

Architecture is the bridge between an idea, which drives a design, and the phenomena of the experience of space. The essence of a work of architecture is an organic link between concept and form. Empirically, we might be satisfied with a structure as a purely physical entity, but intellectually and spiritually, we need to understand the motivations behind it. This duality of intention and phenomena is like the interplay between objective and subjective, or more simply, between thought and feeling.

Pieces cannot be subtracted or added without upsetting fundamental properties. A concept, whether a rationalist explicit statement or a subjective demonstration, establishes an order, a field of inquiry, a limited principle. Each challenge in architecture is unique. An organising idea fuses a site, a programme, and circumstance, yielding a multiplicity of experiential phenomena. The concept establishes an order, a field of inquiry, a limited principle. However, the phenomena of the experiences; the ultimate perception is the most important measure of architecture.

The challenge for architecture is to stimulate both inner and outer perception; to heighten phenomenal experiences while simultaneously expressing meaning; and to develop this duality in response to the particularities of site and circumstance.

A POSSIBLE ARCHITECTURE ANNE HOLTROP

I am interested in a possible architecture. In my work I start with form or material that often comes from outside architecture. In the conviction that things can always be re-examined and reinterpreted, they can also always be seen as architecture. The way someone can see a butterfly or a lake in the ink blots of a Rorschach test. I want to try to look freely at material and form and work with it in an intuitive way—more or less without a plan. Or as Belgian architect Jacques Gillet put it: ‘The function for me, is in the doing.’ It is a process in which accident, along with coincidence, takes the lead. I want my work to remain interpretable, exactly the way it originated. Not to form a singular conclusion, even when I am no longer working on it. In this way, architecture emerges by imagining a next step to the previous steps that have been taken.

1

In the documentary *Žižek!*¹ we see philosopher Slavoj Žižek explain his spontaneous attitude towards the origin of the universe. He starts with the idea of a total void—there is nothing. But how do things originate in that nothingness? Quantum physics is based on the idea that the universe is a positively charged void. And that specific things originate

when there is an imbalance in that charge. There is not nothing—there are things. It means that something has gone terribly wrong in the universe. That what we call creation is a cosmic imbalance. A cosmic catastrophe. That things exist by accident.

2

In his 1978 lecture ‘How to Build a Universe That Doesn’t Fall Apart Two Days Later’,² American novelist Philip K. Dick also refers to the universe. It is his work as a science-fiction writer to create worlds, and in such a way—at least according to the demands of his editors—that these worlds not fall apart two days later. Yet in his lecture Dick reveals that these worlds in fact have to fall apart. He loves chaos above all else, and he wants to describe how the characters in his stories deal with it.

Do not believe—and I am dead serious when I say this—do not assume that order and stability are always good, in a society or in a universe. The old, the ossified, must always give way to new life and the birth of new things. Before the new things are born the old must perish. This is a dangerous realization because it tells us that we must eventually part with much of what is familiar to us. Unless we can psychologically accommodate change, we ourselves will begin to die, inwardly.

What Dick means is that objects, habits and ways of living are always transient, so that his precious authentic human being can survive. And that it is this authentic human being who is viable—an elastic organism that can bend, absorb and deal with the new and the still unknown.

3

Around 1915 Swiss psychologist Hermann Rorschach devised a psychoanalytic test based on 15 ink blots. The blots are nothing more than a little ink on a sheet of paper folded in two and pressed together. A simple process, in which the utility of these constellations of shapes, to him, lay in the accidental nature of their creation. The psychologist used the images to uncover hidden character traits in his patients based on how they interpreted the blots. Not as an expression of imagination, but as a form of observation. You could argue, as did American psychologist John E. Exner, that the test is based on misperception. The only factual answer to the question ‘What do you see?’ is an ink blot on a sheet of paper that has been folded in two and pressed together. Every other answer is about interpretation, such as identifying the blot as a very badly drawn butterfly, or about misperception, by seeing the blot as a butterfly after all. But it is precisely this form of misperception

that interests me about the blots. In reality it is only material and form, but it is a human compulsion to always want to identify something, even if what we are seeing is entirely new to us. And that is precisely the key to these blots. What we see we have never seen before in that way. That makes it possible to develop a renewed image, one still open to interpretation and identification, yet sufficiently concrete and specific to hold on to.

4

When I start with an empty canvas, I can, practically and theoretically, smear it with anything I want.

Gerhard Richter is in conversation with art historian Benjamin H.D. Buchloh.³ They are sitting in Richter’s studio. And just before this statement by Richter, Buchloh has confessed that he has always interpreted the work incorrectly, in the many texts he has written about the work, because he wanted to explain the work. This brings them to the question of what Richter actually does when he makes his abstract, ‘scraped’ oil paintings, and what the meaning or interpretation of that work is. When is a work good or bad?

Only when there is something on the canvas can Richter respond to it by destroying it, changing it, smearing it away or repeating it. There is no predetermined plan in the making of the painting. There is perhaps something like a vague idea, an intuition. It is like simply beginning to walk in an unknown place. But if there is no plan, how do you know what a good next step is? Every step, Richter explains, is an answer to the previous step that was taken. And every step is harder and harder to take. Until no more steps can be imagined, and there is nothing wrong anymore. But indicating when the work is good, and therefore no longer bad—that is incredibly difficult.

The two look around the studio, and out of the 42 works hanging there they both point out one work they find very good. What is their joint capacity to see that is precisely this work that is good? There are identifiable, specific criteria that are important. There is a degree of innovation, of something new—of never having seen something like this. There is the discrepancy between what you know and what you experience. When someone makes or writes something he can start from what he has learned, or he can try to put a new experience into words. In Richter’s work there is no mystification, religion, subconscious, surreality or experience of nature. The work is verifiable thanks to what is visible. Yet its power lies in the impossibility of describing what one experiences when one sees it. It is an experience to be able to see the work as yet undefined, when it still provides enough freedom to be able to interpret it freely, and on the other hand provides enough to hold onto and lends enough

conviction in everything that is visible. A framework for an experience in which the viewer has to find himself in an image that cannot yet be explained.

1

Žižek! (2005), directed by Astra Taylor.

2

Philip K. Dick, 'How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later' in: Philip K. Dick, *I Hope I Shall Arrive Soon* (New York: Doubleday, 1985), 1-23.

3

'Benjamin H.D. Buchloh im Gespräch mit Gerhard Richter' (17 May 2009), in: *Gerhard Richter Painting* (2011), directed by Corinna Belz.

Translation: Pierre Bouvier

RESPECT FOR THE PLANET:
NOTES ON GOOD ARCHITECTURE
LUCIEN KROLL

Good architecture? How am I supposed to know what that is, when Louis Tobback¹ demands an administrative and police response? On the other hand I do know several conditions that doom it to moral ugliness.

We are caught up in the mad race to consume (patriotic growth...) under the inhumanity of 'the obscene union of technology and finance tempered by narcissism'. But cracks are showing: present-day Greece, the laboratory for the process of ruin, of disorder/concussion and, in turn, of an extraordinary human reorganisation of 'spontaneous neighbourhoods' in cities or in countryside refuges. People there are living in a pirate economy of new solidarity, of mutual assistance outside the system, of a black market for survival.

Negative growth is not a project; it is simply a fact that must urgently be made sustainable. The phrase provokes fundamental discord in polemics about the 'crisis', without even being uttered, because people are clinging anxiously to a utopian haven. Everyone vaguely knows that our economy is planetary suicide and that no one has any way of preventing it anymore. Decisions are harrowing, but for fear of displeasing the banks, reality is masked. Yet it is urgent that they be muzzled and that pre-1930 financial legislation be re-established.

EEN MOGELIJKE ARCHITECTUUR

ANNE HOLTROP

Ik ben geïnteresseerd in een mogelijke architectuur. In mijn werk start ik met een vorm of materiaal, dat vaak van buiten de architectuur komt. In de overtuiging dat dingen steeds opnieuw beschouwd en geïnterpreteerd kunnen worden, kunnen ze ook altijd als architectuur beschouwd worden, zoals iemand een vlinder of een meer kan zien in de inktvlekken van een rorschachtekening. Ik wil proberen om vrij naar materiaal en vorm te kijken en er op een intuïtieve manier—min of meer zonder plan—mee te werken. Of zoals de Belgische architect Jacques Gillet zei: ‘De functie zit voor mij in het doen.’ Het is een proces waarbij het ongeluk samen met het toeval leidend is. Mijn werk moet interpreteerbaar blijven zoals het is ontstaan; zodat het, ook als ik er niet meer aan werk, geen eenduidig einde vormt. Op die manier ontstaat architectuur door een volgende stap te bedenken op de vorige stappen die genomen zijn.

1

In de documentaire *Žižek!*¹ zien we hoe de filosoof Slavoj Žižek zijn spontane houding ten opzichte van het ontstaan van het universum toelicht. Hij start met het idee van een totale leegte—er is niets. Maar hoe ontstaan dingen in dat niets? De kwantumfysica is gebaseerd op de gedachte dat het universum een positief geladen leegte is. En dat er specifieke dingen ontstaan als er een onbalans in die lading komt. Er is niet niets, er zijn dingen. Het betekent dat er iets verschrikkelijk fout is gegaan in het universum; dat wat wij creatie noemen, een kosmische disbalans is. Een kosmische catastrofe; dat dingen bestaan per ongeluk.

2

De Amerikaanse romancier Philip K. Dick verwees in 1978 in zijn lezing ‘How to Build a Universe That Doesn’t Fall Apart Two Days Later’² ook naar het universum. Het is zijn werk als sciencefictionschrijver om werelden te maken, en wel op zo’n manier—althans volgens de eis van zijn redacteurs—dat deze werelden niet na twee dagen ten onder gaan. Desondanks verklaart Dick in zijn lezing dat deze werelden juist wel moeten instorten. Hij houdt bovenal van chaos, en hij wil beschrijven hoe de personages in zijn verhalen daarmee omgaan.

‘Geloof niet—en ik ben doodernstig als ik dit zeg—neem niet aan dat ordening en stabiliteit altijd goed zijn, in een samenleving of in het universum. Het oude, het vaststaande moet altijd plaatsmaken voor nieuw leven en voor het ontstaan van nieuwe dingen. Maar voordat het nieuwe kan ontstaan, moet het oude sterven. Dat is een gevaarlijke vaststelling, omdat op die manier blijkt dat we uiteindelijk afscheid moeten

nemen van alles waarmee we vertrouwd zijn. Als we deze verandering niet psychologisch kunnen omarmen, zullen we zelf van binnen sterven.’

Wat Dick wil zeggen is dat objecten, gewoonten en manieren van leven altijd tijdelijk zijn, zodat zijn gekoesterde authentieke mens kan blijven leven. En dat het die authentieke mens is die levensvatbaar is; een elastisch organisme dat kan deinen, opnemen en omgaan met het nieuwe en het nog onbekende.

3

De Zwitserse psycholoog Hermann Rorschach ontwikkelde rond 1915 een test op basis van 15 inktvlekken. De vlekken zijn niet veel meer dan een beetje inkt op een samengedrukt en dubbelgevouwen papier. Een eenvoudige handeling, waarbij het nut van deze kleine vormconstellaties voor hem school in de toevaligheid van hun ontstaan. De psycholoog gebruikte de beelden om bij zijn patiënten verborgen karaktereigenschappen op te sporen, op basis van de manier waarop ze de vlekken duiden. Niet als een fantasie, maar als een vorm van waarneming. Je zou kunnen stellen, zoals de Amerikaanse psycholoog John E. Exner deed, dat de test gebaseerd is op misperceptie. Het enige feitelijke antwoord op de vraag ‘Wat neem je waar?’ is een inktvlek op een dubbelgevouwen en samengedrukt vel papier. Elk ander antwoord gaat over interpretatie, zoals het duiden van de vlek als een heel slecht getekende vlinder, of over misperceptie, door de vlek toch als een vlinder te beschouwen. Maar het is juist deze vorm van misperceptie die mij interesseert in de vlekken. Feitelijk is het enkel materiaal en vorm, maar het is een menselijke drang om altijd iets te willen duiden, ook al is wat we zien volledig nieuw voor ons. En dat is exact de sleutel tot deze vlekken. Wat we zien, hebben we nog niet eerder zo waargenomen. Dat maakt het mogelijk om een hernieuwd beeld te ontwikkelen, dat nog open staat voor interpretatie en duiding, maar dat toch voldoende concreet en specifiek is om vast te houden.

4

‘Wanneer ik start met een leeg canvas, kan ik praktisch en theoretisch gezien alles erop smeren wat ik zou willen.’

Gerhard Richter is in gesprek met de kunsthistoricus Benjamin H. D. Buchloh.³ Ze zitten in Richter’s atelier. En net voor deze uitspraak van Richter heeft Buchloh bekend dat hij het werk altijd verkeerd heeft geïnterpreteerd—in de vele teksten die hij erover heeft geschreven—omdat hij het werk heeft willen verklaren. Dit brengt hen bij de vraag wat Richter eigenlijk doet als hij zijn abstracte ‘uitgetrokken’ olieverfschilderijen maakt, en wat de betekenis of de duiding van dat werk is. Wanneer is

een werk goed of fout?

Pas als er iets op het doek staat kan Richter daarop reageren door het te vernietigen, het te veranderen, het weg te smeren of het te herhalen. Er is geen voorbedacht plan bij het maken. Er is misschien iets als een vaag idee, een intuïtie. Het is als zomaar ergens beginnen te wandelen op onbekend terrein. Maar als er geen plan is, hoe weet je dan wat een goede vervolgstap is? Elke stap, licht Richter toe, is een antwoord op de vorige stap die is gemaakt. En elke stap is zwaarder en zwaarder om te nemen. Totdat er geen stap meer te bedenken is, en er niets meer verkeerd is. Maar om aan te geven wanneer het werk goed is, en dus niet meer fout—is ongelooflijk moeilijk.

Beiden kijken rond in het atelier, en van de 42 werken die er hangen wijzen ze allebei één werk aan dat ze heel goed vinden. Wat is hun gezamenlijke vermogen om te zien dat juist dit werk goed is? Er zijn specifieke criteria aan te geven die van belang zijn. Er is een mate van innovatie, van iets nieuws—nog nooit eerder zoiets te hebben gezien. Het is de discrepantie tussen wat je weet en wat je ervaart. Als iemand iets maakt of schrijft kan hij uitgaan van dat wat hij heeft geleerd, of hij kan proberen een nieuwe ervaring onder woorden te brengen. In het werk van Richter is geen mystificatie, religie, onderbewustzijn, surrealistiek of ervaring van de natuur. Het werk is verifieerbaar dankzij wat er zichtbaar is. Toch ligt de kracht ervan in de onmogelijkheid om te kunnen verklaren wat men ervaart bij het zien. Het is een ervaring om het werk vooralsnog onbepaald te kunnen zien, wanneer het nog voldoende vrijheid geeft om het vrij te kunnen interpreteren, en aan de andere kant voldoende houvast biedt en overtuiging geeft in alles wat er zichtbaar is. Een raamwerk voor een ervaring waarin de beschouwer zichzelf moet terugvinden in een nog niet te verklaren beeld.

1

Žižek! (2005), geregisseerd door Astra Taylor.

2

Philip K. Dick, ‘How to Build a Universe That Doesn’t Fall Apart Two Days Later’, in: *I Hope I Shall Arrive Soon* (New York: Doubleday, 1985), 1-23.

3

‘Benjamin H.D. Buchloh im Gespräch mit Gerhard Richter’ (17 mei 2009), in: *Gerhard Richter Painting* (2011), geregisseerd door Corinna Belz.