

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 88 (2001)
Heft: 10: Ende der Avantgarde? = Fin de l'avant-garde? = End of the avant-garde?

Artikel: Von der Avantgarde zur Arriergarde und zurück : formal-ästhetische Projekte und Architekturschutzgebiete
Autor: Ruby, Andreas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-65818>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 18.03.2025

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

Von der Avantgarde zur Arriéregarde und zurück

Formal-ästhetische Projekte und Architekturschutzgebiete

Heute die Frage nach einer zeitgenössischen Avantgarde in der Architektur zu stellen, rührt an ein Tabu. Man meidet den Begriff, als hätte man Angst, sich an ihm anzustecken. Zu schwer wiegt die Hypothek des gescheiterten modernen Projekts, das mit der historischen Avantgarde verbunden wird, als dass man heute noch an sie anzuknüpfen vermöchte. Als rhetorische Figur im Diskurs der Architektur hat sich die Avantgarde jedoch erhalten. Mit der Zuverlässigkeit eines biologischen Reflexes reklamiert bis heute jede nachwachsende Architektengeneration eine «Vorreiterstellung» gegenüber dem «Mainstream». Und um die terminologische Problemzone «Avantgarde» zu umschiffen, versteckt sie sich hinter einer scheinbar ideologiefreien Diskursgrösse wie der «Forschung».

Das *Enfant terrible* der zeitgenössischen Architektur, die Architektur der topologischen Oberflächen, ist zutiefst durchdrungen vom Gesetz der Avantgarde, d.h. der methodisch angewandten Transgression alles bisher Dagewesenen, die mit ihrem kontinuierlichen Impetus entfernt an Che Guevaras Praxis der Berufsrevolution erinnert. Wie die heroische Moderne konstituiert sich auch die topologische Architektur als Avantgarde durch zwei miteinander verbundene Tropen: etwas radikal Neues in die Geschichte einzuführen und dadurch gleichzeitig mit der Geschichte zu brechen. In der Moderne war die Trope des Neuen bekanntlich durch eine gesellschaftliche Utopie definiert, die das Ende der Entfremdung des Individuums und die Aufhebung gesellschaftlicher Ungleichheiten versprach und sich mehr oder weniger direkt in neuen architektonischen Themen materialisierte: in der Transparenz als neuem Interface zwischen Mensch und Raum, in neuen Konstruktionsformen, neuen Materialien und einer neuen formalen Ästhetik. Die Geschichte wurde zur verbrannten Erde erklärt, während man zu einem anderen Ort aufbrach, um eine neue Tradition zu begründen. «The Growth of a New Tradition» lautete denn auch der Untertitel von Sigfried Giedions grossem Propagandawerk «Space-Time-Architecture».

In der topologischen Architektur tritt die Trope des Neuen ähnlich vehement auf, wird aber natürlich völlig anders definiert: durch den behaupteten Bruch mit der Euklidischen Geometrie zugunsten neuer topologischer Oberflächen und «calculus-based geometries» (Greg Lynn), durch neue Konstruktionstechnologien wie *file-to-factory* als direkte Verbindung von Computer-Aided Design und Computer-Aided Manufacturing (angewandt in Frank Gehrys Zollhof in Düsseldorf), durch die neue Raumvorstellung des freien Schnitts, die den freien Grundriss der Moderne ersetzt (z.B. der nun im Bau befindliche Fährterminal in Yokohama von FOA), sowie schliesslich durch neue Materialien, die den Kanon der Moderne über die Trias von Stahl, Glas und Beton hinaus erweitern (z.B. das O/K Apartment von Kotalan & McDonald).

Topologische Abnützung

Ganz ähnlich wie das Paradigma der Dekonstruktion, das sie ablöste, gründet die topologische Architektur ihren Avantgarde-Anspruch vor allem auf eine formale Differenz zu allem bisher

Dagewesenen, wie der Titel eines 1996 in der Zeitschrift «Any» veröffentlichten Textes von Greg Lynn («Why tectonics is square and topology groovy») deutlich macht. Mit einem ähnlichen Impetus reklamiert auch Lars Spuybroek für seine Architektur, die formalen Inkonsequenzen der Vätergeneration hinter sich zu lassen: Während Peter Eisenmans dekonstruktivistische Volumen potemkinsche Dörfer für geometrisch regelmässige Schnitte seien und Rem Koolhaas seine gefalteten Oberflächen in modernistische Boxen stecke, wende seine Architektur die Idee des topologischen Raumes erstmals auf das gesamte Gebäude an.

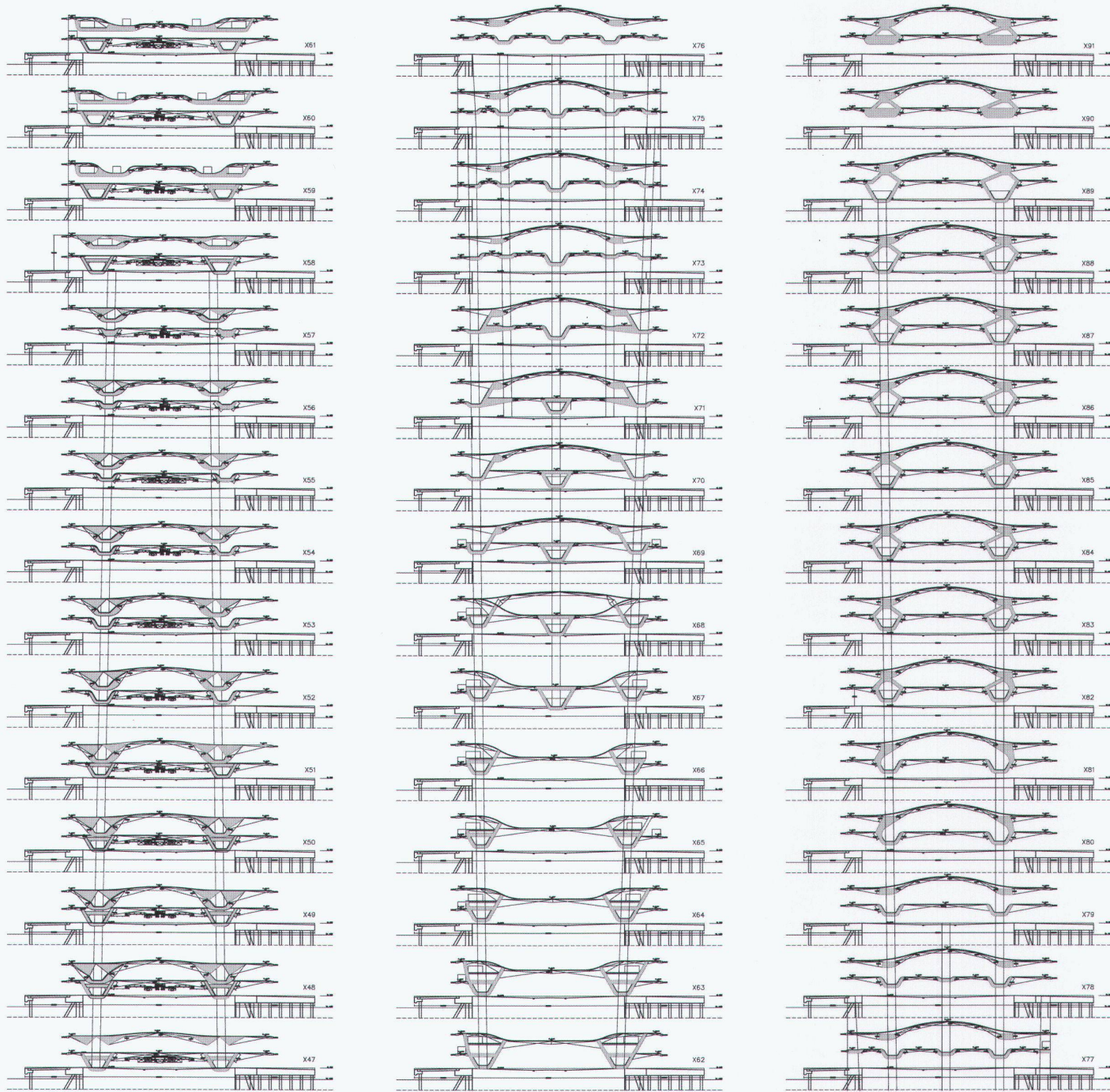
In dieser Sicht wird die Lösung eines formalen Problems zum alleinigen Gegenstand der Architektur gemacht. Die Form wird zum Fetisch, der alle anderen Aspekte der Architektur überdeckt; sie drückt sich in einer Monokultur der «extravaganten Form» aus, die das Feld der Architekturproduktion besonders im Umfeld der renommierten anglo-amerikanischen Architekturschulen gegenwärtig so uniform bestimmt. Aber Extravaganz ist ein temporärer Attraktor, der sich verbrauchen muss, um zu wirken. Ein Anzeichen dieser Abnutzung ist die zunehmende Homogenisierung der architektonischen Ergebnisse, die sich bereits in der spürbaren Konvergenz ihrer medialen Repräsentation widerspiegelt (siehe dazu die kürzlich bei Thames & Hudson erschienene Neuauflage der *ArchiLab*-Kataloge von 1999 und 2000 sowie Peter Zellners Überblickswerk «Hybrid Space», ebenfalls Thames & Hudson 1999). Mit ihrer zunehmenden Verfügbarkeit verliert die «extravagante Form» immer mehr das diskursive Potenzial, eine Avantgarde zu konstituieren. Ganz nach dem aus der Computerbranche bekannten Zyklus von Professionalisierung, Verbilligung und wachsender Marktdistribution werden sich heute noch exklusive Computersysteme – wie das bisher allein von Frank Gehry benutzte *Catia* samt den darauf aufbauenden automatischen Herstellungsverfahren – zum immer selbstverständlicheren Bestandteil der technologischen Infrastruktur der Architektur wandeln.

Demoralisierung der Form

Die klandestine Aura, mit der die digitalen Formenwelten heute oft noch umhüllt sind, wird sich auflösen in der Alltäglichkeit ihrer Verfügbarkeit (analog zur Auflösung des Mythos von *Apple Macintosh* in der Pragmatik des ihn klonenden Massenproduktes *Windows*); sie wird einfach zu einer zusätzlichen Design-Option



Querschnitt-Sequenzen im Fährterminal
Yokohama (Architekten: Foreign Office
Architects)



im Katalog des Machbaren. Dass dieser Prozess längst begonnen hat, zeigt ein Projekt wie der BMW-Pavillon auf der Internationalen Automobilausstellung (IAA) in Frankfurt/M. von 1997. Entworfen und gebaut wurde der Pavillon, dessen doppelt gekurvte Wandflächen aus digital animierten «Kraftfeldern» der ausgestellten Automodelle erzeugt wurden, von dem Frankfurter Grossbüro ABB, das bisher eher auf dem Territorium der «Corporate Architecture» heimisch war, sodass sich ihm nur schwer avantgardistische Ambitionen unterstellen lassen. Die Entscheidung, für den BMW-Pavillon (und inzwischen auch seinen Nachfolger auf der diesjährigen IAA) eine Architektur des Blobs einzusetzen, basiert weniger auf einer architektonischen Vision als dem strategisches Kalkül, den Imagefaktor des Blobs als Exponent des «Brand New» für das Branding der Marke BMW einzusetzen.

Mit dieser Verfügbarkeit geht die wertmässige Egalisierung von jeglicher Form einher. Ein komplexer Blob und eine schlichte Box werden irgendwann prinzipiell gleichwertig sein und sich, die Endphase des Kalten Krieges paraphrasierend, in «friedlicher Koexistenz» zueinander verhalten. Dieses postdissuasive Stadium der Avantgarde und die Beilegung ihrer «form wars» führt in letzter Konsequenz zu einer De-Moralisierung der Form, ganz im Sinne von Nietzsches Idee des «Aussermoralischen».

Diese Umwertung der Form zu einem strategischen Dispositiv ist in der Architektur der jüngeren Gegenwart entscheidend von Rem Koolhaas initiiert worden. Eine systematische Betrachtung seines Oeuvres offenbart seine traumwandlerische Sicherheit, sich verschiedenster formaler Paradigmen zu bedienen, je nach den programmatischen Zielen, die er gerade verfolgt, ohne sich ihnen deswegen stilistisch zu verschreiben. Als Amoralist glaubt Koolhaas nicht mehr an die Form, er benutzt sie. Dieses säkularisierte Formverständnis scheint auch in der Arbeit jener Architekten eine wichtige Rolle zu spielen, die – mehr oder weniger offensichtlich in der Koolhaas-Nachfolge stehend – mit der «datascape»-Methode arbeiten. Dieser vor allem von MVRDV und vom Design Research Lab (DRL) der Architectural Association forcierte Ansatz ist aus der kritischen Auseinandersetzung mit semiologischen und linguistischen Entwurfsverfahren entstanden, die in den 70er- und 80er-Jahren vor allem in der Architektur der amerikanischen Ostküste Hochkonjunktur hatten (u. a. Tschumi, Eisenman, Libeskind). Im

Gegensatz zu einer solchen Theorieapplikation von aussen wollte diese jüngere Generation das formative Potenzial der Architektur «von innen», mit den ihr eigenen Mitteln entwickeln. Daher jener fast obsessive Impuls in der «Datascape»-Architektur, vor dem Entwurf ein flächendeckendes Mapping all jener Bedingungen und Kräfte anzufertigen, die auf dem Grundstück schon latent aktiv sind oder das zukünftige Projekt in irgendeiner Weise beeinflussen werden (z. B. Verkehrsströme, Geräuschpegel der Umgebung, Bodenkontamination etc.).

Forschung als Ästhetik?

Das Potenzial dieses Ansatzes liegt in einer Architektur, in der Form nicht a priori gesetzt, sondern aus existierenden Bedingungen entwickelt wird. Eine Architektur, die eine bisher nie dagewesene Pluralität von Formensprachen erlauben und ein für alle Mal mit der Mär von der «guten Form» aufräumen könnte. Doch löst die architektonische Produktion, die sich heute implizit oder explizit der «datascape» bedient, dieses enorme Versprechen häufig nicht ein. Obwohl eine konsequente Anwendung der Methode in verschiedenen Situationen zu jeweils anderen Ergebnissen kommen müsste und daher per Definitionem zu keinem bestimmten Stil führen dürfte, ist die Mehrheit der datascape-Projekte von einer kompromittierenden stilistischen Uniformität charakterisiert. Mysteriöserweise scheint es von datascape eine unvermeidliche Verbindung zu kontinuierlichen Oberflächen und topologisch gemorphten Landschaften zu geben (das trifft insbesondere auf FOA und einen Teil der Forschung aus dem DRL zu). Auf diese Weise reduziert sich ein eigentlich viel versprechender Ansatz auf nur noch ein weiteres formal-ästhetisches Projekt. Als solches hat es zweifellos bestimmte Qualitäten, so wie seine Vorgänger auch, aber genauso wie diese fügt es sich in die atavistische Tradition einer Architektur des Artistischen, die durch ihre formale Originalität brillieren möchte und den Architekten in die längst überwunden geglaubte Position des Künstler-Architekten zurückwirft.

Doch da es für eine architecture pour l'architecture keinen erkennbaren gesellschaftlichen Gebrauchswert gibt, ist es nicht überraschend, dass die gesellschaftliche Nachfrage von Architektur im Sinken begriffen ist. Immer mehr schrumpft ihr Handlungsfeld auf jene abgegrenzten «Architekturschutzgebiete», die durch protektionistische Eingriffe des Staates

Andreas Ruby *1966

Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Medienwissenschaft in Berlin und Köln sowie der Architekturtheorie in Paris und New York. Vortragstätigkeit und zahlreiche Veröffentlichungen in der Architekturfachpresse. 1999/2000 Redaktor der Zeitschrift «Daidalos», seit Sommer 2000 Lehrtätigkeit am Dessau Institute of Architecture at the Bauhaus.

aufrecht erhalten werden: das öffentliche Wettbewerbswesen oder andere gezielte Fördermassnahmen für junge Architekturbüros, wie sie in den Niederlanden praktiziert werden. Jene Mega-Environments, die unsere Alltagswelt momentan so tief greifend verändern, indem sie bisher getrennte Funktionen wie Einkaufen, Unterhaltung und Freizeit zu neuen programmatischen Hybriden verschmelzen, entstehen dagegen fast ausschliesslich ohne das Zutun von Architekten.

Will Architektur sich in die Gestaltung dieser Wirklichkeit einbringen – und das wäre die Aufgabe einer heutigen Avantgarde –, dann muss sie sich dafür entsprechend positionieren. Jede bisherige Avantgarde hat sich durch eine bestimmte Vision als Avantgarde konstituiert. Für die Avantgarde der 20er-Jahre war dies eine soziale Utopie. Die Avantgarde der 70er- und 80er-Jahre gründet sich dagegen auf ein formales Projekt. Einer heutigen Avantgarde stehen diese Optionen nicht mehr zur Verfügung, und vieles spricht dafür, dass sie sich durch eine strategische Vision neu konstituieren muss. Anstatt weiter nur nach neuen formalen Verfahren zu suchen, wird sie ab jetzt primär Strategien erfinden müssen, wie sie sich wieder in der ökonomischen und gesellschaftlichen Realität unserer Zeit verankern und sie aktiv gestalten kann.

Gestaltung operativer Bedingungen

Bisher beschränkt sich die professionelle Praxis des Architekten im Wesentlichen darauf, vordefinierte Programme räumlich zu interpretieren. Da sich diese Programme immer mehr zu standardisierten Typologien verfestigen, bedarf es zu ihrer architektonischen Umsetzung immer weniger der Leistung von Architekten. An ihre Stelle treten kommerziell arbeitende Baufirmen, die herkömmlichen Architekturbüros auf dem Gebiet des pragmatischen Bauens durch ihre viel umfassendere Leistungspalette sowieso überlegen sind.

Den Verlust dieses Marktsegments für die Architektur kann man natürlich bedauern. Genauso gut könnte man aber auch fragen, wie lohnend es für Architektur überhaupt ist, developer-optimierte Grundrisstypen architektonisch zu dekorieren (auch dafür steht Frank Gehrys Düsseldorfer Zollhof). Dieser angebliche Verlust der Sphäre des kommerziellen Bauens könnte die Architektur im Gegenteil frei machen für eine viel aktivere Praxis: nämlich in Zukunft ihre Programme selbst zu entwerfen.

Dabei könnte sie jene Kompetenzen zur Geltung bringen, über die tatsächlich nur Architekten verfügen: die Fähigkeit, dank einer ausgeprägten räumlichen Vorstellungskraft Ereignisstrukturen in Raum und Zeit zu organisieren. Um diese Stärke ausspielen zu können, muss die Architektur die entsprechende Gestaltungskompetenz jenen Parteien im Markt streitig machen, die sie bisher an ihrer statt ausüben: den Developern, Projektentwicklern und Szenarioplanern. Erst wenn sie sich deren operatives Vokabular kritisch zu eigen gemacht hat, kann sie sich aus der reaktiven Situation, in der sie momentan befangen ist, wieder in eine Position des Agierens begeben. Die Gestaltung der operativen Bedingungen der Architektur erweist sich so gesehen als eine Art Metaprojekt, das die Grundlagen der «eigentlichen» architektonischen Arbeit erst schafft. Insgesamt muss sich Architektur heute vielleicht eher aus der zweiten Reihe anbieten, flankiert und teilweise camouffiert von anderen Fähigkeiten (Event Design, Interior Design, Event-Marketing, Produkt-Design und einer spezifischen Form von Unternehmensberatung). Doch folgt daraus nicht, dass deswegen die Frage der Form irrelevant würde. Zweifellos bleibt Form auch weiterhin eine vitale Dimension der Architektur. Nur steht sie nicht mehr als isoliertes Fetischobjekt im Vordergrund ihres Diskurses, sondern operiert im Zusammenspiel mit allen anderen Ebenen der Architektur. In gewisser Weise durchwandert sie eine ähnliche Umwertung, wie sie sich im Werk Marcel Duchamps zwischen zwei Schlüsselwerken vollzogen hat. Mit «Nu descendant l'escalier» (1916) führte Duchamp eine ungemein saturierte Entwicklung formaler Experimentation für sich zu Ende. Mit «Fountain» (1917) stiess er hingegen in völlig unbekanntes Terrain vor. Im ersten Fall spielt die Form noch die Rolle der Primaballerina, sie zelebriert ihre Darstellung. Im zweiten Fall verschwindet die Form scheinbar hinter der Anonymität des industriell hergestellten Gebrauchsgegenstandes, eine Spur von Fragen und Zweifeln hinter sich lassend, die als konzeptioneller Motor die zeitgenössische Kunst bis heute in Bewegung hält. Von einer ähnlich tief greifenden Erschütterung ihrer Grundannahmen überrascht zu werden, wäre ein Glücksfall für die zeitgenössische Architektur. Und dann müsste auch die Frage nach der Avantgarde kein Tabu mehr sein. **A. R.**

to this young generation of Dutch architects who owe a great debt to Robert Venturi. The spaces that interest them are generic (shopping centres, leisure parks, residential suburbs), deteriorated (industrial and urban wasteland), technical (communications and distribution networks) and forbidden zones (red light districts, crime-ridden areas). They visit them much like professional tourists who prefer remaining on their home ground and for whom the present and reality remain the last exotic pleasures. This resolutely consensual position seems to represent a conspiracy of the real, in the etymological sense of the term where conspiring means "respiring together".

Modernism and post-modernism were based on an intellectual critique of society, with the former risking never being able to build a better world, and the latter remaining within the confines of a bitter rejection. The new generation of Dutch architects seeks to resolve this deadlock by substituting the optimism of action for the pessimism of reflection (Aldo van Eyck being the major proponent of this first position in the Netherlands). It begins by analysing and studying those aspects that are so banal that they are no longer noticed. The most mediocre elements, the strict programmatic requirements and the most restrictive laws are analysed in a more or less scientific manner (the systematic use of statistics to this end occasionally seems more like crystal-gazing numerology than a real research exercise). Each data element is then distorted and twisted until it can be seen in a new light and provide a degree of shock value. This approach led MVRDV to design WoZoCo, an old people's home, which has become one of the most "fashionable" buildings of recent years, to such an extent that it features centrally in a Dutch television advertisement. In this way, what was banal becomes radical and something extraordinary can be drawn out of something that is normally highly conventional. For these architects, only pragmatism is able to produce the unexpected and their motto is a reinterpretation of: "Be realistic, demand the impossible".

As such, the manipulation of the real is assumed as a way of combining critical research with constructive action. Architecture and town planning are approached in terms of systematic idealisation and overestimation of the possible, both of which are conceptual tools initially developed within the OMA framework.

72 From the real to the natural

The apologia for the real that the young generation of Dutch architects and town planners have adopted as their credo is clearly rooted in the work and writings of Rem Koolhaas. While he used *Delirious New York* and then *SMLXL* to express his positions, it was his journalistic past that forged his intellectual position. Baart Lootsma has clearly shown how "Zero-journalism", of which Koolhaas was an active proponent, attempted to prove that events were more important than comments, that information could quite happily

dispense with opinion and that the role of the critic was obsolete. For Rem Koolhaas, a journalist's work consisted in reporting what was happening as precisely and objectively as possible. Creativity resided in the subjective selection of objective events and in the capacity to draw attention to undervalued issues. It was in Rem Koolhaas's journalistic past that he conceptualised the unveiling of the real that he now seeks to put into practice in urban planning.

But because Koolhaas has assumed the mantle of a reporter covering the contemporary city, he is now subject to the same criticism as the other journalists. Consequently, there is no reason not to analyse the positions held by Rem Koolhaas and his successors from the point of view of the mass media critic.

For instance, to what extent is the renunciation of opinion and commitment really a neutral position? Isn't the fact of reporting reality as it exists the best way to serve the powers that be? While the major American and European networks are occasionally accused of aiding and abetting the events they cover (conflicts, economic changes, etc.), doesn't the urban reporter role that Rem Koolhaas extols also contribute in its own way to a unified vision of the city? Can one continually give account of a situation without assuming a certain responsibility?

What Rem Koolhaas's position reveals is a tendency to naturalise urban phenomena. He presents us with a generic city resulting from chaotic and inexplicable transformations without any programmed end. The city he describes seems governed by semi-organic rules; rather than being the result of a cultural construction, it is a state of being where reality is assumed to be natural. The idea of a biological future for town planning is reinforced by repeated references to "mutations", but it should not be forgotten that most of these are now provoked and orchestrated. The position adopted by Rem Koolhaas is reminiscent of that held by Alan Greenspan when discussing the "irrational exuberance" of financial markets. And yet, both are well-placed to know that urbanisation and globalisation are not natural phenomena. If politicians and urban planners seem to be losing control over one another, it is clearly because they are complying with rationalities that go beyond their understanding. While we recognise that Koolhaas has the merit of ensuring that the world in which we live is a central concern, he can nevertheless be criticised for having only partially lifted the curtain on urban reality, for not following his ideas through to their logical conclusion, and contenting himself with an apparent chaos.

Subversion?

A large number of Dutch architects and urban planners are now following Rem Koolhaas who remains in the comfortable position of being the meteorologist of cityscape, and adopting the strategy of the real. As suggested by Anna Klingmann, the Netherlands is a country where transgression is a way of rethinking that is not as

a rupture produced by a heroic avant-garde outside the symbolic, but as a fracture within the order. The intention is not to break away from the system but rather to expose it within its crisis context.

If there is an avant-garde, then it brings out both the best and the worst. The best is to have successfully developed a certain efficiency, highlighted the real problems set by the contemporary town and provided innovative solutions. It is a remarkable way of following the post-modern architects and town planners who had abandoned reality in favour of an autonomous discipline that only produced more or less self-referential fictions (from historicism through to deconstruction). The worst is linked to the risk of collusion related to the apologia of the real, as the celebration of the generic is clearly a way of approving those who impose it. In certain ways, Dutch architects and town planners constantly take the risk of abandoning and betraying their role as critics, and joining those that rationalise what exists, simply justifying the established order. As soon as this avant-garde loses its provocative role, it will simply become a rubber stamp for urban changes. That would be a major U-turn which could put the avant-garde on the periphery of the existing system. If subversion becomes mainstream, it will be nothing more than a marketing plan, aiming only to secure commissions. When Rem Koolhaas said: "What if we simply declare that there is no crisis ...", he indirectly raises the real problem now represented by his ideological position. Like Luc Boltanski, who demonstrated that the real crisis is not that of capitalism but that of the critique of capitalism, one can postulate that there is no crisis of urbanism, but rather a deep crisis in the critique of urbanism: "The role of the critic only makes sense when it exists in the differential between a state of things that are desirable and a state of things that exist".

Andreas Ruby (pages 40–45)

English translation: Michael Robinson

From the avant-garde to the arrière-garde and back again

Formal and aesthetic projects and architectural conservation areas

Asking questions about a contemporary architectural avant-garde touches upon a taboo. People avoid the idea as though it carried some danger of infection. The burden of the failed modernist project associated with the historic avant-garde is still too heavy and too discouraging. But the avant-garde still persists as a rhetorical figure within the architectural debate. As reliably as a biological reflex, every generation of young architects claims that they are

“pioneers” rather than “mainstream”. And the problem zone of the “avant-garde” as a piece of terminology is concealed behind an apparently ideology-free heading like “research”.

The enfant terrible of contemporary architecture, the architecture of topology, is steeped in the law of the avant-garde, i. e. the methodologically applied transgression of everything that has been there previously, with a continuous impetus vaguely reminiscent of Che Guevara's practice of professional revolution. Like heroic modernism, topological architecture also lays its claim to be avant-garde by presenting two connected figures: introducing something radically new into history, and thus breaking with history at the same time. As is well known, under modernism the notion of being new was defined by a social Utopia that promised to end the alienation of the individual and remove social inequality. This materialized more or less directly in new architectural themes: in transparency as a new interface between human beings and space, and in a new formal aesthetic. History was proclaimed to be scorched earth, and people set off to a new place to establish a new tradition. In fact Sigfried Giedion's great propaganda work “Space-Time-Architecture” was subtitled “The Growth of a New Tradition”.

The idea of the new features just as vehemently in topological architecture, but of course it is defined completely differently: by asserting a break with Euclidian geometry in favour of new topological surfaces and “calculus-based geometries” (Greg Lynn), by new construction technologies like file-to-factory as a direct combination of Computer-Aided Design and Computer-Aided Manufacturing (applied in Frank Gehry's Zollhof complex in Düsseldorf), by the new spatial notion of the free section, which replaces modernism's free ground plan (for example FOA's new ferry terminal in Yokohama, now under construction), and also finally through new materials, extending the canon of modernism via the triad of steel, glass and concrete (e.g. Kotalan and McDonald's O/K apartment).

Topological wear and tear

Similarly to the paradigm of reconstruction that it replaced, topological architecture bases its claim to be avant-garde above all on being formally different from everything that had been there before, as shown clearly by the title of an essay by Greg Lynn: “Why tectonics is square and topology groovy” (Any Magazine 14/1996). And Lars Spuybroek claims with similar vigour that his architecture has left the formal inconsistencies of the previous generation behind: he says that while Peter Eisenman's deconstructive volumes were simply a façade for geometrically regular sections and Rem Koolhaas stuck his folded surfaces in modernistic boxes, his own architecture applies the idea of topological space to the whole building for the first time.

Seen in this way, solving a formal problem is made into a general subject for architecture.

Form becomes a fetish that covers up all other aspects of architecture; this is expressed in a monoculture of “extravagant form” that uniformly determines the field of architectural production, especially in the context of the distinguished Anglo-American architecture schools. But extravagance is a temporary source of attraction that has to consume itself in order to be effective. One sign of wear and tear is the increasing homogenization of built architecture, which is already reflected in convergence in the way it is treated by the media (see the new edition of the 1999 and 2000 ArchiLab catalogues recently published by Thames & Hudson, and Peter Zellner's survey “Hybrid Space”, also Thames & Hudson 1999). As it becomes increasingly available, “extravagant form” is increasingly losing the discursive potential to constitute an avant-garde. Following the cycle, familiar from the computer industry, of professionalization, reduced prices and increasing market distribution, computer systems that are still exclusive today – like Catia, which is so far used only by Frank Gehry, along with all the manufacturing processes based on it – will increasingly be taken for granted as a component of architecture's technological infrastructure.

Demoralization of form

The clandestine aura that surrounds digital formal worlds today will disperse when they become available on an everyday basis (as the Apple Macintosh myth faded when the system was cloned by the mass product Windows); they simply become an additional design option in the catalogue of what is feasible. The BMW Pavilion at the 1997 International Motor Show in Frankfurt am Main shows that this process is already well under way. The pavilion, whose double-curved wall surfaces were created from the digitally animated “force fields” of the cars on show, was designed and built by the major Frankfurt practice ABB. ABB had previously tended to find a niche in the territory of “Corporate Architecture”, so that it would be hard to accuse them of harbouring avant-garde ambitions. The decision to use Blob architecture for the BMW Pavilion (and for its successor at this year's International Motor Show), is based less on architectural vision than on the strategic calculation of using the Blob's image factor to convey a sense of being “Brand New” for BMW's own branding.

Along with this availability comes the idea that every form is equal in value. A complex Blob and a plain box will be worth the same as each other by some stage, and live with each other in a state of “peaceful co-existence”, to paraphrase the final phase of the Cold War. Ultimately this post-dissuasive stage of the avant-garde and the end of its “form wars” leads to a de-moralization of form, absolutely in the spirit of Nietzsche's idea of “extra-morality”.

This revaluation of form as a strategic disposition was crucially initiated by Rem Koolhaas in recent contemporary architecture. Systematic consideration of his work reveals the instinctive con-

fidence with which he used a whole variety of formal paradigms according to the formal goals that he was pursuing at the time, without then necessarily committing himself to them stylistically. As an amoralist, Koolhaas does not believe in form any longer, he simply uses it. This secularized formal understanding also seems to play an important work in the oeuvre of those architects who – more or less obviously successors to Koolhaas – work with the “datascape” method. This approach, mainly pushed forward by MVRDV and the Design Research Lab (DRL) of the Architectural Association, grew out of critical analysis of the semiotic and linguistic design processes that peaked in the 70s and 80s, mainly in the architecture of the American East Coast (including Tschumi, Eisenman, Libeskind). In contrast with the approach of applying a theory like this from the outside, this younger generation wanted to develop the formative potential of architecture “from the inside”, using their own preferred resources. And this leads to the almost obsessive drive in “datascape” architecture to precede design by comprehensively mapping all conditions and forces already latently active on the site or of some influence to the future project (e.g. traffic patterns, ambient noise levels, soil contamination etc.).

Research as an aesthetic?

The potential of this approach lies in an architecture in which form is not imposed a priori, but developed from existing conditions. An architecture that is able to permit a plurality of formal languages that has never existed before, and able to dispense with the myth of “good form” once and for all. But architectural production, which tends to use “datascape” implicitly or explicitly nowadays, often does not redeem this enormous promise. Even though consistent application would be bound to arrive at different results in different situations, and would by definition not be able to come up with any particular style, the majority of datascape projects share a compromising stylistic uniformity. Mysteriously, datascape seems to be unavoidably shackled to continuous surfaces and topologically morphed landscapes (this is particularly the case with FOA and some of the DRL research). In this way, something that is actually a promising approach is reduced to the status of yet another formal and aesthetic project. As such there is no doubt that it has certain qualities, as did its predecessors, but just like these it fits in with the atavistic tradition of an architecture of the artistic that wants to shine because of its formal originality, and throws the architect back into the role of the artist-architect, long thought to have become a thing of the past.

But as there is no recognizable social utility value for architecture for architecture's sake, it is not surprising that the social demand for architecture is falling. Its sphere of activity is shrinking increasingly to the limited “architectural conservation areas” maintained by protectionist intervention from the state: public competitions

or other targeted promotion measures for young architectural practices of the kind commonly seen in the Netherlands. But those mega-environments that blend formerly separate function like shopping, entertainment and leisure into new programmatic hybrids are almost always created without any input from architects.

If architecture wants to involve itself in creating this reality – and that would be a task for today's avant-garde –, then it must position itself appropriately. Every previous avant-garde has constituted itself as such by having a particular vision. To the avant-garde of the 1920s this meant a social utopia whereas the 70s and 80s avant-garde was based on a formal project. These options are not available to the avant-garde of today, and there is a great deal to suggest that it should reconstitute itself by adopting a strategic vision. Rather than continuing to search for new formal processes, it will now primarily have to invent strategies anchored in the economic and social reality of our day, and that can be actively involved in designing it.

Designing operative conditions

Up to now, architects' professional practice has been largely confined to interpreting pre-defined programmes spatially. As these programmes are increasingly becoming fixed as standard typologies, architects are needed less and less to put them into architectural practice. They are being replaced by commercial building firms, which are already superior to traditional architectural practices because the range of services they can offer is much more comprehensive.

Of course it is possible to regret the loss of this market segment for architecture. But it would be just as legitimate to ask how rewarding it is for architecture anyway to decorate developer-optimized ground plan types architecturally (Frank Gehry's Düsseldorf Zollhof complex comes into this category). But this alleged loss of the sphere of commercial building could in fact release architecture for a much more active practise: it could create its own programmes in future. And here it could use those particular abilities that only architects have at their fingertips: the fact that they can organize event structures in space and time thanks to a highly developed sense of three-dimensional imagination. If it is to be able to exploit this strength to the full, architecture must put up a fight to wrest the appropriate creative authority back from those parties in the market-place who have been wielding it in their stead so far: the developers, project managers and scenario planners. Only when architecture has critically assimilated their operative vocabulary will it be able to shift away from the reactive situation in which it is currently trapped and back to an active position. Seen in this way, creating operative conditions for architecture turns out to be a kind of meta-project that will first have to create a basis for the "actual" architectural work. Overall, perhaps architecture has to put itself forward from the second row today, flanked and partially camou-

flaged by other abilities (Event Design, Interior Design, Event Marketing, Product Design and a specific form of enterprise consulting). But this does not imply that the question of form would then be irrelevant. There is no doubt that form will continue to be a vital dimension of architecture. It is just that it is no longer an isolated fetishistic object in the foreground of architectural discourse, but operates as part of the interplay of all planes of architecture. In a certain sense it is going through a reevaluation similar to one that took place between two key works by Marcel Duchamp. With his "Nu descendant l'escalier" (1916), Duchamp drew a saturated development of formal experimentation as such to a conclusion. But with "Fountain" (1917) he was entering completely unknown territory. In the first case, form is still playing the part of the prima ballerina, it is celebrating its own performance. In the second case, form seems to disappear behind the anonymity of the industrially produced utility object, leaving behind a trail of questions and doubts that is still the motor driving contemporary art, right down to the present day. It would be a happy accident if contemporary architecture were to have its basic assumptions shattered in a similarly profound way. And then questions about the avant-garde would no longer be taboo.