

Redactioneel: **Inventie is een begrip dat de kern van de identiteit van de architect als kunstenaar raakt. Het prikkelende gevoel dat samengaat met de ontdekking van een oplossing die nieuw is of lijkt, is wezenlijk deel van een ontwerp-proces. Het heeft echter ook iets ontastbaars. Deze vaagheid, de onmogelijkheid te beredeneren wat er in het hoofd van een ontwerper omgaat, verklaart wellicht waarom het onderwerp inventie zo omzichtig wordt benaderd. Met inventie wordt het moment aangeduid dat het geniale karakter van de kunstenaar-architect aan de zichtbaar lijkt te worden, als plots en zonder voortekens een nieuwe vorm van expressie of oplossing tevoorschijn komt. Daarnaast is inventie een van de termen waarmee de meerduidige identiteit van de architect worden beschreven, die tegelijk kunstenaar en ingenieur is, iemand die zich bezighoudt met het scheppen van beelden en ruimtes, met abstracte ideeën, maar ook met het daadwerkelijk bouwen. Op al deze terreinen, het technologische en het sociale, maar ook het intrinsiek formele, is inventie onvermijdelijk, zelfs als ze zich vermomt door middel van pseudo-rationaliseringen zoals Space Planning, Evidence-based Design of Datascares.**

Sinds de Renaissance en zeker sinds de Verlichting wordt het concept van inventie in verband gebracht met het idee van een doorbraak, een breuk met tradities en conventies en hun vormen en praktijken. In de twintigste eeuw werd de geschiedenis van de moderne architectuur expliciet geschreven en herschreven als een opeenvolging van momenten van inventie die hebben geleid tot nieuwe formele of technologische paradigma's of een nieuwe stijl, en van grondleggers en volgelingen. Het is dan ook geen verrassing dat inventies hebben gefungeerd als vaandels waarachter artistieke groepen of bewegingen zich konden scharen. Aan de andere kant zijn er ook voorbeelden van inventie die kan worden gerelateerd aan in wezen persoonlijke agenda's of ervaringen: soms nemen deze de vorm aan van bijdragen van radicalen uit de marge met ideeën die het hele professionele apparaat ter discussie stellen.

De eis van nieuwheid drukte van meet af aan zijn stempel op de programma's en manifesten van de moderne architect, maar hoe die vernieuwingen een plaats moesten krijgen in het proces van *Formfindung* bleef problematisch. Al in 1914 wees Adolf Loos hierop toen hij schreef: 'De architecten hebben toen ze de oude stijlen probeerden te reproduceren schipbreuk geleden en ze lijden nu, nadat ze zonder succes geprobeerd hebben de stijl van onze tijd te vinden, opnieuw schipbreuk.'¹ Bijna veertig jaar later was Mies van der Rohe al even terughoudend ten aanzien van het genereren van formele inventies toen hij stelde dat '... architectuur niets te maken heeft met het uitvinden van vormen. (...) Architectuur is afhankelijk van de tijd waarin ze zich bevindt. Ze is de kristallisatie van haar innerlijke structuur, het langzame ontvouwen van haar vorm.'² Uit deze uitspraken valt op te maken dat, ondanks de verklaarde ambitie van moderne architecten om met het verleden te breken, inventies in de architectuur vrijwel nooit het gevolg zijn van een volledige afwijzing van het bestaande. Inventie in de architectuur lijkt onder invloed van ruimtelijke, technologische, culturele en formele determinanten eerder een kwestie van aanpassing in verschillende gradaties. Zelfs als architecten

1 'Die Architekten haben mit der Reproduktion der alten Stile Schiffbruch erlitten, sie leiden jetzt, nachdem sie ohne Erfolg versucht haben, den Stil unserer Zeit zu finden, wieder Schiffbruch.' Adolf Loos, 'Heimatkunst', in: *Trotzdem*, Wenen 1982, p. 122.

2 Ludwig Mies van der Rohe, 'Technology Architecture' (toespraak gehouden aan het IIT, 1950), in: Ulrich Conrads, *Programs and manifestoes on 20th century architecture*, Londen 1970, p. 154.

Editorial: Invention is a fundamental term describing the artistic identity of the architect. The excitement about having found a solution that is new, or just appears to be, is essential in any design process. Yet there is also something intangible about it and this vagueness, an impossibility to rationalise what happens in the head of the designer, may account for the awkwardness with which the issue of invention is approached. Invention denotes the moment when the genius of the architect-artist comes to the surface, when new expressions or solutions appear suddenly, without earlier announcement. Invention is also one of the terms that covers the ambiguous identity of the architect, who is at once artist and engineer, someone who deals with image- and space-making, with abstract ideas but also with brick and mortar. In all these fields, the technological and social as well as the intrinsically formal, invention is inevitable, even if it comes in the disguise of the pseudo-rationalisations of Space Syntax, Evidence-based Design or Datascares.

Since the Renaissance, and certainly since the Enlightenment, the concept of invention has been associated with the idea of rupture, a breaking away from traditions or conventions and their forms and practices. In the twentieth century the history of modern architecture was explicitly written and re-written as a succession of moments of invention leading to new formal or technological paradigms – or a new style – and of originators and followers. It should come as no surprise that inventions operated as rhetoric banners behind which artistic groups or movements could gather. At the same time there are examples where invention can be related to essentially personal agendas or experiences; sometimes they come as contributions of peripheral radicals, whose ideas call the entire professional apparatus into question.

Although the demand for the new was from the outset inscribed in the programmes and manifestoes of modern architecture, exactly how these innovations fitted into the process of *Formfindung* remained a problematic affair. Already in 1914 Adolf Loos pointed to this when he wrote: 'Architects failed when they wanted to reproduce the ancient styles and they are failing now after having tried without success to discover the style of our times.'¹ Almost 40 years later Mies van der Rohe was equally cautious about generating formal inventions, stating that: 'architecture has nothing to do with the invention of forms. . . . Architecture depends on its time. It is the crystallisation of its inner structure, the slow unfolding of its form.'² These statements indicate that, despite the declared ambition of modern architects to break away from the past, inventions in architecture are hardly ever the result of a total renunciation of the existing. Rather, the spatial, technical, cultural and formal determinants seem to turn invention in architecture into a matter of modification in various degrees. Even if architects choose to be oblivious of their indebtedness to existing forms or solutions or reject any such influences, invention in architecture involves an engagement with traditions, which resurface and become visible in the new. Although it appears to be the product of the imaginative capaci-

1 'Die architekten haben mit der reproduktion der alten stile schiffbruch erlitten, sie leiden jetzt, nachdem sie ohne erfolg versucht haben, den stil unserer zeit zu finden, wieder schiffbruch.' Adolf Loos, 'Heimatkunst', in: *Trotzdem* (Vienna, 1982), 122.

2 Ludwig Mies van der Rohe, 'Technology architecture' (Speech delivered at IIT, 1950), in: Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture* (London, 1970), 154.

hun schatplichtigheid aan bestaande vormen of oplossingen verkiezen te negeren of elke invloed ervan verwerpen, dan nog impliceert inventie in de architectuur een verhouding met tradities, die opduiken en zichtbaar worden in het nieuwe. Al lijkt inventie het product van de verbeeldingskracht van de individuele ontwerper, ze kan niet los worden gezien van een diepe kennis, hoe intuïtief ook, van het arsenaal aan formele en technische oplossingen dat een architect erft. Aan de andere kant doen inventiemomenten, niet alleen in de architectuur maar ook in andere disciplines, zich vaak onaangekondigd voor en lijken het idee van een evolutionair proces van collectief ontwikkelde ideeën te weerspreken. Bovendien laten deze momenten en de toevalligheden eromheen zich ook niet eenvoudig vertalen in ontwerptheorieën, precies omdat ze niet los te zien zijn van de omstandigheden en preoccupaties van individuele personen of specifieke collectieven.

Dit nummer van OASE beoogt geen systematische studie van het effect van deze unieke momenten te ontwikkelen, wanneer een architect in zijn of haar werk een onvoorziene en onvoorspelbare wending maakt. Het is eerder een reeks van verschuivingen in specifieke architectonische oeuvres en een onderzoek naar hun effect op de bredere geschiedenis van de architectonische cultuur. We richten ons daarbij op episodes in de naoorlogse periode; een tijdperk waarin architecten vanuit hun visie of als onderdeel van een klein, eigenzinnig collectief uiterst individuele architectonische oplossingen produceerden die alleen te omschrijven zijn in termen van persoonlijke expressie of inventiviteit. De keuze voor deze periode komt voort uit het feit dat in de situatie van de wederopbouwjaren de ontwikkeling van het exceptionele geen prioriteit had.

Voor Europese architecten, die vaak werkzaam waren in collectieve wederopbouw- of woningbouwprojecten, was het niet gemakkelijk een pleidooi te houden voor formele inventie, ook al raakte, zoals Reyner Banham opmerkte, 'de privé-mythologie van vorm en functie van de moderne beweging'³ geleidelijk in onbruik. Tegen deze achtergrond lijkt de vrijheid van expressie die Stirling en Gowans Leicester University Engineering Building (1959–1963) kenmerkt een gedurfde en uitzonderlijke poging om het repertoire van de moderne architectuur uit te breiden, een poging bovendien die voorgangers noch navolgers kende. Het Leicester Building laat ook zien dat zo'n onderneming regelmatig durf vereist en zich laat leiden door andere dan louter functionele overwegingen, die worden 'geabsorbeerd in een mentaal proces dat ze samentrekt tot een compositie'.⁴ Het resultaat is een daad van iconoclasmie – een verwerping van de zekerheden van de naoorlogse Engelse moderne architecten – maar leent zich ook voor associatie: autobiografische ervaringen die werden omgevormd tot een statement over wat James Gowan de 'stijl voor de klus' noemde, zoals Ellis Woodman in zijn artikel bespreekt. Reyner Banham, van wie bekend was dat hij weinig vertrouwen had in het vermogen van architectuur om te reageren op de condities van een consumptiemaatschappij, verwierp dit vertrouwen in de mogelijkheid inventies te genereren vanuit het arsenaal van de discipline zelf en stelde: '... kunst staat niet langer centraal in ons bestaan (als dat al ooit zo is geweest) en is door wetenschap en technologie naar de marge gedrongen'.⁵ Inhakend op een lange Engelse traditie om

3 Reyner Banham, 'Architecture after 1960', *Architectural Review*, januari 1960, p. 10.

4 Robert Maxwell, *Neue englische Architektur*, Teufen/Stuttgart 1972.

5 Reyner Banham, 'The history of the immediate future', *RIBA Journal*, mei 1961, p. 252.

ties of the individual designer, invention cannot be separated from a deep, if intuitive knowledge of the repository of formal and technical solutions that an architect inherits. Conversely, moments of invention, in architecture as well as in other disciplines, often come unannounced and seem to defy the idea of design as an evolutionary process of collectively developed ideas. Neither can these moments and the contingencies that surround them be easily absorbed into theories of design, linked as they are to the circumstances and preoccupations of single individuals or particular collectives.

This issue of *OASE* does not propose a systematic study of the effect of these singular moments, when an architect makes an unforeseen and unpredictable turn in his or her work. Rather we attempt to examine a series of these shifts in particular architectural oeuvres and their effect on the larger history of architectural culture. We haven chosen to focus on episodes in the post-war period, during which architects single-handedly or as part of small partisan collectives produced highly individual architectural solutions that can only be described in terms of personal expression or inventiveness. This selection stemmed from the fact that in these years of reconstruction, circumstances appeared not to prioritise the development of the exceptional.

For European architects, many of whom were working with collective reconstruction or housing programmes, a statement that argued for formal invention would have been difficult to make, even if, as Reyner Banham observed ‘the Modern Movement’s private mythology of Form and Function’³ was gradually coming apart. Against this background, the freedom of expression that characterises Stirling and Gowan’s Leicester University Engineering Building (1959–1963) would appear as a daring and extraordinary attempt at extending the repertoire of modern architecture, and one that had neither precedents nor was it followed. The Leicester building also demonstrates that such an operation frequently involves boldness and allows itself to be guided by other than merely functional considerations, which are ‘absorbed into a mental process which draws them together in a composition’.⁴ The result is both an act of iconoclasm – rejecting the certainties of post-war English modern architects – and open to association, autobiographical experiences turned into a statement for what James Gowan called the ‘style for the job’, as Ellis Woodman discusses in his essay. Reyner Banham, whose belief in the capacity of architecture to respond to the conditions of a consumer society was famously limited, rejected this reliance on the possibility to generate inventions from within the formal repository of the discipline and stated: ‘art is no longer central to our existence (if it ever was) and has been pushed over to the margins by science and technology.’⁵ Continuing a longstanding English tradition of treating design as a set of seemingly pragmatic operations, Banham proposed it as ‘the integration of a complex of intrapersonal relationships and mains-services’.⁶ Norman Foster’s project for the headquarters of Willis, Faber and Dumas (1970–1975) enthusiastically embraced this approach, which has since become the hallmark of Foster’s practice. The ‘flagrant enjoyment of our present

3 Reyner Banham, ‘Architecture after 1960’, *Architectural Review*, January 1960, 10.

4 Robert Maxwell, *Neue Englische Architektur* (Teufen/Stuttgart, 1972).

5 Reyner Banham, ‘The History of the Immediate Future’, *RIBA Journal*, May 1961, 252.

6 Reyner Banham, ‘1960 – Stocktaking’, *Architectural Review*, February 1960, 94.

het ontwerp als een verzameling pragmatische handelingen te behandelen, stelde Banham het voor als 'de integratie van een complex van interpersoonlijke relaties en gas, water en elektra'.⁶ In het ontwerp van Norman Foster voor het hoofdkantoor van Willis, Faber en Dumas (1970–1975) wordt deze benadering enthousiast omarmd, en is sindsdien kenmerkend geworden voor de benadering van Fosters architectenbureau. Het 'vurig genieten van onze huidige bouwtechnieken'⁷ wordt verwerkt tot een demonstratie van de platte antihiërarchische ordening van de plattegrond en een uiterst gecontroleerde toepassing van glas als constructiemateriaal. Hier overbrugt inventie in de vorm van een vindingrijk gebruik van geavanceerde technologie de kloof tussen kunstenaar en ingenieur, en is ze de uitdrukking van een uniek moment waarop technologische en maatschappelijke vooruitgang leken samen te vallen. Tony Frettons bespreking van dit gebouw en de status ervan binnen de ontwikkeling van hi-tech als nieuwe stijl is zowel een kritiek van de onderliggende culturele aannames als van het presenteren van de architectuur als vrij van beperkende culturele waarden in de hedendaagse *celebrity*-cultuur. In Patrick Healy's artikel 'Innovatie en de Noodzaak van de Technology' wordt het geloof in de technologische vooruitgang onder de loep genomen en de – we zouden willen zeggen: metafysische – zoektocht naar inventie die is 'bevrijd' van de eis tot cultureel gezag uit te stralen, een benadering 'waarin alles tot een permanente reserve wordt gemaakt en uiteindelijk kan worden weggegooid'.

Beelden en visies van het maatschappelijke speelden een grote rol in projecten in de opkomende verzorgingsstaten Zweden en Duitsland. In het ontwerp voor een Medborgarhus in Örebro (1957–1965) van Erik en Tore Ahlsén wordt inventie verbonden met elementen uit de plaatselijke en klassieke traditie, die op een specifieke manier zijn verwerkt. Christoph Grafe stelt dat dit heeft geleid tot een gebouw dat de gelijkheidsprincipes weerspiegelt die ten grondslag lagen aan de culturele consensus in Zweden na de oorlog. In de Berliner Philharmonie van Hans Scharoun (1956–1963) komt het inventiemoment voort uit de bekoring van maatschappelijke concepten samen met een visie op de ervaring van de uitvoering. Volgens Hugh Campbell heeft dit geleid tot een gebouw dat als symbool kon dienen en tegelijkertijd als instrument voor sociale cohesie. Het bijeenkomen om naar muziekkuitvoeringen te luisteren, hield impliciet in dat men zich verstond met een ruimte waar de rol van burgers in een ontluikende democratie verkend moest worden – het gebouw als kweekkamer van de burgermaatschappij.

Bouwtechnieken en materiële expressie behoren tot de primaire bronnen van architectonische inventie. Tegen de achtergrond van de toenemende mechanisatie en standaardisatie van de bouwindustrie in de jaren vijftig en zestig werden nieuwe technologische mogelijkheden (en hun beperkingen) een belangrijk aandachtspunt. William Mann illustreert hoe, binnen het politieke en technische isolement van het naoorlogse Spanje, Alejandro de la Sota de sporthal van het Maravillas College (1961) ontwierp, een van de eerste gebouwen in Madrid met een volledig stalen constructie. Een zelfverzekerd maar niet retorisch materiaalgebruik, gebaseerd op gekende formele patronen, is deel van een inventieve strategie voor een gebouw dat zowel het impliciete universalisme van de technologie wordt

6 Reyner Banham, '1960 – Stocktaking', *Architectural Review*, februari 1960, p. 94.

7 Christopher Woodward, 'Head Office, Ipswich, Suffolk', *Architectural Review*, september 1975, p. 150.

building techniques'⁷ is reworked into a demonstration of the flat anti-hierarchical organisation of the plan and the highly controlled deployment of glass as structural material. Here invention in the form of an imaginative use of advanced technology bridges the gap between the artist and the engineer, and provides the expression of a singular moment when technological and social progress were seen to coincide. Tony Fretton's review of this building and its status within the development of Hi-Tech as a new style is a critique both of the underlying cultural assumptions and the role of the presenting architecture as free of cultural values in the global celebrity culture of today. Patrick Healy's essay titled 'Invention and the Technological Imperative' examines the belief in technological progress and its – we would argue metaphysical – search for invention 'liberated' from the demand for cultural sanction, an approach 'in which everything is turned into a standing reserve, and is ultimately disposable'.

Images and visions of the social played a major role in projects in the emerging welfare states of Sweden and Germany. In the design for a Medborgarhus in Örebro (1957–1965) by Erik and Tore Ahlsén, invention is related to a particular absorption of elements from vernacular and classical traditions. Christoph Grafe argues that the result is a building that represents the egalitarian principles informing the cultural consensus in Sweden after the war, leaving behind the reductionism and Puritanism associated with the architecture of the welfare state. In the Berlin Philharmonie by Hans Scharoun (1956–1963) it is the enticement of concepts of the social with perspectives on performance that engender a moment of invention. According to Hugh Campbell this resulted in a building that both acted both as a symbol and as an agent of social cohesion. Gathering to hear musical performances inherently meant engaging with a space where the role of citizens in a fledgling democracy had to be explored – the building as an incubator of civic society.

Construction technique and material expression is one of the prime sources of architectural invention. Against the background of the increasing mechanisation and standardisation of the building industries in the 1950s and '60s new technological possibilities – and their limitations – became a major concern. William Mann illustrates how, within the political and technical isolation of post-war Spain, Alejandro de la Sota conceived the Maravillas gymnasium (1961), one of Madrid's first fully steel-framed buildings. A confident, but not rhetorical use of material, drawing on and evoking familiar formal patterns, is part of an inventive strategy for a building that embraces both the universalism implied in new technologies and the specific nature of its environment. In a similar fashion materiality plays an important role in the work of Fernand Pouillon. Not only the material of the building, but especially the material of the landscape, in terms of its geological, physical and social characteristics, becomes the main source of invention in the Climat de France project in Algiers (1955–1957). Tom Avermaete argues that this particular invention resulted in an accumulation of outstanding buildings and offered in an alternative model of modern urban planning.

7 Christopher Woodward, 'Head Office, Ipswich, Suffolk', *Architectural Review*, September 1975, 150.

omarmt als het specifieke karakter van de omgeving. Op een vergelijkbare manier speelt materialiteit een belangrijke rol in het werk van Fernand Pouillon. Niet alleen het materiaal van het gebouw, maar vooral het materiaal van het landschap, in termen van de geologische, fysieke en sociale kenmerken ervan, werd de belangrijkste bron van inventie in het Climat-de-France-project in Algiers (1955–1957). Tom Avermaete stelt dat deze specifieke inventie een aantal uitzonderlijke gebouwen heeft opgeleverd en een alternatief model bood voor moderne stedenbouw.

Noch het technocratisch optimisme, noch de door de traditie gevoede en als ontsnappingsroute uit de begrenzings van de moderne architectuur aangevende verbeeldingsimpuls lijken de architectuur van nu veel te bieden te hebben. In een cultuur die de architectuur behandelt als leverancier van onderhoudende beelden lijkt meer dan voldoende te worden voorzien in onze behoefte aan inventie. Toch, zouden we willen stellen, lijkt er ruimte om de waarde van verbeelding en inventie te herzien, opgevat als het vermogen de uiterst complexe eisen van de hedendaagse bouwproductie radicaal te heroverwegen. Vanuit dit perspectief vroegen Anne Holtrop, Nanne de Ru en Olv Klijn aan ontwerpers als Pieter Bannenberg/Kamiel Klaasse, Vincent de Rijk en Anette Gigon/Mike Guyer hun visie te geven. De gesprekken met deze heterogene verzameling vakmensen vonden plaats op hun bureaus. Deze ruimtes zijn niet alleen plaatsen van productie, maar ook de laboratoria van architectonische inventie, of die nu bewust of toevallig is. De perspectieven die deze gesprekken opleverden, vertonen verrassend vaak overeenkomsten met de *loci* en figuren van inventie in de recente architectuurgeschiedenis. Irénée Scalberts artikel 'Inventie en de markt', gebaseerd op ervaringen tijdens een recent bezoek aan Nederland, reflecteert op de rol van inventie in de collectivistische cultuur van de naoorlogse jaren en in de manier waarop commerciële opdrachtgevers de planning tegenwoordig benaderen.

In een commentaar op de mogelijkheid om een hoogbouw-'icoon' te ontwerpen voor een stad als Stockholm heeft Frank Gehry onlangs opgemerkt dat een samenleving zoals Zweden die zich kenmerkt door de aanwezigheid van sterke collectieve waarden 'nooit architectuur van enige betekenis zal voortbrengen', omdat 'niets gebouwd wordt dat boven het maaiveld uitstijgt'.⁸ Gehry's opmerking over de onmogelijkheid van een 'progressieve' architectuur in een Europese context illustreert een naïef geloof in de ongrijpbare krachten die de verbeelding voortstuwen en tot uitzonderlijke oplossingen leidt; een geloof dat we terugvinden in de hedendaagse *celebrity*-architectuur. Wij denken dat de architectuur niet gediend is met dit verlangen naar het uitzonderlijke. In tegendeel, de vindingskracht van een architect gedijt door een nauwkeurig begrip van precedentes, technische eisen en conventies. Dit onderzoek naar een reeks episodes in de recente architectuurgeschiedenis, samen met de uitingen van praktiserende architecten, is misschien een poging om de basis van architectuur als discipline en als beroep opnieuw te bepalen. Het is ook een poging om de krachten die inventie mogelijk maken te achterhalen en ter discussie te stellen; als een manier om architectuur te herontdekken door het genereren van kennis en door intellectuele onafhankelijkheid, en verantwoordelijkheid. Tom Avermaete,

Christoph Grafe,
Anne Holtrop

8 'Time for Stockholm to grow up', *The Local*, 29 October 2007, www.thelocal.se, geconsulteerd op 5 november 2007.

Neither technocratic optimism nor the imaginative impulse fuelled by tradition and employed as an escape route from modern architecture's limitations appear to offer much to architecture today. In a culture that treats architecture as purveyor of entertaining images, it could be said that our need for invention is more than amply satisfied. Yet, we would argue, there may be scope for a reconsideration of the value of imagination and invention, understood as the capacity radically to rethink the highly complex requirements of contemporary building production. It is from this perspective that practitioners such as Pieter Bannenberg/Kamiel Klaase, Vincent de Rijk and Anette Gigon/Mike Guyer, have been asked by Anne Holtrop, Nanne de Ru and Olv Klijn to offer their viewpoints. The conversations with this heterogeneous collection of practitioners took place in the context of their studios. These spaces are not just places of production, but also the laboratories of architectural invention, whether conscious or serendipitous. The resulting perspectives surprisingly often resonate with the loci and figures of invention in recent architectural history. Irénée Scalbert's essay 'Invention and the Market', based on experiences during a recent journey to Holland, reflects on the role of invention in the collectivist culture of the post-war years and in the planning approach of commercial clients today.

Commenting on the chances of a new 'iconic' high-rise building to be built in Stockholm, Frank Gehry recently stated that a society with strong collective values like Sweden 'will never create architecture of any significance', because 'nothing can be built to stick out'.⁸ Gehry's statement about the impossibility of 'progressive' architecture in a European context illustrates the un-reflected belief in imagination coming out of a mythical nowhere that informs contemporary celebrity architecture. In our view, creating architecture is not served by looking for the exceptional. On the contrary, invention in architecture thrives on a precise understanding of precedents, technical requirements and conventions. This investigation of a series of episodes in recent architectural history, as well as the perspectives of contemporary practitioners, may be seen as an attempt to reclaim some ground for architecture as a discipline and as a profession. It is an attempt to reconsider the force of invention; as a mode of re-discovering architecture itself through the generation of knowledge paired with intellectual independence, and responsibility.

*Tom Avermaete,
Christoph Grafe,
Anne Holtrop*

8 'Time for Stockholm to grow up', *The Local*, 29 October 2007, www.thelocal.se, accessed 5 November 2007.