

**Candide—  
Journal for Architectural  
Knowledge**

You have downloaded following article/  
Sie haben folgenden Artikel heruntergeladen:

Title (English): The Architect as Bricoleur.  
Titel (deutsch): Der Architekt als Bricoleur.

Author(s)/Autor(en): Irénée Scalbert

Translator(s)/Übersetzer: Matthias Müller

Source: *Candide. Journal for Architectural Knowledge* No. 04 (07/2011), pp. 69–88.

Published by: Actar, Barcelona/New York on behalf of *Candide*.

Stable URL: tbc

The content of this article is provided free of charge for your use. All rights to this article remain with the authors. No part of the article may be reproduced in any form without the written consent of the author(s) and *Candide. Journal for Architectural Knowledge*.

For further details, please see [www.candidejournal.net](http://www.candidejournal.net).

# The Architect as Bricoleur

# Der Architekt als Bricoleur

PELLERIN & C<sup>ie</sup>, imp.-édit.

## ROBINSON CRUSOÉ.

IMAGERIE D'ÉPINAL, N° 893



Nous fûmes naufragé le 30 septembre 1659. Tous nos compagnons périrent ; moi, je fus assez heureux pour prendre pied sur une île déserte où je remerciai Dieu de ma délivrance.



Le lendemain je fus vers le vaisseau échoué sur des rochers. J'y trouvai des vivres et quantité d'objets qui me furent dans la suite très-utiles.



Je formai le projet de me construire une cabane. J'y parvins, grâce à quelques instruments que j'avais réussi à retirer du navire échoué, mais cela au prix d'un long et pénible travail.



Avec une peau de chèvre je m'étais fait un vêtement et un bonnet. Pour armes, j'avais un fusil, un sabre et un pistolet. Un jour je réussis à capturer vivant un chevreau que j'emportai sous mon bras.



J'avais trouvé dans les épaves du vaisseau un peu de blé. Je le semai et j'eus, l'année suivante, une petite récolte. Comme je n'avais pas de faucille, je me servis de mes sabres pour le couper.



Avec mon blé je réussis de faire du pain ; j'y parvins, non sans beaucoup de peine, mais je fus récompensé de mon labeur, car cet aliment précieux écarta celui qui me manquait le plus.



Mon intérieur ne manquait pas d'agrément, grâce à mes fidèles compagnons : un chien, des chats, et un perroquet qui, grâce à mes lectures, parlait sans cesse : Robinson ! Robinson !



Encouragé par la réussite de mes travaux, je parvins à construire, avec un tronc d'arbre, un canot capable de me porter en mer : cela me permit de faire le tour de mon île.



Un jour dans une de mes excursions, j'aperçus sur le sable des traces de pas humains : cette découverte me plongea dans une vive inquiétude.



Quelques jours après, j'aperçus sur la plage une troupe de sauvages en train de manger leurs prisonniers ; je les dispersai à coups de fusil et en tuai plusieurs : les autres regagnèrent leurs barques.



Pendant le combat, un jeune sauvage était venu se jeter à mes pieds ; après l'avoir rassuré, je lui donnai des armes et le surnom de Vendredi en mémoire du jour de sa délivrance.



Moi et mon fidèle compagnon nous nous mîmes en quête de nos ennemis : mais nous ne trouvâmes qu'un Européen lié et garrotté, et donnant à peine signe de vie.



C'était un malheureux Espagnol dont les sauvages allaient faire un repas. Après l'avoir mis en lieu sûr, nous revînâmes à la plage où nous trouvâmes un sauvage que Vendredi reconnut pour son père.



Un jour, Vendredi et moi, nous trouvâmes, mourant de faim sur le rivage, trois Européens. C'était un capitaine de vaisseau avec ses deux lieutenants, que leur équipage révolté avait délaissés.



Cher moi, le capitaine, qui était anglais, me raconta la révolte de son équipage dans tous ses détails. Nous résolûmes alors d'attaquer les matins et de reprendre le navire.



Nous y parvînmes et punîmes les coupables. Je quittai alors mon île le 19 décembre 1686, emmenant avec moi mon fidèle Vendredi. Comme souvenir, j'emportai mon perroquet, mon parasol, et mon grand bonnet.

Facing up to the existential confusion in architecture, Irénée Scalbert revisits the notion of the architect-bricoleur. In the 1970s, inspired by Claude Lévi-Strauss, critics including Charles Jencks and Colin Rowe imagined the architect sifting through the debris of culture. In our own time, buoyed by the rise of ecology, the architect is more Robinson Crusoe than scholar, salvaging what he can from the shipwreck of culture and making the most of nature. He works as if for himself and with the means that are at hand. The architect-bricoleur, Scalbert argues, shall be neither modern, working for the amelioration of the greater number, nor postmodern, seeking to create a sensation. He shall be, after Bruno Latour, premodern, making the best of both new and old techniques and embracing circumstance and accident in his craft.

Irénée Scalbert nimmt die existenzielle Verwirrung in der Architektur zum Anlass, um sich näher mit der Idee des Architekt-Bricoleurs zu befassen. In den 1970er Jahren entwarfen Kritiker wie Charles Jencks und Colin Rowe unter dem Einfluss von Claude Lévi-Strauss das Bild eines Architekten, der den Schutt der Kultur durchkämmt. Heutzutage, im ökologischen Zeitalter, ist der Architekt mehr Robinson Crusoe denn Gelehrter, der aus dem Wrack der Kultur rettet, was er kann, und sich das, was die Natur bietet, zunutze macht. Der Architekt-Bricoleur, so Scalbert, wird weder modern sein, indem er sich für die Verbesserung des Gemeinwohls einsetzt, noch postmodern, indem er versucht, Sensationelles zu schaffen. Er wird, im Sinne Bruno Latours, vormodern sein, indem er neue wie alte Techniken kreativ nutzt und Umstände und Zufall in seine Arbeit mit einbezieht.

## Cover

Aus einer anonymen illustrierten Ausgabe von *Robinson Crusoe*. Herausgegeben von Pellerin & Cie, letztes Viertel des 19. Jahrhunderts. Musée de l'image, Epinal.

## Cover

From an illustrated edition of *Robinson Crusoe*, author unknown. Published by Pellerin & Cie, last quarter of the nineteenth century. Musée de l'image, Epinal.

Modernism was founded upon common sense and convenience. Form followed function, and not much else, it was felt, needed to be said. But remove the universal of function, as happened in the 1970s, remove the certainties of common sense and convenience, and form knew not which way to turn. Suddenly it was free. Wordplay on the familiar dictum was common. Literally, form could (and still can) follow anything. This narrative, or rather the absence of narrative, has dominated the academic discourse during the last half-century, leading architects now to the excitement of discovery, now to existential confusion.<sup>1</sup>

Consider OMA's 1989 competition entry for the French National Library. It stands and falls at the high watermark of postmodernism. With engaging candour, OMA's Rem Koolhaas confided to his diary, published in *S,M,L,XL*, a desire to become free from "the sad mode of simulating invention," from "the apparent obligation ... to fabricate differences."<sup>2</sup> Two weeks later came a thrilling *eureka* in the form of a first sketch elevation, "astonishingly absurd, astonishingly beautiful."<sup>3</sup> In effect, the postmodern conundrum was to be solved with the cancellation of the remaining term of the modernist dictum: form. Architecture became "an absence of building." Drawing from the French postmodern theorist Gilles Lipovetsky and his 1983 book *L'Ère du Vide* (the third chapter is called "Narcisse ou la stratégie du vide"), Koolhaas described his approach to the library design as a "strategy of the void." No function, no form, and above all no following. Exit modernism.

We have long been accustomed to the vicissitudes associated with form, to the contortions bringing about its improbable disappearance (Koolhaas and the French National Library), and to the acrobatics celebrating its triumph (the Guggenheim in Bilbao). Triggered by the collapse of modernism, assisted by the wanderings of postmodernism, every aspect of architecture was reduced to form (and for a few like Koolhaas, to nonform). Even detailing, usually associated with solidity and

keeping water away, has become a means to texture and ornament. It is from this position that the architect must now contemplate his vocation. Enter the bricoleur.

Being at once designer, builder, and user, the bricoleur is central to the process of making things. The distinction between conception, construction, and living is not one that in his terms is particularly significant. Nor is bricolage, Do It Yourself (DIY) in English, a marginal occupation: it represents a considerable part of the building economy. The vast number of publications on the subject testifies to this, and ranges from electronics and plumbing to decoration, and even *papier-mâché*. They describe various sleights of hand, every possible way of doing things. Bricolage is shrewd and cunning.

On the other hand, the academic literature on bricolage is negligible. To this day, the seminal text remains the few pages written by Claude Lévi-Strauss at the beginning of his 1962 book, *La pensée sauvage*.<sup>4</sup> Lévi-Strauss describes not the thought of primitive people but the primitive foundation of thought, the process that explains the transition from nature to civilization. The "savage mind," he writes, "is neither the mind of savages nor that of primitive or archaic humanity, but rather mind in its untamed state..."<sup>5</sup> This point must be emphasized. Bricolage, the means by which the untamed mind puts order into things, is not peculiar to tribes in the Amazon basin and elsewhere but is available to all.

Lévi-Strauss calls bricolage the "science of the concrete." He offers only few examples of this science: the *Palais Idéal* of the Facteur Cheval, already well-known to Jean Dubuffet and the protagonists of *art brut*, the sets constructed by Georges Méliès in his film studio in Montreuil, and

1 For an early example of this ambivalence, see Summerson 1963.

2 Koolhaas/Mau 1995: 616.

3 Koolhaas/Mau 1995: 646.

4 Published in English in 1966 as *The Savage Mind*.

5 Lévi-Strauss 1966 [1962]: 289.

Moderne Architektur wurde auf gesundem Menschenverstand und Alltagstauglichkeit gegründet. Form folgte Funktion, und viel mehr, so meinte man, gab es darüber nicht zu sagen. Aber ließ man das Universelle der Funktion weg, wie es in den 1970er Jahren geschah, oder die Gewissheiten des gesunden Menschenverstandes und der Alltagstauglichkeit, dann wusste die Form sogleich nicht mehr wohin. Plötzlich war sie frei. Wortspiele über das vertraute Diktum machten die Runde. Form konnte (und kann es immer noch) buchstäblich allem folgen. Dieses Narrativ, oder vielmehr das Fehlen dieses Narrativs, hat während des letzten halben Jahrhunderts den akademischen Diskurs<sup>1</sup> beherrscht und hat Architekten mal zu erregender Entdeckung, mal zu existenzieller Verwirrung geführt.

Man denke an OMAs Wettbewerbsbeitrag von 1989 für die Französische Nationalbibliothek. Er steht und fällt an der Hochwassermarke der Postmoderne. Mit entwaffnender Ehrlichkeit vertraute OMAs Rem Koolhaas seinem in *S,M,L,XL* veröffentlichten Tagebuch den Wunsch an, sich von dem „traurigen Modus“ frei zu machen, „Erfindung zu simulieren“, von der „scheinbaren Verpflichtung ... Unterschiede zu fabrizieren“.<sup>2</sup> Zwei Wochen später kam ein aufregendes *Heureka* in Form einer ersten Skizze der Ansicht, „erstaunlich absurd, erstaunlich schön“.<sup>3</sup> Schließlich wurde das postmoderne Dilemma dadurch gelöst, dass der noch verbleibende Begriff im Diktum der Moderne getilgt wurde: Form. Architektur wurde zu einer „Abwesenheit des Gebäudes“. Indem er sich auf den französischen postmodernen Theoretiker Gilles Lipovetsky und sein Buch *L'Ère du vide* von 1983 stützte (das dritte Kapitel heißt „Narcisse ou la stratégie du vide“), beschrieb Koolhaas seinen Ansatz für den Bibliotheksentwurf als eine „Strategie des leeren Raumes“. Keine Funktion, keine Form, und vor allem kein Folgen. Abgang: die Moderne.

Wir sind seit Langem an die Wechselhaftigkeiten gewöhnt, die mit Form in Verbindung

gebracht werden, an die Verrenkungen, die zu ihrem unwahrscheinlichen Verschwinden führen (Koolhaas und die Französische Nationalbibliothek) und an die Akrobatik, mit der ihr Triumph gefeiert wird (das Guggenheim in Bilbao). Ausgelöst von dem Kollaps der Moderne, gefördert von den Irrwegen der Postmoderne, wurde jeder Aspekt der Architektur auf Form reduziert (und für einige wenige wie Koolhaas auf Nicht-Form). Selbst Detaillierung, meist mit Solidität und dem Abhalten von Wasser assoziiert, ist ein Mittel für Textur und Ornamentik geworden. Aus dieser Position heraus muss der Architekt heute Beruf und Berufung betrachten. Auftritt: der Bricoleur.

Entwerfer, Erbauer und Benutzer in einem, nimmt der Bricoleur im Prozess des Herstellens von Dingen eine zentrale Rolle ein. Seiner Vorstellung zufolge ist die Unterscheidung zwischen Konzeption, Konstruktion und Leben keine sonderlich bedeutsame. Bricolage (deutsch: Bastelei, Heimwerkerei) ist auch keineswegs eine marginale Beschäftigung: Sie macht einen beträchtlichen Teil der Bauwirtschaft aus. Die große Zahl der Veröffentlichungen auf diesem Gebiet belegt dies und reicht von Elektronik und Klempnern zu Dekoration und sogar *papier-mâché*. Es werden die raffiniertesten Fachtricks beschrieben, alle denkbaren Methoden, etwas zu machen. Bricolage ist gewitzt und geschickt.

Die akademische Literatur über Bricolage ist hingegen spärlich. Bis heute besteht der bahnbrechende Text nach wie vor aus den paar Seiten, die Claude Lévi-Strauss zu Beginn seines Buches *La pensée sauvage* von 1962<sup>4</sup> verfasst hat. Lévi-Strauss beschreibt nicht das Denken primitiver Völker, sondern die primitive Grundlage des Denkens, den Prozess, der den Übergang von Natur zu Zivilisation

1 Für ein frühes Beispiel dieser Ambivalenz siehe Summerson 1963.

2 Koolhaas/Mau 1995: 616 [Dt. Übers.: Matthias Müller].

3 Koolhaas/Mau 1995: 646 [Dt. Übers.: Matthias Müller].

4 1968 unter dem Titel *Das wilde Denken* ins Deutsche übersetzt.

the suburban castle of Mr. Wemmick in Charles Dickens's *Great Expectations*. The fundamental characteristic of bricolage is that its inventory is made of all kinds of different things and that, even when this inventory is large, it remains limited. The bricoleur uses what is at hand because that is all that he has. His materials bear no relation to his task because they are themselves the result of previous constructions. Lévi-Strauss refers to these materials as being "pre-constrained."

Before embarking on a project, the bricoleur interrogates the materials in his treasury. He tries to discover new significations and new possibilities. What were ends in previous projects become means in the next. The bricoleur rebuilds his set of tools and materials by using the debris of previous events, the odds and ends left behind by other ventures. But the set always remains the same. Inevitably, the result will be a compromise between the project that he first had in mind and the means available to him.

This text by Lévi-Strauss became well-known among architecture critics in the late 1960s and early 1970s. It is not difficult to see why. Lévi-Strauss contrasts the bricoleur with the engineer. Unlike the bricoleur, the engineer—so Lévi-Strauss claimed—subordinates materials to his project. There will be as many sets of materials and tools as there are engineering projects. Unlike the bricoleur who recycles the leftovers of older projects, the engineer (and a majority of modern architects after him) imagines his project in the context of universal laws. He imposes his concepts on reality. The bricoleur on the other hand looks for signs and images in the reality that is around him.

In the 1970s, architects were looking for a way out of modernism. For half a century, their predecessors had been obsessed with the figure of the engineer. Hence it is not difficult to understand why the text by Lévi-Strauss proved so enticing. Bricolage seemed to offer an alternative vision to that of modernism. It was the perfect riposte to the doctrine of functionalism, to the excesses of rationality and to the worship of science. Bricolage signified improvisation, freedom, and populism. It was a means to individual creativity and to art.

Already in 1956, Alison and Peter Smithson, together with their artist friends Eduardo Paolozzi and Nigel Henderson, had constructed "Patio and Pavilion." Here the simple shed and the debris

of everyday life expressed basic necessities of habitation. By the 1970s, these debris from life came to mean far more than the waste of individual lives: they designated the whole of human history, the totality of culture. Sifting through the debris of centuries, architects found their new materials. Hence Colin Rowe and Fred Koetter's fascination with Rome in their 1978 book *Collage City*. With its mish-mash of obelisks, columns and statues, with its collision of palaces, *piazze*, and villas, with its collection of formal compositions and *ad-hoc* stuff in between, Rome represented, in their eyes, the bricolage mentality at its most lavish.

Six years before *Collage City*, Charles Jencks and Nathan Silver published *Adhocism*. In this book, bricolage was offered as a more direct way of making architecture, as a means to a "democratic style" by which anyone could be the author of their own environment. Already it was manifest in the DIY industry, in the constructions of Hippie communities and in the recycling of waste. "Instead of a city of 10,000 architects," Jencks argued, "we need a city of 10 million architects."<sup>6</sup> On the aesthetic plane, what appealed to the authors is the ingenuity by which everything can always be turned into something else. Thus in the films of Buster Keaton, Jencks observed, an umbrella served as a parachute, a door knob was used to pull out a tooth, and Keaton himself performed as a canon ball. For the adhocist, bricolage was the springboard of the creative process, being instrumental for instance in the invention of the bicycle, of the automobile, and of the space program.

Jencks and Silver associated bricolage with the student movement in the 1960s. In the event their political vision was abandoned. Freedom of choice for people was downgraded to freedom of design for the architect. Hence the legacy of bricolage became the new eclecticism outlined in Jencks's 1977 *The Language of Post-Modern Architecture*, the studied inconsistency in forms, and the "difficult whole" theorized by Robert Venturi in *Complexity and Contradiction in Architecture* in 1966. The treasury of the postmodern bricoleur runs the entire gamut of history. Its limits were those of human imagination and memory. Though he was never formally a postmodernist, Robert Harbison, in his wonderful work of 1977, *Eccentric*

erklärt. „Dieses ‚wilde Denken‘ ... [ist] für uns nicht das Denken der Wilden, noch das einer primitiven oder archaischen Menschheit..., sondern das Denken im wilden Zustand...“<sup>5</sup> Dieser Punkt muss betont werden. Bricolage, die Mittel, mit denen das ungezähmte Denken Ordnung unter den Dingen schafft, ist nicht ein Merkmal, das irgendwelchen Stämmen im Amazonasbecken oder anderswo eigen ist, sondern sie ist allen zugänglich.

Lévi-Strauss nennt Bricolage die „Wissenschaft des Konkreten“. Er führt nur einige wenige Beispiele für diese Wissenschaft an: den *Palais Idéal* des Facteur Cheval, Jean Dubuffet und den Protagonisten der *Art brut* bereits wohlbekannt, die Dekors, die Georges Méliès in seinem Filmstudio in Montreuil errichtet hatte, und das Vorortschloss des Mr. Wemmick in Charles Dickens' *Great Expectations*. Die grundlegende Eigenschaft der Bricolage ist, dass ihr Inventar sich aus allen möglichen unterschiedlichen Dingen zusammensetzt und dass dieses Inventar, selbst wenn es groß ist, eingeschränkt bleibt. Der Bricoleur verwendet das, was er zur Hand hat, weil das alles ist, was er hat. Seine Materialien haben keinen Bezug zu einer Aufgabe, weil sie selber das Ergebnis vorheriger Konstruktionen sind. Lévi-Strauss bezeichnet diese Materialien als „von vornherein eingeschränkt“.<sup>6</sup>

Bevor er sich auf ein Projekt einlässt, befragt der Bricoleur die Materialien in seiner Schatzkammer. Er versucht, neue Bedeutungen und neue Möglichkeiten zu entdecken. Was in vorangegangenen Projekten Ziel war, wird zum Mittel im nächsten. Der Bricoleur baut seine stets begrenzte Auswahl an Werkzeugen und Materialien immer wieder auf, indem er die Überreste früherer Ereignisse verwendet, das Sammelsurium, das von anderen Unternehmungen übriggeblieben ist. Doch die Ausrüstung bleibt immer dieselbe. Das Ergebnis wird zwangsläufig ein Kompromiss sein zwischen dem Projekt, das er ursprünglich im Kopf gehabt hat, und den Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen.

Dieser Text von Lévi-Strauss machte Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre die Runde unter Architekturkritikern. Der Grund liegt auf der Hand. Lévi-Strauss stellt den Bricoleur dem Ingenieur gegenüber. Im Gegensatz zum Bricoleur unterwirft der Ingenieur – so Lévi-Strauss – die Materialien seinem Projekt. Es wird ebenso viele

Materialien- und Werkzeugsätze geben, wie es Bauprojekte gibt. Anders als der Bricoleur, der die Reste aus älteren Projekten recycelt, stellt sich der Ingenieur (und die Mehrheit der modernen Architekten nach ihm) sein Projekt im Kontext universeller Gesetze vor. Er zwingt der Wirklichkeit seine Konzepte auf. Der Bricoleur hingegen sucht nach Zeichen und Bildern in der Wirklichkeit, die ihn umgibt.

In den 1970er Jahren waren Architekten auf der Suche nach einem Ausweg aus der Moderne. Ein halbes Jahrhundert lang waren ihre Vorgänger von der Gestalt des Ingenieurs besessen. Leicht begreiflich also, warum der Text von Lévi-Strauss sich als so verführerisch erwies. Bricolage schien eine alternative Vision zur Moderne zu bieten. Sie war die perfekte Antwort auf die Doktrin des Funktionalismus, auf die Exzesse der Rationalität und auf die Anbetung der Wissenschaft. Bricolage stand für Improvisation, Freiheit und Populismus. Sie war ein Mittel zu individueller Kreativität und Kunst.

Bereits 1956 hatten die Architekten Alison und Peter Smithson zusammen mit ihren Künstlerfreunden Eduardo Paolozzi und Nigel Henderson *Patio and Pavilion* gebaut. Der schlichte Schuppen und die Überbleibsel des Alltags drückten Grundbedürfnisse des Wohnens aus. In den 1970er Jahren bedeuteten diese Überbleibsel des Lebens bereits viel mehr als der von einem einzelnen Leben hinterlassene Abfall: Sie bezeichneten die Gesamtheit der Menschheitsgeschichte, die Totalität der Kultur. Indem sie den Schutt von Jahrhunderten durchstöberten, fanden Architekten ihre neuen Materialien. Das erklärt, warum Colin Rowe und Fred Koetter 1978 in ihrem Buch *Collage City*<sup>7</sup> von Rom so fasziniert waren, einer Stadt, die in ihren Augen die Bricolage-Mentalität in ihrer üppigsten Ausformung verkörperte, mit ihrem Mischmasch von Obelisken, Säulen und Statuen, mit ihrer Kollision von Palästen, *piazze* und Villen, mit ihrer Kollektion formaler Kompositionen, durchsetzt mit *Ad hoc*-Schöpfungen.

Sechs Jahre vor *Collage City*, hatten Charles Jencks und Nathan Silver *Adhocism* veröffentlicht. In diesem Buch wurde Bricolage als eine direktere Art, Architektur zu machen, präsentiert, als ein

5 Lévi-Strauss 1968 [1962]: 253.

6 Lévi-Strauss 1968 [1962]: 32.

7 1984 unter demselben Titel ins Deutsche übersetzt.

*Spaces*, gives the best testimony to the postmodern project. It encompasses the full range of human creation, the entire spectrum of human culture, and by means of a book it brings aspects of the world “indoors” and makes them available to our powers of reinvention. The postmodernist may find occasional delight in nature, but, like Joris-Karl Huysmans whose 1884 book *A Rebours* (aptly rendered in English as *Against Nature*) was widely circulated among architects a century later, he seeks to experience and transform the world from the comfort of his drawing room.

That was in the 1970s. What about our own time? The bricoleur today is not, as he was for Jencks, a consumer adapting the products of industry to his own project. Nor is he an antiquarian rummaging, like Rowe, through the debris of the past. The closest affinities of the bricoleur in our own time are with Robinson Crusoe. In 1967, French writer Michel Tournier gave Robinson the figure of a demiurge in his version of the story, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.<sup>7</sup> He imagined him at a workbench covered with all kinds of objects. Robinson is an organizer, “one who does battle with a world in disorder which he seeks to master by whatever means come to hand.”<sup>8</sup> Shipwrecked on what became his island, he brings to shore biscuits, a hammer, a plane, planks torn from the ship’s decks. He also brings things of no immediate use: clothes, table service and silver, maps, a chest of coins. These objects are stored in a grotto that becomes Robinson’s treasury. When he starts work on a new boat, his only tools are an axe and a pocketknife. Unlike in Daniel Defoe’s original, early eighteenth-century version, Tournier gives him no nails.

To the materials rescued from the wreck, Robinson adds the resources of the island. A tree trunk is made into the keelson of his boat. The bark of a holly is boiled into a sludge and smeared over its hull. Robinson himself is part of this arsenal, his body bearing the marks of construction in so many cuts, burns, scars, and bruises. With the passing of time, his identity becomes indistinguishable from that of the island. “Henceforth,” Tournier writes, “there is a fluttering ‘I’ which comes to rest now on the man and now on the island, making of me one and the other by turns.”<sup>9</sup> Robinson abolishes the divide between nature (incarnated in the savage figure of Friday) and culture

(represented by the shipwreck and its crew)—the same “Great Divide” discussed by anthropologist Bruno Latour in his brilliant 1991 pamphlet, *Nous n’avons jamais été modernes*.<sup>10</sup> Robinson and the island, humans and nature are at one in the naïve, unreflective condition that is the ordinary mode of our existence.

Yet Robinson remains human. Only from his own industry can he expect that which nature provides freely to animals: his dress, his weapons, his sustenance. Like every other man, he must replace what is given by what is created. In short, Tournier’s classic book can be regarded as an allegory of bricolage. In Robinson’s island, we find the essence of Levi-Strauss’s closed instrumental set, a place that is finite in extent and clearly circumscribed. In Robinson himself, we find the essence of the bricoleur, making do with what is at hand. To be born is to be shipwrecked in nature, and our happiness, our existence even, depends upon the wisdom of our ecology.

And yet bricolage is more than a means to survival. Robinson’s island is more than an allegorical miniature of Gaia threatened by climate change and rising sea levels (though it may still come to that). The island that Defoe called the “Island of Despair” Tournier renames “Speranza Island.” Yet for Tournier (as no doubt it would for Latour), the island signifies far more than what its name designates, hope. It presents Robinson with the means to reassess the rationality presiding over modern civilization. It presents him with the opportunity to repair the rift between object and subject. Having forsaken the possibility of escape presented by a visiting ship, it comes to signify a new contract between self and nature. Hence Robinson’s ecstasy when, hearing the breeze in the foliage, he feels within himself that “the leaf is the lung of the tree which is itself a lung, and the wind is its breathing.”<sup>11</sup>

For Rowe and Koetter, and for Jencks and Silver, the bricoleur belonged to a vision not of nature but of society and culture. They argued for a society that was liberal and pluralist, one that could accommodate a multitude of individual projects. For Rowe in particular, the most eloquent

7 Published in 1969 in English as *Friday or the Other Island*.

8 Tournier 1969 [1967]: 7.

9 Tournier 1969 [1967]: 80.

10 Published in English in 1993 as *We Have Never Been Modern*.

11 Tournier 1969 [1967]: 185

Weg zu einem „demokratischen Stil“, in dem jeder Autor seiner eigenen Umwelt sein kann. Das äußerte sich bereits in der Heimwerkerbranche, in den Bauten von Hippie-Gemeinschaften und im Recyclen von Abfall. „An Stelle einer Stadt mit 10 000 Architekten“, meinte Jencks, „brauchen wir eine Stadt mit 10 Millionen Architekten.“<sup>8</sup> Auf der ästhetischen Ebene waren die Autoren vor allem von dem Einfallsreichtum angesprochen, durch den alles auch in etwas anderes umgewandelt werden kann. So diente in den Filmen von Buster Keaton, wie Jencks bemerkt, ein Regenschirm auch als Fallschirm, eine Türklinke wurde dazu verwendet, einen Zahn zu ziehen, und Keaton selber trat als Kanonenkugel auf. Für den Adhocist war Bricolage das Sprungbrett des kreativen Prozesses, spielte sie doch eine entscheidende Rolle bei der Erfindung des Fahrrads, des Automobils und des Weltraumprogramms.

Jencks und Silver assoziierten Bricolage mit der Studentenbewegung der 1960er Jahre. Letztendlich wurde diese politische Vision jedoch aufgegeben. Wahlfreiheit für das Volk wurde heruntergestuft zu Gestaltungsfreiheit für den Architekten. So wurde aus dem Vermächtnis der Bricolage der neue Eklektizismus, der in Jencks' *The Language of Post-Modern Architecture* von 1977<sup>9</sup> umrissen wurde, die absichtliche Inkonsistenz in Formen, und das „schwierige Ganze“, das Robert Venturi 1966 in *Complexity and Contradiction in Architecture*<sup>10</sup> als Theorie entwarf. Die Schatzkammer des postmodernen Bricoleur umfasst die gesamte Vielfalt der Geschichte. Ihre Grenzen waren die der menschlichen Vorstellungskraft und Erinnerung. Obwohl er offiziell nie ein Postmodernist war, veranschaulicht Robert Harbison mit seinem Buch *Eccentric Spaces* aus dem Jahr 1977 das postmoderne Projekt auf geradezu idealtypische Weise. Es umfasst die gesamte Bandbreite menschlichen Schaffens, das gesamte Spektrum menschlicher Kultur und mittels eines Buches bringt es sie „herein“ und macht sie unseren Fähigkeiten der Wiedererfindung zugänglich. Der Postmodernist mag gelegentlich Gefallen an der Natur finden, doch, wie Joris-Karl Huysmans, dessen Buch *A Rebours* von 1884, im Englischen treffend als *Against Nature* übersetzt,<sup>11</sup> ein Jahrhundert später unter Architekten viel gelesen wurde, trachtet er danach, die Welt aus der Behaglichkeit seines Wohnzimmers heraus zu erleben und umzuwandeln.

Das war in den 1970er Jahren. Und heute? Der Bricoleur ist nicht, wie er es für Jencks war, ein Konsument, der die Produkte der Industrie seinem eigenen Projekt anpasst. Noch ist er ein Antiquar, der wie Rowe den Schutt der Vergangenheit durchstöbert. Nein, es ist Robinson Crusoe, dem der Bricoleur heute am nächsten steht. Michel Tournier, der französische Schriftsteller, verlieh Robinson 1967 in seiner Version der Geschichte, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, die Gestalt eines Demiurgen. Er stellte ihn sich an einer Werkbank vor, die mit bunt zusammengewürfelten Dingen bedeckt war. Robinson ist ein Organisator. „Er kämpft gegen ein Universum an, das sich in Unordnung befindet, welche er mit behelfsmäßigen Mitteln zu meistern trachtet.“<sup>12</sup> Nachdem er vor der Insel, die seine werden würde, Schiffbruch erlitten hat, bringt er Kekse an Land, einen Hammer, einen Hobel, Planken, die vom Deck des Schiffes herausgerissen wurden. Er bringt auch Dinge mit, die ohne unmittelbaren Nutzen sind: Kleidungsstücke, Tafelservice und Silber, Karten, eine Truhe mit Münzen. Diese Gegenstände werden in einer Grotte aufbewahrt, die zu Robinsons Schatzkammer wird. Als er die Arbeit an einem neuen Boot beginnt, sind seine einzigen Werkzeuge eine Axt und ein Taschenmesser. Die Nägel, die ihm in Daniel Defoes Original aus dem frühen 18. Jahrhundert noch zur Verfügung standen, wurden ihm in Tourniers Roman verwehrt.

Den Materialien, die aus dem Wrack geborgen werden, fügt Robinson die Ressourcen der Insel hinzu. Aus einem Baumstamm entsteht der Kiel seines Bootes. Die Rinde einer Stechpalme wird zu einem Brei gekocht und über den Bootskörper geschmiert. Robinson selber ist Teil des Arsenal, trägt sein Körper doch die Zeichen des Bauens in all den Schnitten, Brandwunden, Narben und Prellungen. Im Verlauf der Zeit ist seine Identität nicht mehr von der der Insel zu unterscheiden. „Es gibt von jetzt an“, schreibt Tournier,

8 Jencks/Silver 1972: 64 [Dt. Übers.: Matthias Müller].

9 1978 unter dem Titel *Die Sprache der postmodernen Architektur* ins Deutsche übersetzt.

10 Ebenfalls 1978 unter dem Titel *Komplexität und Widerspruch in der Architektur* ins Deutsche übersetzt.

11 Das Buch wurde seit 1897 fünfmal ins Deutsche übertragen. Die neueste Übersetzung erschien 2008 unter dem Titel *Gegen den Strich* bei Artemis & Winkler.

12 Tournier 1968 [1967]: 5.

expression of bricolage was a city, like Rome, that was demonstrably built upon and with the debris of events. Buildings drew directly from their context and, in turn, they provided the context for subsequent constructions. Hence contextualism, an idea that dominated urban design for thirty years, was indebted to the concept of bricolage and Lévi-Strauss's "science of the concrete."

Robinson, too, salvages human culture: everything in fact that could be brought to shore from the shipwreck of his old civilization. But unlike postmodernists, he does not privilege culture over nature. Unlike what postmodernists call "context," unlike what green activists call "environment," Robinson's island includes all creation: natural forces that have been humanized, and humans like himself who became natural forces. Robinson is no different in this from the drivers in big cities and motorways described by Lévi-Strauss in *La pensée sauvage*. "It is neither men nor natural laws," he writes, "that are brought face to face. Rather it is systems of natural forces humanized by drivers' intentions, and men transformed into natural forces by the physical energy of which they are the channel."<sup>12</sup> Robinson the bricoleur merely happens to be the messenger between nature and culture, the mediator between his own modern past and the premodern past that is represented in the person of Friday.

Bricolage cannot have a form because, to the bricoleur, it is a life process. Nor can bricolage have a philosophy, insofar as it does not lend itself to concepts and theories. Instead, bricolage values flair, wisdom and forethought, resourcefulness, deception and vigilance, opportunism, skills, and experience. Bricolage is a form of cunning akin to the Ancient Greek *metis* associated with that other great castaway, Odysseus.<sup>14</sup> The bricoleur is always waist-deep in practical situations, nowhere more comfortable than between the sensible and the intelligible, between the earthly and the aerial.

Where does this leave architecture? Jencks and Silver put forward Bruce Goff as the leading architectural bricoleur. They acknowledged Gaudí (greatly admired by Goff), and they mentioned kitsch. For Rowe and Koetter, bricolage was an attitude of mind that found expression in collage and Le Corbusier was the exemplar of the architect-bricoleur. They saw bricolage in the use

of industrial glazing in the ceiling of the Ozenfant studio, in the *objets trouvés* of the Beistegui penthouse, in the fake mountains on the roof of the Unité d'habitation, and in the commercial graphics of the Nestlé pavilion. But does this really qualify as bricolage? Rowe and Koetter's most interesting contribution was to invent a myth of origin, the foxiness of Le Corbusier being traced back to a single event: the invention by Picasso and Braque of *papiers collés*, specifically, Picasso's *Still Life with Chair Caning* of 1912.

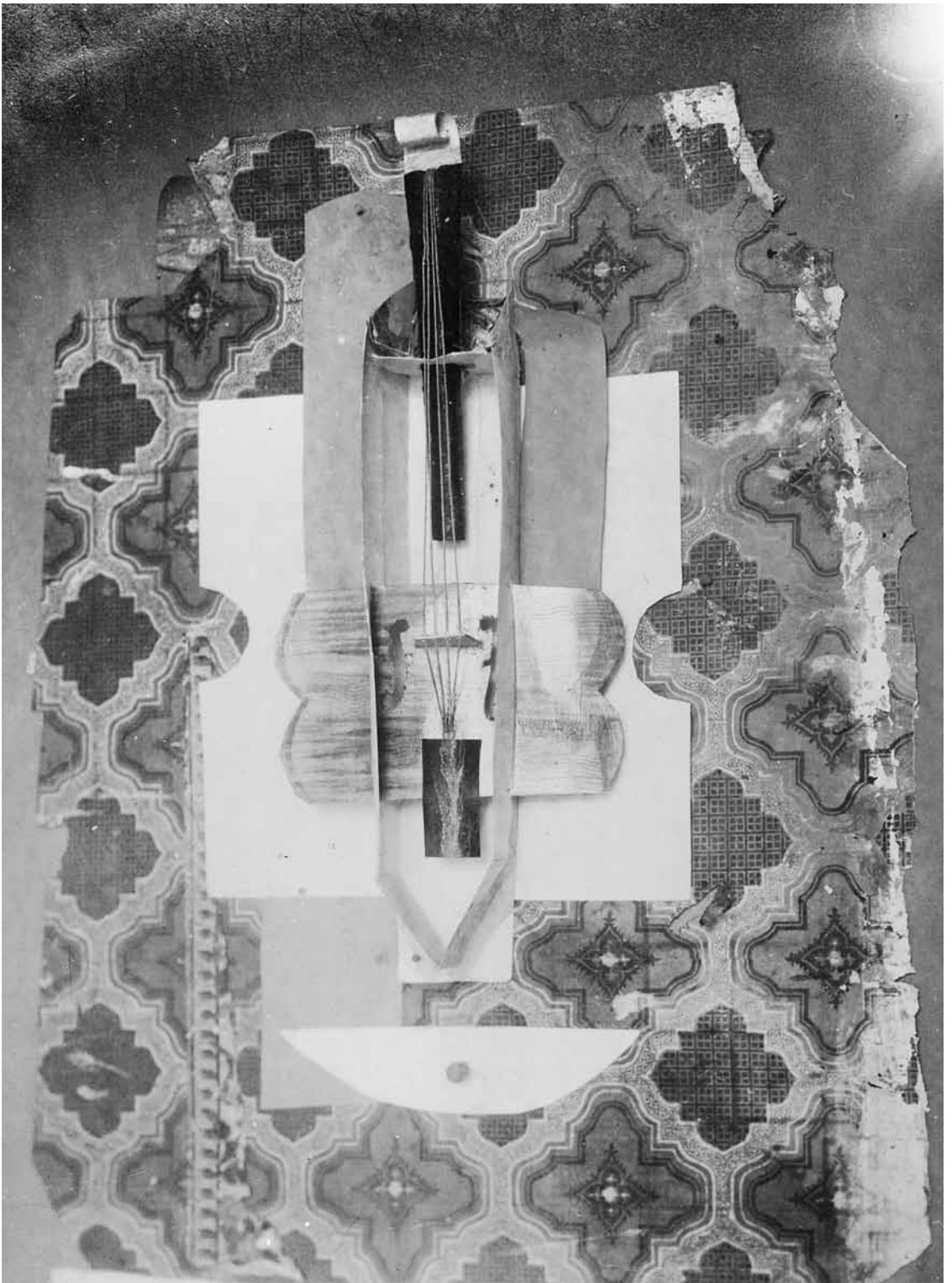
Picasso has been described as a modern-day Proteus, and no one has been a better artist-bricoleur. By his own admission, he was a painter without style: "I shift about too much," he said, "I move too often. You see me here, and yet I've already changed, I'm already elsewhere."<sup>14</sup> He prided himself on the irrepressible inventiveness that spontaneously led him to improvise. The *papiers collés* use ready-made materials with a simple additive method (hence the name "synthetic Cubism") and basic tools like pins and glue. When the right wallpaper could not be found in the shops, Picasso tore pieces off the walls. Provenance did not matter. In *Bowl with fruit, violin and wineglass* of 1913, materials and methods were all mixed up: the handmade and the mass-produced, the colored and the tonal, the patterned and the plain, the painted, the drawn, the printed, and the cut. Picasso's treasury included wallpaper, Ripolin paint, stencils, and the decorator's comb. The *peintre-décorateur* was Picasso's alter ego and this proved immensely liberating, for him as well as for art.

But Rowe's foundation myth is not enough. Picasso the bricoleur is like a castaway without an island. Something is missing: nature. Another artist, Giuseppe Penone, helps complete the picture. If Picasso is like Robinson making do with what is left of his boat, Penone, who having started work in the late 1960s belongs in our own time, is like Robinson making the best of what the island offers. For Penone, all things preserve the memory of nature. When he carves a timber beam he retraces the entire process of the tree's growth as if in fast motion, but in reverse. Every object that is made in wood was once a tree. Thus it is possible

12 Lévi-Strauss 1966 [1962]: 294. Lévi-Strauss's comment can also be found in Latour 1991: 74.

13 For a discussion of *metis*, see Detienne/Vernant 1978.

14 Cowling 2002: 15.



Pablo Picasso, Construction with violin in the studio on boulevard Raspail, Paris, 1912. *bpk / RMN / Paris, Musée Picasso / Pablo Picasso.*

Pablo Picasso, Konstruktion mit Geige im Atelier boulevard Raspail, Paris, 1912. *bpk / RMN / Paris, Musée Picasso / Pablo Picasso.*



Giuseppe Penone, *12 Meter Tree* [Albero di 12 metri], 1970. Collection Moderna Museet, Stockholm / Foto Peter Nemetschek.

Giuseppe Penone, *12 Meter Baum* [Albero di 12 metri], 1970. Collection Moderna Museet, Stockholm / Photo Peter Nemetschek.

„ein fliegendes ‚Ich‘, das sich bald auf dem Menschen niederläßt, bald auf der Insel, und das aus mir abwechselnd den einen oder die andere macht.“<sup>13</sup> Robinson überwindet die Kluft zwischen Natur (verkörpert in der wilden Gestalt von Freitag) und Kultur (repräsentiert von dem Wrack und seiner Besatzung) – dieselbe „große Kluft“, die von Bruno Latour 1991 in seinem brillanten Pamphlet *Nous n'avons jamais été modernes*<sup>14</sup> diskutiert wurde. Robinson und die Insel, Menschen und Natur sind eins in dem naiven, unreflektierten Zustand, der den gewöhnlichen Modus unserer Existenz ausmacht.

Und doch bleibt Robinson Mensch. Nur von seinem eigenen Fleiß kann er das erwarten, was die Natur den Tieren großzügig schenkt: seine Kleidung, seine Waffen, seine Nahrung. Wie jeder andere Mensch muss er das, was gegeben wird, ersetzen durch das, was geschaffen wird. Kurzum, Tourniers Klassiker kann als eine Allegorie der Bricolage betrachtet werden. In Robinsons Insel finden wir die Essenz von Lévi-Strauss' begrenzter Gesamtheit von Werkzeugen, einen Ort, der in der Ausdehnung endlich und klar eingegrenzt ist. In Robinson selber finden wir die Quintessenz des Bricoleurs, der sich mit dem begnügt, was zur Hand ist. Geboren werden heißt in der Natur Schiffbruch erleiden, und unser Glück, sogar unsere Existenz, hängt von der Weisheit unserer Ökologie ab.

Doch ist Bricolage mehr als nur ein Mittel zum Überleben. Robinsons Insel ist mehr als eine allegorische Miniatur von Gaia, die vom Klimawandel und steigenden Meeresspiegeln bedroht wird (obwohl es dazu noch kommen kann). Die Insel, die Defoe die „Insel der Verzweiflung“ nannte, benennt Tournier in „Speranza“ um. Doch für Tournier (wie das zweifellos auch für Latour der Fall wäre) bedeutet die Insel viel mehr als das, was ihr Name – Hoffnung – bezeichnet. Sie verschafft Robinson die Mittel, die Rationalität, die über der modernen Zivilisation waltet, neu zu bewerten. Sie bietet ihm die Gelegenheit, die Kluft zwischen Objekt und Subjekt zu beseitigen. Nachdem er auf die Möglichkeit zur Flucht verzichtet hat, die ihm ein zu Besuch kommendes Schiff bot, bedeutet sie einen neuen Vertrag zwischen dem Selbst und der Natur. Daher Robinsons Ekstase, als er, den Wind im Laub hörend, bei sich denkt: „Das Blatt, Lunge des Baums, der Baum selbst eine Lunge, also der Wind sein Atem...“<sup>15</sup>

Für Rowe und Koetter, und für Jencks und Silver, gehörte der Bricoleur nicht in eine Vision der Natur, sondern der Gesellschaft und Kultur. Sie befürworteten eine Gesellschaft, die liberal und pluralistisch ist, eine, die eine Vielfalt individueller Projekte aufnehmen kann. Vor allem für Rowe war der eloquenteste Ausdruck der Bricolage eine Stadt, wie Rom, die erwiesenermaßen auf und mit den Überbleibseln von Ereignissen gebaut wurde. Gebäude gründeten sich direkt in ihrem Kontext und lieferten ihrerseits wieder den Kontext für spätere Bauten. Daher war der Kontextualismus – eine Vorstellung, die den Städtebau dreißig Jahre lang beherrschte – dem Konzept von Bricolage und Lévi-Strauss' „Wissenschaft des Konkreten“ derart verpflichtet.

Auch Robinson rettet menschliche Kultur, und zwar alles, was sich von dem Schiffbruch seiner alten Zivilisation an Land bringen ließ. Doch anders als die Postmodernisten zieht er die Kultur nicht der Natur vor. Anders als das, was Postmodernisten „Kontext“ nennen, anders als das, was grüne Aktivisten „Umwelt“ nennen, umfasst Robinsons Insel die gesamte Schöpfung: Naturkräfte, die vermenschlicht worden sind, und Menschen wie er selber, die Naturkräfte geworden sind. Darin unterscheidet sich Robinson nicht von den Fahrern in großen Städten und auf Autobahnen, die Lévi-Strauss in *La pensée sauvage* beschrieb, nämlich „insofern er nicht Menschen und Naturgesetze einander genau gegenüberstellt, sondern Systeme von Naturkräften, die durch die Absicht der Fahrer humanisiert sind, und Menschen, die durch die physikalische Energie, zu deren Mittler sie sich machen, in Naturkräfte verwandelt sind.“<sup>16</sup> Robinson der Bricoleur ist zufällig nur der Bote zwischen Natur und Kultur, der Vermittler zwischen seiner eigenen modernen Vergangenheit und der vormodernen Vergangenheit, die in der Person von Freitag verkörpert ist.

Bricolage kann keine Form haben, weil sie für den Bricoleur ein Lebensprozess ist. Ebenso wenig kann es eine Philosophie der Bricolage geben, da sie

13 Tournier 1968 [1967]: 72.

14 1995 unter dem Titel *Wir sind nie modern gewesen* ins Deutsche übersetzt.

15 Tournier 1968 [1967]: 164.

16 Lévi-Strauss 1968 [1962]: 257. Lévi-Strauss' Kommentar findet sich auch in Latour 1991.

to imagine forests, alleys, woods, gardens, parks, and orchards lying dormant inside doors, tables, floors, planks, and boats. Working with a chisel, Penone retraces the intimate history of wood, which the sun, the rain, the frost, as well as insects and other animals have inscribed in it. So did Robinson Crusoe when, with an axe and a pocket-knife, he carved a boat in a tree. If a timber beam conceals the form of a tree, a tree conceals the form of a boat.

For some time already, bricolage has been accepted in the arts. The same cannot be said of architecture. Which architect has attempted to embrace the freedom of the *artiste-décorateur*? Which architect has tapped into the aesthetic possibilities of DIY, of repairs, maintenance, and decoration? Perhaps Gerrit Rietveld did at the 1924 Schröder House, where he was, one feels, ceaselessly adding to, tampering with, and transforming partitions and furnishings in ways that were meticulous but seldom appeared definitive. Certainly Frank Gehry did, most obviously in his own house converted in 1977–78 and refurbished and extended from 1991 to 1994, described in the architect's *Complete Works* as a residential "remodel," as "sketches in wood."<sup>15</sup> Parts of the house were designed prior to construction, others during, and the house, we are told, was used as a full-scale model.

However, to confine bricolage in architecture to works made by the architect's own hands, for the architect's own use or that of people close to him or her, is unnecessarily limiting. Colin Rowe described James Stirling as a "magpie architect-bricoleur"<sup>16</sup> and it is not difficult to see, in the mix-and-match of tower and lecture halls in the 1964 Leicester Engineering Building, what Rowe had in mind. Yet the thought of Stirling holding a hammer or a power drill is a distinctly uncomfortable one. His natural media, we feel, are the stubby pencil and the miniature sketch.

To a degree all constructions, all knowledge involves bricolage. Even the most abstract science must sometimes appeal to the science of the concrete. Witness the rough models that often accompany major discoveries, for instance Watson and Crick's model of the double helix structure of DNA of 1953, with its props, clamps, soldering, and scribbles. Witness, too, the intervention of coincidence in science, for instance in the accidental

discovery of penicillin in 1928, arguably the same "objective coincidence" theorized the same year by French surrealist writer André Breton in *Nadja*, and later recognized by Lévi-Strauss as an important aspect of bricolage.

Bricolage is not an alternative to architecture. It is present in all designs. It is manifest for instance in a child's construction included by Richard Wentworth, an artist-bricoleur, in the 1998 exhibition "Thinking Aloud." The construction represents a small house made with pins crudely soldered together end to end. Like architecture models, it involves no detailing. In effect, its design works like a magnet. It brings things together by a process of spontaneous attraction, according to the same objective coincidence discussed by Breton and adopted by Lévi-Strauss. Aesthetic judgement is clearly part of it, and of all bricolage. The house of pins could have been made differently, with more precision, with anodized or stainless steel pins carefully aligned one with the other, and with no excess of solder. Yet it would still have been bricolage. This spontaneous attraction that is the *modus operandi* of bricolage is unpredictable. Sometimes tidy, sometimes untidy (when we are inclined to repress it), it invites much that is best in our creative capacity and it makes no presumption on the form of the outcome.

Arguably, a Gothic cathedral is a product of the science of the concrete, a conception by untamed minds. Its builders have been known to proceed without knowledge of the final result. Thus in Milan the foundations of the cathedral were laid and columns were raised to the height of about a meter. Then came a pause of several years during which a succession of masons were consulted about how best to vault the edifice. Contrary to Viollet-le-Duc and the rationalist tradition, there is no necessary, logical connection between the foundations and the superstructure, between the inside and the outside of a cathedral. The exterior of a cathedral is not the necessary and sufficient condition to the existence of its interior.

In a wonderful insight, John Ruskin wrote in 1881 in *The Bible of Amiens* that "the outside of a French cathedral, except for its sculpture, is always to be thought of as the wrong side of the

15 dal Co/Forster 1998: 151.

16 Rowe 1984: 16.

keine Konzepte und Theorien hervorbringt. Stattdessen legt Bricolage Wert auf Flair, Weisheit und Voraussicht, Findigkeit, Täuschung und Aufmerksamkeit, Opportunismus, Fähigkeiten und Erfahrung. Bricolage ist eine Form der Gewitztheit ähnlich der *metis* der alten Griechen, die jenem anderen großen Schiffbrüchigen, Odysseus, nachgesagt wird.<sup>17</sup> Der Bricoleur steckt immer hüfttief in der Praxis, nirgends fühlt er sich wohler als zwischen dem Vernünftigen und dem Verständlichen, mit beiden Beinen auf der Erde und dem Kopf in der Luft.

Wo bleibt da die Architektur? Jencks und Silver nannten Bruce Goff als den führenden Bricoleur der Architektur. Sie rechneten Gaudí dazu (von Goff sehr verehrt) und sie erwähnten Kitsch. Für Rowe und Koetter war Bricolage eine Geisteshaltung, die in der Collage Ausdruck fand, und Le Corbusier war für sie das Vorbild des Architekten-Bricoleur. Sie erkannten Bricolage in der Verwendung von Industrieverglasung in der Decke des Atelier Ozenfant, in den *objets trouvés* des Beistegui-Penthouse, in der künstlichen Berglandschaft auf dem Dach der Unité d'habitation und in der Reklamegrafik des Nestlé Pavillons. Doch kann man diese Arbeiten wirklich als Bricolage bezeichnen? Rows und Koeters interessantester Beitrag war, einen Entstehungsmythos zu erfinden, indem sie die Gewitztheit von Le Corbusier auf ein einziges Ereignis zurückführen: Picassos und Braques Erfindung der *papiers collés*, insbesondere Picassos *Stilleben mit Rohrstuhl* von 1912.

Picasso ist als neuzeitlicher Proteus bezeichnet worden, und niemand war ein besserer Künstler-Bricoleur. Nach eigenem Eingeständnis war er ein Maler ohne Stil. „Ich verlagere mich zu oft“, sagte er, „ich bewege mich zu oft. Man sieht mich hier, und doch habe ich mich schon verändert, ich bin schon wieder woanders.“<sup>18</sup> Er rühmte sich eines ununterdrückbaren Erfindungsreichtums, der ihn spontan zum Improvisieren veranlasste. Die *papiers collés* verwenden *readymade*-Materialien mit einer simplen additiven Methode (daher der Name „synthetischer Kubismus“), und sie sind mit primitiven Werkzeugen wie Reißzwecken und Leim hergestellt. Wenn sich in den Läden keine geeignete Tapete finden ließ, riss Picasso einfach Stücke von der Wand. Herkunft spielte keine Rolle. In *Obstschale, Geige und Glas* von 1913 gab es eine bunte Mischung von Materialien und Metho-

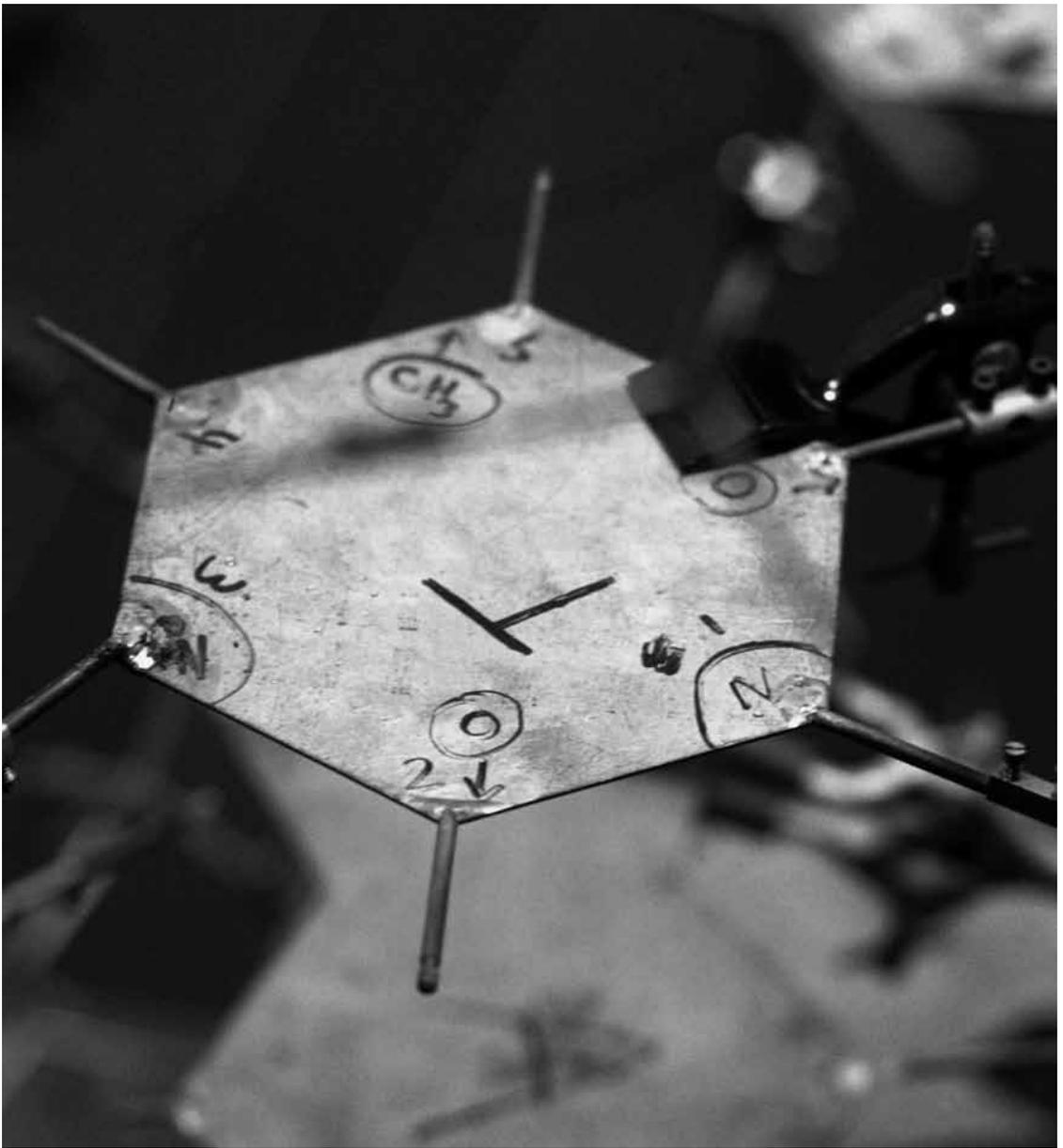
den: das Handgemachte und das Massenprodukt, das Buntfarbige und das Getönte, das Gemusterte und das Einfache, das Gemalte, das Gezeichnete, das Gedruckte und das Ausgeschnittene. Picassos Schatzkammer enthielt Tapete, Ripolinfarbe, Schablonen und den Kamm des Dekorateurs. Der *peintre-décorateur* war Picassos Alter Ego, und das erwies sich als ungeheuer befreiend, sowohl für ihn als für die Kunst.

Doch Rows und Koeters Entstehungsmythos genügt nicht. Picasso der Bricoleur ist wie ein Schiffbrüchiger ohne Insel. Etwas fehlt: Die Natur. Ein anderer Künstler, Giuseppe Penone, der seine Arbeit in den 1960er Jahren begann und zu unserer Zeit gehört, hilft, das Bild zu vervollständigen. Wenn Picasso wie Robinson ist, der das Beste aus dem macht, was von dem Schiff übrig geblieben ist, so ist Penone wie Robinson, der das Beste aus dem macht, was die Insel zu bieten hat. Für Penone enthalten alle Dinge die Erinnerung an die Natur. Wenn er zum Beispiel einen Baumstamm schnitzt, spürt er dem gesamten Wachstumsprozess des Baumes nach wie im Zeitraffer, nur umgekehrt. Jeder Gegenstand, der aus Holz gemacht ist, war einmal ein Baum. Daher ist es möglich, sich vorzustellen, dass Wälder, Alleen, Gärten, Parks, und Obstgärten in Türen, Tischen, Böden, Brettern und Booten schlummern. Wenn er mit einem Beitel arbeitet, spürt Penone die intime Geschichte des Holzes nach, die Sonne, Regen, Frost, Insekten und andere Tiere darin hineingeschrieben haben. Das tat auch Robinson Crusoe, als er mit Axt und Taschenmesser ein Boot in einen Baum schnitzte. Wenn ein Holzbalken die Form eines Baumes in sich birgt, so birgt ein Baum die Form eines Bootes in sich.

In der Kunst ist Bricolage schon seit geraumer Zeit akzeptiert. Dasselbe lässt sich von der Architektur nicht sagen. Welcher Architekt hat versucht, die Freiheit des *artiste-décorateur* für sich zu beanspruchen? Welcher Architekt hat schon die ästhetischen Möglichkeiten des Heimwerkens, der Instandsetzung und -haltung und des Renovierens angezapft? Vielleicht hat Gerrit Rietveld das 1924 beim Haus Schröder getan, wo er, so meint man, Einteilungen und Einrichtungen unaufhörlich

17 Für eine Diskussion von *metis* siehe Detienne/Venart 1978.

18 Cowling 2002: 15 [Dt. Übers.: Matthias Müller].



Detailansicht von Crick und  
Watsons DNA-Modell von 1953.  
*Science Museum London/SSPL.*

Close-up view of Crick and  
Watson's DNA Model from 1953.  
*Science Museum London/SSPL.*

ergänzt, manipuliert und auf Arten und Weisen verwandelt hat, die sorgfältig waren, doch selten definitiv wirkten. Frank Gehry hat es sicherlich getan, am augenfälligsten in seinem eigenen Haus, 1977 bis 1978 umgenutzt und 1991 bis 1994 erneuert und erweitert, das in den *Complete Works* des Architekten als ein „Umbau“ eines Wohnhauses, als „Skizzen in Holz“<sup>19</sup> bezeichnet wird. Teile des Hauses wurden vor dem Bau entworfen, andere während des Baus, und das Haus wurde, so erfahren wir, als ein 1:1-Modell benutzt.

Doch Bricolage in der Architektur auf Arbeiten zu reduzieren, die von eigener Hand des Architekten erzeugt wurden, für den Eigengebrauch des Architekten oder der ihm nahestehenden Personen, ist unnötigerweise einschränkend. Colin Rowe beschrieb James Stirling als einen „Elster-Architekt-Bricoleur“<sup>20</sup> und was er meinte, lässt sich unschwer erkennen, wenn man an die Kombination von Turm und Vorlesungssälen des Engineering Building der Universität Leicester von 1964 denkt. Doch die Vorstellung von Stirling mit Hammer oder Elektroböhrer ist ein definitiv beunruhigender Gedanke. Seine natürlichen Medien, so haben wir den Eindruck, sind der stummelige Bleistift und die Miniaturskizze.

Bis zu einem gewissen Grad findet sich Bricolage in allen Konstruktionen, in jedem Wissen. Selbst die abstrakteste Wissenschaft muss manchmal auf die Wissenschaft des Konkreten zurückgreifen. Man denke nur an die groben Modelle, die oft mit größeren Entdeckungen einhergehen, zum Beispiel Watsons und Cricks Drahtmodell der Doppel-Helix-Struktur der DNA von 1953, mit seinen Stützen, Klemmen, Lötungen und Gekritzel. Man denke auch an die Intervention des Zufalls in der Wissenschaft, zum Beispiel in der ungeplanten Entdeckung von Penicillin 1928 (wohl doch derselbe „objektive Zufall“, über den der französische surrealistische Schriftsteller André Breton im gleichen Jahr in *Nadja* theoretisierte und der später von Lévi-Strauss als ein wichtiger Aspekt von Bricolage angesehen wurde).

Bricolage ist keine Alternative zur Architektur. Sie ist in allen Entwürfen, in jeder Gestaltung vorhanden. Sie zeigt sich zum Beispiel in der von einem Kind hergestellten Konstruktion, die von Richard Wentworth, einem Künstler-Bricoleur, in der Ausstellung „Thinking Aloud“ von 1998 einbezogen wurde. Die Konstruktion stellt ein kleines Haus dar, hergestellt aus Stecknadeln, die

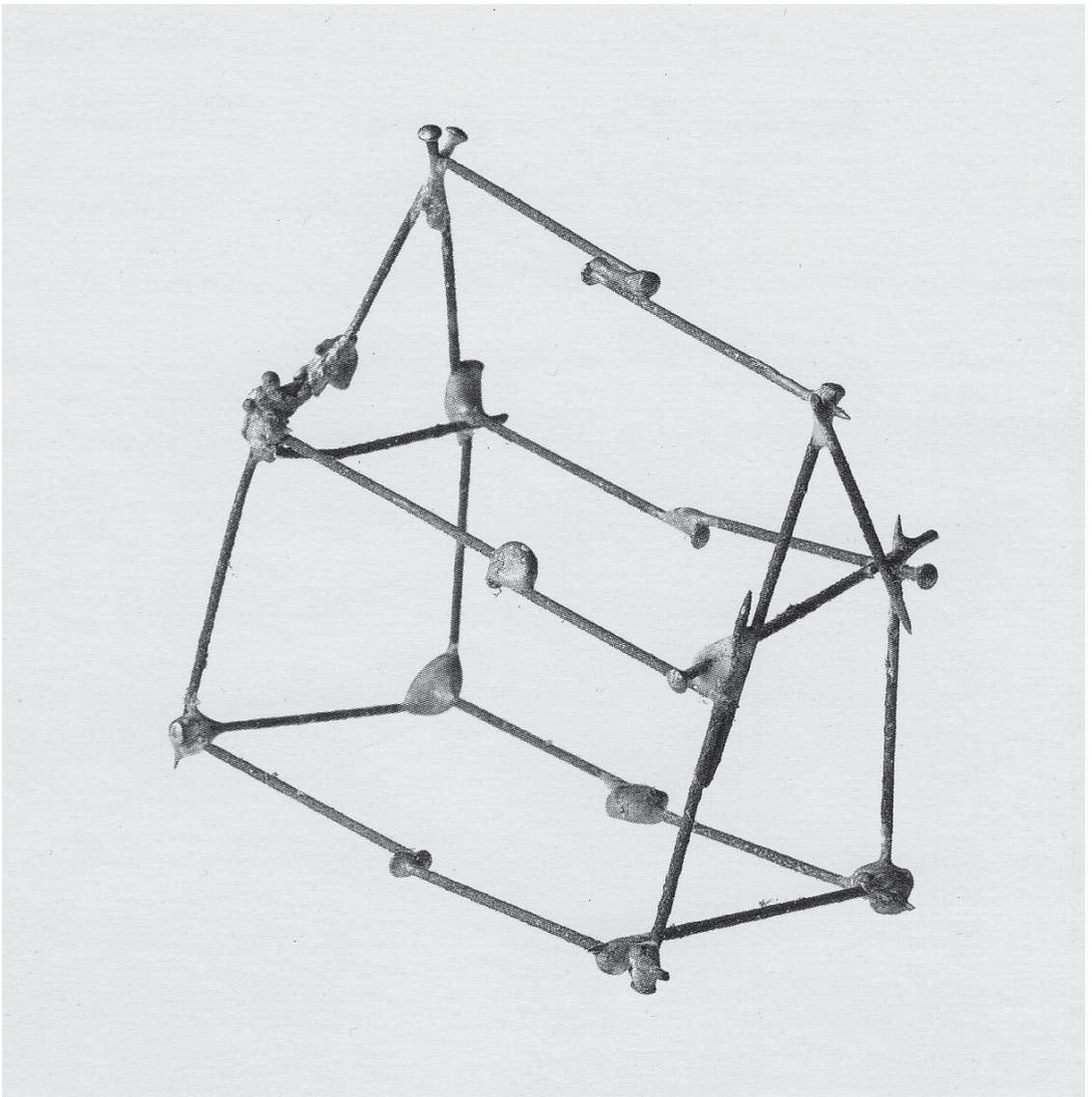
grob aneinander gelötet sind. Wie bei Architekturmodellen fehlt jegliche Detailsausführung. Tatsächlich funktioniert die Konstruktion wie ein Magnet. Sie bringt durch einen Prozess spontaner Anziehung Dinge zusammen, entsprechend demselben objektiven Zufall, der von Breton thematisiert und von Lévi-Strauss übernommen wurde. Das ästhetische Geschmacksurteil gehört eindeutig dazu, wie zu jeder Bricolage. Das Stecknadelhaus hätte auch auf andere Weise hergestellt werden können, mit mehr Präzision, mit beschichteten oder Edelstahl-Stecknadeln, alle sorgfältig aneinander ausgerichtet und ohne Lötüberschuss. Doch hätte das nichts an der Tatsache geändert, dass es Bricolage ist. Diese spontane Anziehung, der *modus operandi* der Bricolage, ist unberechenbar. Manchmal ordentlich, manchmal unordentlich (wenn wir dazu neigen, sie zu unterdrücken), spricht sie viele der besten Seiten unseres schöpferischen Vermögens an, und sie nimmt nichts von der Form des Ergebnisses vorweg.

Es steht außer Zweifel, dass eine gotische Kathedrale ein Produkt der Wissenschaft des Konkreten ist, eine Vorstellung des undomestizierten Denkens. Es ist bekannt, dass ihre Erbauer ans Werk gingen, ohne zu wissen, wie das Endergebnis aussehen würde. So wurden in Mailand die Fundamente der Kathedrale gelegt und die Säulen zu einer Höhe von etwa einem Meter hochgezogen. Es folgte eine mehrjährige Pause, während derer eine Reihe von Baumeistern darüber zurate gezogen wurden, wie das Gebäude wohl am besten zu überwölben sei. Im Gegensatz zu der von Viollet-le-Duc und der rationalistischen Tradition vertretenen Ansicht besteht zwischen Fundamenten und Oberbau, zwischen dem Inneren und dem Äußeren einer Kathedrale keine zwingende logische Verbindung. Das Äußere einer Kathedrale ist nicht die notwendige und hinreichende Bedingung für die Existenz ihres Inneren.

In *The Bible of Amiens* machte John Ruskin 1881 die wunderbar einsichtsvolle Feststellung: „Die Außenseite einer Kathedrale ist abgesehen von ihren Skulpturen immer als die linke Seite des Materials zu verstehen, an der man sieht, wie die Fäden verlaufen, die das Innere oder das

19 dal Co/Forster 1998: 151 [Dt. Übers.: Matthias Müller].

20 Rowe 1984: 16 [Dt. Übers.: Matthias Müller].



Löt-Experiment eines Kindes.  
Joe Wentworth, Alter: 8 Jahre.  
Ausgestellt in der Ausstellung  
„Thinking Aloud“, Hayward  
Gallery, London, 1998. *Courtesy  
Richard Wentworth.*

Child's soldering experiment.  
Joe Wentworth, age 8. Exhibited  
in the 1998 exhibition "Thinking  
Aloud," Hayward Gallery, London.  
*Courtesy Richard Wentworth.*

rechtsseitige Muster erzeugen.“<sup>21</sup> So würden das Strebewerk, das Maßwerk und die Fialen, die gewöhnlich das Profil von Kathedralen bestimmen, die losen Enden im Gewebe darstellen, die *linke* Seite des Stoffes, die sich für Bricolage am besten eignete. Mag sein, dass der gotische Baumeister nicht gerade, wie der Bricoleur, das verwendete, was eben zur Hand war, aber allzu weit in der Ferne suchte er nicht (man denke an Abt Sugers bekannte Suche nach Dachbalken in einem Wald nahe seiner Abtei in Saint-Denis). Doch gerade weil ihnen eine systematische Methode fehlte, gerade in ihrem *Sich-Behelfen*, in ihrer *Verwegenheit* muss man die Baumeister der Kathedralen als Bricoleurs in großem Stil bezeichnen. Gotische Steinmetze, darin dürften sich alle, einschließlich Latour, einig sein, sind nie modern gewesen.

Manche werden wissen wollen, wie Bricolage in der Architektur heute aussehen könnte. Sie werden sich die Formulierung einer anderen Ästhetik vorstellen, die aus dem Provisorischen und dem Improvisierten eine Tugend macht und in der Hütte Schönheit findet. *Adhocism* war ein Schritt in diese Richtung. Das war sicherlich auch der Eklektizismus, der die Postmoderne definierte. Andere werden es vorziehen, die essenzielle Freiheit des Bricoleur zu betonen. Für sie wird Bricolage in erste Linie ein politisches Projekt sein, eines, das die Ermächtigung der Basis befürwortet. Ein Projekt, in dem sich beispielsweise die Biopolitik wiederfindet, die von Antonio Negri und Michael Hardt als Theorie beschrieben wurde, aber auch die von Ulrich Beck dargestellte Individualisierung oder die „neue Verfassung“, die von Latour angekündigt wurde. Das Projekt wird sich, mittels Jencks, auf den libertären Geist der Studentenbewegung der 1960er Jahre besinnen, und, mittels Rowe, auf den Liberalismus von Isaiah Berlin.

Mit Sicherheit kann und wird Bricolage, da sie ihrem Wesen nach vielseitig ist, all das einbeziehen. Doch ich stelle mir Bricolage lieber als Geistesverfassung und Gestaltungsform vor, die sich an der immer stärker in unser Bewusstsein gerückten Ökologie orientieren. Schon seit einigen Jahren wird mehr und mehr deutlich, dass wir

alle auf der Insel, die wir Erde nennen, gestrandet sind. In jedem von uns steckt ein Robinson Crusoe. In jedem Architekten steckt ein Anthropologe und ein Ökologe, ein Fachmann, der sich gleichermaßen für Menschen und für ihren Lebensraum interessiert. Jegliche Bricolage geht mit der Erkenntnis einher, dass die Ressourcen begrenzt sind. Doch brauchen wir deshalb nicht zu einfachen, primitiveren Lebensarten zurückzukehren. Wir brauchen der Benutzung von Hammer und Nagel nicht abzuschwören, müssen kein Dasein mit Axt und Taschenmesser fristen. Im Gegenteil, einem aktuellen Artikel in *The Economist* zufolge befinden wir uns auf der Schwelle zu einer neuen industriellen Revolution mit dem Aufkommen von 3D-Druckverfahren.<sup>22</sup>

Wir werden uns Dinge vorstellen, dann werden wir sie ausdrucken. Was für fabelhafte Aussichten für die Bricolage! Schluss mit Details, Schnitzmessern und Schweiß. Das hätte Robinson mit Sicherheit gefallen. Unsere Skizzen werden Denken wie auch Bauen umfassen. Nicht mehr auf Papier beschränkt, werden sie aus Tinte, aus Holz, aus Beton erzeugt, aus welchem Material auch immer, was zufällig in Reichweite liegt. Sollte Latour recht haben, so wird Architektur weder modern noch postmodern, sondern vormodern sein. Wir werden das, was vor uns liegt, ergänzen, umfunktionieren, umwandeln. Umstände und Zufall werden zu integralen Bestandteilen unserer Gestaltungen. Endlich werden wir mit dem provisorischen Wesen der Architektur unseren Frieden schließen.

Diesem Artikel liegt eine Vorlesung zugrunde, die im März 2011 an der ETH Zürich gehalten wurde.

<sup>21</sup> Ruskin 1881, Teil I: 13 [Dt. Übers.: Matthias Müller].

<sup>22</sup> „Print me a Stradivarius: How a new manufacturing technology will change the world.“ In: *The Economist*, 10. Februar 2011.

stuff, in which you find how the threads go that produce the inside or right side pattern.”<sup>17</sup> Thus the flying buttresses, the tracery, and the pinnacles that commonly dominate the profile of cathedrals would constitute the loose ends in the weave, the *wrong* side of the fabric that lent itself most readily to bricolage. The Gothic builder may not have used, like the bricoleur, what was immediately at hand but he seldom strayed far (witness Abbot Suger’s well-known search for roofing timbers in a forest local to his abbey in St. Denis). However, it is in the lack of systematic method, in the *making do*—better, in the *derring-do*—that the builders of cathedrals can be said to be bricoleurs on a grand scale. Gothic masons, all including Latour would agree, have never been modern.

Some will want to know what architectural bricolage might look like today. They will imagine the formulation of another aesthetics, making a virtue out of the provisional and the improvised and finding beauty in the shack. Adhocism was a step in this direction. So was, arguably, the eclecticism that defined postmodernism. Others will prefer to emphasize the essential freedom of the bricoleur. For them, bricolage will be first and foremost a political project, one that advocates the empowerment of the grassroots. It will be informed, for instance, by the biopolitics theorized by Antonio Negri and Michael Hardt, the individualization described by Ulrich Beck, or the novel constitution prefigured by Latour. And it will remember, via Jencks, the libertarian spirit of the student movement of the 1960s and, via Rowe, the liberalism of Isaiah Berlin.

For sure, bricolage, being essentially versatile, can and will embrace all this. Yet I prefer to envisage bricolage as a state of mind and a mode of design that embraces the rise of ecology. For some years already, it has become easier to see that we are all shipwrecked on the island that we call Earth. In each of us, there is a Robinson Crusoe. In each architect there is an anthropologist and an ecologist, a professional interested equally in humans and in their habitat. In all bricolage, there is a recognition that resources are limited. But we need not return to simpler, more primitive ways. We need not renounce the use of hammer and nails and eke out an existence with an axe and a pocketknife. To the contrary, according to a recent article in *The Economist*, we would be on

the threshold of a new industrial revolution with the advent of 3D printing.<sup>18</sup>

We shall imagine things, then we shall print them. What fabulous prospects for bricolage! No details, no carving knife, no sweat. For sure, Robinson would have liked that. Our sketches will encompass thought as well as building. No longer confined to paper, they shall be made in ink, in wood, in concrete, in whatever material happens to lay within our reach. Neither modern nor post-modern, Latour willing, architecture will be premodern. We shall add to, tamper with and transform what lies before us. Circumstance and accident will be integral to our designs. At last we shall come to terms with the provisional nature of architecture.

This article is based on a lecture given at ETH Zurich in March 2011.

17 Ruskin 1881, Part I: 13.

18 “Print me a Stradivarius: How a new manufacturing technology will change the world.” *The Economist*, 10 February 2011.

**Irénée Scalbert** lebt und arbeitet als Architekturkritiker in London. Er veröffentlicht Artikel und Essays zu einer großen Bandbreite historischer und zeitgenössischer Themen und ist Autor von *A Right to Difference: The Architecture of Jean Renaudie* (2004). Scalbert hat viele Jahre an der Architectural Association gelehrt und ist zur Zeit Visiting Professor am SAUL in Irland sowie Visiting Design Critic an der Harvard Graduate School of Design. Neben seiner Lehrtätigkeit ist er ein gefragter Gastredner. Scalbert ist Mitglied des Beirats von *Candide*.

**Irénée Scalbert** is an architecture critic based in London. He has contributed articles and essays to architectural magazines on a wide range of historical and contemporary issues. He is the author of *A Right to Difference: The Architecture of Jean Renaudie* (2004). Scalbert has taught at the Architectural Association for many years; is currently a Visiting Professor at SAUL in Ireland and a Visiting Design Critic at Harvard's Graduate School of Design. In addition to his teaching, he is a regular guest lecturer. Scalbert is a member of *Candide's* Board of Advisors.

Deutsche Übersetzung:  
Matthias Müller.

#### References/Literatur

Cowling, Elizabeth. 2002. *Picasso: Style and Meaning*. New York: Phaidon.

dal Co, Francesco/Kurt W. Forster. 1998. *Frank O. Gehry: The Complete Works*. New York: Monacelli Press.

Detienne, Marcel/Jean-Pierre Vernant. 1974. *Ruses de l'intelligence: la métis des Grecs*. Paris: Flammarion.

ENGLISH: 1978. *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*. Janet Lloyd, trans. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press.

Grenier, Catherine. 2004. *Giuseppe Penone* [Exhibition Catalog]. Paris: Centre Pompidou.

Jencks, Charles/Nathan Silver. 1972. *Adhocism: The Case for Improvisation*. New York: Doubleday.

Koolhaas, Rem/Bruce Mau. 1995. *Small, medium, large, extra-large: Office for Metropolitan Architecture*. Jennifer Siegler, ed. New York: Monacelli Press.

Latour, Bruno. 1991. *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*. Paris: Éditions de la Découverte.

ENGLISH: 1993. *We Have Never Been Modern*. Catherine Porter, trans. Cambridge, MA: Harvard University Press.

DEUTSCH: 1995. *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Gustav Rossler, Übers. Berlin: Akademie-Verlag.

Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Pion.

ENGLISH: 1966. *The Savage Mind*. George Weidenfeld, trans. Chicago, IL: University of Chicago Press.

DEUTSCH: 1968. *Das wilde Denken*. Hans Naumann, Übers. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Penone, Giuseppe. 2000. *Respirer l'ombre*. Mireille Coste, trad. Paris: École nationale des beaux-arts.

Rowe, Colin. 1984. "James Stirling: A Highly Personal and Disjointed Memoir" [Introduction]. In: Peter Arnell/Ted Bickford, eds. *James Stirling: Buildings and Projects*. New York: Rizzoli.

Rowe, Colin/Fred Koetter. 1978. *Collage City*. Cambridge, MA and London: MIT Press.

DEUTSCH: 1984. *Collage City*. Bernard Hoesli et al., Übers. Basel et al.: Birkhäuser.

Ruskin, John. 1881. *Our Fathers Have Told Us. Bible of Amiens*. Orpington, Kent: G. Allen.

Summerson, John. 1949. "The Mischievous Analogy." [Written 1941.] In: *Heavenly Mansions*. London: Cresset Press.

Tournier, Michel. 1967. *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Paris: Gallimard.

DEUTSCH: 1968. *Freitag oder Im Schoß des Pazifik*. Herta Osten, Übers. Hamburg: Hoffmann und Campe.

ENGLISH: 1969. *Friday; or, The Other Island*. Norman Denny, trans. London: Collins.

Wentworth, Richard. 1998. *Thinking Aloud* [Exhibition Catalog]. London: Hayward Gallery.