age of its technological reproducibility the original artwork is destined to lose its authority. See W. Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in: H. Arendt (ed.), *Illuminations. Essays and Reflections*. New York (Schocken) 1969, pp. 217-252; first published in German, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936.

10
See Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*. Transl. S.F. Glaser, Ann Arbor (University of Michigan Press) 1994; first published in French, *Simulacres et simulation*, 1981.

11
On the various agencies of architectural drawing especially see E. Robbins, *Why Architects Draw*. Cambridge, Mass. (MIT Press) 1994.

12
See R. Venturi, D.S. Brown and S. Izenour, *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass. (MIT Press) 1977; R. Koolhaas, 'Learning Japanese' and 'Strategy of the Void', in: R. Koolhaas and B. Mau, *S, M, L, XL*. New York (The Monacelli Press) 1995, pp. 88-125 and 602-603; R. Somol and S. Whiting, 'Notes around the Doppler Effect and other Moods of Modernism', *Perspecta*, 33 (2002), pp. 72-77.

13
E.H. Gombrich, 'The Visual Image: Its Place in Communication', in his: *The Image and the Eye*. Oxford (Phaidon) 1982, p. 137.

14
M. Cormack, *Ideology*. Ann Arbor (University of Michigan Press) 1992, pp. 12-13.

15
On architecture's relation to culture, see especially: Diana I. Agrest, 'Design versus Non-Design', in: *Architecture from Without. Theoretical Framings for a Critical Practice*. Cambridge, Mass. (MIT Press)

1991, pp. 30-65; first published in *Oppositions*, 6 (1976).

16
In this construction beauty was a 'reasoned harmony of all the parts within a body, so that nothing may be added, taken away, or altered, but for worse'. See L.B. Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*. Transl. J. Rykwert, N. Leach, and R. Tavernor, Cambridge, Mass. (MIT Press) 1988, p. 156; first appeared in Latin, *De re aedificatoria*, 1485 [manuscript c. 1452].

17
See especially L. Hilberseimer, *Grossstadtarchitektur*. Stuttgart (Julius Hoffmann) 1927.

en stad, die in verschillende teksten in de renaissance vaak terugkeert, om ze alle drie op hetzelfde begripsniveau te situeren dat wordt gereguleerd door harmonie (*concinnitas*), die op haar beurt werd bereikt door de regels van de schoonheid die op alle analoge schalen werkzaam waren.¹⁶ In andere voorbeelden werd dit metaforische systeem verder geoperationaliseerd door de lichaamsproporties te transponeren naar het gebouw, met het doel schoonheid te creëren door de mens, die werd geacht de materialisatie van de goddelijke wil te zijn, als referentie te nemen. Deze metafoer werd uiteraard niet alleen toegepast op de architectuur, maar lag verankerd in de kennisleer van de renaissance, die voornamelijk aan de hand van analogieën werkte.

We zouden ook kunnen denken aan modernistische metaforen, zoals bij Le Corbusier, die het huis voorstelt als een machine om in te wonen. Hiermee wordt bewoning op hetzelfde begripsniveau geplaatst als industriële productie, als technologie, en daarmee als de fabriek, een niveau dat wordt gereguleerd door verstand en doelmatigheid en dat het meest expliciet en uitgesproken tot uitdrukking komt bij een andere pregnante modernist, Ludwig Hilberseimer.¹⁷ Hilberseimer zag het vertrek als de elementaire eenheid van de continue fordistische productielijn, die op zijn beurt woningen, woningblokken en uiteindelijk de stad produceert. Natuurlijk was het paradigma van de fabriek (metoniem van industrialisatie, modernisering, rationalisatie en dergelijke) behalve op het terrein van de architectuur ook belangrijk in andere culturele systemen en voor de reorganisatie van de maatschappij in het algemeen. Een recent voorbeeld van het gebruik van een exogeen begrip in de architectuur is de belangstelling vanuit de architectuur voor het begrip 'rizzoom', zoals ontwikkeld door Deleuze en Guattari.¹⁹ Dit begrip is gehanteerd als model om inzicht te krijgen in cultuurverschijnselen die uiteen kunnen lopen van supranationale ondernemingen tot Al Qaida. In het huidige architectuurdiscours is het een populair denk- en vormmodel.

De architectuur is zelf een culturele onderneming en maakt van oudsher gebruik van beelden. De recente diversiteit van architectuurbeelden is dan ook onverbrekelijk verbonden met de overvloed van beelden in de cultuur als geheel. Daarnaast heeft de toegenomen aandacht vanuit de architectuur voor de bestaande stad en haar cultuur vanaf de jaren vijftig de omzetting van beelden naar de architectuur verder gestimuleerd. Het benadrukken van alleen de relatie architectuur-cultuur levert echter geen volledig bevredigend beeld op, want de cultuur is uiteraard altijd complexer en visueel pluriformer geweest dan een willekeurige afzonderlijke culturele onderneming.

De toegenomen diversiteit van architectonische beelden moet dus althans tot op zekere hoogte ook te maken hebben met de wijzen waarop architectuur zich verhoudt tot buiten-architectonisch materiaal.

Vanwege het specifieke en praktijkgerichte karakter van de architectuur zijn haar ontlenen meestal reductieve vertalingen: hoe complex en veelvormig de buiten-architectonische referent ook is, hij zal moeten worden gereduceerd en uitgekristalliseerd tot een architectonische vorm. En dat is precies wat de grenzen van de architectuur in stand houdt.²⁰ De laatste vijftig jaar is een reeds bestaande plek in de architectuur, die ik het 'buiten-bouwkundige reservoir' noem, echter spectaculair in omvang toegenomen. Het is binnen dit reservoir dat bovengenoemde billboards of pornografische beelden op de een of andere manier een bestaan kunnen vinden als architectonische elementen. Deze elementen zijn op een dubbelzinnige manier inspirerend bij het ontwerpen en waarnemen van gebouwen. Ze laten zich niet volledig inlijven, maar houden zich in de architectuur op als een surplus aan architectonisch materiaal. In haar pogingen zich te verbinden met de actuele werkelijkheid in plaats van die te willen vervangen, heeft de architectuur vanaf het modernisme zich echter begeven in een proces dat te vergelijken is met de schilderkunst van dada, waar het gaat om het directer incorporeren van elementen van buiten de discipline, dat wil zeggen, zonder de conventionele reductieve vertaling waarbij de specificiteit van het werk en de discipline in stand blijven. Het buiten-bouwkundige medium voor geleende beelden in de architectuur is natuurlijk de representatie.

Hiermee is echter nog maar één deel van het buiten-bouwkundige reservoir verklaard. Naast de buiten-architectonische beelden die in dit reservoir rondrijven, zijn er in de architectuur ook activiteiten ontwikkeld die niet direct praktijkgericht zijn of bestemd voor het bouwen, en die daardoor binnen het domein van de representatie blijven, als beelden. Daarmee doel ik niet op de zogenaamde 'visionaire' architectuur en ook niet op ontwerpen die gewoon niet zijn gerealiseerd. Ik heb het hier over architectonische activiteiten waarbij beelden worden gecreëerd of geleend met het doel het architectuurdiscours te bekritisieren en zo mogelijk te veranderen. Architectonische representatie vergemakkelijkt niet alleen het ontwerpproces en brengt informatie over voor de constructie van een gebouw, ze wordt ook ingezet met het oog op het architectuurdiscours zelf: om architectonische ideeën te ontwikkelen die tot efficiënter bouwen leiden, om architectonische stromingen te bekritisieren, en in andere gevallen om de architectonische paradigma's te articuleren

16

In deze constructie was schoonheid een 'beredeneerde harmonie van alle delen in een lichaam, zodat elke toevoeging, wegname of verandering een verslechtering is'. Zie L.B. Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*. Engelse vert. J. Rykwert, N. Leach en R. Tavernor, Cambridge, Mass. (MIT Press) 1988, p. 156; oorspronkelijke Latijnse uitgave: *De re aedificatoria*, 1485 [manuscript ca. 1452].

17

Zie vooral L. Hilberseimer, *Grossstadtarchitektur*. Stuttgart (Verlag Julius Hoffmann) 1927.

18

Zie M. Tafuri, "'Radical' Architecture and the City", in: Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. Engelse vert. B.L. La Penta, Cambridge, Mass. (MIT Press) 1976, pp. 104-124; oorspronkelijke Italiaanse uitgave: *Progetto e utopia*, 1973; Nederl. vert.: *Ontwerp en utopie. Architectuur en ontwikkeling van het kapitalisme*. Nijmegen (SUN) 1978.

19

G. Deleuze en F. Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis (University of Minnesota Press) 1987; oorspronkelijke Franse uitgave: *Mille Plateaux*. Parijs (Minuit) 1980.

20

Agrest, 'Design versus Non-Design' (noot 15).

tations, blocks, and ultimately the city.¹⁸ Of course, beyond the field of architecture, the paradigm of the factory (metonymic to industrialization, modernization, rationalization and the like) was important in other cultural systems and for the reorganization of society in general. A recent example of deployment of extra-architectural concept in architecture would be the architectural interest in the 'rhizome' as conceptualized by Deleuze and Guattari.¹⁹ The concept has been used as a model for understanding diverse cultural phenomena ranging from supra-national corporations to *Al Qaeda*. In recent architectural discourse it is arguably a popular model for thinking as well as for form.

Being a cultural enterprise itself and historically utilizing images, the recent multiplicity of architectural imagery is inextricably related to the profusion of images in culture at large. Moreover, the elevation of architectural attention to the existing city and its culture after the 1950s stimulated the transposition of images into architecture even more. However, solely stressing the architecture-culture relationship would not provide a completely satisfying account. Culture has obviously always been more complex and visually manifold than any single cultural enterprise. Thus, the increased multiplicity of architectural imagery should also have to do, at least to some extent, with the ways in which architecture relates to extra-architectural material.

Conventionally, due to its specificity and operational nature, architecture's borrowing processes are reductive translations: whatever the complexity and multiplicity of the extra-architectural referent, it has to be reduced and crystallized into architectural form. This is precisely what maintains the limits of architecture.²⁰ However, in the last fifty years, an already existing site in architecture, which I call the extra-building reservoir, has dramatically expanded. It is within this reservoir that the afore-mentioned billboards or pornographic images can exist somehow as architectural elements. These elements are ambiguously inspirational in the design and perception of buildings. They resist being totally incorporated and reside in architecture as excess architectural material. Arguably, in its efforts to connect to the actuality instead of aiming at its replacement, architecture after modernism engaged in a process similar to Dadaist painting in incorporating extra-disciplinary elements also rather directly: that is, without the conventional reductive translation that maintains the specificity of the work and the discipline. Obviously, the extra-building medium for borrowed imagery in architecture is representation.

However, all this only accounts for one part

of the extra-building reservoir. Besides the extra-architectural imagery that floats in this reservoir, activities have developed within architecture that are not directly operational in or intended for building and therefore remain within the field of representation, as images. What I am referring to here is neither so-called visionary architecture nor designs that simply were not built. I am rather referring to architectural activities that create or borrow imagery with the intention of criticizing and potentially transforming architectural discourse. Beyond facilitating the design process and beyond communicating information for the construction of a building, architectural representation is also used to engage with architectural discourse itself: to develop architectural ideas short-cutting the building, to criticize architectural tendencies, to articulate the architectural paradigms within which design takes place in other instances. Architectural representation thus acquires an additional agency as a critical tool.

Architectural representation as a critical tool

In a way, architectural representation has always been a critical tool. It is within the design process and through representation that architects develop initial ideas and improve schemes. This is a process of constant criticism, testing and change of the scheme. However, utilization of the architectural representation as a tool for criticizing, testing and potentially changing the architectural discourse itself seems to be a rather recent phenomenon.²¹ Since the 1960s one can observe that representation also operates on a surface that is historically occupied by the text. Representation facilitates critical inquiries of the conditions of architectural practices and articulations of the architectural paradigms; operations which can only be understood as theoretical practices.

Initially, it seems bold to argue that the theoretical representational practices and utilization of imagery that is not directly instrumental in the design are due to architecture's changing relationship with the city. On the other hand, tracing such practices back to their first contexts shows that the architecture-city relationship, indeed, has a lot to do with them. There is a significant leap in the multiplicity of architectural imagery in the 1960s; and this mostly happened through Anglo-American and European endeavors aiming to relocate the city in the architectural discourse. As initial examples, one can instance some of the Smithsons' projects, starting with their entry to CIAM 9; Venturi *et al.*'s study of the Las Vegas urban strip; *Archigram* magazine; *Utopie* magazine; Hollein's montages propagating *absolute Architektur* and

18

See M. Tafuri, "'Radical' Architecture and the City", in: *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. Transl. B.L. La Penta, Cambridge, Mass. (MIT Press) 1976, pp. 104-124; first published in Italian, *Progetto e utopia*, 1973.

19

G. Deleuze and F. Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Transl. Brian Massumi, Minneapolis (University of Minnesota Press) 1987; first published in French, *Mille plateaux*, 1980.

20

Agrest, 'Design versus Non-Design' (note 15).

21

This doesn't necessarily mean that such architectural practices do not have any precedents. One may see Piranesi's work in this perspective, especially with the discourse developed around his engravings in the last decades.

waarbinnen het ontwerp plaatsvindt. Zo kan de architectonische representatie ook als kritisch instrument fungeren.

Architectonische representatie als kritisch instrument

In zekere zin is de architectonische representatie altijd al een kritisch instrument geweest. Binnen het ontwerpproces en door middel van representatie ontwikkelen architecten hun eerste ideeën en verbeteren ze hun plannen. Dit houdt een voortdurend bekritisseren, toetsen en veranderen van het ontwerp in. De inzet van de architectonische representatie als een instrument om het architectuurdiscours zelf te bekritisseren, te toetsen en zo mogelijk te veranderen lijkt echter een tamelijk recent verschijnsel.²¹ Sinds de jaren zestig is de representatie, zo blijkt, ook werkzaam op een niveau dat van oudsher aan de tekst was voorbehouden. Dankzij de representatie kan kritisch worden onderzocht hoe het is gesteld met de architectonische praktijk en kunnen architectonische paradigma's worden gearticuleerd, bewerkingen die alleen als theoretische praktijken kunnen worden begrepen.

Op het eerste gezicht lijkt het boud te beweren dat de theoretische representatiepraktijken en het gebruik van beelden die niet direct dienstbaar zijn aan het ontwerp, voortvloeien uit de veranderende relatie tussen architectuur en stad. Als we het spoor van die praktijken terug volgen naar hun eerste context, blijkt de relatie architectuur–stad er echter wel degelijk veel mee te maken te hebben. De jaren zestig laten een spectaculaire toename zien in de diversiteit van architectonische beelden, die voornamelijk toe te schrijven is aan inspanningen in de Engels-Amerikaanse wereld en Europa om de stad een nieuwe plaats te geven in het architectuurdiscours. Als vroege voorbeelden daarvan zouden we bepaalde ontwerpen van de Smithsons kunnen aanwijzen, te beginnen met hun inzending voor CIAM 9; de studie van Venturi en anderen over de Strip van Las Vegas; het tijdschrift *Archigram*; het tijdschrift *Utopie*; de montages van Hans Hollein, waarmee hij *absolute Architektur* en de *totale Stadt* propageerde; diverse ontwerpen van de zogeheten *Architettura Radicale* (vooral die van Superstudio, Archizoom, Gruppo Strum en UFO); en vroege projecten van OMA zoals *Exodus* en *The City of the Captive Globe*.²²

Weliswaar heeft elk van deze projecten zijn eigen specifieke en afwijkende discours, maar ze hebben gemeen dat ze allemaal aanwijsbaar streven naar heroverweging van de modernistische standaardcriteria aan de hand waarvan naar de stad wordt gekeken en erin wordt ingegrepen. Deze projecten probeerden in uiteenlopende mate

greep te krijgen op de contiguitéit van de bestaande stad, om haar met behulp van een uitgebreid scala van representatiemiddelen te documenteren, te ontwikkelen en er ideeën over te verspreiden. Er werden verschillende strategieën toegepast, meestal gebaseerd op de verwerking van het alledaagse, van beelden uit de massamedia of van alledaagse symboliek in de architectonische representatie, teneinde de architectuur daadwerkelijk te verbinden met de bestaande stad. Sommigen probeerden met behulp van fotomontages de bij het bouwproces betrokken partijen op efficiëntere methoden te wijzen en deden aan de hand van representatie uitspraken over architectuur en stedenbouw. Anderen gingen in op architectonische en stedenbouwkundige condities en tendensen en leverden er met behulp van tekeningen kritiek op.

Op dit punt aangekomen kan het verhelderend zijn op een van deze praktijken dieper in te gaan. In 1969 publiceerde Superstudio²³ *Il Monumento Continuo* [Het continue monument] in *Domus* onder de titel 'Superstudio. Discorsi per immagini', dat werd vertaald als 'spreken door beelden' (afb. 1, 2).²⁴ Een meer letterlijke vertaling maakt het project zelfs nog duidelijker: 'discours door beelden'. De korte tekst begint met de stelling dat de architectuur een 'kosmische orde kan verwezenlijken op aarde, orde aan kan brengen in de dingen, en bovenal kan bevestigen dat de mensheid rationeel kan handelen'. Vervolgens poneert Superstudio haar 'bescheiden utopie', één enkele architectonische handeling, die orde schept in de wereld door haar door middel van het imperialisme van de technologie en de cultuur uniform te maken. In deze en latere verschijningen van *Il Monumento* zijn we getuige van het aardse architectonische gebaar dat in ongewijzigde vorm de hele wereld omspant: steden, platteland en natuur.

Het idee van één enkel gebouw 'dat als een breedtegraad de aarde omspant', moest wel serieus, maar niet letterlijk worden genomen, zelfs niet in het tijdperk van de megastructuren. Een gedetailleerde studie van het project valt buiten het bereik van dit artikel, maar laat ik volstaan met te zeggen dat *Il Monumento* een kritiek is op de modernistische visioenen van de stad en op de naoorlogse fetisjen technologie en monumentaliteit. Het gaat in op de specifieke architectuurdiscoursen met gebruikmaking van retorische middelen als ironie. De ironie in het project spruit voort uit de verkleining van de kritische afstand. Superstudio levert kritiek door binnen te dringen in het systeem van datgene wat wordt bekritiseerd, de patronen ervan na te bootsen, voort te borduren op de premisse ervan en het tot *in extremis* door te voeren, en het op die manier buiten-

21

Dit hoeft niet noodzakelijk te betekenen dat dit soort architectuurpraktijk helemaal geen precedent heeft. Men zou Piranesi's werk in dit perspectief kunnen zien, vooral gegeven het discours dat zich de laatste decennia rond zijn gravures heeft ontwikkeld.

22

Zie voor verschillende ontwerpen van Alison and Peter Smithson (vooral hun inzending voor CIAM 9 in Aix-en-Provence [1953] en het Golden Lane-project [1952]): A. Smithson (red.), *Team 10 Primer*. Cambridge, Mass. (MIT Press) 1968, en A. en P. Smithson, *The Charged Void. Architecture*. New York (The Monacelli Press) 2001; zie ook A. en P. Smithson, 'But Today We Collect Ads', *Ark*, 18 (1956), pp. 48-50; Venturi, Brown en Izenour, *Learning from Las Vegas* (noot 12); zie ook *Casabella* 359-360 (1971); *Archigram*, 1-9 (1961-1974); zie ook P. Cook (red.), *Archigram*. New York (Princeton Architectural Press) 1999; *Utopie*, 1-2/3 (1967-1969); zie ook M. Dessauce, *The Inflatable Moment. Pneumatics and protest in '68*. New York (Princeton Architectural Press) 1999; H. Hollein, 'Alles ist Architektur', *Bau*, 1/2 (1968), p. 2; zie voor diverse artikelen en fotomontages van Hans Hollein (vooral Überbauung Wien, 1960, Flugzeugträger in der Landschaft, 1964, Transformation 'Erzwaggon', 1963): www.hollein.com; zie voor een bespreking van de *Architettura Radicale* en een bibliografie en afbeeldingen: P. Navone en Bruno Orlandoni, *Architettura 'Radicale'*. Segrate-Milano (Documenti di Casabella) 1974; voor R. Koolhaas, E. Zenghelis, met M. Vriesendorp en Z. Zenghelis, 'Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture', 1972, afstudeerproject aan de AA School of Architecture in Londen en inzending voor de door *Casabella* uitgeschreven prijsvraag 'The

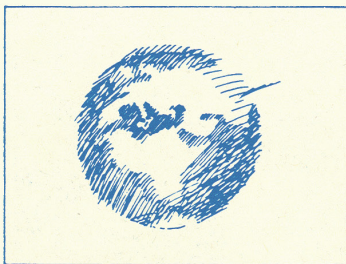
City as a Meaningful Environment', zie *Casabella* 378 (1973), pp. 42-45, en Koolhaas en Mau, *S, M, L, XL* (noot 12), pp. 2-21; voor R. Koolhaas, met M. Vriesendorp en Z. Zenghelis, 'The City of the Captive Globe', 1972, Project for Manhattan, zie: R. Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. New York (The Monacelli Press) 1994, pp. 294-296; oorspr. 1978).

23

Superstudio was een groep architecten uit Florence, op 4 november 1966 opgericht door Adolfo Natalini en Cristiano Toraldo di Francia. Ook Gian Piero Frassinelli, Roberto Magris, Alessandro Magris en Alessandro Poli maakten van 1970 tot 1972 deel uit van de groep. Superstudio was het actiefst in de jaren 1968-1973 en werd in 1986 ontbonden.

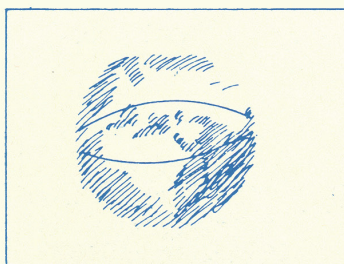
24

Superstudio, 'Superstudio: Discorsi per Immagini', *Domus* 481 (1969), pp. 44-45. *Il Monumento* was eerder dat jaar, in de herfst, voor het eerst te zien op de Trigon Biennale in Graz en werd opgenomen in de catalogus van de biennale, *Trigon 69*. Later werd het project op *storyboard*-formaat ontwikkeld: Superstudio, 'Deserti Naturali e Artificiali', *Casabella* 358 (1971), pp. 18-22.



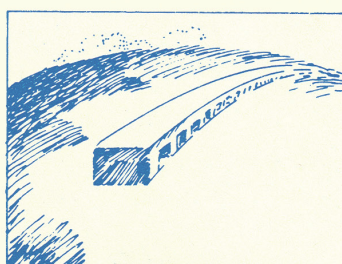
57. Di fronte al destino di progressivo impoverimento della terra e alla prospettiva ormai vicina dello «standing-room only»...

Envisaging the progressive impoverishment of the earth and the now nearby prospect of «standing-room only»...

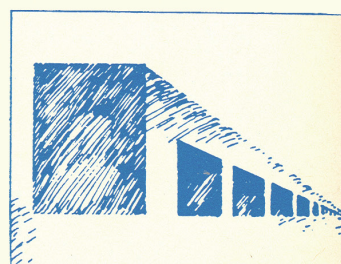


58. possiamo immaginare un'architettura unica con cui occupare le zone di abitabilità ottimale lasciando libere le altre.

we can imagine a single architectural construction with which to occupy the optimal living zones, leaving the others free.



59. Il modello architettonico di urbanizzazione totale è un'estrapolazione logica di una «storia orientata», da Stonehenge al V.A.B. al monumento continuo. The architectural model of total urbanization is the logical extrapolation of «oriented history», from Stonehenge to the V.A.B. to the continuous



60. Un'architettura unica capace di dar forma alla terra: (misurandola: come i paralleli e i meridiani), un'architettura riconoscibile. monument. A single form of architecture, capable of shaping the earth (measuring it, like longitude and latitude), a recognizable architecture.



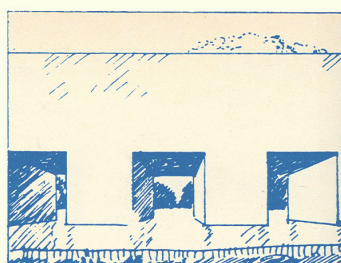
61. il monumento continuo è il polo estremo di una serie di operazioni progettuali incentrate sull'idea del «disegno unico», un... The continuous monument is the extreme pole of a series of projecting operations centered round the idea of the «single design»....



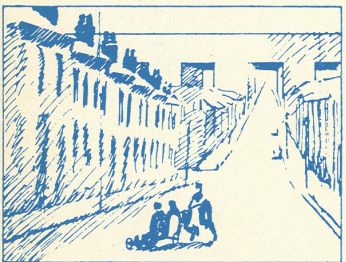
62. disegno che si trasporta da un'area all'altra, rimanendo immutato: un'immagine impassibile e inalterabile la cui statica... a design which can be transferred from one area to another, remaining unchanged: an impassible, unalterable image, whose static...



63. perfezione muove il mondo attraverso l'amore che fa nascere per sé. Attraverso una serie di operazioni mentali si può prender... perfection moves the world through the love of itself that it creates. Through a series of mental operations, one comes into...

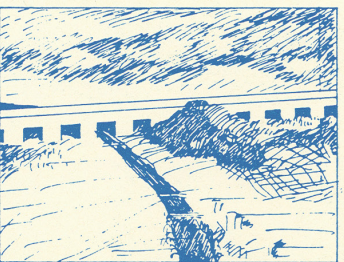


64. possesso della realtà e raggiungere la serenità: così l'architettura è comprensione del mondo e autoconoscenza. possession of reality and reaches serenity: thus architecture is understanding of the world and knowledge of oneself.

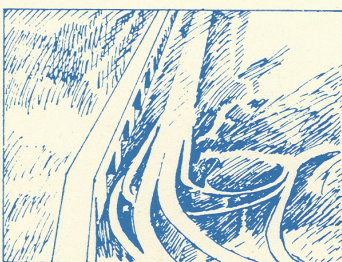


73. LE CITTA'. Coketown rivisitata: qual'è la utopia?

CITIES. Coketown revisited. Where is Utopia?

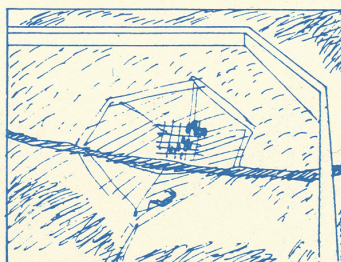


74. Graz con una struttura che collega le zone verdi passando sullo Schlossberg e sul Mur lasciando inalterata la città vecchia. Graz with a structure linking the green zones passing over the Schlossberg and the Mur leaving the old city untouched.

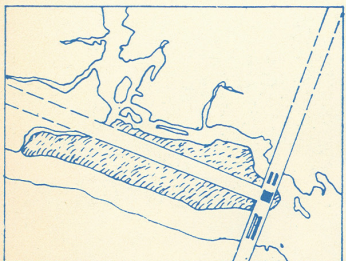


75. L'autostrada è il parametro dimensionale, il primo monumento continuo.

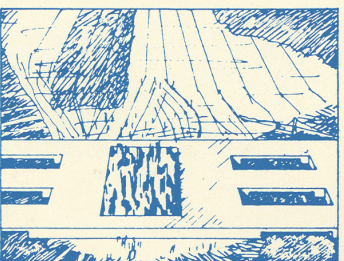
The autostrada (motorway) is the yardstick of the dimension: the first continuous monument.



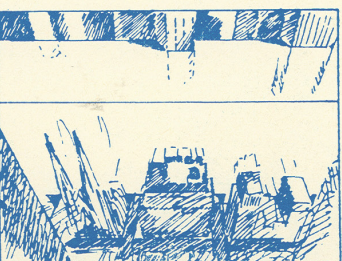
76. Firenze antica congelata e perfetta tra erba e fiori come tavola pitagorica per i nuovi pensieri col monumento ai piedi delle colline. Old Florence, frozen and perfect amidst the grass and flowers, to serve as Pythagoras' table for the new way of thinking with the monument at the foot of the hills.



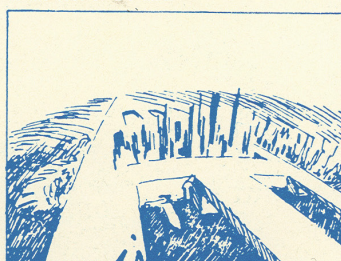
77. New York, per esempio. Una superstruttura scavalca l'Hudson e la punta della penisola congiungendo Brooklyn e Jersey. E una seconda... New York, for example. A superstructure passes over the Hudson and the point of the peninsula joining Brooklyn and Jersey. And a second...



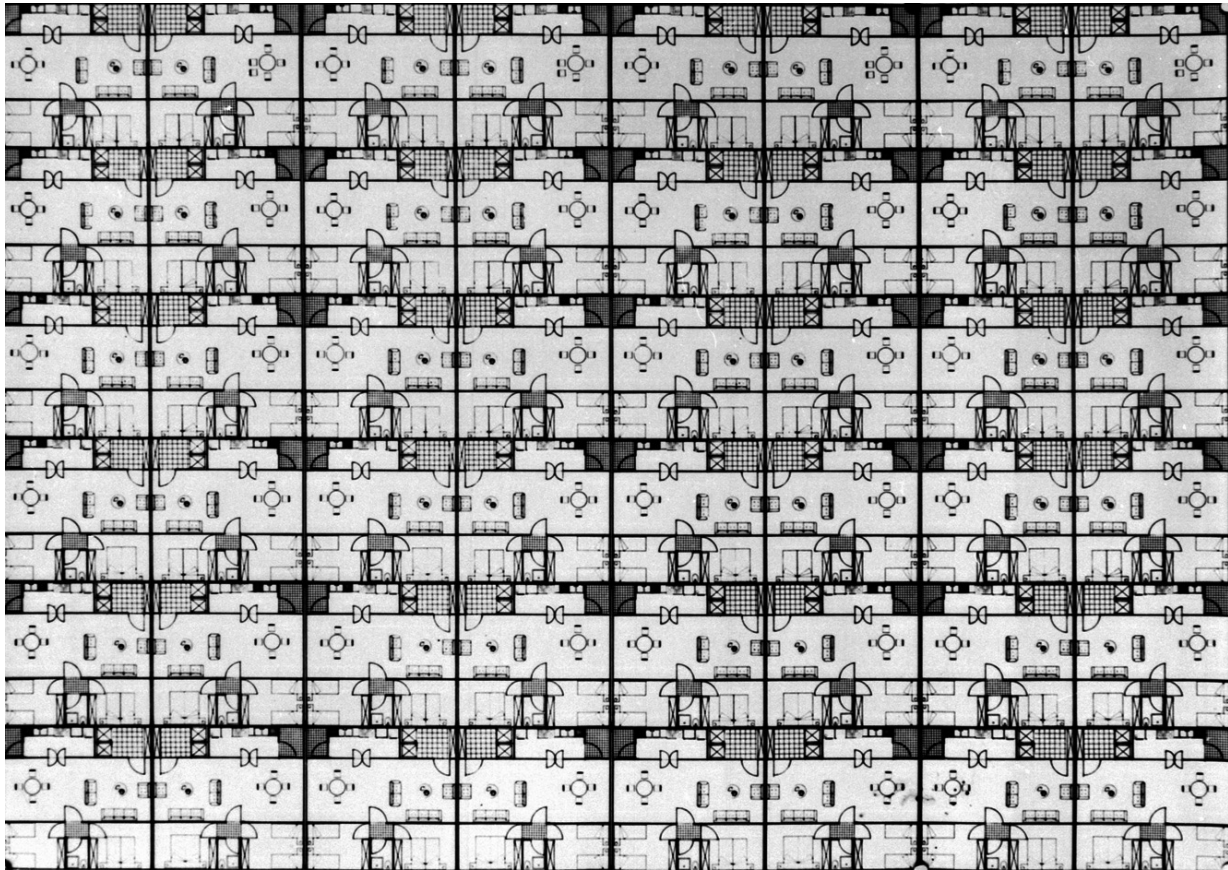
78. struttura ortogonale per l'espansione. Tutto il resto è Central Park. Basta per raccogliere tutto il volume costruito. perpendicular structure for expansion. All the rest is Central Park. This is sufficient to hold the entire built-up volume.

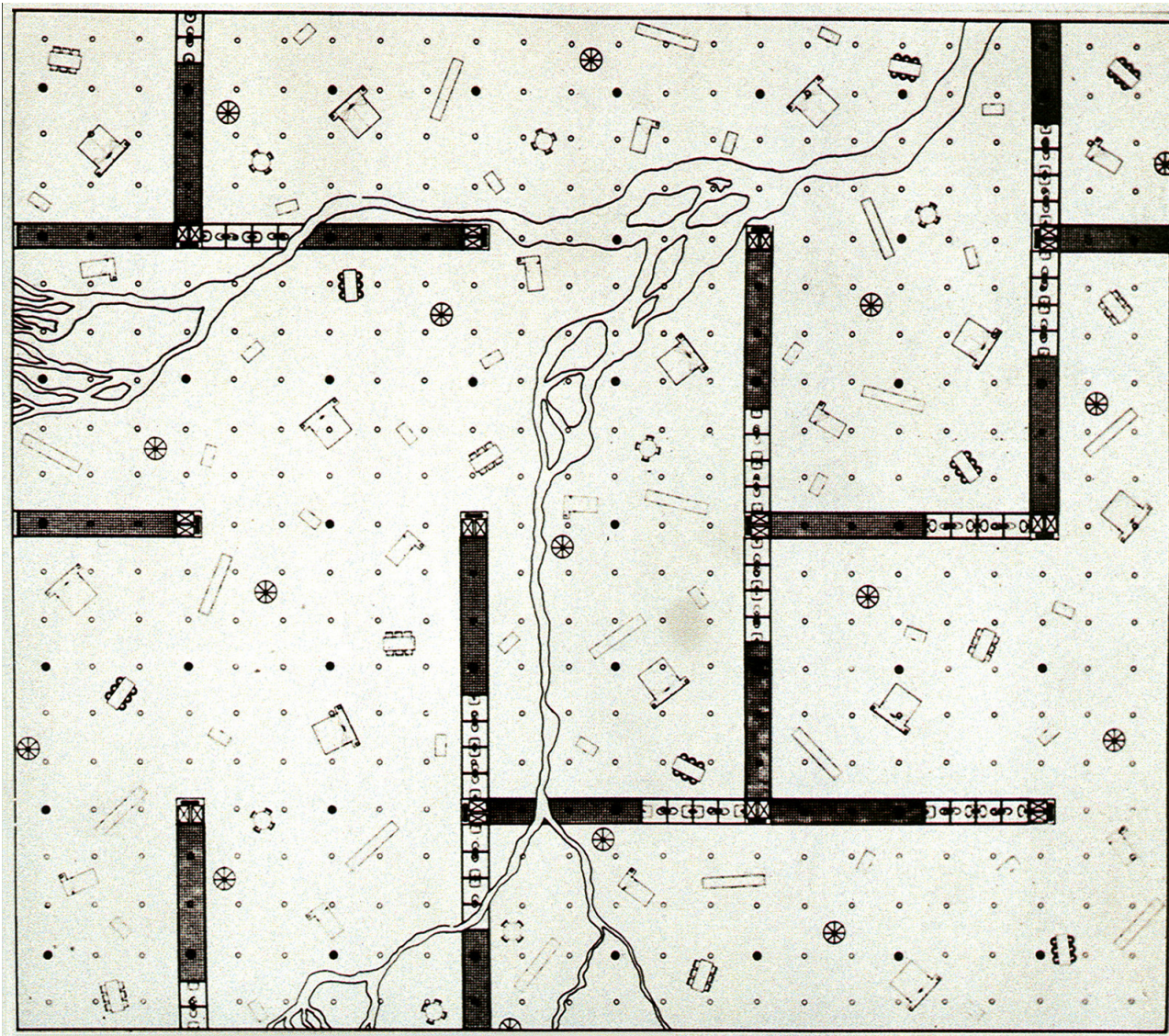


79. Un mazzo di grattacieli antichi, conservati a ricordare il tempo in cui le città si costruivano senza un unico disegno... A bunch of ancient skyscrapers, preserved in memory of a time when cities were built with no single plan...



80. E dalla baia vediamo New New York ordinata dal monumento continuo come un gran piano di ghiaccio, nuvole o cielo... And from the Bay we see New New York arranged by the continuous monument into a great plain of ice, clouds or sky...





001
Il Monumento Continuo.
 Superstudio, 1969.
 Storyboard (details).
 Gereproduceerd met
 toestemming van C. Toraldo
 di Francia.

002
Il Monumento Continuo.
 Superstudio, 1969. Foto-
 montage. Gereproduceerd
 met toestemming van
 C. Toraldo di Francia.

003
 No-Stop City. Archizoom
 Associati, 1971. Tekening.

Gereproduceerd met
 toestemming van A. Branzi.

004
 No-Stop City. Archizoom
 Associati, 1971. Tekening.
 Gereproduceerd met
 toestemming van A. Branzi.

001
Il Monumento Continuo.
 Superstudio, 1969.
 Storyboard (details).
 Reproduced with the
 permission of C. Toraldo
 di Francia.

002
Il Monumento Continuo.
 Superstudio, 1969.
 Photomontage. Reproduced
 with the permission of C.
 Toraldo di Francia.

003
 No-Stop City. Archizoom
 Associati, 1971. Drawing.

Reproduced with the
 permission of A. Branzi.

004
 No-Stop City. Archizoom
 Associati, 1971. Drawing.
 Reproduced with the per-
 mission of A. Branzi.

HEROISM & STEALTH

1946 - 1992

For the first 45 years, until the Maastricht Treaty of 1992, Europe's integration is characterized by an impressive range of achievements, that happen almost invisibly....

1 1914-1918: **First World War**
29 million dead

2 1918-1939: **Inter-bellum:**
Great depression, rise of Fascism, hyperinflation.

3 1920: **Monnet I**
Jean Monnet, a French diplomat, works at the League of Nations, an international organization established as a world political community, dedicated to avoiding war forever.

4 1923: **Pan-Europa**
Count Richard Coudenhove-Kalergi, an Austrian, publishes "Pan-Europa", a manifesto that launches the first blueprint for a European Union. Members of this movement include Albert Einstein, Thomas Mann, Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke, and Konrad Adenauer.

5 1929: **A Federated System of European Union**
French Prime Minister Aristide Briand speaks before the League of Nations advocating a "... Federated System of European Union... mainly in the economic domain, as it is the most pressing question..."

6 1939-1945: **Second World War**
55 million dead.

7 1939-1945: **Monnet II**
Jean Monnet helps to organize the US armament program under Roosevelt.

8 1945: **Yalta**
Leaders of the US, UK, USSR: Roosevelt, Churchill, and Stalin meet to plan the defeat and occupation of Germany and the division of the continent into separate spheres of influence. They also decide to create the United Nations organization, intended as a more effective version of the League of Nations.

9 1946: **A United States of Europe**
Winston Churchill calls for a "United States of Europe" in a speech at the University of Zurich. He also initiates a "United Europe Movement", which plays an important part in the founding of the Council of Europe in 1948.

10 1947: **Marshall Plan**
In a speech at Harvard, US Secretary of State George C. Marshall announces a multi-billion-dollar plan for European economic recovery. As a condition for receiving Marshall Plan aid, European governments are required to collaborate on a framework to implement the program.

11 1948: **Cold War**
On June 24, Soviet authorities in Berlin cut off all land, water, and rail routes to West Berlin. Within two days Britain, France and the US respond with a fifteen-month long airlift that successfully supplies the isolated West Berliners.

12 1949: **NATO**
Ten European states – the UK, France, Belgium, Holland, Luxembourg, Italy, Portugal, Norway, Denmark, and Iceland – sign a pact of mutual defense with the United States and Canada.

13 1950: **ECSC Flag**

13 1950: **OEEC**
To fulfill the Marshall Plan condition that European countries collaborate on the fair distribution of the aid supplied, the Europeans create the Organization for European Economic Cooperation (OEEC).

14 1950: **Monnet III**
After the failure of the League of Nations, Monnet is convinced that, to create European Unity, the agenda should be determined by practical rather than political subjects. He also insists on the importance of a higher authority in order to avoid the paralysis that characterized the League of Nations.

15 **Engrenage**
Monnet introduces the principle of engrenage, meshing, which involves civil servants from individual member states in the work of European institutions. According to this model, collaboration on one topic will inevitably lead to collaboration on another, making the integration of Europe irreversible.

16 **Schuman Declaration**
French Foreign Minister Robert Schuman announces plans for a supranational European Coal and Steel Community (ECSC). The community pools French and German coal and steel production to make future conflict unthinkable.

17 **Steps**
In the early office, Monnet defines the key formula to Europe's progress: small, practical steps toward a united Europe....

18 **Schuman Declaration**
French Foreign Minister Robert Schuman announces plans for a supranational European Coal and Steel Community (ECSC). The community pools French and German coal and steel production to make future conflict unthinkable.

19 1951: **Treaty of Paris**
"The Six" – Belgium, Netherlands, Luxembourg, West Germany, France, and Italy – establish the European Coal and Steel Community (ECSC), transferring broad control over their industries to a supranational authority. The ECSC is the embryo that eventually becomes the EU.

20 1952-1958 **Monnet IV**
Jean Monnet serves as the first chairman of the High Authority of the ECSC.

21 **Schuman Declaration**
"Europe will not be made all at once or according to a single plan. The pooling of coal and steel production should immediately provide for the setting up of common foundations for economic developments as a first step in the federation of Europe."
Source: VICO

22 **Engrenage**
"The program should be a joint one, agreed to by a number, if not all, European nations."
George Marshall, 1947

23 **Monnet III**
"If Europe were... united in the sharing of its common inheritance, there would be no limit to the happiness, to the prosperity and glory which a time of four hundred million people would enjoy... We must build a kind of United States of Europe."
Churchill, 1948

24 **Monnet III**
"We can never sufficiently emphasize that the six Community countries are the forerunners of a broader, united Europe, whose bounds are set only by those who have not yet joined. Our Community is not a coal and steel producers association; it is the beginning of Europe."
Jean Monnet

25 **Monnet III**
"It's almost peculiar when you consider that in previous decades iron and steel caused division among the nations of Europe, and now Europe's iron, steel, and coal will lead towards community."
Konrad Adenauer, 1951

005
The Image of Europe. AMO, 2004. Collage. Gereproduceerd met toestemming van AMO.

005
The Image of Europe. AMO, 2004. Collage. Reproduced with the permission of AMO.

totale Stadt; various projects by the so-called *Architettura Radicale* (especially those by Superstudio, Archizoom, Gruppo Strum and UFO); and early OMA projects like Exodus and The City of the Captive Globe.²²

Although they have their own specific and different discourses, these projects can be seen as sharing an identifiable common interest in revising architecture's established modernist templates for looking at and intervening in the city. These projects aimed, to different extents, at getting into the contiguity of the existing city in order to document, develop and communicate ideas about it, utilizing an extended representational machinery. Various strategies were used. Most were based upon the insertion of the ordinary, of mass imagery or of everyday symbolism into architectural representation as a way of effectively connecting architecture to the existing city. Some relied upon photomontages as a way of short-cutting the actors involved in building production, and used representation to manifest architectural and urban statements. Others picked up architectural/urban conditions and tendencies, and produced drawings through which to criticize them.

At this point, it is informative to look at one strand of these practices. In 1969, Superstudio²³ published *Il monumento continuo* [The Continuous Monument] in *Domus* with the title 'Superstudio. Discorsi per immagini', translated as 'Speaking Through Images' (Figs. 1, 2).²⁴ In fact, a more literal translation makes the project even clearer: 'discourse through images'. The short text starts with asserting architecture's capability to 'realize cosmic order on earth, to put things in order, and above all to affirm humanity's capacity for acting according to reason.' Superstudio then posit their 'moderate utopia', a single act of architecture ordering the earth by rendering it uniform through the imperialism of technology and culture. In this and the later appearances of *Il monumento* we witness the terrestrial architectural gesture running around the globe – through cities, countryside and nature – unaltered.

A single building 'measuring the earth like a latitude' was to be taken seriously but not literally; even in the decade of mega-structures. A detailed study of the project is out of the scope of this paper, yet let it suffice to state that *Il monumento* is a criticism of modernist city visions and postwar fetishes of technology and monumentality. It engages with specific architectural discourses using rhetorical means such as irony. The irony in the project stems from the diminishing of the critical distance. Superstudio criticizes by getting into the system of what is to be criticized, mimicking its patterns, developing its premise and carrying it to its extremes to blow it out of proportion; much

like a cancerous cell or a virus. A self-righteous and all-managing architecture is criticized precisely through a prophetic and far-reaching proposal.

Being another Italian group of the time and organically connected to Superstudio, Archizoom Associati²⁵ worked on similar phenomena through comparable methods in No-Stop City.²⁶ The Archizoom project is more text-based and contains no irony. Archizoom asserts that 'as a physical and social phenomenon the metropolis derives from the capital and develops in line with its logic.' Yet cultural processes such as architecture prevent us from recognizing the city as such, that is, as pure quantity. And this is the precise target of the group. Rather than imagining 'a better city,' Archizoom aims at 'understanding the dynamics shaping architecture and city by demystifying their complex logic.' Thus, through drawings and models they illustrate the city after the model provided by the places where capital realizes itself directly, *i.e.*, the factory and the market (Figs. 3, 4).

Relentless repetition and homogeneity in No-Stop City drawings are somehow reminiscent of the actual social housing schemes, the American city, the suburb, the endless English terraced houses, the Parisian banlieue, the sea of apartment blocks, say, in Barcelona, Athens, Ankara, Beijing or elsewhere. Stripped of any shred of architectural quality in the conventional sense, these analytical drawings provide a model for understanding the existing city as a 'condition (rather than a place) produced by capital and mass production.' They do not propose 'an alternative to the present reality, but they present reality seen with a critical awareness.' Here, Archizoom actually deploys the paradigm of a conventional architectural tool, the utopia, albeit substantially transformed.²⁷ They provide a radical criticism of existing society and its space, thus providing the first half of the utopian paradigm. Then, they propose a model, the second part of the paradigm. Yet, rather than being an ideal model for a better society, it is the ideal model of the existing city. Thus the second part of the utopian paradigm is folded back on the first part and deployed as a filter that strips the existing city from the qualities that mystify it, enabling a better, truer sight of it.

Throughout these intellectual processes architectural representation operates somewhat in the way photography operates in performance arts: it registers and communicates the process. Yet a crucial difference is that representational media go beyond this and facilitate the discourse produced through the images in much the same way as they facilitate the design process. Through

22
For various projects by Alison and Peter Smithson (especially the entry to CIAM 9 in Aix-en-Provence (1953) and the Golden Lane Housing (1952)) see A. Smithson (ed.), *Team 10 Primer*. Cambridge, Mass. (MIT Press) 1968, and A. and P. Smithson, *The Charged Void. Architecture*. New York (The Monacelli Press) 2001; also see A. and P. Smithson, 'But Today We Collect Ads', *Ark*, 18 (1956), pp. 48-50; Venturi, Brown and Izenour, *Learning from Las Vegas* (note 12); also see *Casabella* 359-360 (1971); *Archigram*, 1-9 (1961-1974); also see P. Cook (ed.), *Archigram*. New York (Princeton Architectural Press) 1999; *Utopie*, 1-2/3 (1967-1969); also see M. Dessauce, *The Inflatable Moment. Pneumatics and Protest in '68*. New York (Princeton Architectural Press) 1999; H. Hollein, 'Alles ist Architektur', *Bau*, 1/2 (1968), p. 2; for various writings and photomontages (especially Überbauung Wien, 1960, Flugzeugträger in der Landschaft, 1964, Transformation 'Erzwaggon', 1963) by Hans Hollein see www.hollein.com; for a discussion on *Architettura Radicale* as well as for bibliography and images see P. Navone and Bruno Orlandoni, *Architettura 'Radicale'*. Segrate-Milano (Documenti di Casabella) 1974; for R. Koolhaas, E. Zenghelis, with M. Vriesendorp and Z. Zenghelis, 'Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture', 1972, graduation project at the AA School of Architecture in London and competition entry to *Casabella's* 'The City as Meaningful Environment' see *Casabella* 378 (1973), pp. 42-45, and Koolhaas and Mau, *S, M, L, XL* (note 12), pp. 2-21; for R. Koolhaas, with M. Vriesendorp and Z. Zenghelis, 'The City of the Captive Globe', 1972, Project for Manhattan see R. Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive*

Manifesto for Manhattan. New York (The Monacelli Press) 1994 (first published in 1978), pp. 294-296.

23
Superstudio was a group of Florentine architects. It was founded on 04.11.1966 by Adolfo Natalini and Cristiano Toraldo di Francia. The group also comprised Gian Piero Frassinelli, Roberto Magris, Alessandro Poli (1970-1972). Most active years of Superstudio arguably were 1968-1973 and the group was disbanded in 1986.

24
Superstudio, 'Superstudio: Discorsi per Immagini', *Domus* 481 (1969), pp. 44-45. *Il Monumento* made its first public appearance earlier that year in fall at the Trigon Biennial in Graz and was published in the catalogue of the biennial, *Trigon* 69. The project was later developed in storyboard format: Superstudio, 'Deserti Naturali e Artificiali', *Casabella* 358 (1971), pp. 18-22.

25
Archizoom Associati was a group of Florentine architects. It was founded in 1966, by Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello and Massimo Morozzi. The group later also comprised Dario Bartolini and Lucia Morozzi.

26
Archizoom Associati, 'Città, Catena di Montaggio del Sociale: ideologia e teoria della metropoli', *Casabella* 350-351 (1970), pp. 43-52; 'No-Stop City: Residential Parkings, Climatic Universal System', *Domus* 496 (1971) pp. 49-55.

27
For an outstanding articulation of the utopia paradigm see especially F. Choay, *The Rule and the Model. On the Theory of Architecture and Urbanism*. Cambridge, Mass. (MIT Press) 1997; first published in French, *La règle et le modèle*, 1980.

proportioneel op te blazen, ongeveer zoals een kanker cel of een virus. Een zelfingenomen en alle touwtjes in handen houdende architectuur wordt juist door middel van een profetisch en verstrekkend voorstel bekritiseerd.

Archizoom Associati,²⁵ een andere Italiaanse groep uit dezelfde tijd en organisch verbonden met Superstudio, hield zich in *No-Stop City*, gebruikmakend van soortgelijke methoden, bezig met soortgelijke verschijnselen.²⁶ Het project van Archizoom is meer op tekst gebaseerd en bevat geen ironie. Archizoom stelt dat 'de metropool als fysiek en maatschappelijk verschijnsel is gebaseerd op het kapitaal en zich volgens de logica daarvan ontwikkelt'. Culturele processen als architectuur verhinderen ons echter de stad als zodanig te herkennen, dat wil zeggen, als louter kwantiteit. En dat is nu precies waar deze groep zich op richt. In plaats van zich 'een betere stad' voor te stellen streeft Archizoom ernaar 'de dynamiek die ten grondslag ligt aan de architectuur en de stad te begrijpen door de complexe logica van de dynamiek die ten grondslag ligt aan de architectuur en de stad te demystificeren'. Zo schetsen ze via tekeningen en maquettes een beeld van de stad naar het model van de plekken waar het kapitaal zichzelf direct realiseert, oftewel de fabriek en de markt (afb. 3, 4).

De eindeloze herhaling en homogeniteit in de tekeningen van *No-Stop City* doen op de een of andere manier denken aan werkelijk bestaande sociale woningbouwprojecten, de Amerikaanse stad, de buitenwijk, de eindeloze rijen rijtjeshuizen in Engeland, de Parijse *banlieue*, de zee van appartementenblokken in bijvoorbeeld Barcelona, Athene, Ankara, Beijing of elders. Ontdaan van elk spoor van architectonische kwaliteit in traditionele zin bieden deze analytische tekeningen een model om de bestaande stad te begrijpen als een 'toestand (en niet zozeer een plek) geproduceerd door kapitaal en massaproductie'. Ze 'bieden geen alternatief voor de huidige realiteit, maar tonen deze vanuit een kritisch bewustzijn'. Hier hanteert Archizoom in feite het paradigma van een traditioneel architectonisch instrument, de utopie, zij het in aanzienlijk gewijzigde vorm.²⁷ Ze formuleren een radicale kritiek op de bestaande maatschappij en haar ruimte en leveren daarmee de eerste helft van het utopische paradigma. Vervolgens stellen ze een model voor: het tweede deel van het paradigma. Toch is dit niet het ideaalmodel van een betere maatschappij, maar het ideaalmodel van de bestaande stad. Het tweede deel van het utopische paradigma wordt dus teruggevouwen naar het eerste deel en gehanteerd als een filter, dat de bestaande stad ontdoet van de eigenschappen die haar mystificeren, zodat we er een beter en waarachtiger zicht op krijgen.

In al deze intellectuele processen heeft de architectonische representatie ongeveer de functie die fotografie heeft in de opvoeringkunsten: ze registreert het proces en brengt het over. Een cruciaal verschil is echter dat de representatiemedië verder gaan en het discours ondersteunen dat door de beelden wordt geproduceerd, op dezelfde manier als waarop ze het ontwerpproces ondersteunen. Dit soort theoretische representatiepraktijken maakt de stelling plausibel dat de hier genoemde transformatie van de architectonische representatie tot op zekere hoogte toe te schrijven was aan de veranderende relatie van de architectuur met de stad. Geconfronteerd met de bestaande, uiterst complexe stad liet de architectuur na het modernisme op den duur de ambitie los om haar door het bouwen te reorganiseren. Dat wil niet zeggen dat architecten niet langer aan grootschalige projecten deelnemen. We moeten echter nuchter vaststellen dat we vandaag de dag lang niet meer zo optimistisch zijn over het vermogen van de architectuur om in de stad in te grijpen als de modernisten in het interbellum.²⁸ Hoe dan ook, iedereen is het er in deze tijd over eens dat voor de architectuur de stad (in haar geheel, als complexe entiteit) zich eerder in de sfeer van de kennis dan van de productie bevindt, eerder in het kritische dan in het praktische discours, dat ze eerder een studieobject is dan een praktisch object, dat ze meer te maken heeft met denken dan met doen. Zo bezien is het niet meer dan logisch dat de architectonische representatie, die de creatieve architectonische intellectuele beweringen in het ontwerpproces vergemakkelijkt, ook de media levert met behulp waarvan het architectonische intellect onderzoek doet naar de stad. Zo is de representatie in de loop van de jaren zestig en zeventig geïnstitutionaliseerd als medium om architectonische ideeën over de stad kritisch te onderzoeken, erover te speculeren en ze te uiten.

Bovengenoemde projecten zijn illustratief voor een structurele verandering in de architectonische representatie. Ze maakten korte metten met de klassieke idealisering van de tekening, zoals die in de architectuur ook na de modernistische periode nog bestond. Naast de artistieke experimenten in de jaren zestig, waarin de gevestigde opvattingen over beelden en kaarten in twijfel werden getrokken, verrijkten ze de architectonische representatie met een dosis speculatie en speelsheid. Ze stimuleerden de opervloed aan architectonische beelden, zowel door kritische beelden te produceren als door beelden op te nemen van buiten de architectuur, die ze verwierpen door de architectuur in 'contact' te brengen met de bestaande stad; ze leidden de stedenbouwkundige speculaties van de architectuur naar het terrein van de representatie. Zo kreeg de

25

Archizoom Associati was een groep architecten uit Florence en werd in 1966 door Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello en Massimo Morozzi opgericht. Later maakten ook Dario Bartolini en Lucia Morozzi deel uit van de groep.

26

Archizoom Associati, 'Città, Catena di Montaggio del Sociale: ideologia e teoria della metropoli', *Casabella* 350-351 (1970), pp. 43-52; 'No-Stop City: Residential Parkings, Climatic Universal System', *Domus* 496 (1971), pp. 49-55.

27

Zie voor een voortreffelijke beschrijving van het utopia-paradigma, vooral Françoise Choay, *The Rule and the Model. On the Theory of Architecture and Urbanism*. Cambridge, Mass. (MIT Press) 1997; oorspronkelijke Franse uitgave: *La règle et le modèle*, 1980.

28

Mario Gandelonas stelt dat de architectuur na de jaren vijftig werd geconfronteerd met een volkomen onleesbare stad, wat te wijten was aan de traumatische stedelijke herstructurering na de oorlog in Europa en Amerika. Hierdoor onderging het architectuurdiscours een cruciale verschuiving wat betreft de positie van het architectonische subject, namelijk van productie naar receptie, van schrijven naar lezen. M. Gandelonas, 'The City as the Object of Architecture', *Assemblage*, 37 (1998), pp. 128-144.

such representational theoretical practices it is possible to argue that the hypothesized transformation of architectural representation took place, to some extent, due to architecture's changing relationship to the city. When dealing with the existing, highly complex city, architecture after modernism gradually did away with the ambition to reorganize it through building. This is not to say that architects do not participate in large-scale projects anymore. However, it is common sense today that we just do not have the optimism of interwar modernists about architecture's capabilities for intervening in the city.²⁸ In any case, it is hardly controversial to argue that today, for architecture, the city (in its entirety, as a complex entity) resides more in the sphere of cognition than in the sphere of production; it resides more in the critical discourse than it does in the practical one; it is more an object of study than a practical object; it is more about thinking than about doing. Seen in this way, it is not unexpected at all that architectural representation, which facilitates creative architectural intellectual operations in the design process, also provides the media through which the architectural intellect may inquire about the city. Thus, through the 1960s and 1970s, representation was institutionalized as a medium of critical inquiry, speculation, manifestation for architectural ideas about the city.

The aforementioned projects are indicative of a structural change in architectural representation. They did away with the classical idealization of the drawing that survived modernism in architecture. Together with the artistic experiments in the 1960s that questioned the established perceptions of images and maps, they injected a dose of speculation and playfulness into architectural representation; they helped the profusion of architectural imagery by both the production of critical images and the incorporation of extra-architectural imagery acquired through architecture's 'contact' with the existing city; they directed the urban speculations of architecture into the field of representation. Representation thus acquired an additional agency in the discourse beyond compensating for the indirectness of architects' operations. Robin Evans stresses the indirectness of architects' operations, and through historical examples he persuasively articulates how such indirect routes of ideas via representation may become advantageous 'by extending their journey, maintaining sufficient control in transit so that more remote destinations may be reached'; destinations 'beyond the reach of unaided imagination.'²⁹ Here, of course, he points to the possible mutual enhancement of imagination and technique in the design of buildings. And he immediately warns us against an 'infidelity' that

stands out: 'these destinations are not like exotic, far-away places waiting to be discovered; they are merely potentialities that might be brought into existence through a given medium.' The above-mentioned expansion of architectural representation shows that since the mid-twentieth century, through theoretical representational practices, some architects have been 'flirting' with this 'infidelity' especially when engaging with the city. Representation has been facilitating enterprises which cannot be 'brought to existence through a given medium,' but which constitute critical inquiries about architecture's conditions, its tendencies and its theoretical frameworks.

Postscript

Extra-building images produced by architects have been deployed in various fields within or beyond architecture. In fact, critical inquiries carried out through representation have problematized the disciplinary specificity of architecture since their beginning. Many projects by the so-called *Architettura Radicale* – two of which were presented above – are again exemplary. When engaging with architecture's urban conditions and the processes that operate on the city, these groups often went beyond architecture's conventional field of operation. By the very act of producing and circulating extra-building images, architecture engages in the ideological field of collective imagery and steps into cultural theory. The exhibition produced by AMO for the European Commission (Fig. 5) exemplifies the direct deployment of architecture's accumulated know-how about visualization in the service of a political agenda. The project aimed to reassess 'image' and examine the ways in which the 'European Union is represented and perceived through words and symbols'.³⁰ Stefano Boeri, along the same lines, recently stressed the political power of fabricated images disseminating through the media.³¹ He suggested that architecture should produce 'simulacra' to engage in ideological struggle and potential resistance. So, architects have been fabricating extra-architectural imagery for some time now. Boeri stressed that these simulacra belong to the excess knowledge that is produced by architecture but which it does not 'summon up in professional practice.' I am also inclined to see such productions as by-products of architecture's know-how about visualizing, rendering, and representing. Such practices are not necessarily architectural representation but are things architects can also produce by using representation.

Such extra-architectural agendas of representation were not my main focus in this paper.

Mario Gandelsonas argues that after 1950's architecture confronted with a highly illegible city due to the result of traumatic urban restructuring in post-war Europe and America. Thus, architecture discourse underwent a critical shift regarding the position of the architectural subject, namely, from production to reception, from writing to reading. M. Gandelsonas, 'The City as the Object of Architecture', *Assemblage*, 37 (1998), pp. 128-144.

R. Evans, 'Translation from Drawing to Building', *AA Files*, 12 (1986), p. 15.

See www.oma.eu.

S. Boeri, 'Rogue Cities: News from Tehran and Pyong Yang', public lecture, Berlage Institute, 6 February 2007, Rotterdam. See also *Domus 893* (2006).

representatie er in het discours naast het compenseren van de indirectheid van de activiteiten van architecten een functie bij. Robin Evans benadrukt deze indirectheid en toont aan de hand van historische voorbeelden overtuigend aan hoe die indirecte routes van ideeën via de representatie juist hun nut kunnen hebben doordat ze 'een langere reis maken, waarbij ze onderweg voldoende controle houden, zodat ze verderaf gelegen bestemmingen kunnen bereiken', bestemmingen 'buiten het bereik van een niet ondersteunde verbeelding'.²⁹ Hier doet hij uiteraard op de mogelijke wederzijdse versterking van de verbeelding en de techniek bij het ontwerpen van gebouwen. En hij waarschuwt ons direct voor een opvallend 'overspel': 'Deze bestemmingen zijn geen exotische, verafgelegen plekken die op ontdekking wachten; het zijn slechts mogelijkheden die zouden kunnen worden gerealiseerd door een gegeven medium.' De boven beschreven uitbreiding van de architectonische representatie maakt duidelijk dat sinds het midden van de twintigste eeuw sommige architecten via theoretische representatiepraktijken hebben 'geflirt' met dit 'overspel', vooral wanneer ze zich met de stad bezighielden. Representatie heeft ondernemingen mogelijk gemaakt die niet 'door een gegeven medium' kunnen worden gerealiseerd, maar die wel de condities, tendensen en theoretische kaders van de architectuur kritisch onder de loep nemen.

Postscriptum

Beelden van buiten de sfeer van het bouwen, geproduceerd door architecten, zijn op diverse terreinen binnen of buiten de architectuur ingezet. In feite heeft door middel van representatie uitgevoerd kritisch onderzoek van meet af aan het specifieke karakter van de discipline architectuur problematisch gemaakt. Ook op dit punt zijn veel projecten van de zogeheten *Architettura Radicale*, waarvan er hierboven twee zijn gepresenteerd, exemplarisch. Wanneer deze groepen zich bezighielden met de stedenbouwkundige condities van de architectuur en met de processen die in de stad werkzaam zijn, traden ze vaak buiten het traditionele werkterrein van de architectuur. Door beelden van buiten de sfeer van het bouwen te produceren en in omloop te brengen betreedt de architectuur het ideologische terrein van de collectieve beelden en dus van de cultuurtheorie. De door AMO samengestelde tentoonstelling voor de Europese Commissie (afb. 5) is een illustratie van de directe inzet van de opgebouwde knowhow van de architectuur over visualisering in dienst van een politieke agenda. Het project beoogde een herwaardering van het 'beeld' en nam de manieren onder de loep waarop 'de Europese Unie door

middel van woorden en symbolen wordt gerepresenteerd en waargenomen'.³⁰ Stefano Boeri benadrukte recentelijk op soortgelijke wijze de politieke macht van gemanipuleerde beelden die door de media worden verspreid.³¹ Hij stelde dat de architectuur misschien 'simulacra' moest produceren om deel te nemen aan de ideologische strijd en mogelijk verzet. Architecten vervaardigen dus al enige tijd niet-architectonische beelden. Boeri benadrukt dat deze simulacra behoren tot het surplus van kennis dat de architectuur produceert, maar 'in de beroepspraktijk niet in stelling brengt'. Ook ik ben geneigd zulke producties te beschouwen als bijproducten van de knowhow van de architectuur over visualiseren, weergeven en representeren. Zulke praktijken hoeven geen architectonische representatie te zijn, maar dingen die architecten ook met behulp van representatie kunnen doen.

Zulke niet-architectonische agenda's van de representatie waren niet het hoofdthema van mijn artikel. De structurele verandering die ik hier als hypothese opwierp, heeft betrekking op de niet-architectonische functies van de representatie binnen de architectuur. Met andere woorden, ik heb representatiepraktijken beschreven die niet direct voor het ontwerp of de constructie inzetbaar zijn, maar tot doel hebben het architectuurdiscours te bekritisieren, bestaande architectonische tendensen te toetsen en de stedenbouwkundige condities van de architectuur te verhelderen. Toegerust met deze kritische functie naast haar traditionele functies kan de representatie ook worden ingezet in theoretische ondernemingen en onderzoek naar de bestaande architectuur.

²⁹

R. Evans, 'Translation from Drawing to Building', *AA Files*, 12 (1986), p. 15.

³⁰

Zie www.oma.eu.

³¹

S. Boeri, 'Rogue Cities. News from Tehran and Pyong Yang', openbare lezing, Berlage Instituut, 6 februari 2007, Rotterdam. Zie ook *Domus* 893 (2006).

The structural transformation I hypothesized here concerns the extra-building agencies of representation within architecture. In other words, I have articulated representational practices that are not directly operational in design or construction, but which have the aim of criticizing architectural discourse, testing existing architectural tendencies, rendering architecture's urban conditions clear. Equipped with this critical agency beside its conventional agencies, representation can also be deployed in theoretical enterprises and inquiries about existing architecture.