

In zijn essay 'Beaubourg or The Planes of Immanence' noemt Sanford Kwinter het Centre Pompidou onomwonden het meest betekenisvolle gebouw van zijn tijd.¹ Die kwalificatie is bepaald ruimhartig. Hij opent het rijtje kosmologisch suggestief met de Einsteintoren van Mendelssohn, het Guggenheim van Frank Lloyd Wright en Buckminster Fuller's koepelhuis. Het rijtje gaat ook niet verder: er vallen nog namen van noemenswaardige praktijken, maar niet van gebouwen. Gehry's Guggenheim in Bilbao daagt alleen even op om terzijde geschoven te worden: het blijft immers onberoerd door de 'onzichtbare hand' van de bredere socio-economische wereld waarin het ontwerp heeft plaatsgevonden. Net daar ziet Kwinter de buitengewone kwaliteit van het Beaubourg: in zijn sensitiviteit voor de 'onzichtbare handen' die de toekomst van de wereld kneden. De transformatie die de geavanceerde kapitalistische cultuur sinds de Tweede Wereldoorlog met toenemende zelfzekerheid in petto houdt, wordt in het Beaubourg brutaal en eloquent zichtbaar gemaakt. Meer infrastructuur dan architectuur, voorafbeeldt het de technologische wereld die ons niet veel later de globalisering en het internet zal brengen. Oog in oog met Beaubourg omarmen Frankrijk en de ruimere wereld hun hoogtechnologische, uitgevlakte, grenzenloze toekomst. De prestatie ligt dus in het tot stand brengen van een bewustzijnssprong: het confronteren met wat er onafwendbaar aan komt.

Kwinter's titelkeuze is geïnspireerd. *Plan d'immanence*, een breed en wervend begrip van Gilles Deleuze, is de filosofische afwijzing van diepte, hiërarchie en transcendentie: het veld waar alle dualismen sneuvelen. Het is de metafoor onder zowel de uitgestrekte vloervelden van het Centre Pompidou

¹
Zie: Sanford Kwinter, *Requiem for the City at the End of the Millennium* (Barcelona / New York: Actar en Houston: Rice University, School of Architecture, 2010).

NA DE AVANT-GARDE

Paul Vermeulen

AFTER THE AVANT-GARDE

In his essay 'Beaubourg, or The Planes of Immanence'¹ Sanford Kwinter squarely declares the Centre Pompidou 'the most significant building of its era'. The qualification is definitely generous. With a suggestion of cosmology, he opens a comparative list with Mendelssohn's Einsteinturm, Frank Lloyd Wright's Guggenheim and Buckminster Fuller's Dome – and the list actually stops there. He drops the names of noteworthy practices, but not of buildings. Gehry's Guggenheim in Bilbao is cited merely to be dismissed: it remains, after all, untouched by the 'invisible hand' of the broader socioeconomic world in which the design emerged. This is precisely where Kwinter sees the extraordinary quality of Beaubourg: in its sensitivity to the 'invisible hands' that were shaping the future of the world. Beaubourg brazenly and eloquently visualised the transformation that advanced capitalist culture had been holding in store with increasing self-assurance since the Second World War. More infrastructure than architecture, it prefigured the technological world that would be brought to us not very much later by globalisation and the Internet. Confronted by Beaubourg, France and the world beyond embraced their high-tech, de-hierarchised and limitless future. The performance therefore lies in having brought about a leap of consciousness: confronting the inevitable.

Kwinter's choice of title is inspired. *Plan d'immanence*, a broad and founding concept of the work of Gilles Deleuze, is the philosophical repudiation of depth, hierarchy and transcendence: the infinite field in which all dualisms are negated. It is the metaphor underpinning the wide-open floors of the Centre Pompidou as well as the virtual worldwide web. Kwinter does not fail to note

¹
See: Sanford Kwinter, *Requiem for the City at the End of the Millennium* (Barcelona / New York: Actar and Houston: Rice University, School of Architecture, 2010).

als het virtuele wereldwijde web. Een amusante contradictie ontgaat Kwinter niet. Het Beaubourg celebreert de vormen van een olieraffinaderij net op het ogenblik dat de petroleumcrisis 'in de Parijse cafés de lichten dooft': de vooruitgang wordt opgeroepen door een aftandse, tegen zijn eindigheid aanhikkende industrie. Maar dat is slechts ironische ruis op het visionaire beeld dat de ruimte infrastructuur is, een efficiënt sturingsapparaat dat kapitaalsstromen voortstuwt, de globalisering ruim baan geeft en 'sociaal en cultureel kapitaal systematisch aan de financiële rationaliteit onderwerpt'.

Over Piano & Rogers' architectuur wordt Kwinter nooit concreet, maar wel over het kunstwerk dat kortstondig op dezelfde plek te zien was, tussen de ont-ruiming en de sloping van de huizen die voor het Beaubourg plaats moesten maken: Gordon Matta-Clark's *Conical Intersect* (1975). Kwinter, toen een student van de Parijse filosofen, zag en bewonderde het werk. Doorboringen van vloeren, wanden en daken, wars van de verlaten huiselijkheid, tonen een andere, duizelingwekkende, 'bijna obscene' ruimte: een infrastructurele flux die zonder aanzien des persoons privéruimten samen rijgt. Kwinter omschrijft het werk van de kunstenaar zowat als toegepaste fotografie, waarbij de boorhamer het van de camera overneemt en zich door de interieurs beweegt als een endoscoop. *Faire voir*, zichtbaar maken wat onafwendbaar op ons af komt, het beeldend bewerken van een



Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, Parijs, 1975

Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, Parijs, 1975

114

an amusing contradiction. Beaubourg celebrated the forms of an oil refinery at the very moment that 'the lights in Paris's cafés were being dimmed' due to the oil crisis: progress was evoked by a declining industry fighting to deny its own finiteness. But this is merely ironic static on the visionary image of the space as infrastructure, an efficient servo-mechanism driving flows of capital, paving the way for globalisation and generating 'the systematic subsumption of social and cultural capital by financial rationality'.

Kwinter is never concrete about Piano & Rogers's architecture, but he is about the work of art that was briefly displayed on the same site, between the eviction of the residents and the demolition of the homes that had to make way for Beaubourg: Gordon Matta-Clark's *Conical Intersect* (1975). Kwinter, at the time a student of the Paris philosophers, saw and admired the work. Holes bored through floors, walls and roofs stripped of their abandoned domesticity revealed a different, vertiginous, 'almost obscene' space: an infrastructural flux linking private spaces without regard to individuals. Kwinter describes the work of the artist almost as applied photography, whereby the jackhammer takes over from the camera and advances through the interiors like an 'optical probe'. *Faire-voir*, making visible that which is inevitably in store for us, visually rendering a leap of consciousness: that is what Matta-Clark accomplished, as

bewustzijnssprong: dat is wat Matta-Clark tot stand bracht, net als na hem Piano & Rogers, maar – zo kan Kwinter's verzwegen intuïtie worden aangevuld – metaforisch accurater, zonder de vervuiling die de raffinaderij achterliet op het visioen van een hoogtechnologische, uitdijende infrastructuur.

Kwinter zet zijn lyrische ode af tegen Jean Baudrillard's zwartgallige 'L' effet Beaubourg', waarvan hij nochtans de premisse deelt: een gebouw dat als een opzichtige metafoor symbool staat voor zijn tijd. Maar laten we Kwinter's tekst vergelijken met Alan Colquhoun's 'Plateau Beaubourg', in 1977 gepubliceerd in *Architectural Design*². Colquhoun noemt het gebouw dat Kwinter prijst problematisch en vindt het op cruciale punten dramatisch te kort schieten, een verschil in oordeel dat beantwoordt aan een verschil in schrijfstijl en focus. Zo speculatief en hyperbolisch als Kwinter is, zo methodisch en beargumenteerd is Colquhoun. Hij bekijkt nauwgezet de architectuur waar Kwinter's visionaire blik doorheen glijdt. Zijn kritiek is niet vernietigend; met voorbeeldige fair-play erkent hij merites. Het rijtje antecedenten waarin hij het Beaubourg onderbrengt, verheldert Piano & Rogers' ontwerpkeuzes. Aan het begin ervan staat de Amerikaanse Mies, die een ideale en permanente architectuur voorstaat waarvan de pragmatische invulling wisselt. Ontdaan van zijn neoclassicistische inslag wordt de 'hut' van Mies een elegante container of een dienstbaar mechanisme dat naar de achtergrond verdwijnt, zodra het door menselijke activiteit in beslag wordt genomen. Met zijn enorme kolom- en installatievrije vloeren – alle technische residu's zijn naar de buitenkant verdrongen – is het Beaubourg daarvan een extreme exponent. Deze snel geschetste stamboom weerlegt de officiële interpretatie van het Beaubourg als een erfgenaam van het functionalisme: het is net verwant met een alternatieve stroming die functionele expressie verwerpt.

² Zie: Alan Colquhoun, *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change* (Cambridge, MA / Londen: MIT Press, 1981).

did Piano & Rogers after him, but – to complete Kwinter's unspoken intuition – with greater metaphorical accuracy, without the contamination the refinery left on the vision of a high-tech, sprawling infrastructure.

Kwinter contrasts his lyrical ode with Jean Baudrillard's melancholic 'L'effet Beaubourg', the premise of which he nevertheless shares: that the building, as an extravagant metaphor, is symbolic of its time. Let us, however, compare Kwinter's text with Alan Colquhoun's 'Plateau Beaubourg', published in *Architectural Design* in 1977.² Colquhoun calls the building Kwinter praises problematic and considers it a dramatic failure on several crucial points, a difference in judgement that reflects a difference in writing style and focus. Colquhoun's text is as methodical and substantiated as Kwinter's is speculative and hyperbolic. He meticulously examines the architecture that Kwinter's visionary gaze looks through. His critique is not scathing; he acknowledges merits with exemplary fair play. The list of antecedents with which he links Beaubourg clarifies Piano & Rogers' design choices. At the top is Mies van der Rohe's American period, which advocates an architecture whose pragmatic functions are variable. Stripped of its neoclassical connotation, Mies's 'shed' becomes a 'beautifully designed container and a servicing mechanism which recedes into the background when animated by people'. With its huge floors free of columns and service equipment – all mechanical residues have been pushed to the outside – Beaubourg is an extreme exponent of this. This briefly outlined pedigree refutes the official interpretation of Beaubourg as an heir to functionalism: its kinship is in fact with an alternative stream that repudiates functional expression.

² See: Alan Colquhoun, *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change* (Cambridge, MA / Londen: MIT Press, 1981).

Yet Colquhoun's deep-focus critique is anything but

115

Toch is Colquhoun's, met grote scherpte-diepte bedreven kritiek allerminst bekrompen. Niet minder dan Kwinter uit hij ideologiekritiek, door te tonen hoe ideologische apriori's de architectuur compromitteren, of hoe de feitelijkheid van de architectuur het ideologische elan saboteert. Bovendien toont zijn smalle lens de relevante sociopolitieke context met verrassende scherpte. Waar Kwinter, een habitué van de Parijse intellectuele kringen, kunstenaars en filosofen aanhaalt, vraagt Colquhoun zich af wat de beslissingsmakers dachten. Hij citeert Claude Mollard, een gaullistische topambtenaar die bij de totstandkoming betrokken was. De ideologische alchemie, de onwaarschijnlijke verbinding van voorheen tegengesteld geachte opvattingen voltrekt zich in het hoofd van deze invloedrijke man: het conservatisme omarmt de avant-garde. De ambtenaar oreert over het Bauhaus. De massa, sentimenteel gehecht aan traditionele waarden, krijgt de smaak van het moderne te pakken. De avant-garde ten slotte legt haar elitarisme af. Een zin van Mollard blijft Colquhoun in de keel steken: 'Beaubourg is de ontmoeting van de smaak en de preoccupaties van een president met de *nog latente* aspiraties van het Franse volk'. [Colquhoun's cursivering] Inderdaad, het Franse volk is er zich nog niet van bewust dat het de moderniteit wil. Beaubourg is een opvoedingsproject. De bewustzijnssprong die de weg zal effenen voor de globalisering is van overheidswege gepland. In zijn casestudy presenteert Colquhoun een snapshot van hoe de avant-garde nieuwe vrienden maakt en de marsrichting verandert, een verandering die 30 jaar later door Kwinter als onafwendbaar wordt bejubeld.

Kwinter's essay is het openingsstuk van zijn bundel 'Requiem for the city at the end of the Millennium' (2010). Er volgen beschouwingen over zijn ervaringen als redacteur van de ANY-conferenties, zijn betrokkenheid bij het experimentele ontwerp van shopping-omgevingen waarin de markt alomvattend en de ruimte virtueel geworden is, en *Bigness*. Over steden wordt empathisch gesproken; zoals

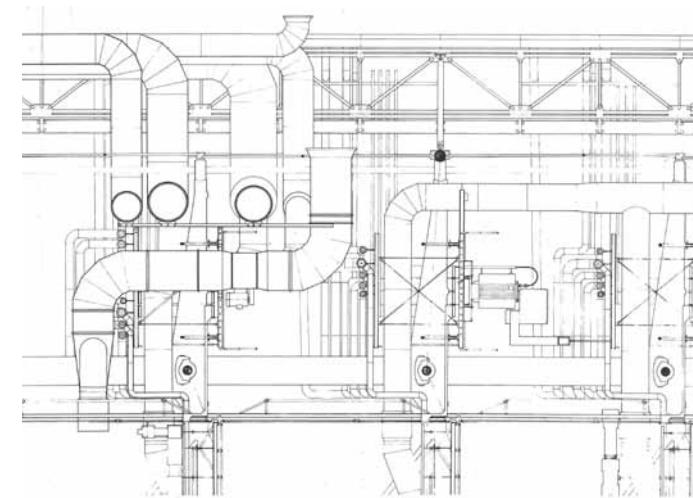
narrow-minded. No less than Kwinter he is expressing a critique of ideology, by showing how ideological preconceptions compromised the architecture, or how the factuality of the architecture sabotaged its ideological élan. In addition, his narrow lens reveals the relevant sociopolitical context in surprisingly sharp focus. Whereas Kwinter, a habitué of Parisian intellectual circles, quotes artists and philosophers, Colquhoun wonders what the decision makers were thinking. He quotes Claude Mollard, a top Gaullist government official involved in Beaubourg's creation. The ideological alchemy, the improbable amalgamation of viewpoints hitherto considered opposite unfolds in the mind of this influential man: conservatism embraces the avant-garde. The bureaucrat waxes lyrical about the Bauhaus. The masses, sentimentally attached to traditional values, develop a taste for the modern. The avant-garde finally discards its elitism. One statement by Mollard sticks in Colquhoun's craw: 'Beaubourg is the meeting of the tastes and preoccupations of a president and the aspirations, *still latent*, of the French people' (Colquhoun's italics). That's right, the French people were not yet conscious of the fact that they aspired to modernity. Beaubourg was an educational project. The leap in consciousness that would pave the way for globalisation was one planned by government. In his case study Colquhoun presents a snapshot of how the avant-garde made new friends and changed the line of march, a change that Kwinter would applaud as inevitable 30 years later.

Kwinter's essay is the opening text of his anthology *Requiem for the City at the End of the Millennium* (2010). It is followed by reflections on his experiences as an editorial member of the ANY conferences, his involvement in the experimental design of shopping environments in which the market has been made universal and the space virtual, and *Bigness*. Cities are discussed with

gebruikelijk voor een requiem wordt over de omstandigheden van het overlijden de discretie bewaard. Maar we mogen aannemen dat het aan de tsunami van generieke stedelijkheid lag, zoals het geschreven staat in Koolhaas' canonieke tekst: 'The city is no longer. We can leave the theatre now'.³ De bundel eindigt met een bittere beschouwing over *Ground Zero*, waar de triviale reconstructie niet in staat blijkt tot dezelfde verbijsterende geestkracht als de destructie. Het mag niet verbazen dat Kwinter na Beaubourg geen gebouw zijn aandacht meer waard vindt. De teneur van zijn kroniek is dat de voortsnellende Zeitgeist de architectuur achter zich gelaten heeft. Hoezeer de avant-garde ook achter de Zeitgeist aangehold is, ze is irrelevant geworden in het licht van de globalisering. Haar laatste vermeldenswaardige daad, op het Plateau Beaubourg, was de aankondiging ervan.

Ook Colquhoun plaatst zijn Beaubourg-kritiek in het teken van de schaalvergroting van de stad. In zijn *Essays in Architectural Criticism* (1981) resorteert het onder het hoofdstuk 'Architecture and the City', waarin geschetst wordt hoe het historische stadsmodel – bewust ontworpen publieke gebouwen op een anonieme achtergrond van woningen – belaagd wordt door de schaalexplosie en de betekenisarmoede van het anonieme vastgoed: door Colquhoun nauwkeurig benoemde

³ Rem Koolhaas, 'The Generic City', in: OMA, Rem Koolhaas and Bruce Mau (eds.), *S,M,L,XL* (Rotterdam: 010 Publishers, 1995).



Richard Rogers, Renzo Piano, Centre Georges Pompidou, 1972-1976. Coördinatie en distributie van vloeistoffen in de oostgevel, Rue du Renard

Richard Rogers, Renzo Piano, Centre Georges Pompidou, 1972-1976. Coördinatie en distributie van vloeistoffen in the east façade, Rue du Renard

empathy; as is customary for a requiem, discretion is maintained about the circumstances of the death. But we can assume that it was due to the tsunami of generic urbanness, as described in Koolhaas's canonical text: 'The city is no longer. We can leave the theatre now'.³ The anthology ends with a bitter dissertation on *Ground Zero*, where the trivial reconstruction has proved incapable of the same bewildering fortitude as the destruction. It should come as no surprise that Kwinter considers no building after Beaubourg to be worthy of his attention. The gist of his narrative is that the relentlessly advancing *Zeitgeist* has left architecture behind. However desperately the avant-garde has chased after the *Zeitgeist*, it has become irrelevant in the light of globalisation. Its last act of note, on the Plateau Beaubourg, was to announce globalisation's advent.

Colquhoun too places his critique of Beaubourg in the context of the city's expansion of scale. In his *Essays in Architectural Criticism* (1981) this is part of the chapter 'Architecture and the City', which outlines how the historic model of the city – deliberately designed public buildings against an anonymous backdrop of dwellings – has come under siege through the scale explosion and the dearth of significance in anonymous real estate: phenomena precisely identified by

³ Rem Koolhaas, 'The Generic City', in: OMA, Rem Koolhaas and Bruce Mau (eds.), *S,M,L,XL* (Rotterdam: 010 Publishers, 1995).

fenomenen waarvoor Koolhaas later de bezwerende term *generic city* zal munten. Toen Colquhoun als jonge architect in dienst van de London County Council meewerkte aan de bouw van de egalitaire welvaartsstaat, leek de marsrichting van de avant-garde anders. Maar het lijken de daarop volgende crisissen van de moderne architectuur te zijn, die hem het meest hebben gevormd. Zijn intellectuele habitus is post-avant-garde. Voor de koers van de wereld is de architectuur van geen tel, maar dat betekent niet dat haar verantwoordelijkheden onbeduidend zijn. Dus is het Beaubourg voor hem niet een hoogtepunt of een eindpunt, maar één geval onder velen, te beoordelen op zijn merites voor de architectuurcultuur en op zijn gedrag in een lokale arena.

Dat het Beaubourg geen navolging heeft gekend, kan dus ook te wijten zijn aan de onbesuisdheid van zijn architecturale keuzes. Colquhoun ziet van wedstrijd-ontwerp tot uitvoering de transparantie verschrompelen. Maar vooral op het vlak van flexibiliteit bezwijkt het ontwerp onder zijn ambities. Dat de kolomloze verdiepingen door zoiets triviaals als een brandwand doormidden gedeeld moeten worden, haalt het concept onderuit (een vergelijkbare kritiek bracht Julius Posener uit tegen de ventilatieschachten in Mies' Nationalgalerie).⁴ Maar het is meer nog de ongeziene schaal van de vloervelden die ironisch genoeg de flexibiliteit saboteert. Waar de architect verstek geeft, legt de programmeur de ruimte vast. Wijzigingen aan diens bewerkelijke inrichtingen zijn niets minder dan een grootscheepse verbouwing: een hinder die zo lang als mogelijk te mijden is. Colquhoun hekelt de kantoorverdiepingen. Gezien elke opdeling van de ruimte ontbreekt, is de eenheid van het kantoormeubilair angstvallig bewaakt: in de plaats van een door gebruikers toeëigenbare ruimte kwam 'een *Gesamtkunstwerk* van bureaucratie, onvergelijkbaar minder genietbaar dan het *Gesamtkunstwerk* van de kunstenaar waartegen Adolf Loos zo heftig tekeer ging'.

Colquhoun for which Koolhaas would later coin the prophetic term 'generic city'. When Colquhoun, as a young architect employed by the Greater London Council, was contributing to the construction of the egalitarian welfare state, the line of march of the avant-garde seemed different. But the crises of modern architecture that followed seem to have been of greatest influence on him. His intellectual *habitus* is post-avant-garde. Architecture is of no account for the course of the world, but that does not mean that its responsibilities are inconsequential. He therefore sees Beaubourg not as a high point or an end point, but simply as one case among many, to be judged on its merits for architectural culture and its behaviour within a local arena.

The fact that Beaubourg was not imitated can therefore also be ascribed to the rashness of its architectural choices. Colquhoun notes that its transparency atrophied between the competition design and its execution. But it is particularly in terms of flexibility that the design was overwhelmed by its ambitions. The fact that the column-free floors had to be split down the middle by something as trivial as a fire wall undermined the concept (Julius Posener expressed a similar criticism of the ventilation shafts in Mies's New National Gallery in Berlin).⁴ Ironically, however, it is the unprecedented scale of the open surfaces that most sabotaged the building's flexibility. Wherever the architect left a blank, the programmer defined the space. Changes to these elaborate arrangements represented nothing less than a massive remodelling: a nuisance to be avoided as long as possible. Colquhoun severely criticises the office floors. Since there was no subdivision of the space, the uniformity of the office furniture was jealously guarded: instead of a space appropriated by its users, the result was 'a *Gesamtkunstwerk* of bureaucracy, infinitely more unpleasant than the *Gesamtkunstwerk* of the artist which Adolf Loos opposed with such vehemence'.

De bezwaren tegen deze architecturale opties zijn, zoals meer van Colquhoun's scherp geformuleerde kritieken, in de architectuurcultuur gemeengoed geworden en ter harte genomen. Toch blijft zijn kritiek niet over de hele lijn overeind. Net op zijn hoofdthema's, schaalvergroting en betekenisarmoede als een gevaar voor de historische stad, is het Beaubourg veeleer succesvol gebleken. Het aantrekkelijke publieke programma en het grote drukke evenementenplein ervoor hebben de ruimtelijke logica van de historische stad net bevestigd en van het Centre Georges Pompidou één van Parijs' meest bezochte publieke gebouwen gemaakt. Ook zijn conclusie over de beeldwaarde van het gebouw – 'deze grootse cultuurmachine lijkt geen ideologische boodschap te hebben: ze toont een beeld van volledige mechanisering, maar verbindt dit beeld niet met enig ander beeld uit onze cultuur' – wordt gelogenstraft door de stortvloed van speculatieve interpretaties die het gebouw in de algemene cultuur heeft voortgebracht. We noteren tussen defaïtistische *Zeitgeist* en reformistische scepsis een allermerkwaardigst gelijkspel: het gebouw dat de globale inwisselbaarheid van de ruimte voorafbeeldde, heeft de betekenis van een oude Europese hoofdstad geconsolideerd.

The objections to these architectural options, like many of Colquhoun's incisively formulated criticisms, have become widely accepted and taken to heart within architectural culture. Yet his critique has not stood the test of time across the board. In terms of his main themes, scale expansion and a dearth of significance as a threat to the historic city, Beaubourg has in fact been rather successful. Its attractive public programming and the great, bustling plaza that fronts it have in fact reaffirmed the spatial logic of the historic city and made the Centre Georges Pompidou one of Paris's most visited public buildings. And his conclusion about the visual value of the building – 'This great machine of culture seems to have no ideological message: it presents an image of total mechanisation but makes no connection between this image and the other possible images of our culture' – has been belied by the deluge of speculative interpretations the building has generated in the culture at large. Between defeatist *Zeitgeist* and reformist scepticism we observe a most peculiar draw: the building that prefigured the global interchangeability of space has consolidated the significance of an old European capital.

Translation: Pierre Bouvier

⁴
Julius Posener, 'Absolute Architektur. Kritische Betrachtung der Berliner Nationalgalerie', in: Julius Posener, *Aufsätze und Vorträge 1931-1980* (Braunschweig / Wiesbaden: Vieweg, 1981).

⁴
Julius Posener, 'Absolute Architektur. Kritische Betrachtung der Berliner Nationalgalerie', in: Julius Posener, *Aufsätze und Vorträge 1931-1980* (Braunschweig / Wiesbaden: Vieweg, 1981).