mijn veldonderzoek een pelgrimstocht naar Pauson en Ocatillo te maken.[20]

Op 8 november 1980 schreef Flavin aan Banham:

> Het onderzoek van Ocatillo ter plaatse ging veel beter dan ik had verwacht (…) De plek was gemakkelijk te vinden en de kaart die ik heb bijgevoegd zou goed genoeg moeten zijn om het zonder moeite te bereiken. (…) Er liggen her en der verschillende stukken hout (sommige verbrand), spijkers, porselein, stekkers, enzovoort. (…) Volgens Pfeiffer (de directeur van de archieven van Taliesin West) is er in de zomer een brand uitgebroken die kennelijk begon bij de benzinegenerator en het kamp gedeeltelijk in de as legde.[21]

Mede dankzij de aanwijzingen van Flavin was Banham in juni 1981 eindelijk in staat de ruïnes van Ocatillo te bezoeken en het manuscript van *Scenes in America Deserta* te voltooien. In het boek, dat in 1982 verscheen, verandert zijn oordeel over het werk van Wright gedeeltelijk, mogelijk door de informatie die de studenten en de daaropvolgende reis naar Arizona aan het licht hadden gebracht. Hij beschrijft de restanten van het woestijnkamp nog steeds als 'de overblijfselen van wat misschien wel het beste bouwproject is geweest dat ooit uit het hoofd en de hand van Frank Lloyd Wright is ontsproten'.[22] Wright werd in 1969 nog geprezen als de 'eerste meester van de architectuur van de *wohltemperierte* omgeving'.[23] Banham moest echter erkennen dat de lichtheid van het tijdelijke kamp in milieutechnisch opzicht niet geschikt was geweest voor het woestijnklimaat: de wanden hadden zo massief mogelijk moeten zijn. Wright had, kortom, geen 'structuren gemaakt die normaal gesproken open stonden of passend waren voor de woestijn'.[24] Ook de onjuiste bewering van de architect dat het kamp was verdwenen door een overval door 'Indianen' werd gecorrigeerd, doordat bleek dat het in de zomer van 1929 in brand was gevlogen.[25]

In kamp Ocatillo lijken zich twee auteurschapsmodellen af te tekenen. Aan de ene kant de visie van Wright, die voortkwam uit een tijdelijke nederzetting in de woestijn die was beladen met religieuze betekenissen en symbolen, die volkomen duidelijk waren voor een architect die behoorde tot een geslacht van Unitaristische gelovigen uit Wales. Dit resulteerde in een autonome ontwerpdaad die technisch gesproken was afgeleid van een houtbouwcultuur die niets gemeen had met de omgeving en het klimaat van zuidelijk Arizona. Het was een ontwerp dat de *balloon-frame* constructie uit Beecher's *American Woman's Home* afpelde tot het bot, mogelijk geïnspireerd door de tijdelijke onderkomens in de appelplukkerskampen die de architect had opgemerkt tijdens veldwerk in Montana in 1909.[26] Aan de andere kant verschoof de methodologie van Banham die aanvankelijk op andere bronnen, andere autoriteiten – van Hitchcock tot Wright zelf – vertrouwde en die omarmde, naar een bedachtzamere benadering. Een seculiere benadering die berustte op veldwerk en toenemende ervaring, en die open stond voor verschillende bijdragen van zowel studenten als deskundigen.

De as van kamp Ocatillo lijkt stilzwijgend aan te geven, welk van deze twee modellen beter standhield en beter paste bij de meedogenloze woestijn in het zuiden van Arizona.

De auteur bedankt het Getty Research Institute voor de toelage die hem in staat stelde het Reyner Banham archief te bestuderen, en de erven Reyner Banham omdat ze zo vriendelijk waren hem het gebruik toe te staan van teksten en afbeeldingen waarvan het auteursrecht bij Reyner Banham berust.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

20
Getty Research Institute, Los Angeles (910009), Scenes in America Deserta: Correspondence, 1975-1982, B.1, F.4.
21
Getty Research Institute, Los Angeles (910009), Ocatillo Project, 1980-1983; B.12, F.7.
22
Banham, *Scenes in America Deserta*, op. cit. (noot 2), 69.
23
Banham, *The Architecture of the Well-Tempered Environment*, op. cit. (noot 7), 70.
24
Banham, *Scenes in America Deserta*, op. cit. (noot 2), 86.
25
Ibid., 70.
26
Donald Leslie Johnson, *Frank Lloyd Wright versus America: The 1930s* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1990), 18-20.

(In)visible Authors

Bureau FL.5.2

To consider an object as a creative work automatically raises the question of signature. In architecture, this is often crystallised in a solitary author, the result of multiple factors, from disciplinary heritage to the more recent phenomenon of the starification of the profession. This operation, however, may be perceived as a form of reduction of the real to the gaze of the plurality of actors intervening in the decisional arena of the project.

Today, we are witnessing within architectural practice new and varied manifestations aimed at acknowledging the complexity of the architectural project and with it the eminently collective dimension of authorship. Two contemporary strategies, virtually opposed in their methods, appear to be emerging: the first aims to make all of the authors visible while the second seems to seek to make them invisible. These two tendencies, consisting of displaying the shared character of authorship or of erasing any trace of it, touch on the legal or organisational forms of these agencies as well as their discourse. One symptom of these ambitions is that the signatures of architecture firms today often distance themselves from the name of their founders in order to highlight the collective or the anonymous. By calling itself Assemble, the British multidisciplinary team is thus characterised by the notion of the 'assemblage' of materials and trades but also of individuals. Others seek to define themselves by the very negation of a name, such as the BAST agency, an acronym of 'Bureau d'Architecture Sans Titre' (untitled architecture firm), to which their domain name adds a '0' as a mathematical translation of the intended neutrality.[1] These postures are intimately correlated to the approaches of a part of the world of research that tends to propose alternative, more inclusive narratives, to reveal a plurality of actors and factors, of transcultural, feminist, postcolonial or even interspecific methods.[2]

To put its topicality in perspective, this present trend may be seen as part of the aftermath of a crisis of modernity that, as early as the 1950s, reshuffled the deck of manufacturing, of organisation and of the use of knowledge and know-how.[3] Certain authors at the time proposed moving beyond the paradigmatic structure that organises the modern world by surpassing its dualisms. The essay 'The Death of the Author' by Roland Barthes[4] or Michel Foucault's lecture 'What Is an Author?'[5] attest to the way this challenge to modernity was accompanied by a crisis of authorship. Today, this epistemological heritage might seem a pertinent response to the postmodern phenomenon of the starification of the architect, which has consistently reaffirmed the concept of the solitary author. While placing this in a historical context allows us to identify these two tendencies towards visibility and invisibility as part of the same heritage, they may nevertheless be examined in terms of the different architectures each engenders. For their project orientation leads to quite distinct formal end results. For example, the first makes manifest within the architectural object the plurality of the authors' imprints contained within an aesthetic of assemblage that reflects the exploded dimension of the project. The second relies on the erasure of the authors' subjectivity in favour of an 'objective' rationality, by observing both the process and the architectural form derived from it. Through the example of two contemporary agencies, one Belgian, the other French, this article examines the links between these endeavours and their formal resolutions.

Visibility

Production studio Les Ballets C de la B, music theatre LOD and service centre L-Berg, projects of Flemish architecture firm *advvt*, are pertinent for their singular capacity to formally incarnate a collective authorship.[6] Some of the façades of Les Ballets C de la B and the LOD consist of a full-height glass partition that provides a glimpse of a series of elements in the back, disparate both

1
https://bast0.com/.
2
On the other hand, by writing this article anonymously and erasing its authors, Bureau FL.5.2 seeks to question the competitive logic of academic research, which is similarly not immune to starification tendencies.
3
Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes* (Parijs: Éditions La Découverte, 1991).
4
Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, 1968, in: Roland Barthes, *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV* (Paris: Seuil, 1984), 63-69.
5
Michel Foucault, 'Qu'est-ce qu'un auteur?', 1969, in: Michel Foucault, *Dits et écrits: 1954-1988* (Part I) (Paris: Gallimard, 2001), 789-821.
6
Les Ballets C de la B and the LOD were initially conceived by Trice Hofkens and Jan De Vylder; once the urban design permit had been approved, the plan was executed by *advvt*.

(On)zichtbare auteurs

Bureau FL.5.2

Als een object als een oeuvre wordt beschouwd, rijst automatisch de vraag wie het gemaakt heeft. In de architectuur vertegenwoordigt de signatuur vaak een solitaire auteur, een gevolg van allerlei factoren waaronder de aard van de disciplinaire nalatenschap tot de meer recente opkomst van het verschijnsel van de sterarchitect. Deze gang van zaken is op te vatten als een reductie van de werkelijkheid, waar een groot aantal actoren een rol speelt in de beslissingsarena van het project.

Tegenwoordig vinden we in de architectuur verschillende manifestaties van bereidheid om de complexiteit van het architectonische project en de bij uitstek collectieve dimensie van het auteurschap te erkennen. Er lijken zich momenteel twee strategieën af te tekenen, die vrijwel tegengesteld zijn in hun methodiek. De eerste strategie is om alle auteurs zichtbaar te maken, terwijl de tweede ernaar lijkt te streven ze onzichtbaar te houden. Deze twee trends, één die het gedeelde karakter van het auteurschap wil tonen en een andere die elk spoor daarvan juist wil uitwissen, beïnvloeden niet alleen de juridische en organisatorische vorm van dergelijke bureaus, maar ook hun discours. Een symptoom van deze ambities is dat de signatuur van architectenbureaus tegenwoordig vaak is losgekoppeld van de namen van hun oprichters, om het collectieve of het anonieme aspect te benadrukken. Door zich *Assemble* te noemen, roept dit Britse multidisciplinaire team associaties op met de 'assemblage' van materialen, ambachten maar ook individuen. Anderen proberen zich juist te definiëren door iedere naam te verwerpen, zoals bureau BAST, acroniem van *Bureau d'Architecture Sans Titre* (architectenbureau zonder naam) – men heeft een '0' aan de domeinnaam toegevoegd als wiskundige vertaling van de gewenste neutraliteit.[1] Dergelijke opvattingen staan in nauw verband met dat deel van de onderzoekswereld, dat geneigd is alternatieve, inclusieve verhalen op te stellen en op een transculturele, feministische, postkoloniale of zelfs interspecifieke manier een veelheid aan actoren en factoren zichtbaar te maken.[2]

Om de actualiteit van dit proces in perspectief te plaatsen: deze tegenwoordige trend kan worden opgevat als een onderdeel van de nasleep van de crisis van de moderniteit, die al sinds de jaren 1950 tot een herschikking van de kaarten in de fabricage, de organisatie en het gebruik van kennis en expertise leidt.[3] Sommige auteurs stelden indertijd voor om de paradigmatische structuur die de moderne wereld organiseerde, te verlaten door haar dualismen te overwinnen. Werken als Roland Barthes' *La mort de l'auteur*[4] en Michel Foucault's lezing 'Qu'est-ce qu'un auteur?'[5] getuigen van de manier waarop deze twijfel aan de moderniteit gepaard ging met een crisis van het auteurschap. Vandaag de dag kan deze epistemologische erfenis een relevante reactie lijken op het postmoderne verschijnsel van de sterarchitect, dat het concept van de solitaire auteur consequent heeft herbevestigd. Hoewel we deze twee trends – richting zichtbaarheid en richting onzichtbaarheid – in een historische context als onderdelen van één en dezelfde erfenis kunnen identificeren, kunnen ze tegelijkertijd onderzocht worden in termen van de verschillende typen architectuur die ze voortbrengen. De verschillende manieren waarop projecten worden gerealiseerd, leveren namelijk heel verschillende formele resultaten op. Aanhangers van de eerste trend neigen er bijvoorbeeld toe, de diverse signaturen in het architectonische object manifest te maken volgens een esthetiek van assemblage, die getuigt van de gefragmenteerde dimensie van het project. Aanhangers van de tweede trend neigen ertoe de subjectiviteit van de auteurs uit te wissen ten gunste van een 'objectieve' rationaliteit, zowel wat betreft de processen als de architectonische vorm. In dit artikel worden de verbanden tussen deze twee benaderingen en hun formele oplossingen onderzocht aan de hand van het werk van twee hedendaagse bureaus, het ene Belgisch, het andere Frans.

Zichtbaar maken

Vanwege hun unieke vermogen om een collectief auteurschap formeel te representeren, is het relevant om zowel productiestudio Les Ballets C de la B en muziektheater LOD als dienstencentrum L-Berg van het Vlaamse architectenbureau *advvt* aan de

1
https://bast0.com.

2
Anderzijds probeert Bureau FL.5.2, door dit artikel anoniem te schrijven en de namen van de auteurs weg te laten, de concurrerende logica van het academisch onderzoek, dat evenmin immuun is voor de sterarchitecten trend, ter discussie te stellen.

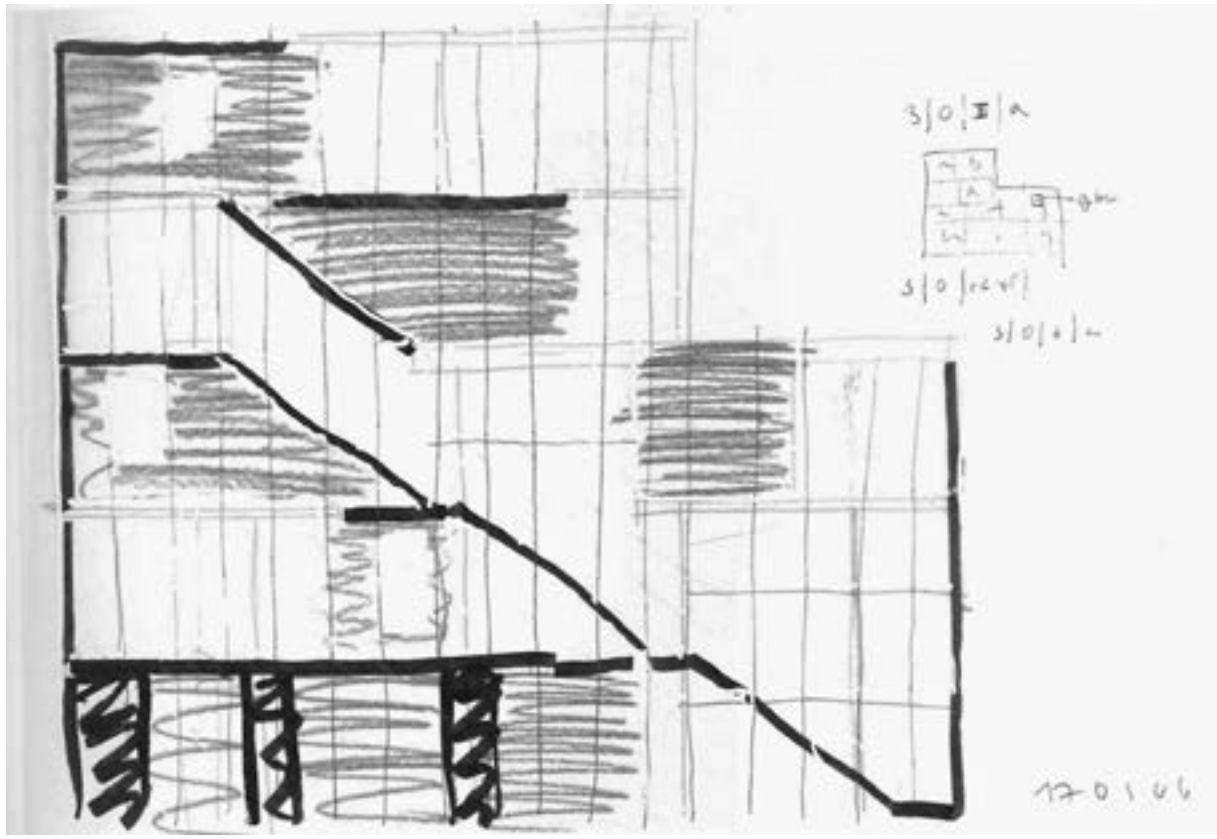
3
Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes* (Parijs: Éditions La Découverte, 1991).

4
Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, 1968, in: Roland Barthes, *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV* (Parijs: Seuil, 1984), 63-69.

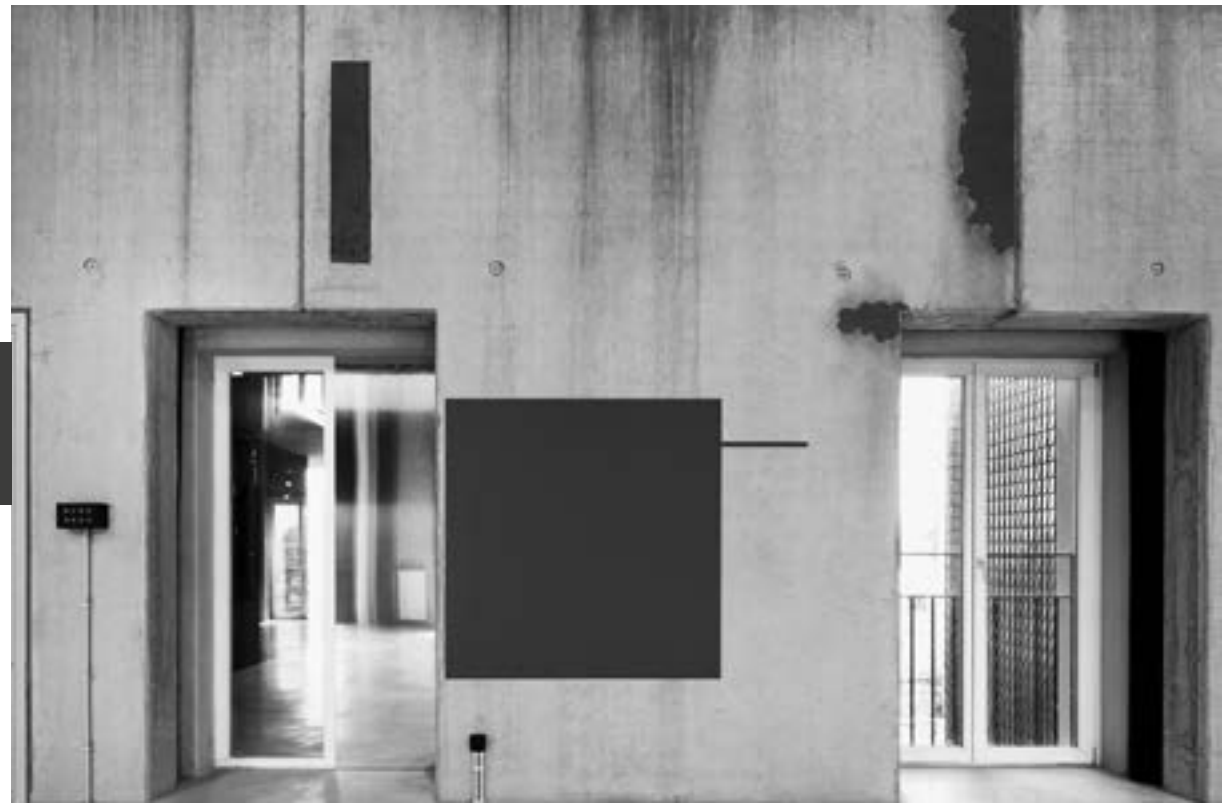
5
Michel Foucault, 'Qu'est-ce qu'un auteur?', 1969, in: Michel Foucault, *Dits et écrits: 1954-1988* (deel I) (Parijs: Gallimard, 2001), 789-821.

Exterior, Ballet C de la B & LOD, Project realised by Trice Hofkens and Jan De Vylder until the delivery of the building permit and then, by architecten de vylder vinck taillieu, Ghent/ Exterieur, Ballet C de la B & LOD, project van Trice Hofkens en Jan De Vylder tot de bouwvergunning, daarna van architecten de vylder vinck taillieu, Gent, **2002-2008**





advvt's drawing inspired by the discussion with the ingineer during the design process of Ballet C de la B & LOD/
Tekening van *advvt* naar aanleiding van de discussie met de ingenieur tijdens het ontwerpproces van Ballet C de la B & LOD



When mistakes turn into formal language. ***advvt*****, L-Berg, Ghent/** Wanneer vergissingen overgaan in formele taal. *advvt*, L-Berg, Gent, **2016**

in their colours and in their shapes. The green metallic structures embody the work of engineer Wouter Notebaert, whose influence on the project is even extolled in lecture presentations. Jan De Vylder regularly shares a sketch by Notebaert that expresses, by means of a colour code, the downward loads and the differences among materials, loadbearing or not. The façade seems to have been fashioned in the image of the sketch while maintaining its schematic aspect. Diagonally, the orange guardrail personifies the commissioning client, in particular the influence of Serge Vandenhove, technical director of Les Ballets C de la B, on the conception and execution. Vandenhove also participated in the elaboration of technical mock-ups and furniture.[7] On the other façades, the *ardoises* (slate squares) and their sporadic recesses represent the anticipated aging of the material and underscore landscape architect Bas Smet's concept, in which they house climbing plants. The white street façade, meanwhile, is actually the result of the Ghent municipal authorities' rejection of the use of *ardoises*, a material deemed too humble. Finally, inside the building, the general contractor's errors in execution are underscored by the architects, here and there, by means of blue paintwork, in order to make manifest the uncertainties of the project.

So diverse elements, actors, errors, conflicts and materials come together in the façades of Les Ballets C de la B and the LOD. These encounters seem cobbled together, random, fragmentary and precarious. They offer the eye a reading of each of the logics that compose the building. According to Trice Hofkens, the architect who co-conceived the project, this façade design was long and complex, the product of much back-and-forth among the architects, engineers and clients. She explains that at the time, she and Jan De Vylder were driven by the desire to show the way materials encounter one another, without trting to reach a result aimed at a homogenisation achieved at the cost of expensive studies.[8] This determination to make visible and to assemble within an openly DIY approach therefore allows the project to formally incarnate the conditions of its existence.

When we consider the L-Berg project, which was a sequel to Les Ballets C de la B and the LOD, we may wonder whether this language of assemblage is solely the result of a process or whether it is, on occasion, taken up consciously and exaggerated with a view to its aestheticisation. In L-Berg, the expression of the structure's autonomy is taken to its extreme until it deliberately generates conflicts with what already exists. For instance, a new tile is inserted in the midst of the windows, contradicting the neoclassical design of the façade, and new columns are positioned in front of certain doorways, hindering passage. The engineer describes the architects' brief as functional but not very logical.[9] On the other hand, the formal character of the paint strokes is reaffirmed: the architects not only paint over errors, they also cover up elements 'just because they want to'[10] and also reject operational logic in favour of formal aspirations. This contradiction, which Venturi would have called 'accommodated',[11] is made explicit by the architects through its capacity to create new connections, for example between the red paintwork and the fire safety signage. From that point on, in L-Berg, operational logic, which is supposed to be law, is sometimes contradicted in favour of deliberate choices by the architects. In this transgression, we can therefore read an aesthetic endeavour to create a 'whole' thinking process whose elements would otherwise be left to their eclecticism.

Invisibility

The second strategy, which seeks to make the signature invisible, is exemplified by the work of the Toulouse-based firm BAST. Here, the collective dimension of the project aims not to emphasise the imprints of the individual actors, but in fact to erase any subjective expression, thus advocating an ideal of objectivity.

In the M24 project, the architects justify their decision to install a circular window not by an attraction to this particular geometry, but as the product of a chain of logical deduction in three stages.[12] To begin with, the insistence of

7
The collaboration between *advvt* and Serge Vandenhove was later made official by the creation of the Jij design agency, within which the architects and the technical director join forces to create furniture.

8
Trice Hofkens, interview with the author, 2019.

9
Wouter Notebaert, e-mail interview with the author, 2018.

10
'There is nothing wrong with that beam, but I just decided.' De Vylder, 'About this. About that. And so on', lecture, January 2017 (Brussels: CIVA).

11
'Here you build an order up and then break it down, but break it from strength rather than from weakness. I have described this relationship as "contradiction accommodated".' Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: MoMA, 1966), 41.

12
BAST, 'C15: Purge/Ouverture/Sol/Structure/Vitrage/Réseau', recording of a lecture, 2019 (Strasbourg: École Nationale Supérieure d'Architecture), youtube.com/watch?v=Wejh7LOnDW4&t=2763s.

orde te stellen.[6] Sommige van de gevels van Les Ballets C de la B en LOD bestaan over de gehele hoogte uit glaswanden die ons een blik gunnen op de zowel qua kleur als vorm ongelijksoortige reeks elementen erachter. Groene metalen structuren zijn het werk van ingenieur Wouter Notebaert, wiens invloed op het project zelfs op bijeenkomsten wordt benadrukt. Jan De Vylder deelt regelmatig schetsen van Notebaert uit waarop de draagkracht en de verschillen tussen al-dan-niet dragende materialen door middel van een kleurcode zijn aangegeven. De gevel lijkt aan de hand van de schets te zijn gebouwd, met behoud van schematische kenmerken. De diagonaal geplaatste oranje reling representeert de opdrachtgever, om precies te zijn, de technisch directeur van Les Ballets C de la B, Serge Vandenhove, en zijn invloed op ontwerp en uitvoering. Vandenhove speelde ook een rol bij de ontwikkeling van de technische proefmodellen en het meubilair.[7] Aan de andere gevels lopen vierkante *ardoises* (leistenen) met hier en daar een uitsparing vooruit op de verwachte veroudering van het materiaal; ze accentueren een gebaar van landschapsarchitect Bas Smet, die ze zo ontwierp ten behoeve van klimplanten. De witte gevel aan de straat is een gevolg van de weigering van bestuurlijk Gent om daar *ardoises* toe te staan, omdat ze dit materiaal te bescheiden achtte. Ten slotte hebben de architecten binnenin het gebouw hier en daar door de hoofdaannemer gemaakte fouten met blauwe verf gemarkeerd om de risico's van het project te demonstreren.

Zo komen in de gevels van Les Ballets C de la B en het LOD allerlei elementen, actoren, fouten, conflicten en materialen samen. Hun ontmoetingen lijken kunstmatig, toevallig, fragmentarisch en weinig duurzaam. Ze tonen ons een opvatting van elk van de logica's waaruit het gebouw is opgetrokken. Volgens Trice Hofkens, de architect die het project mede concipieerde, was het ontwerpen van de gevel een lang en ingewikkeld proces dat veel uitwisseling tussen architecten, ingenieurs en opdrachtgevers met zich meebracht. Ze legt uit dat zij en Jan De Vylder indertijd gedreven werden door de wens om te laten zien, hoe materialen konden worden gecombineerd tot een resultaat dat weliswaar homogeen was, maar dat die homogeniteit niet ontleende aan duur onderzoek.[8] Door hun verlangen naar zichtbaarheid en *bricolage* was het project dus in staat om de voorwaarden van zijn bestaan formeel te representeren.

Wanneer we naar het L-Berg-project kijken, dat een vervolg was op Les Ballets C de la B en LOD, dan rijst de vraag of deze assemblagetaal uitsluitend voortvloeide uit het proces, of dat zij soms bewust gebruikt en overdreven werd met het oog op haar esthetisering. In L-Berg wordt de uitdrukking van de autonomie van de structuur tot het uiterste doorgedreven, tot het punt dat het conflicteert met de bestaande structuur. Een nieuwe vloerplaat passeert in het midden van de raamopeningen en contrasteert met de neoklassieke compositie van de gevel: nieuwe kolommen zijn voor sommige deuren geplaatst waardoor hun doorgang wordt bemoeilijkt. De ingenieur beschrijft de instructies van de architecten als functioneel, maar niet erg logisch.[9] Bovendien wordt het formele karakter van de verfstreken onderstreept: behalve fouten bij het schilderwerk bedekken de architecten ook andere elementen – 'omdat ze daar zin in hebben' – en verwerpen ze dus de operationele logica ten gunste van formele aspiraties.[10] Deze tegenstrijdigheid, die Venturi 'geaccommodeerd' zou hebben genoemd, maken de architecten expliciet door nieuwe verbanden te leggen, bijvoorbeeld tussen de rode verf en de brandveiligheidsborden.[11] Zo wordt in L-Berg de operationele logica, die de regel zou moeten zijn, soms doorkruist ten gunste van de bewuste keuzes van de architecten. We kunnen deze overdrijving opvatten als een esthetische zoektocht naar een manier om een geheel te maken van denkprocessen die anders aan hun eclecticisme zouden zijn overgeleverd.

Onzichtbaar maken

De tweede strategie, de neiging om signatuur onzichtbaar te maken, kan worden geïllustreerd door de aanpak van het in Toulouse gevestigde bureau BAST. De collectieve dimensie van het project is niet gericht op het benadrukken van de signatuur van de individuele actoren maar, integendeel, op het uitwissen van elke subjectieve uitdrukking, zodat men het ideaal van objectiviteit kan opeisen.

6
Les Ballets C de la B en het LOD werden aanvankelijk door Trice Hofkens en Jan De Vylder ontworpen; toen de stedenbouwkundige vergunning rond was, werd het project vervolgens uitgevoerd door *advvt*.

7
De samenwerking tussen *advvt* en Serge Vandenhove werd later officieel gemaakt door de oprichting van ontwerpbureau Jij, waarbinnen de architecten en de technisch directeur hun krachten bundelen om meubels te ontwerpen.

8
Trice Hofkens, interview met de auteur, 2019.

9
Wouter Notebaert, e-mailinterview met de auteur, 2018.

10
'There is nothing wrong with that beam, but I just decided.' De Vylder, 'About this. About that. And so on', lezing, januari 2017 (Brussel: CIVA).

11
'Here you build an order up and then break it down, but break it from strength rather than from weakness. I have described this relationship as "contradiction accommodated".' Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: MoMA, 1966), 41.



Exterior/ exterieur, BAST, Maison M24, Toulouse, 2020

In het M24-huis in Toulouse rechtvaardigen de architecten hun keuze voor een cirkelvormig raam bijvoorbeeld niet aan de hand van de aantrekkingskracht van deze bijzondere geometrie, maar als het resultaat van een logische en deducerende keten van drie schakels.[12] Ten eerste hebben ze op aandringen van de opdrachtgever een extra opening geplaatst, terwijl ze dat eigenlijk overbodig vonden. Vervolgens brachten economische redenen hen ertoe te kiezen voor een ronde opening, een vorm die geen latei nodig heeft. De afmetingen, ten slotte, werden gedicteerd door het maximale formaat waarbij glas nog transporteerbaar is. Kortom, de verantwoordelijkheid voor de beslissingen de leidden tot het maken van dit raam, was gebaseerd op een reeks actoren en factoren buiten de architect om: de opdrachtgever, het concept van een rationele uitvoering en ten slotte vervoerscapaciteit. Op deze manier ontdoet BAST zich van elk spoor van persoonlijke wil, alsof de opening uitsluitend het resultaat is van objectiveerbare oorzaken.

De manier waarop de projecten van BAST het ideaal van de neutraliteit uitdragen, beïnvloedt ook de manier van werken binnen het bedrijf. Door van een hiërarchische structuur over te stappen op een coöperatieve, worden de verhoudingen tussen alle partners horizontaler. Tijdens elke fase van het project werken twee van de drie partners samen; tijdens elke volgende fase wisselt de samenstelling van dit team. Deze manier om het werk te organiseren, functioneert als een filter waardoor de veelheid van stemmen verdwijnt, zodat er slechts één 'winnend ontwerp' overblijft, dat vervolgens op een economische manier wordt gerealiseerd. Dit levert een onopgesmukte architectuur op: bestaande gebouwen worden niet nodeloos opnieuw bewerkt, ingrepen zijn structureel en specifiek, uitvoeringen zijn efficiënt en men verliest zich nooit in overbodig geachte afwerking. Dit betekent dat de rationaliteit van het project ook een methode is, geconditioneerd door een sociaal-professionele, menselijke en constructieve werkelijkheid.

Het verhaal over het ronde raam als onderdeel van het M24-project onthult ook de paradoxen die de zogenaamd objectieve benadering van de architecten ondermijnen. Als er al genoeg openingen waren, waarom kreeg dit raam dan de maximaal transporteerbare afmetingen – waardoor de kosten stegen – terwijl men beweerde, zuinigheid na te streven? De geometrie van het raam is allesbehalve gespeend van historische en symbolische betekenis. Het is een vormtaalelement dat in de hedendaagse architectuur ruim vertegenwoordigd is en dat de signatuur is geworden van bureaus als Fala Atelier. De auteurs hebben hier geen boodschap aan: 'Is deze rationaliteit onze eigen uitvinding? Dat zou kunnen (…). We scheppen onze eigen objectiviteit (…) om onze interventies te rechtvaardigen.'[13] Hoewel ze weigeren op deze manier over hun werk na te denken, past BAST wel degelijk in een esthetische stroming, want hun praktijk, en dus ook de architectonische keuzes die het maakt, zijn cultureel gesitueerd en deze dimensie beïnvloedt hun projectbeslissingen, zonder dat ze zich ervan kunnen losmaken.

Rookgordijn?

In deze twee trends wordt de vraag naar de esthetische aspecten vaak opzijgeschoven, omdat men aanneemt dat die vanzelf ontstaan, als een direct gevolg van de manier waarop het werk wordt uitgevoerd; er hoeft dus geen enkele rekening mee worden gehouden. Het gevolg is dat alleen operatieve processen in het discours ter sprake komen, omdat die verondersteld worden de oorsprong en verklaring te zijn van de architectonische vorm, die hen slechts zou representeren. Strategieën die de signatuur van de auteur hetzij zichtbaar, hetzij onzichtbaar maken, houden stilzwijgend vast aan de overtuiging dat er een perfecte, letterlijke vertaling kan zijn tussen de werkprocessen en de vormentaal van de architectuur. Dit veronderstelt dat de werkwijze de taal voortbrengt, zonder discrepanties, in een directe vertaling van werktuig naar resultaat, van ethische handelingen naar esthetische consequenties. We kunnen vraagtekens plaatsen bij de intellectuele eerlijkheid van dit soort redeneringen. Van de andere kant kan de veronderstelling dat werkprocessen één-op-één vertaalbaar zijn naar formele eigenschappen, tot gevolg hebben dat het louter om zuiver esthetische renovaties gaat, ontdaan van hun ethische omstandigheden.

In tegenstelling tot BAST lijken bureaus die gericht zijn op het onzichtbaar maken van elke subjectieve expressie, dit eerder te zoeken op het terrein van de vorm, dan op dat van het proces. Zo getuigt het raster of grid, dat in veel hedendaagse projecten is geherintroduceerd, van de wens om niet langer te leunen op een proces- en constructiegerichte objectiviteit, maar op een objectief geacht compositorisch procedé met een historisch en typologisch tintje. We kunnen de projecten van *advvt* op een soortgelijke manier onderscheiden: Waar

12
BAST, 'C15: Purge/Ouverture/Sol/Structure/Vitrage/Réseau', opname van een lezing, 2019 (Straatsburg: École Nationale Supérieure d'Architecture), youtube.com/watch?v=Wejh7LOnDW4&t=2763s.

13
BAST, 'C20', lezing, 2021 (Paris-Est: École Nationale Supérieure d'Architecture), youtube.com/watch?v=lybLn2HhDFk&t=974s, 1:55:05.



Interior/ interieur, BAST, Maison M24, Toulouse, 2020

the client forces them to integrate an additional opening where they considered it useless. Then, concern for economy leads them to opt for a circular pane, a form that supposedly requires no lintel. Finally, the maximum transport distances for the glass ultimately dictate its dimensions. Essentially, responsibility for the decisions involved in creating this window goes back to an ensemble of actors and factors beyond the architects themselves: to the client, to the idea of rationality in implementation and finally to delivery capacities. In this way, BAST purges any personal will, as if this opening were based solely on objectifiable causes.

This ideal of neutrality according to which BAST arranges the narratives of its projects also influences the internal workings of the firm. By moving from a hierarchical structure to a cooperative one, a horizontality among all partners is promoted. For each phase of the project, two of the three partners work together, then this pairing changes for the next phase. This mode of organisation of the work acts as a filter that wears away the multiplicity of voices until only one controlling idea of the project remains, guided by an economy of action. This produces an unvarnished architecture, in which the existing elements are freed of a superfluous reworking, in which interventions are structural and specific, and implementations efficient without ever getting mired in finishes considered unnecessary. As a result, the rationality of the project is also a methodology, conditioned by a socioprofessional, human and constructive reality.

The narrative about the round window in the M24 project also reveals paradoxes that undermine the supposedly objective role of the architects. If there were enough openings, why then make this window as large as possible, thereby increasing costs in an endeavour supposedly meant to economise? The geometry of this window, far from being devoid of historical and symbolic meanings, is also an element of language widely represented in contemporary architecture, having become the signature of firms such as Fala Atelier. The authors are not unaware of this ambition: 'Is this a kind of rationality that we are inventing for ourselves? It's possible . . . We create an objectivity . . . in order to justify our interventions.'[13] While they refuse to think of their work in this way, BAST fits in an aesthetic current, since their practice, and therefore the architectural choices they make, remain culturally situated; a dimension that influences their project decisions without their being able to free themselves of it.

Smokescreen?

At the core of these two tendencies, the question of aesthetic research is often dismissed, as it is presumed to come about by itself, as a direct consequence of the way in which the architects operate, and therefore exempt from any calculation. As a result, in discourse, only operating processes are granted a mention, as they are supposedly the origin and explanation of the architectural form, which merely embodies them. The strategies of visibilisation as well as invisibilisation of the authorial imprint thus tacitly adhere to the creed that holds that a perfect, literal translation exists between the work process and the formal language of architecture. According to this, it is the method of operation that produces the language, without any discrepancy, in an immediate jump from instrument to result, from ethical acts to aesthetic consequences. Beyond

13
BAST, 'C20', lecture, 2021 (Paris-Est: École Nationale Supérieure d'Architecture), youtube.com/watch?v=lybLn2HhDFk&t=974s, 1:55:05.

de projecten voor Les Ballets C de la B en LOD een esthetiek construeren die voornamelijk voortkomt uit de gekozen materialen en productiewijze, moeten ze worden onderscheiden van het project L-Berg, dat zich vooral toelegt op autonome formele keuzes.

Ook sommige kritische theorieën van de moderniteit pleiten, door de prominente plaats van de solitaire auteur in twijfel te trekken, voor een bevestiging van de subjectieve keuze. Venturi bekritiseert in *Complexity and Contradiction in Architecture* de houding van moderne architecten, die hij 'demiurgen' noemt, en hun neiging om hele projecten blindelings te ordenen vanuit een geformatteerde, zuivere en overkoepelende logica.[14] Hij bepleit een praktijk waar keuzes worden verankerd, genuanceerd en volgordelijk vastgesteld volgens de vereisten van een samenhangend geheel ('a Difficult Whole') of die van een tijdperk. In *La mort de l'auteur* verdedigt Barthes de autonomie van het werk buiten de auteur om aan de hand van de performantie van de vorm. Hij schildert het werk af als iets dat in staat is om grote aantallen interpretaties op te roepen, iets dat kan worden vervolledigd door de lezer en dat zo het schrijven kan bevrijden van zijn dogma's. Hij hekelt de 'castrerende objectiviteit' die niet in staat is een handelende taal te bewerkstelligen:

> Evenzo schept de literatuur, door te weigeren een 'geheim', dat wil zeggen een uiteindelijke betekenis aan de tekst toe te kennen, de vrijheid voor een activiteit die men anti-theologisch zou kunnen noemen, die werkelijk revolutionair is omdat weigeren betekenissen vast te leggen uiteindelijk gelijkstaat aan het verwerpen van God en zijn hypostasen: rede, wetenschap, wet.[15]

Zo leunt zowel Barthes als Venturi op de keuzes en het handelingsvermogen van vorm en taal. Hun standpunten confronteren architecten met hun neiging om de subjectieve oorsprong van hun esthetische keuzes onder te dompelen in een discursieve mist van ethische pretenties. Moeten we daarom verlangen naar een esthetisch engagement bij deze collectieve architectonische praktijken, dat een ontsnapping aan dogmatische houdingen en despotische neigingen mogelijk zou maken? Is dit echt mogelijk? Moeten we daarom een esthetische chaos verdedigen die het werk op zichzelf interpreteerbaar en geldig zou kunnen maken, op afstand van het discursieve en formalistische register – in een taal die in staat zou zijn een 'Difficult Whole' voort te brengen?

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

14 Venturi, *Complexity and Contradiction*, op. cit. (noot 11).
15 Barthes, *Le bruissement de la langue*, op. cit. (noot 4), 66.

the question of the intellectual honesty of this sort of reasoning, to presuppose a perfect translatability between operating process and formal qualities can result in purely aesthetic appropriations stripped of their ethical and circumstantial origins.

Contrary to BAST, other practices targeting the invisibilisation of any subjective expression seem to seek it in the domain of form rather than in that of process. For example, the tabular scheme (grid) as it has been reintroduced in many contemporary projects today attests to a desire to rely not on a process- and construction-based objectivity, but on a compositional procedure deemed objective, embedded in a historical and typological patina. We can draw a similar distinction in projects by *advvt*: while Les Ballets C de la B and the LOD construct an aesthetic primarily based on their means of production, they must be distinguished from the L-Berg project, which goes further in making autonomous formal choices.

Certain critical theories of modernity, by questioning the importance of the solitary author, have also argued for an affirmation of the subjectivity of choices. Venturi, in *Complexity and Contradiction in Architecture*, reproves the posturing of modern architects, whom he dubs 'demiurges', and their tendency to blindly order the entirety of the project based on a formatted, pure and overarching logic.[14] He advocates a practice that anchors choices and nuances and orders them hierarchically, according to concerns like the coherence of the whole ('a Difficult Whole') or what is at stake in a particular era. Barthes, in *La mort de l'auteur*, defends, through the performativity of its form, the autonomy of the oeuvre beyond its author. He portrays it as capable of producing a multitude of interpretations, of finding its completion in the reader, and in so doing of liberating writing from its dogmas. He denounces a 'castrating objectivity' incapable of achieving an effective language:

> Similarly, literature, by refusing to assign a "secret" to the text, that is to say an ultimate meaning, liberates an activity one might call countertheological, genuinely revolutionary, for to refuse to define meaning is ultimately to reject God and his hypostases, reason, science, law.[15]

In this way, both Barthes and Venturi rely on the choices and the capacity to act of form and language. Their positions confront the architects with their tendency to submerge the subjective origin of their aesthetic choices in a discursive fog of ethical pretensions. Should we therefore wish for an aesthetic engagement affirmed within these collective architectural practices that would allow an escape from dogmatic postures and despotic tendencies? Is this really possible? Can we then defend an aesthetic disorder whose function would be to make the work interpretable and valid in and of itself, far removed from the register of discourse and form: a language capable of producing 'a Difficult Whole'?

Translation: Pierre Bouvier

14 Venturi, *Complexity and Contradiction*, op. cit. (note 11).
15 Barthes, *Le bruissement de la langue*, op. cit. (note 4), 66.