



Productora, Teopan Cultural Center, Cuernavaca, Mexico, 2017



Productora, Museo de Arte Contemporáneo LiMAC, Peru, 2006

Wonne Ickx

On Topography

*To build houses, you must have sites. Are they natural sites? Not at all: they are immediately artificialized.*¹

Le Corbusier, *The Radiant City*, 1933

Modern architecture often had a cumbersome relationship with the land it occupied: spurred by a plan-driven design logic and the industrialisation of the building process, uneven landscapes were regularly plateaued flat or remedied by plinths in order to allow the architect an untarnished game of clean orthogonality. In the first of his ‘Five Points of Architecture’ Le Corbusier declared that buildings had to be removed from ‘the dampness of the soil’ by means of *pilotis*.² That posture was not merely based on a constructive-technical logic but had a profound cultural significance: for Le Corbusier architecture would ‘not be any longer an ancient entity heavily rooted into the ground by deep foundations, an ancient symbol of the cult of the family and of the race’.³ Disconnecting the buildings from the ground was a formal expression of an explicit ideological stance.

Although the need for a more site-specific approach was insinuated since the first meetings of the *Congrès Internationaux d’Architecture Moderne* (CIAM), it is not until the 1960a that ideas about history, context, territory and finally topography as

well came to the foreground through scholars like the Norwegian architect Christian Norberg-Schultz or the British-American architecture historian Kenneth Frampton. In 1979 Norberg-Schultz wrote in his book *Genius Loci* that ‘in order to express the history of the place in contemporary designs one should not look at historical buildings, but should instead go back to the original source in the topography’.⁴ Frampton, particularly in his text ‘Towards a Critical Regionalism’ proposed a new perspective on the term ‘topography’, shifting it from the narrow geographical sense of ‘surface relief’, to the broader idea of ‘place description’, to the operative notion of the ‘building of the site’

¹ Le Corbusier, *The Radiant City* (New York: Orion Press, 1933), 23.

² Le Corbusier and Pierre Jeanneret, ‘Les 5 points d’une architecture nouvelle’, *Architecture Vivante* (autumn/ winter, 1927).

³ See: Marcello Piacentini, ‘The Mechanical Analogy: Le Corbusier’s “The Engineers Aesthetic: Mass Production Houses”’, in: Péter Serényi (ed.), *Le Corbusier in Perspective* (Englewood Cliffs, NY: Prentice-Hall, 1975 [1922]), 220-223.

⁴ Christian Norberg-Schultz, *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture* (New York: Rizzoli, 1979); Jorge Otero Pailos, *Architecture’s Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 177.

On Topography
Wonne Ickx

121

Over topografie

*Om huizen te bouwen heb je locaties nodig. Zijn dat natuurlijke locaties? Zeker niet: ze worden onmiddellijk artificieel.*¹

Le Corbusier, *The Radiant City*, 1933

Moderne architectuur heeft vaak een moeizame relatie met de ondergrond. Ingegeven door een planmatige ontwerplogica en de industrialisatie van het bouwproces werden niveaueverschillen in landschappen meestal afgevlakt en hoogteverschillen gemaskeerd door gebouwen op een plint te zetten. Aan de architecten werd zo een onberispelijk speelveld van zuivere orthogonaliteit geboden. In het eerste van zijn ‘Vijf punten voor een moderne architectuur’ verklaarde Le Corbusier dat gebouwen door middel van *pilotis* afstand moesten houden tot ‘de zompigheid van de bodem’.² Die aanbeveling was niet alleen gebaseerd op een constructief-technische logica, maar had

een diepgaande culturele betekenis. Voor Le Corbusier mocht de architectuur ‘niet langer een antieke entiteit zijn, die door een diepe fundering zwaar geworteld is in de grond, een historisch symbool van de cultus van familie en ras’.³ Het loskoppelen van de gebouwen van de grond was dus de formele uitdrukking van een expliciet ideologisch standpunt.

Hoewel al sinds de eerste bijeenkomsten van de *Congrès Internationaux d’Architecture Moderne* (CIAM) de noodzaak voor een meer plaatsgebonden aanpak werd bepleit, duurde het nog tot de jaren 1960 dat ideeën over geschiedenis, context, regio en ten slotte ook topografie echt centraal kamen te staan, met name door academici als de Noorse architect Christian Norberg-Schulz of de Brits-Amerikaanse architectuurhistoricus Kenneth Frampton. In 1979 schreef Norberg-Schulz in zijn boek *Genius Loci* dat ‘om de geschiedenis van een plek in hedendaags ontwerp uit te drukken, men niet moet kijken naar historische gebouwen, maar juist teruggaan

¹ Le Corbusier, *The Radiant City* (New York: Orion Press, 1933), 23.

² Le Corbusier en Pierre Jeanneret, ‘Les 5 points d’une architecture nouvelle’, *Architecture Vivante* (herfst/winter, 1927).

³ Zie: Marcello Piacentini, ‘The Mechanical Analogy: Le Corbusier’s “The Engineers Aesthetic: Mass Production Houses”’, in: Péter Serényi (red.), *Le Corbusier in Perspective* (Englewood Cliffs, NY: Prentice-Hall, 1975 [1922]), 220-223.



Productora, house/ huis in Ginigala, Sri Lanka, 2012

Perspectives

122

naar de originele bron in de topografie'.⁴ Frampton stelde, met name in zijn essay 'Naar een kritisch regionalisme', een nieuwe blik op het begrip topografie voor. Het betekende een verschuiving van de beperkte geografische betekenis van 'reliëf van een oppervlak', naar het ruimere idee van 'plaatsbeschrijving', het operationele begrip 'bouwen van de locatie' (Botta) en 'grondwerk'. Als vijfde punt van zijn tekst plaatste Frampton topografie op één lijn met context, klimaat, licht en tektonische vorm. Deze vijf elementen mogen niet verward worden met eerdere externe factoren. In de ogen van Frampton waren ze actieve en noodzakelijke ingrediënten voor een echt architecturaal engagement. Hij schrijft: 'Wanneer een grillige topografie met behulp van bulldozers wordt uitgevlakt, is dit overduidelijk een technocratische actie die streeft naar een toestand van absolute "plaatsloosheid", terwijl er, wanneer op ditzelfde terrein terrassen worden aangelegd voor een trapvormige bouwvorm, sprake is van een "cultivering"

van de locatie'.⁵ Het "in-leggen" van het gebouw in de locatie, is op veel niveaus van belang. Ze kan in de gebouwde vorm de voorgeschiedenis van de locatie belichamen, het archeologisch verleden, de latere cultivering en transformatie door de tijd heen.⁶

Ons architectenbureau PRODUCTORA bouwt meest in de regio's van Mexico, van de zandstranden in Quintana Ro tot aan de harde basaltformaties in Chihuahua. Het werk dat we produceren, wordt sterk bepaald door de topografische en geologische condities van de locaties, waarin we interveniëren. Van ons vroege werk, zoals de voorstellen voor Chanchan of Limac in Peru, of het tsunami-herinneringsmonument in Oslo, tot aan de meer recent gebouwde projecten, getuigt onze architectuur van een sterke dialoog met de ondergrond. Het is vanuit dit perspectief dat de teksten van Kenneth Frampton onze aandacht trokken. Maar wat houdt de relatie tussen architectuur en de grond die zij inneemt eigenlijk in? Hoe moeten

we dit "in-leggen" van het gebouw in de locatie begrijpen? Kan de wereldwijd verspreide internationale stijl door nieuwe geografische condities worden opgeschud? En is de 'geaarde architectuur' van Frampton nog steeds interessant?

In 1988 diepte Frampton zijn pleidooi voor een grondgebonden architectuur verder uit in een bijdrage aan *LOTUS magazine*:

(...) de voorkeur geven aan het grondwerk betekent stelling nemen tegen de cultus waarin het gebouw als vrijstaand esthetisch object wordt gezien. Om meer nadruk te leggen op de gelaagdheid van een gebouw in zijn locatie en op de bemiddelende opname van zijn structuur in de bodem, betekent stelling nemen tegen de recente tendens om architectuur te beperken tot de beeldende kunsten.⁷

Zijn gebruik van wat beschreven kan worden als 'plaats-vorm' is een manier om tegenwicht te bieden tegen het idee dat

(Botta) and to 'earthwork'. In the fifth point of his 1983 essay, Frampton placed topography alongside context, climate, light and tectonic form. These five elements should not be mistaken for pre-existing external factors. In Frampton's eyes they were active and necessary ingredients for genuine architectural commitment. Frampton wrote: 'The bulldozing of an irregular topography into a flat site is clearly a technocratic gesture which aspires to a condition of absolute *placeness*, whereas the terracing of the same site to receive the stepped form of a building is an engagement in the act of "cultivating" the site.'⁵ The 'in-laying of the building into the site,' he suggests, 'has many levels of significance, for it has the capacity to embody, in built form, the prehistory of the place, its archaeological past and its subsequent cultivation and transformation across time.'⁶

Our architecture office PRODUCTORA builds mostly in diverse regions of Mexico, from the sandy beaches in Quintana Ro to the hard basalt formations in Chihuahua. The work we generate at the office has very much been informed by the topographical and geological conditions of the sites in which we intervene. From our earlier work, like the proposals for Chanchan or Limac in Peru or the Tsunami Memorial Site in Oslo, to more recently built projects, our architecture reveals a strong dialogue with the ground surface. It is in this sense that the writings of Kenneth Frampton triggered our attention. But what does the relation between architecture and the ground it occupies involve?

On Topography Wonne Ickx

architectuurprojecten ruimtelijk en cultureel losstaande objecten zijn. In een recent interview stelde hij verder dat 'het object dat is geïntegreerd in de bodem, de capaciteit heeft tegenwicht te bieden (...) tegen vercommercialisering'.⁸ Kunnen we Frampton's verlangen naar worteling begrijpen als een daad van verzet tegen een ontaard modernisme en een postmodernisme dat strikt op beeldvorming is gebaseerd? Als een daad van verzet tegen de commercialisering van architectuur in haar geheel?

Hoewel de benadering van architectuur als reproduceerbare handelswaar en het 'reduceren' tot het prestige van beeldende kunst twee tegengestelde strategieën lijken, representeren ze beide voor Frampton het doel om architectuur binnen het veld van commerciële speculatie in te kapselen. De eerste doet dit door architectuur te transformeren tot een massaal geproduceerd vastgoedproduct, de tweede door haar te verheffen tot een wereldwijd, speculatief luxe goed, een verzamelobject.

How must we understand the 'in-laying of the building in the site'? Can new geographical conditions manage to blow fresh air into the globally exported International Style? And is the 'grounded architecture' of Frampton still of interest?

In 1988, Frampton elaborated part of his plea for a grounded architecture in *Lotus magazine*:

... giving primacy to the earthwork means to take a stand against the cult of the building as a freestanding aesthetic object. To put a major emphasis on the layering of a building into its site and on the mediated extension of its structure into the ground, means to take a stand against the recent tendency to reduce architecture to fine art.⁷

His use of what can be described as 'place-form' was a way to counter architectural projects as spatially and culturally detached objects. In a recent interview he further argued that 'the object that is integrated into the ground has the capacity to resist ... commodification'.⁸ Could we then understand Frampton's desire for rootedness as an act of

⁵ Kenneth Frampton, 'Towards a Critical Regionalism. Six Points for an Architecture of Resistance', in: Hal Foster (red.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, WA: Bay Press, 1983), 26.

⁶ Ibid.
⁷ Kenneth Frampton, 'Between Earthwork and Roofwork: Reflections on the Future of the Tectonic Form', *Lotus International*, no. 99 (1998), 2431.

⁸ Kenneth Frampton, Ingrid Helsing Almaas and Einar Bjarki Malmquist, 'Cultural Sustainability: An Interview With Kenneth Frampton', *Architecture Norway/Arkitektur N* (September 2006), <http://architecturenorway.no/stories/people-stories/frampton-06> (accessed 10 October 2016).

123

Frampton vraagt zich af of het specifieke begrip van de grond – en in het algemeen de plaatselijke condities – kan helpen bij het vinden van een manier om die beperkende trends tegen te gaan, die een wereldwijde en generieke (hoge of lage cultuur) architectuur veroorzaken. Voor PRODUCTORA is de bijzondere aandacht voor het reliëf van de bestaande ondergrond een manier om voor de hand liggende ontwerpfiguren en versleten formele oplossingen te voorkomen. In de voorstellen voor het huis in Ginigala (Sri Lanka), of het Blas-huis in Valle de Bravo (Mexico) is de aflopende topografie het centrale narratief geworden, waaromheen het architectonisch idee is gestructureerd. Het huis in Chihuahua of het Teopanzolco Cultureel Centrum zijn voorbeelden van hoe de bestaande context is geïntegreerd in de architectuur, waarmee het idee van 'architectuur als bebouwde grond' wordt geïllustreerd.

Frampton's interesse in perifere condities kan dan begrepen worden als

⁴ Christian Norberg-Schultz, *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture* (New York: Rizzoli, 1979); Jorge Otero Pailos, *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 177.

⁵ Kenneth Frampton, 'Towards a Critical Regionalism. Six Points for an Architecture of Resistance', in: Hal Foster (red.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, WA: Bay Press, 1983), 26. Zie ook de Nederlandse vertaling 'Naar een kritisch regionalisme', elders in dit nummer van *OASE*.

⁶ Ibid.
⁷ Kenneth Frampton, 'Between Earthwork and Roofwork: Reflections on the Future of the Tectonic Form', *Lotus International*, nr. 99 (1998), 2431.

⁸ Kenneth Frampton, Ingrid Helsing Almaas en Einar Bjarki Malmquist, 'Cultural Sustainability: An Interview With Kenneth Frampton', *Architecture Norway/Arkitektur N* (september 2006), <http://architecturenorway.no/stories/people-stories/frampton-06> (geraadpleegd 10 oktober 2016).

resistance against a degenerated modernism and an image-based postmodernism, an act against the commodification of architecture *tout-court*?

Although approaching architecture as a reproducible merchandise and ‘reducing’ it to the prestige of fine art seem to be two opposite strategies, for Frampton they both represent policies to inscribe architecture within the realm of commercial speculation: the former by converting architecture into a mass produced real-estate product, the latter by elevating it to a global speculative luxury good, a collector’s item. Frampton wonders whether the specific notion of the ground – and the local conditions in general – can help to find a way to counter those flattening trends that produce a global and generic (high or low culture) architecture. For PRODUCTORA, a close attention to the existing surface relief is a way to circumvent obvious design tropes and worn-out formal solutions. In the proposals for the House in Ginigala, Sri Lanka or the Blas House in Valle de Bravo, the sloped topography becomes the central narrative around which the architectural idea is structured. The house in Chihuahua or the Teopanzolco Cultural Centre are examples of how the existing context is integrated into the architecture, illustrating the idea of ‘architecture as constructed ground’.

Frampton’s interest in peripheral conditions can then be understood as an interest in the dramatic topographical conditions, for they propose a perfect remedy to the glooming fatigue of a modern

architecture that has been increasingly flattened out as a suburban lifestyle commodity. Underscoring its historic relevance, topography – built out of *topos* (‘place’) and *graphein* (‘write’), literally meaning the ‘writing of place’ – should therefore be understood as an active participant in the writing and the construction of a cultural-historic landscape. For PRODUCTORA, it is precisely in this capacity to actively intervene in the ‘*graphein* of the *topos*’ that Frampton’s text is most topical.

een interesse in dramatische topografie, aangezien deze een perfecte remedie vormen tegen de treurige vermoeidheid van een moderne architectuur, die meer en meer is verworpen tot een suburbaan lifestyle product. Door haar historische relevantie te onderstrepen zal topografie – dat etymologisch is opgebouwd uit *topos* (plaats) en *graphein* (schrijven) en dus letterlijk ‘plaatsbeschrijving’ betekend – begrepen moeten worden als een actieve deelnemer in het inschrijven en de constructie van een cultuurhistorisch landschap. Het meest actuele van Frampton’s tekst is voor PRODUCTORA precies dit vermogen van de architectuur om actief te interveniëren in de ‘*graphein* van de *topos*’.

Ambiguity & Counterweight A Conversation with Job Floris (Monadnock)

VP Monadnock’s practice covers a diversity of projects. You are building, doing research and teaching. How do you read ‘Towards a Critical Regionalism’, a text written over 35 years ago? Were you influenced by the text during your studies or at the start of your design practice?

JF Remarkably enough, we knew the term ‘Critical Regionalism’ and we knew that Kenneth Frampton had written a plea for it. For this occasion we read the text, and at first sight it seemed to overlap with our approach. But there are also major differences. The idea of a structure in which the context resonates, albeit remotely – thus in an abstracted way – fits our work. Not literally, because we are always looking for the tipping point between the ‘fitted’ and the ‘unadapted’. This is to prevent unambiguity and to invite to plural readings. However, one should not regard this as imprecise, because it happens very consciously. We regard the echoing of a context as a reference to a building and living culture. In the ‘Atlas House’ (Eindhoven, 2016) we have explicitly used a known and familiar material, while the rough finishing of the joints created alienation. In this way the building works itself loose from the context. A simple, direct and

‘ordinary’ volume is made ‘extraordinary’ with a number of simple modifications.

VP After your graduation, you both worked at Belgian agencies. Sandor Naus, your office partner, at AWG and then at Poulissen & Partners; you at the office of Christian Kieckens and then also at Poulissen & Partners. Was that a conscious choice, motivated by a great interest in the sensibility of Flemish architecture at the time? To what extent can you involve this choice in the work you are currently doing? In other words, is there a certain anchoring of your work in the Low Countries?

JF The urge to work in Flanders came mainly from our interest in ‘making’ and craftsmanship. In the Netherlands in the 1990s this was a little-celebrated concept. The discourse was then dominated by the Superdutch generation, with its heavy emphasis on conceptuality. Flanders offered a completely different approach at that time: small scale and precision. At the same time, at an early stage in the Flemish discourse, a completely different map of Europe was unfolding, in which the architecture culture of Switzerland, for example, played a major role. At that time, it was of great interest to us

Ambigüiteit & weerstand
Een gesprek met Job Floris (Monadnock)

VP Monadnock’s praktijk beslaat een diversiteit aan projecten. Jullie bouwen, doen onderzoek en geven les. Hoe lees jij ‘Towards a Critical Regionalism’, een tekst die ruim 35 jaar geleden geschreven is? Werden jullie door de tekst beïnvloed tijdens jullie studie of de start van jullie ontwerpwerk?

JF Opmerkelijk genoeg kenden we de term kritisch regionalisme en wisten we dat Kenneth Frampton hiervoor een pleidooi had geschreven. Voor deze gelegenheid hebben we de tekst dus gelezen, en op het eerste gezicht lijkt die overlappingen te vertonen met onze benadering. Maar er zijn ook grote verschillen. Het idee van een bouwwerk waarin de context resoneert, zij het op afstand – dus op geabstraheerde wijze – past bij ons werk. Niet letterlijk, want we zijn altijd op zoek naar het kantelpunt tussen ‘ingepast’ en

‘onaangepast’. Dit om eenduidigheid te voorkomen en uit te nodigen tot meerdere lezingen. Je moet dit echter niet beschouwen als onprecies, want het gebeurt zeer bewust. Het resoneren van een context beschouwen we als een verwijzing naar een bouw- en wooncultuur. Bij het ‘Atlas-huis’ (Eindhoven, 2016) hebben we nadrukkelijk een bekend, familiair materiaal gebruikt, terwijl de ruwe afwerking van de voegen zorgt voor vervreemding. Daarmee zingt het gebouw zich los uit de context. Een simpel, direct en ‘ordinair’ volume wordt met een aantal eenvoudige bewerkingen ‘extraordinair’ gemaakt.

VP Na jullie afstuderen hebben jullie allebei gewerkt bij Belgische bureaus. Sandor Naus, je bureaupartner, bij AWG en vervolgens bij Poulissen & Partners; jij bij Christian Kieckens en daarna ook bij Poulissen & Partners. Is dat een bewuste keuze, ingegeven door een grote interesse in de sensibele van de toenmalige Vlaamse architectuur? In hoeverre kun je die keuze

betrekken op het werk dat jullie nu maken? Met andere woorden: zit er in jullie werk een zekere verankering in de Lage Landen?

JF De drang om in Vlaanderen te werken kwam voornamelijk voort uit onze interesse in ‘het maken’ en het vakmanschap. Dat was in het Nederland van de jaren 1990 een weinig gevierd begrip. Het discours werd toen gedomineerd door de Superdutch-generatie, met haar zware nadruk op conceptualiteit. Vlaanderen bood op dat moment een heel andere benadering: kleinschaligheid en met meer precisie. Tegelijkertijd werd er in het Vlaamse discours al vroeg een heel andere kaart van Europa uitgevouwen, waarin de architectuurcultuur van bijvoorbeeld Zwitserland een grote rol speelde. Die interesseerde ons op dat moment erg sterk vanwege de nadruk op materialiteit, precisie en tektoniek. Later kwamen daar de intrigerende Vlaamse ambigüiteit en het surrealisme bij, waarbij in de beeldtaal ruimte is voor meerdere interpretaties. Dit bracht ons ook bij het gedachtegoed