

Frédéric Druot,
Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal

plus



La vivienda colectiva
Territorio de excepción
Les grands ensembles de logements
Territoire d'exception
Large-scale housing developments
An exceptional case

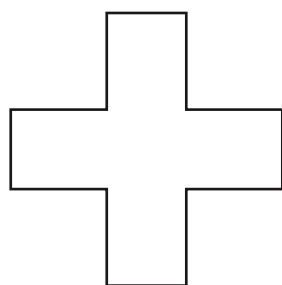
GG

Editorial Gustavo Gili, SL

Rosselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61
Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

Frédéric Druot,
Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal

plus



Créditos fotográficos – Crédits photographiques – Photo credits

pp. 45, 55 (arriba derecha/ haut droite / above right): © Julius Shulman / 2007 J. Paul Getty Trust

p.48: © 1954 Time, Inc

p.52 (abajo izquierda / bas gauche / below left): © Fundación Carlos Raul Villanueva

p.55 (abajo izquierda / bas gauche / below left): © Guillermo Zamora / Mágina Pani

pp. 52 (arriba izquierda / haut gauche / above left), 55 (abajo derecha / bas droite / below right): © Centro Studi Giuseppe Terragni

pp. 64 y 67: © Philippe Ruault

p.72: Cortesía de / Courtoisie de / Courtesy CNEAI, Chatou, galerie Laurent Godin, Paris. Fotografía © Joséphine de Bère

Coordinación editorial: Susana Landrove

Diseño gráfico: Sandra Neumaier

Traducción al inglés: Paul Hammond,
Rory O'Donovan

Traducción al castellano: Lola Beneitez,
Ramón Faura

Traducción al francés: Yves Rosset

Coordination éditoriale: Susana Landrove

Conception graphique: Sandra Neumaier

Traduction anglaise: Paul Hammond,
Rory O'Donovan

Traduction espagnole: Lola Beneitez,
Ramón Faura

Traduction française: Yves Rosset

Editorial staff: Susana Landrove

Graphic design: Sandra Neumaier

English translation: Paul Hammond,
Rory O'Donovan

Spanish translation: Lola Beneitez,
Ramón Faura

French translation: Yves Rosset

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación —incluido el diseño de la cubierta— sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos.

La Editorial no se pronuncia ni expresa ni implícitamente respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

La Editorial ha puesto todo su empeño en contactar con aquellas personas que poseen los derechos de autor de las imágenes publicadas en este volumen. En algunos casos, su localización no ha sido posible y, por esta razón, sugerimos a los propietarios de tales derechos que se pongan en contacto con la Editorial.

Sauf exception prévue par la loi, la reproduction (électronique, chimique, mécanique, optique, par enregistrement ou photocopillage), la distribution, la communication publique et la transformation de n'importe quelle partie de cette publication —y compris le design de la couverture— sont interdits sans autorisation préalable des titulaires de la propriété intellectuelle et de l'éditeur. Toute infraction aux droits mentionnés peut constituer un délit contre la propriété intellectuelle (art. 270 et suivants du Code pénal).

Le CEDRO (Centre espagnol des droits de reprographie) veille au respect des droits en question.

L'éditeur ne se prononce ni expressément ni implicitement quant à l'exactitude des informations contenues dans cet ouvrage, raison pour laquelle il décline toute responsabilité en cas d'erreur ou d'omission.

L'éditeur s'est efforcé de contacter les titulaires des droits d'auteur des images publiées dans cet ouvrage. Dans certains cas, il lui a été impossible de les localiser. Aussi suggère-t-il aux propriétaires de ces droits de bien vouloir prendre contact avec la maison d'édition.

All rights reserved. No part of this work covered by the copyright hereon may be reproduced or used in any form or by any means —graphic, electronic, or mechanical, including photocopying, recording, taping, or information storage and retrieval systems— without written permission of the publisher. The publisher makes no representation, express or implied, with regard to the accuracy of the information contained in this book and cannot accept any legal responsibility or liability of any errors or omissions that may be made.

The publishers have made every effort to contact the copyright owners of the images published in this book. In certain cases this has not been possible, and we invite any such copyright owner to get in touch with the publisher.

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2007

© de las ilustraciones: los autores (excepto ver arriba)

© des illustrations: les auteurs (à l'exception de voir en haut)

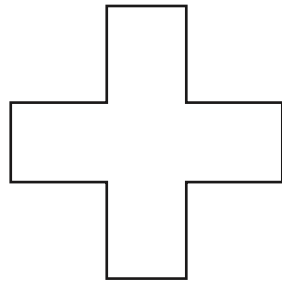
© of the illustrations: the authors (except for see above)

ISBN: 978-84-252-2654-0 (digital PDF)

www.ggili.com

Frédéric Druot,
Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal

plus



La vivienda colectiva
Territorio de excepción
Les grands ensembles de logements
Territoire d'exception
Large-scale housing developments
An exceptional case

GG[®]

008	0 INTRODUCCIÓN
026	1 ACTITUD
038	2 PLUS
040	2.1 Lujo y facilidad
044	2.2 Masa y sistema
048	2.3 Historia y placer
056	2.4 Territorios de excepción
060	2.5 Estado de cuentas
064	2.6 Eco-cultura
072	2.7 Normas
078	2.8 Electrochoque
088	2.9 Vida pública
096	3 CATÁLOGO
098	3.1 Vivienda
112	3.2 Espacio común
124	4 EMPLAZAMIENTOS
128	4.1 Aulnay-sous-Bois
142	4.2 Le Havre
160	4.3 Nantes
178	4.4 Trignac
192	5 PROYECTOS
194	5.1 Saint-Nazaire, Petit Maroc
216	5.2 París, torre de Bois-le-Prêtre
242	6 X VECES +
252	7 ANEXO
254	7.1 Descripciones técnicas
262	7.2 Glosario de términos, entidades y siglas citadas en el texto

0 INTRODUCTION	0 INTRODUCTION
1 ATTITUDE	1 ATTITUDE
2 PLUS	2 PLUS
2.1 Luxe et facilité	2.1 Luxury and ease
2.2 Masse et système	2.2 Mass and system
2.3 Histoire et plaisir	2.3 History and pleasure
2.4 Territoires d'exception	2.4 An exceptional case
2.5 Etats des comptes	2.5 A statement of accounts
2.6 Eco-culture	2.6 Ecoculture
2.7 Normes	2.7 Norms
2.8 Electrochoc	2.8 Electroshock
2.9 Vie publique	2.9 Public life
3 CATALOGUE	3 CATALOGUE
3.1 Logement	3.1 Housing
3.2 Espace commun	3.2 Communal space
4 SITES D'ÉTUDE	4 LOCATION
4.1 Aulnay-sous-Bois	4.1 Aulnay-sous-Bois
4.2 Le Havre	4.2 Le Havre
4.3 Nantes	4.3 Nantes
4.4 Trignac	4.4 Trignac
5 PROJETS	5 PROJECTS
5.1 Saint-Nazaire, Petit Maroc	5.1 Saint-Nazaire, Petit Maroc
5.2 Paris, tour de Bois-le-Prêtre	5.2 Paris, Bois-le-Prêtre tower block
6 X FOIS +	6 X TIMES +
7 ANNEXE	7 APPENDIX
7.1 Descriptions techniques	7.1 Technical descriptions
7.2 Glossaire des termes, sigles cités dans le texte	7.2 Glossary of terms, entities and acronyms cited in the text

0

0 INTRODUCCIÓN

Ilka & Andreas Ruby

RECUPERAR EL MOVIMIENTO MODERNO

Los arquitectos franceses Druot, Lacaton y Vassal formulan una nueva estrategia para la regeneración de los grandes conjuntos de viviendas en Francia.

Sucedió sin que nos diésemos realmente cuenta de ello no podemos decir con exactitud cuando empezó. Nos ha sido susurrado tantas veces al oído que casi hemos llegado a acostumbrarnos a contemplar el Movimiento Moderno como algo cerrado en sí mismo. Acaso un intento heroico el de romper con la historia, pero en definitiva un fracaso. Entretanto, hemos llegado a un lugar en la historia de la arquitectura que se sitúa en un momento anterior al Movimiento Moderno. Para los protagonistas de la retaguardia contemporánea, la auténtica patria histórica del presente se encuentra en ese pasado, que en realidad nunca existió. Aparece un nuevo Estilo Internacional que, por segunda vez, intenta revestir homogéneamente al mundo. Su origen está en Poundbury, la ciudad ideal que el arquitecto luxemburgués Léon Krier construyera a comienzo de la década de 1990 siguiendo el encargo del príncipe Carlos de Inglaterra. Mientras tanto, los Países Bajos, en su día campo de ensayo del Movimiento Moderno, se están convirtiendo en el aparador del tradicionalismo contemporáneo. Al mismo tiempo que la política cultural holandesa oficial emplea el SuperDutch país como tarjeta de presentación internacional, en las aglomeraciones suburbanas surge una serie de verdaderas pequeñas ciudades de corte tradicional. Para satisfacer el deseo de una vivienda de ensueño en los suburbios y, a la vez, escapar al carácter impersonal de la periferia, algunos arquitectos neo-conservadores –como Rob Krier y Christoph Kohl– comenzaron a proyectar numerosos barrios de casas unifamiliares en las poblaciones suburbanas contemporáneas, verdaderos parques temáticos a modo de paisajes fantásticos con identidades seudo-históricas. Simultáneamente, tuvo lugar un cambio en el clima político de la sociedad holandesa, que dejó de ser el lugar de la tolerancia multicultural para convertirse en la morada de un nacionalismo que ve en el inmigrante el chivo expiatorio de la nación y desearía devolverlo nuevamente “a casa”.

En Alemania, esta vuelta al pasado fue consumada en la década de 1990 bajo la máxima de la autenticidad histórica. La espectacular reconstrucción de la iglesia de Santa María de Dresde, destruida en la II Guerra Mundial, restituyó el edificio que llevaba 40 años en ruinas. El empleo correcto de las piedras originales que aún se conservaban fue posible gracias a una simulación asistida por ordenador realizada por la empresa IBM. En la llamada “reconstrucción arqueológica” se simulaba el desplome del edificio tras ser alcanzado por una bomba el 13 de febrero de 1945. Dando marcha atrás a esta animación era posible determinar la localización original de cada piedra apilada en el montón de ruinas. Esta reescenificación del desplome de la iglesia marcha atrás es el diagrama ideológico de una interpretación ahistórica y fetichista del pasado. A partir de ese punto, el urbanismo sólo puede existir como una combinación de reconstrucción

Ilka & Andreas Ruby

RÉCUPÉRER LE MODERNISME

Les architectes français Druot, Lacaton et Vassal formulent une nouvelle stratégie pour la réhabilitation des grands ensembles de logements en France

C'est arrivé sans que nous l'ayons vraiment remarqué et sans que nous puissions exactement dire quand cela a commencé. Après l'avoir entendu murmurer des milliers de fois à nos oreilles, nous nous étions presque habitués à considérer que le chapitre de l'architecture moderne était clos. Une tentative héroïque de s'échapper hors de l'histoire, mais qui, au bout du compte, avait échoué. Entre-temps, nous sommes arrivés dans une "après-histoire" de l'architecture qui, temporellement parlant, se situe avant le Mouvement Moderne. Pour les protagonistes de la "rétro-garde" contemporaine, c'est dans ce passé n'ayant jamais existé que se situe la véritable patrie historique de notre présent. Un nouveau style international est en train de s'étendre et s'apprête à homogénéiser le monde à nouveau. Poundbury, la ville modèle construite dans les années 1990 par l'architecte luxembourgeois Léon Krier sur commande du Prince Charles, n'était qu'un début. Année après année, les Pays-Bas, qui furent un temps le laboratoire privilégié du Mouvement Moderne, se transforment eux aussi en vitrine du traditionalisme contemporain. Alors que la politique culturelle de l'État s'appliquait encore à mettre en scène le SuperDutch pour en faire l'image de marque internationale de l'architecture hollandaise, une série de petites localités flambant neuves d'un genre tout à fait traditionnel voyait le jour dans les zones de concentration suburbaines. Pour donner aux gens la maison de leurs rêves en banlieue tout en évitant le caractère impersonnel des zones suburbaines, les architectes néoconservateurs tels que Rob Krier et Christoph Kohl se sont mis à créer de toutes pièces des cités d'habitations unifamiliales sur le territoire de "l'entre-ville" contemporain, leur donnant la forme de paysages imaginaires affublés de signaux identitaires à caractère historique, comme s'il s'agissait de parcs à thème. Concomitamment, le climat politique au sein de la société hollandaise se transformait insensiblement, la patrie de la tolérance multiculturelle glissant vers un nationalisme étatique qui aurait volontiers renvoyé "à la maison" sa population issue de l'immigration après en avoir fait le bouc émissaire de la nation.

En Allemagne, on effectua ce retour au passé dans les années 1990 avec la bénédiction de l'authenticité historique. La reconstruction spectaculaire de la Frauenkirche (l'église de Notre-Dame) de Dresde, détruite pendant la II Guerre Mondiale, en utilisant les pierres d'origine ayant pu être retrouvées, redonna à l'édifice son identité première, après un intermède de 40 ans durant lequel il avait été laissé en ruines. Ce cas, modèle d'une reconstruction dite archéologique, a été rendu possible grâce à une simulation numérique de l'effondrement de l'édifice à la suite du bombardement du 13 février 1945, réalisée par IBM. En faisant se dérouler cette animation à l'envers, on put déterminer quel avait été l'emplacement exact des pierres du tas de ruines dans

Ilka & Andreas Ruby

RECLAIMING MODERNISM

French architects Druot, Lacaton & Vassal formulate a new strategy for the regeneration of mass housing in France

It happened without us noticing it and without being able to say when exactly it began. As the fact has been whispered in our ears thousands of times we have almost become used to viewing modernism as something that is finished; a heroic attempt to break out of history perhaps, but ultimately a failure. By now we have arrived at a post-history of architecture that, seen in temporal terms, lies before modernism. The protagonists of the contemporary retro-garde see the true historic home of our present in this past that never really existed. A new international style is growing up and is re-embarking on the task of plastering the world with its homogeneity. Poundbury, the model town that Prince Charles commissioned Luxembourg architect Leon Krier to build in the early 1990s, was only the start. In the meantime even the Netherlands, once the training camp of the Modern Movement, is becoming the parade ground of contemporary traditionalism. While the state cultural policy still presents Superdutch as the international symbol of Netherlands architecture, in the suburban conglomerations a series of entirely new towns in traditional settings have grown up. To fulfil the wish for a dream house in the suburbs, while still avoiding the facelessness of suburbia, neo-conservative architects such as Rob Krier & Christoph Kohl have begun to design one housing estate after another of single-family houses on sites in contemporary suburban towns. These estates are like theme parks that take the form of fantastical landscapes with quasi-historical identities. At the same time a change took place in the political climate of Dutch society, transforming it from the home of multicultural tolerance to the new abode of a nationalism that views the immigrant population as the scapegoat of the country and would best like to send these people "back home".

In Germany this return to the past took place in the 1990s under the blessing of historic authenticity. The spectacular reconstruction of the Frauenkirche in Dresden that had been destroyed in the Second World War restored the building —after a 40-year-long intermezzo as a ruin—to its previous state, using the surviving original stones. This model case of what is known as an "archaeological reconstruction" was made possible by a computer programme devised by IBM, which simulated the collapse of the building caused by the bombing raid on 13 February 1945. By playing this simulation backwards it was possible to tell precisely where a certain stone in the mountain of rubble that made up the ruin had originally stood in the building. This reversed restaging of the collapse of the Frauenkirche in Dresden is the ideological diagram of a clearly unhistorical and fetishist interpretation of the past, for which urban planning from now on can only exist as a combination of reconstruction and restoration. Following the completion of the renovation of the Frauenkirche, the Baroque town houses of the surrounding district are also

y restauración. Siguiendo el mismo principio, se están reconstruyendo las casas burguesas barrocas del barrio que rodea la iglesia, restituyendo la parcelación antigua y las fachadas originales. Contrariamente a Holanda, dónde el pasado sagrado se levanta sobre eriales, en Dresde, para poder recrear el estado “histórico”, ha sido necesario derribar edificios contemporáneos –como si, de un modo u otro, el presente más inmediato no fuera también una parte de la historia–. Esta extraña forma de evolución hacia atrás en Dresde no constituye un caso aislado dentro de la política arquitectónica alemana sino que se ha convertido desde hace tiempo en su “modus operandi”. En 1950, el gobierno de la anterior República Democrática hizo derrumbar el Stadtschloss de Berlín por motivos ideológicos para, entre 1973 y 1976, erigir en el mismo lugar el Palacio de la República. Actualmente, este edificio está siendo derribado a su vez para así poder reconstruir de nuevo el antiguo Stadtschloss. Lo sorprendente es que el motivo de su destrucción no es que el uso haya quedado obsoleto, pues el sinfín de eventos culturales celebrados en el edificio durante los últimos años en el marco de las aclamadas Zwischenpalastnutzung demuestran claramente lo contrario. Aquello que incomoda a los partidarios políticos de la destrucción del presente en pro de la restitución del pasado es el carácter simbólico del Palacio de la República. Este colectivo ve únicamente el edificio como la representación del desaparecido régimen y no como un objeto en sí mismo, provisto de un potencial que una nueva interpretación contemporánea bien pudiera explotar. Erigido como símbolo de un estado antidemocrático, el edificio parece estar contaminado eternamente con las lacras ideológicas de sus promotores y tiene que sucumbir en la hoguera de la historia de la arquitectura. A la hora de enfrentarse a las biografías políticas de los edificios, se pone de manifiesto la arbitrariedad de este principio de culpa y expiación al constatar que quienes lo ponen en práctica sólo lo aplican a edificios de la República Democrática. Y sin embargo, sorprende su elocuencia cuando se trata de alegar razones sobre la adecuación de antiguos edificios nazis, como el Reichsbank o antiguo Ministerio del Aire, para albergar instituciones nacionales políticas tan importantes como el Ministerio de Asuntos Exteriores o el de Hacienda. La idea de que la arquitectura puede ser susceptible de culpa no sólo es absurda (dado que un edificio nunca es un objeto político) sino abiertamente adversas a la cultura. Pues, en gran medida, debemos nuestra cultura urbanística y arquitectónica al hecho de que muchos edificios han sobrevivido a los dogmas ideológicos de quienes los construyeron. Si el Partenón no hubiera sido transformado en una iglesia cristiana habría desaparecido. Del mismo modo, Santa Sofía no existiría de no haber sido convertida en mezquita. Muchos de los edificios más importantes de nuestra historia han sobrevivido gracias a los cambios ideológicos (y casi siempre también funcionales) que han sido operados en ellos durante las distintas épocas.

Claro está que los protagonistas de la actual demolición alegarían el derecho a preservar edificios como Santa Sofía y el Partenón por su indudable calidad arquitectónica –al contrario que el Palacio de la República–. Pero, ¿quién determina la calidad? Puesto que todo juicio indica tanto

le bâtiment d'origine. Cette remise en scène de l'écroulement de la Frauenkirche jouée à l'envers est le diagramme idéologique d'une fétichisation visiblement ahistorique du passé, qui ne conçoit la construction urbaine que comme la combinaison du rétablissement et de la reconstruction de ce dernier. Dans cet ordre d'idée, une fois le relèvement de la Frauenkirche achevé, il est logique que les demeures bourgeoises du voisinage datant de l'époque baroque soient reconstruites à leur tour, avec leurs façades originales et en respectant la dimension historique des parcelles. Contrairement à l'exemple hollandais, où l'on fait ressurgir le passé intact surtout en pleine nature, à Dresde, il faut commencer par démolir la substance construite existante pour pouvoir rétablir l'état "historique" —comme si le passé récent ne faisait pas, lui aussi, partie de l'histoire—. Cette forme bizarre de "rétrodéveloppement" urbain ne se limite pas au cas de Dresde, mais constitue depuis longtemps la ligne suivie par la politique architecturale allemande. Pour pouvoir reconstruire le Berliner Stadtschloss (le château des Hohenzollern), dynamité en 1950 par la République démocratique allemande pour des raisons idéologiques, le Bundestag (la Diète fédérale) a décidé que le Palast der Republik (Palais de la République), érigé au même endroit entre 1973 et 1976, devait être démoli, pour des raisons non moins idéologiques. En effet, on ne saurait légitimer cette démolition par le fait que le palais n'aurait plus aucune valeur d'usage, comme le prouvent de façon impressionnante les centaines de manifestations qui y ont été organisées au cours de ces dernières années dans le cadre de l'initiative Zwischenpalastnutzung, qui a beaucoup fait parler d'elle. Ce qui, dans le Palais de la République, dérange les partisans politiques de la démolition du présent au profit d'une reconstruction du passé, c'est son rayonnement symbolique. Ils ne voient en lui qu'un édifice représentant la RDA disparue, et non pas le bâtiment en lui-même et le potentiel que pourrait offrir sa nouvelle utilisation contemporaine. Érigé comme un projet emblématique par un État non démocratique, l'ouvrage semble à tout jamais éliminé par la tare idéologique de son maître d'œuvre et doit par conséquent finir sa vie sur le bûcher de l'histoire de la construction. Appliqué à la biographie politique d'édifices existants, ce principe du crime et du châtement est arbitraire. Pour s'en persuader, il suffit de constater que ses défenseurs ne l'appliquent qu'aux édifices construits à l'époque de la République démocratique allemande, alors qu'ils n'auront aucune difficulté à expliquer pourquoi certains bâtiments de représentation nazis tels que l'ancienne Reichsbank ou l'ancien Luftfahrtministerium (Ministère de l'Air) conviennent parfaitement pour accueillir deux institutions politiques majeures de la République fédérale allemande, en l'occurrence le ministère des Affaires étrangères et le ministère des Finances. L'idée d'une responsabilité politique de l'architecture n'est pas seulement absurde (puisque un bâtiment n'est pas un sujet politique), elle est de surcroît ouvertement hostile à la culture. Nous devons en effet une part importante de notre culture architecturale et urbaine au fait que les bâtiments survivent heureusement suffisamment souvent aux dogmes idéologiques de leurs constructeurs. Si le Parthénon n'avait pas été transformé en église chrétienne, il n'existerait plus aujourd'hui. De même, l'ancienne basilique

being reconstructed in exactly the same manner, with their historical plot sizes and original facades. In contrast to the Dutch example, where the sacred past is generally invoked on greenfield sites, in Dresden it has been necessary to demolish contemporary building fabric to permit the recreation of the "historic" state—as if in some way or other the more recent past were not also part of history. This bizarre form of urban development in reverse is not an individual case restricted to Dresden but has become the modus operandi of German architectural policy. To allow the reconstruction of the Stadtschloss in Berlin, which was demolished by the DDR in 1950 for ideological reasons, now, following the passing of a resolution by the German Parliament, the Palast der Republik, which was built from 1973-1976 at the same place, is to be demolished, also for ideological reasons. The reason for this demolition is clearly not that no function can be found for the Palast, as hundreds of cultural events held there in recent years within the framework of the acclaimed initiative Zwischenpalastnutzung prove that the opposite is in fact true. What upsets the political advocates of the demolition of the present in favour of a backward-looking reconstruction is this building's symbolic quality. They can only view it as the architectural representation of the defunct GDR and are unable to see that the building itself and its potential could be exploited to serve a new contemporary use. Erected as the model project of an undemocratic state, for some people this building is seemingly permanently tainted with the ideological odour of those who built it and should therefore, they believe, expire on the pyre of architectural history. How arbitrary this "guilt and atonement" principle actually is when dealing with the political biographies of buildings can be seen in the fact that its champions apply it solely to buildings erected by the GDR regime. In contrast they can produce eloquent arguments why former representational buildings erected by the Nazi regime, such as the old Reichsbank or the old Luftfahrtministerium (Air Transport Ministry), are entirely suitable for housing the most august political institutions of the Federal Republic of Germany such as the Außenministerium (Foreign Ministry) and the Finanzministerium (Finance Ministry). Fundamentally, the idea of architecture's political culpability is not only absurd (because a building is not a political subject) but it is also inimical to culture. After all, ultimately we owe our architectural and urban culture to a large extent to the fact that buildings often survived the ideological dogmas of those who built them. If the Parthenon had not been converted into a Christian church it would not have survived to the present day. Similarly, Hagia Sophia would not still exist if it had not been converted into a Muslim mosque. A number of the most important buildings in our cultural history have survived only because they have been reprogrammed ideologically (and generally also functionally), time and time again.

Naturally the protagonists of the demolition of modernism would here interject that buildings such as the Parthenon or Hagia Sophia have a claim to preservation due to their undoubted architectural quality—in complete contrast to the Palast der Republik. But who decides what defines quality? Given that every judgement says at least as much about the person who makes it as it does about the subject of the jud-

sobre quien lo dicta como sobre objeto juzgado, toda declaración de calidad está vinculada forzosamente a su época y no tiene una validez absoluta. De este modo, el renacimiento despreciaba el arte gótico por ver en él la representación de la bárbara Edad Media (de la que culpaban exclusivamente a los Godos). Tras la muerte de Johann Sebastian Bach en 1750, su música se olvidó durante un siglo, porque el clasicismo de comienzos del siglo XIX no supo captar la imponente intimidad de la música sacra barroca. Sólo las generaciones posteriores supieron apreciar la valía y apropiarse de forma creativa de ella para la construcción de su identidad cultural.

También en nuestra época existen buenas razones para afrontar prudentemente los juicios emitidos sobre la cultura del pasado reciente. El que no seamos capaces de atribuir valor alguno a cierta arquitectura no legitima de ningún modo nuestro derecho a descalificar su existencia. Por el contrario, la creciente “retro-aceleración” –tiempo transcurrido hasta que la cultura de una época pasada caída en el olvido vuelva a ser descubierta– evidencia la relatividad de todo enjuiciamiento cultural.

Considerando los retos urbanísticos que son demasiado importantes como para ser eliminados o ignorados –desde la disminución de los habitantes de las ciudades hasta el envejecimiento de la población urbana– el asirse a prejuicios establecidos resulta bastante arrogante. Sería más constructivo aproximarse a ellos con la actitud que propagara Rem Koolhaas en la década de 1990, que denominó “juicio suspendido”. El concepto de aplazar el juicio, introducido por Koolhaas ya en la década de 1980, fue un intento para que el arquitecto se confrontase nuevamente con realidades que una arquitectura, que se definía crítica, tendía a excluir. Koolhaas argumentaba con razón que, aunque la sociedad de consumo nos parezca alienante, estamos obligados a confrontarnos con ella, pues el acto de comprar impregna cada vez más nuestra vida cotidiana. De este modo Koolhaas abrió al discurso crítico una serie de áreas moralmente contaminadas hasta entonces. La estrategia del juicio suspendido, concebida como ética de la percepción, permite a la arquitectura confrontarse con la realidad en vez de reprimirla. Esta estrategia amplía la capacidad de acción de los arquitectos tanto más cuanto más crítica parezca la realidad a la que se enfrentan.

El principio fundamental del “Suspending Judgement” sirve también de base del innovador estudio *Plus*. Con él los arquitectos franceses Frédéric Druot, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal se centran en una realidad a la que hasta ahora las políticas arquitectónicas francesas habían tratado casi siempre con ignorancia: los barrios residenciales modernos construidos durante las décadas de 1960 y 1970 en la periferia de París. Los habitantes de estas Villes Nouvelles provienen en general de los niveles sociales con menor poder adquisitivo. Gran parte de ellos proceden del norte de África. La segregación social y étnica se precipita en un alto índice de paro y criminalidad. Las tensiones provocadas por esa situación confieren a la banlieue una mala imagen que los políticos quieren mejorar urgentemente. Según ellos la arquitectura es responsable de la imagen negativa de estos

de Constantinople, Sainte-Sophie, n'existerait plus si elle n'avait pas été transformée en mosquée. Si quelques-uns des édifices les plus importants de l'histoire de notre culture ont survécu, c'est bien parce qu'ils ont été de temps à autre nouvellement "programmés" sur le plan idéologique (et, la plupart du temps, aussi sur le plan fonctionnel).

Les protagonistes de la démolition du moderne diront bien entendu que, contrairement au Palais de la République, les édifices comme le Parthénon ou Sainte-Sophie possèdent des qualités constructives qui leur confèrent un droit à une existence éternelle. Mais qui définit ce qu'est la qualité? De même que chaque jugement nous en dit autant sur son auteur que sur son objet, chaque conception de la qualité est obligatoirement liée à son époque et n'est donc en aucun cas universelle. C'est ainsi que la Renaissance considérait l'art gothique comme une culture primitive et moyenâgeuse (dédain dont le peuple des Goths dut à lui seul faire les frais). Après la mort de Johann Sebastian Bach en 1750, sa musique a sombré dans l'oubli pendant près d'un siècle, le goût classique du début du XIX^e siècle ne sachant comment aborder l'intériorité puissante du musicien d'église baroque. Il fallut attendre les générations suivantes pour que ces productions culturelles soient appréciées à leur juste valeur et contribuent au développement de l'identité culturelle de ces mêmes générations.

Il y aurait aussi de bonnes raisons de considérer avec une certaine prudence les jugements qualitatifs actuels relatifs à la culture du passé récent. Ne pas pouvoir attribuer de valeur à une architecture ne signifie aucunement qu'on peut légitimement lui refuser tout droit à l'existence. Au contraire, la "rétroaccélération" croissante –cette période au terme de laquelle une époque culturelle est redécouverte après être tombée provisoirement dans l'oubli– ne fait que souligner la relativité de chaque jugement culturel.

Face à des défis urbanistiques trop importants pour être ignorés ou éliminés –de l'atrophie des villes au vieillissement des populations–, ne pas vouloir démolir de certains préjugés soigneusement entretenus semble être le fait d'une posture largement autoréférentielle. Il serait plus constructif d'aborder ces défis dans une posture semblable à celle du *suspending judgement*, cultivée par Rem Koolhaas dans les années 1990. Koolhaas avait introduit cette "suspension du jugement" dans les années 1980, pour amener l'architecte à se confronter avec des réalités qu'une architecture se disant critique avait eu tendance à exclure. Koolhaas argumentait à juste titre que même si l'on considère la société de consommation comme aliénée, il faut y réfléchir, puisque le comportement d'achat envahit de plus en plus notre quotidien. Ce faisant, Koolhaas a rouvert à la réflexion architecturale toute une série de zones du discours critique moralement contaminées. Comprise comme une éthique de la perception, la stratégie du *suspending judgement* permet à l'architecture de traiter la réalité au lieu de la refouler. Elle élargit d'autant plus le domaine d'action des architectes lorsque les réalités auxquelles ils doivent faire face semblent sans issue.

Cette posture du *suspending judgement* est aussi à la base de *Plus*, l'étude novatrice que les architectes français Frédéric Druot, Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal

gement, every interpretation of quality is tied to its times and lacks any absolute validity. For instance, the Renaissance disparagingly viewed the Gothic era as a barbaric mediaeval non-culture (for which the Goths were held responsible, *pars pro toto*). Johann Sebastian Bach's music vanished into a drawer for a hundred years after his death in 1750 because early 19th century classicism could not grasp the mighty, inwardly reflective quality of this Baroque church musician. It was only later generations that were able to appreciate such cultural achievements and to creatively appropriate them for the construction of their own cultural identity.

In the present day there are also good reasons why we should approach passing judgements about the quality of the recent cultural past with a certain degree of caution. Where we can find nothing of value in the architecture of a certain era, this does not allow us to deny its right to exist. On the contrary, the increasing pace of retro-acceleration—the period of time after which a previously forgotten cultural epoch is rediscovered makes the relative nature of every cultural assessment clear.

Given the existence of urban challenges that are simply too great to be ignored or eliminated—from shrinking cities to ageing urban populations insisting on preserving well-nurtured prejudices seems indulgently self-referential. It would be far more constructive to tackle such problems using the kind of approach cultivated by Rem Koolhaas in the 1990s under the name *Suspending Judgement*. Koolhaas introduced this notion of delaying passing judgement in the 1980s to confront the architect once again with realities that an architecture that sees itself as critical tends to exclude. Koolhaas correctly argued that, even if one finds contemporary consumer society alienating, one must nevertheless examine it because shopping penetrates our day-to-day life to an increasing extent. In this way Koolhaas once again opened up an entire series of morally contaminated zones to critical discourse. Understood as an ethic of perception, the strategy of *Suspending Judgement* places architecture in a position to work on reality rather than ignore it. The more hopeless the realities confronting architects appear, the more this strategy expands their area of possible action.

This approach of *Suspending Judgement* is also the basis of the pioneering study *Plus* in which French architects Frédéric Druot, Anne Lacaton and Jean-Philippe Vassal turn their attention to a reality that has so far been treated for the most part with ignorance by French architectural policy: the modern housing developments that were built in the suburbs of Paris in the 1960s and 1970s. The population of these *villes nouvelles* is generally made up of people from lower income groups, a large proportion of whom are North-African immigrants. The social and ethnic segregation of today results in high unemployment levels and criminality. The social tension created by this situation has given the *banlieue* a notoriously bad image that politicians want urgently to improve. For them the medium of this negative image is the architecture, the large residential towers that represent a highly visible monument to the social plight of the suburbs and the failure of French integration policy. Due to their ideological contamination the intention is to demolish

barrios, cuyas altas torres se han convertido en un símbolo muy visible de la miseria social de los suburbios y del fracaso de la política de integración. Ahora, a causa de la contaminación ideológica, se quieren derribar muchos de estos edificios –ojos que no ven, corazón que no siente–. La mayor parte de los apartamentos en cuestión están habitados, por lo que sus ocupantes tendrán que ser alojados en hoteles hasta que las nuevas viviendas estén listas. El hecho de que se haya optado por sustituir los pisos por viviendas unifamiliares pone en evidencia el carácter simbólico de la medida. Parece que el tipo de viviendas que está más alejado del estigmatizado bloque en altura moderno es la vivienda unifamiliar. Y parece que la sociedad está dispuesta a aceptar las claras desventajas económicas de este modelo residencial de baja densidad –pues la transformación de una urbanización en altura en otra de casas unifamiliares requiere más suelo y más viario–.

El absurdo manifiesto de realizar un lavado de cara ideológico en este paisaje urbano ha dado lugar a que Druot, Lacaton y Vassal iniciaran una campaña de concienciación política sin precedentes en la arquitectura de los últimos años. Estos arquitectos buscaron el diálogo con los políticos responsables defendiendo un procedimiento más sensato con la arquitectura residencial de la *banlieue*: transformación en lugar de derribo. En el estudio *Plus*, realizado con el apoyo del Ministerio de Cultura y Comunicación, demuestran cómo el presupuesto necesario para la demolición puede emplearse de una forma mucho más adecuada en la conservación y el mantenimiento a largo plazo de las viviendas. Los autores de *Plus* dejan claro que la arquitectura de la *banlieue* no está por encima de la media. Sin embargo, no consideran que este hecho sea motivo de derribo, sino que contemplan la tarea de transformar y revalorizar un objeto preexistente como un reto para el arquitecto. De hecho, detrás de las fachadas pintadas de color crema, con tonos que varían del rosa al beis, se encuentra siempre el mismo tipo de esqueleto de vigas y pilares idéntico al de muchos de los edificios de los barrios de moda parisinos. La diferencia estriba en que, en estos últimos, las fachadas son filigranas de acero y vidrio. No sería por tanto difícil conseguir que los bloques de los suburbios tuvieran la misma apariencia si se trataran con el mismo cuidado. En consecuencia, *Plus* empieza por sustituir las fachadas poco atractivas de huecos demasiado pequeños por acristalamientos de suelo a techo. Con este cambio los habitantes podrán disfrutar por primera vez de las ventajas que comportan la ubicación y altura de sus viviendas: estancias llenas de luz con una visión panorámica de un paisaje circundante mayoritariamente llano. Otro aspecto de la transformación se centra en la ampliación de la superficie habitable, tema que aparece como hilo conductor de la arquitectura residencial de Lacaton Vassal. Estos arquitectos ya han mostrado en anteriores obras de menor escala su confrontación crítica con la idea moderna de la vivienda mínima, llegando incluso a duplicar la superficie útil que normalmente se hubiera conseguido con el presupuesto habitual de un promotor. Del mismo modo intentan que el tamaño de las viviendas de *Plus* sea doble. Para conseguirlo hacen uso de un recurso empleado también con anterioridad. Tanto en la casa Latapie como en la casa de

ont consacré à une réalité que la politique architecturale française avait jusqu'alors traitée le plus souvent avec ignorance, à savoir les cités de logements modernes construites à la périphérie de Paris au cours des années 1960 et 1970. La population de ces "villes nouvelles" dispose en général de revenus faibles et est majoritairement constituée par des migrants originaires d'Afrique du Nord. La ségrégation sociale et ethnique se traduit par un taux élevé de chômage et de criminalité. Les tensions sociales découlant de cette situation ont contribué à donner aux banlieues une image publique exécrationnelle, que les politiciens français souhaitent améliorer au plus vite. Pour ce faire, ils stigmatisent l'architecture, faisant des grandes tours d'habitations le symbole patent de la misère sociale des cités et de l'échec de la politique d'intégration française. En raison de cette contamination idéologique, il est prévu de démolir une grande partie de ces immeubles d'habitation—selon le principe: ce que je ne vois pas ne me dérange pas (loin des yeux, loin du cœur)—. Mais comme en général tous les logements en question sont occupés, leurs habitants doivent d'abord être relogés temporairement dans des hôtels jusqu'à ce que la construction des nouveaux logements soit achevée. Que ces derniers soient des maisons unifamiliales témoigne du caractère idéologique et symbolique de cette mesure. Apparemment, la maison individuelle promet le plus grand contraste avec la typologie historiquement marquée de la tour d'habitation moderniste. On est même prêt pour cela à accepter les désavantages économiques de cette forme d'habitat à basse densité, puisque le déménagement des habitants d'une tour dans une cité de maisons individuelles requiert l'utilisation et la viabilisation d'une plus grande superficie de terrain à bâtir.

L'absurdité criante de ce nettoyage idéologique du paysage bâti a amené Druot, Lacaton et Vassal à mener une campagne d'information politique sans précédent dans l'histoire récente de l'architecture. Ils ont cherché le dialogue avec les décideurs et se sont engagés en faveur d'une approche plus satisfaisante de l'architecture d'habitat en banlieue, favorisant la transformation plutôt que la démolition. Dans leur recherche *Plus*, réalisée avec l'appui du ministère de la Culture et de la Communication, ils montrent comment les moyens financiers mis à disposition pour la démolition peuvent être, d'un point de vue économique, bien plus judicieusement utilisés pour la conservation et l'amélioration durable des logements concernés. Simultanément, ils ne laissent aucun doute sur le fait que l'architecture des banlieues est, dans la plupart des cas, plus que moyenne. Ce constat n'est cependant pas à leurs yeux un argument en faveur de la démolition, mais constitue plutôt un défi lancé aux architectes, invités à transformer cet état des lieux problématique afin de le valoriser. En effet, si l'on regarde derrière les façades peintes toujours du même rose ou beige crème, on trouve le même type d'ossature constructive que dans les tours des quartiers aisés de Paris—sauf que ces dernières possèdent des façades raffinées en acier et en verre—. Or les tours de logements des banlieues pourraient avoir exactement la même apparence si elles étaient traitées de façon appropriée. Pour cette raison, *Plus* commence par les façades, remplaçant l'enveloppe extérieure peu

most of these buildings—out of sight out of mind, as it were. As most of the apartments in question are occupied, the residents have to be provisionally housed in hotels until the new accommodation to be erected for them is completed. That this accommodation takes the form of single-family houses exposes the ideological and symbolic character of this measure. Apparently, the single-family house promises to provide the greatest possible contrast to the historically loaded typology of the modernist residential tower block. To achieve this goal there is seemingly a willingness to accept the clear economic disadvantages of this form of low-density housing—moving the residents of a tower block into a single-family housing estate uses larger amounts of building land and requires additional access routes.

The patent absurdity of this kind of ideological cleansing of the built landscape led Druot, Lacaton & Vassal to a campaign of political enlightenment unparalleled in the architecture of the recent present. They sought discussions with political decision-makers and campaigned for a more sensitive handling of the architecture of the *banlieue*—transformation instead of demolition. In their study *Plus*, which was produced with the support of the Ministry for Culture and Communication, they show how the money made available for the demolition could be far more sensibly used for the preservation and long-term maintenance of the dwellings in question. The authors of *Plus* never entertain any illusions about the fact that in most cases the architecture of the *banlieue* is little better than average. They do not see this as an argument for demolition but as a challenge to architects as a profession to transform and increase the value of this problematic existing substance by means of a kind of architectural tuning. For, if you take a look behind the creamy coloured facades, always in a shade somewhere between pink and beige, you find the same kind of skeleton frames used for high-rise apartment buildings in the smart areas of Paris—the difference is that in the latter case the facades are filigree constructions of steel and glass. The high-rise blocks of the *banlieue* could look just the same if they were treated with the same appreciation. Consequently, *Plus* started with the facades and replaced the unattractive external walls perforated with windows that are far too small with transparent floor-to-ceiling glazing so that, for the first time, the residents can enjoy the height and the location of their building in the form of light-flooded living rooms with panoramic views of a largely flat landscape. A further aspect of these architects' transformation is their aim to increase the area of living space, a theme that runs like a red thread through the housing architecture of Lacaton & Vassal. In a critical examination of the modernist ideology of housing for the minimum existence, Lacaton & Vassal attempted in their early and smaller housing projects to double the size of the living area that a client could normally afford for his budget. Consequently, they also attempt to double the size of the living area in *Plus*. This is made possible by a strategy of addition that also recalls earlier projects: in both the Latapie House and the house in Coutras they placed an extra space in front of the actual living area, which climatically resembles a winter garden that can be programmed by the residents themselves. In *Plus* they applied the same principle in the form of

Coutras yuxtapusieron a la vivienda un espacio extra, que se comporta climáticamente como un invernadero y cuyo uso puede ser definido por los dueños. Este mismo principio se aplicó en *Plus*, con una prolongación que amplía cada vivienda hacia el exterior a modo de galería. Esto es posible gracias a que la estructura de la prolongación es independiente del edificio existente, por lo que no aumentan las cargas del mismo. El incremento de la superficie total permite realizar una distribución más holgada de las plantas. Las particiones no portantes pueden desmontarse y crear secuencias espaciales fluidas a partir las pequeñas habitaciones originales que, gracias a la transparencia de la fachada, incorporan el espacio exterior.

El principio de *Plus*, basado en la ampliación del edificio preexistente mediante un espacio estructuralmente autónomo, minimiza las molestias que han de sufrir los habitantes durante el transcurso de las obras. Las distintas fases del proyecto pueden realizarse de forma escalonada, lo que permite el uso alterno de las habitaciones de la vivienda. La totalidad de la prolongación es prefabricada, planta por planta, y se superpone al bloque de viviendas. A continuación el cerramiento original se sustituye por la nueva fachada de vidrio.

Otro punto fundamental en *Plus* es la reinterpretación del concepto de edificio residencial en altura. Para ello, los arquitectos realizan un análisis crítico de la institucionalización de la vivienda social producida en Europa tras la II Guerra Mundial, que redujo la vivienda colectiva al apartamento individual y eliminó los espacios que propician la gestación de una comunidad social y el encuentro fuera de la vivienda. La versión berlinesa de la *Unité d'Habitation* proyectada por Le Corbusier con motivo de la Exposición Internacional de la Construcción celebrada en Berlín en 1956 es un ejemplo paradigmático de este empobrecimiento del programa residencial. En Berlín fueron eliminadas todas las dotaciones comunitarias no contempladas en la normativa alemana para la construcción de viviendas sociales y que, por el contrario, sí figuraban en la *Unité d'Habitation* de Marsella. El edificio berlinés se vio reducido a un contenedor mono-funcional que ignoraba el resto de necesidades residenciales de sus aproximadamente 1500 habitantes. *Plus* declara la guerra a este monocultivo del hábitat institucionalizado en Europa tras la II Guerra Mundial. Para ello, los arquitectos retornan conscientemente a los orígenes del Movimiento Moderno, cuando habitar se entendía como una ósmosis social entre el espacio privado de la vivienda y el colectivo de los usos comunitarios. En esta línea figuran, junto a Le Corbusier, los pioneros de la arquitectura de la revolución rusa. *Plus* reivindica el uso comunitario de las plantas bajas del edificio. De este modo el vestíbulo, que por lo general sólo sirve para colgar los buzones, se convierte en un espacio de recepción como el de los hoteles, con personal de recepción y seguridad y con sala de espera y cine. La planta primera aloja un restaurante y la lavandería, la segunda una guardería y un baño turco mientras que, en la tercera, se sitúan una piscina y despachos. Con esta medida los pisos inferiores, menos atractivos por la falta de vistas y de privacidad, son convertidos en animados espacios comunitarios. Pero también

atrayante, percée de fenêtres beaucoup trop petites, par une verrière pleine hauteur allant du plancher au plafond, de sorte que, pour la première fois, les habitants peuvent profiter de l'élévation et de la situation de leur bâtiment, jouissant de pièces largement éclairées et d'un panorama sur un pays majoritairement plat. Un autre aspect de la transformation envisagée concerne l'agrandissement de l'espace habitable, un thème majeur qui traverse toute la réflexion de Lacaton et de Vassal sur l'architecture de l'habitat. Adoptant une position critique vis-à-vis de l'idéologie moderniste d'un habitat destiné aux personnes disposant du seul minimum vital, Lacaton et Vassal ont déjà, dans leurs précédents projets de logements de plus petite dimension, essayé de doubler la surface habitable par rapport à celle que le maître d'ouvrage aurait normalement pu se permettre avec le budget à sa disposition. Dans *Plus*, ils essayent de doubler la superficie de l'espace habitable. Pour atteindre cet objectif, ils appliquent une stratégie d'extension qui rappelle certains de leurs projets précédents, tels que la maison Lapatie et la maison à Coutras, dans lesquels les architectes ont rajouté un espace supplémentaire devant l'espace d'habitation proprement dit qui, climatiquement se comporte comme un jardin d'hiver, laissant aux habitants eux-mêmes le soin de programmer son utilisation. Dans le cas de *Plus*, cette extension de chaque logement vers l'extérieur se fait au moyen d'une sorte de loggia intégrée. Statiquement, cette mesure est rendue possible par le fait que l'extension est totalement indépendante du bâtiment existant. Supportant ses charges par son propre dispositif constructif, elle ne soumet l'ouvrage existant à aucune contrainte supplémentaire. Cette extension de la surface habitable totale permet de concevoir un plan plus généreux. Les parois de séparations non porteuses peuvent être supprimées, ce qui permet de passer d'un découpage en plusieurs petites pièces à des séquences spatiales continues incluant aussi les espaces extérieurs grâce à la transparence de la façade. Le principe constructif de *Plus*, qui consiste à simplement ajouter une "couche" d'espace indépendante à la tour d'habitation, minimise les inconvénients liés aux opérations de rénovation pour les locataires. Les différents travaux pouvant être effectués de façon successive, il est possible de garder des pièces habitables dans le logement. Tout l'avant-corps est par exemple préfabriqué par étage puis monté sur le bâtiment existant, à la suite de quoi le mur extérieur d'origine est démolé et remplacé par la nouvelle façade de verre.

Mais les architectes de *Plus* vont plus loin, proposant rien de moins qu'un nouveau programme pour les tours d'habitation. Pour cela, ils analysent d'un point de vue critique l'institutionnalisation qu'a connue la construction des logements sociaux dans l'Europe de l'après-guerre, au cours de laquelle l'habitat fut de plus en plus réduit au logement individuel, tandis que les parties et les locaux communs où les individus pouvaient se rencontrer hors de leurs quatre murs disparaissaient. La version berlinoise de l'unité d'habitation, réalisée par Le Corbusier en 1956 dans le cadre de l'exposition "Interbau-Berlin", illustre de façon exemplaire cet appauvrissement programmatique de l'habiter. Tous les équipements communs de l'unité marseillaise qui n'étaient

un extension that expands each apartment outwards with a kind of integrated loggia. This measure is possible because the addition is entirely structurally independent of the existing building. Its weight is carried by its own structure and places no additional load on the old building. This increase in the total living area allows the floor plans to be designed in a more generous way. Non-structural spatial partitions could be removed and out of a number of tiny rooms a flowing spatial sequence could be made that, thanks to the transparent facade, also includes the external spaces.

The principle of *Plus*, which involves continuing the existing high-rise building with a structurally independent spatial layer, reduces the disruption caused to residents' lives during the construction works to a minimum. The individual works can be carried out one after the other, always leaving a number of rooms in each apartment inhabitable. The entire new front structure is prefabricated in individual storeys and placed against the old building. The outside wall of the old building is then demolished and replaced by the new glass facade.

A further concern of the architects of *Plus* is the programmatic re-establishment of the high-rise. They make a critical examination of the institutionalisation of social housing in postwar Europe, in which housing was increasingly reduced to the individual apartment. Uses and spaces where individuals could meet outside their own four walls to experience a sense of social community were eliminated. The Berlin version of the *unité d'habitation*, which Le Corbusier realised in 1956 at the Berlin Interbau exhibition, confirms in exemplary fashion the programmatic impoverishment of housing. All the social facilities of the Marseilles *unité*, which were not envisaged in the subsidy guidelines of the Federal Republic of Germany's social housing policy, were simply eliminated from the Berlin project. What remained was a mono-functional human storage institution that simply ignored any other housing needs of the 1500 residents. *Plus* declares war on this housing monoculture, which gradually became the norm for social housing in postwar Europe. In the process the architects deliberately refer back to the early vision of modernism in which housing was understood and organised as a social osmosis between the individual space of the apartment and the collective space of communal functions—in addition to Le Corbusier's *unité* other examples of this approach include the pioneers of Soviet revolutionary architecture. It is above all the lower storeys that *Plus* reclaims as spaces for the community. For example, the entrance area on the ground floor that formerly housed only the letterboxes is transformed into a hotel-like reception area with security and reception staff and an adjoining lounge and a cinema. On the first floor there is a laundrette and a restaurant, on the second floor a kindergarten and a hammam, and, lastly, on the third floor a swimming pool and offices. In this way the lower floors that are less suitable as living space because they have poorer views and limited privacy can be used to provide attractive and lively spaces for the community. But on the purely residential floors above, too, an attempt is made not to reduce the notion of housing to the apartment alone. Thanks to the spatial expansion of the existing floor

se pretende que, en las plantas de viviendas, el uso residencial no quede limitado a la esfera privada. Gracias a la ampliación del espacio lograda con la prolongación de las plantas es posible introducir una galería que une las distintas viviendas. La función del nuevo elemento puede ser determinada por los usuarios de manera informal en función de sus necesidades.

Con esta renovación constructiva, tipológica y programática global de los edificios residenciales modernos, los arquitectos de *Plus* demuestran que el legado del Movimiento Moderno no tiene por qué ser considerado como un ente cerrado. Las épocas posteriores también pueden apropiarse de la arquitectura moderna, al igual que hacen con otros edificios o fragmentos urbanos. Druot, Lacaton y Vassal muestran que es posible continuar el proyecto del Movimiento Moderno. Para ello hay que liberarlo de sus características absolutas originales y vincularlo a las necesidades concretas de una nueva época a las calidades. En este proceso cuestionan algunos de los principios del Movimiento Moderno y, en ocasiones, proponen su completa revisión. Por lo general, los autores de *Plus* sintonizan con el fondo de muchos de los postulados aunque no con la forma en que fueron llevados a cabo.

Uno de los puntos discordantes es la idea de la vivienda mínima. Druot, Lacaton y Vassal comparten el empeño por procurar viviendas a precios razonables para el mayor número posible de personas. Sin embargo, discrepan con la conclusión que ha derivado de esta idea, según la cual esa supuesta superficie mínima que el ser humano precisa para vivir debe ser alcanzada con el escaso presupuesto que la sociedad está dispuesta a destinar para su construcción. Para los autores el anhelo por un espacio habitable amplio es una aspiración fundamental que no debe condicionarse al obligado cumplimiento de las determinaciones del presupuesto. Ante todo desechan la creencia de que un presupuesto reducido conlleva necesariamente a una arquitectura mediocre. En *Plus* demuestran lo contrario: con un presupuesto equivalente al necesario para derribar los bloques, alojar temporalmente a sus habitantes y procurarles nuevas viviendas, se pueden renovar los edificios existentes, aumentar considerablemente su superficie y mejorar en gran medida su calidad y durabilidad.

Otro principio del Movimiento Moderno contemplado desde una nueva perspectiva por los autores de *Plus* es el de la planta libre. Hasta ahora la mayor parte de los arquitectos vinculaban este concepto a la parte estructural de su disciplina. La planta libre de las casas Dominó permite el empleo de un simple sistema estructural al sustituir las paredes por unos pocos pilares y crear los distintos ámbitos con particiones no portantes. Los que se benefician en mayor medida de esta libertad en la construcción son los arquitectos ya que simplifica el proceso constructivo. La supuesta flexibilidad en la distribución espacial prometida a los usuarios rara vez se lleva realmente a cabo. Con frecuencia es sustituida por una concepción meramente estética de la planta libre que, como en la interpretación de Mies van der Rohe, se eleva a un espacio ideal aparentemente abierto a todo tipo de usos pero que en realidad no permite cambios. En *Plus*, por el

pas prévus dans les directives relatives à la construction de logements sociaux édictées par la République fédérale allemande ont simplement été supprimés. Il ne resta plus qu'une sorte d'"établissement monofonctionnel pour le dépôt des corps", dans lequel les autres besoins en matière d'habitat des presque 1500 habitants étaient tout bonnement ignorés. C'est à cette monoculture du logement, devenue la norme en matière de construction des logements sociaux dans l'Europe de l'après-guerre, que *Plus* s'attaque. Ce faisant, les architectes reviennent consciemment aux anciennes visions des modernes, dans lesquelles l'habiter était considéré et organisé comme une osmose sociale entre l'espace individuel du logement et l'espace collectif affecté aux fonctions communautaires, citant, à côté de l'unité de Le Corbusier, les pionniers de l'architecture révolutionnaire soviétique. *Plus* insiste en particulier sur une utilisation commune des étages inférieurs. L'espace de l'entrée au rez-de-chaussée, dans lequel l'on ne trouve normalement que les boîtes aux lettres, est valorisé et transformé en une réception telle qu'on en trouve dans les hôtels, avec personnel pour l'accueil et la sécurité, et avec cinéma et salon adjacents. Au premier étage, on trouve une buanderie et un restaurant. Au deuxième, il y a un jardin d'enfants et un hammam, et au troisième, une piscine et des bureaux. De cette manière, les étages inférieurs, moins attrayants pour l'habitat en raison du manque de vue et de la proximité de la circulation publique, deviennent des espaces communs vitaux. Aux étages consacrés au seul logement, d'autres mesures essaient de ne pas réduire l'habiter au seul appartement. L'extension des surfaces existantes, grâce aux éléments nouvellement construits, permet de relier les logements par des galeries extérieures que les habitants peuvent "programmer" de façon informelle en fonction de leurs besoins.

Par ce renouvellement complet de la construction, de la typologie et du programme des immeubles d'habitation modernistes, les architectes de *Plus* montrent bien que l'héritage moderne est loin d'être achevé, et qu'à l'instar de chaque édifice ou fragment urbain, il peut être intégré par l'histoire qui lui succède. Ils montrent que le projet des modernes peut être poursuivi, à condition de le libérer du caractère absolu de son geste initial et de le mettre en relation avec les conditions concrètes d'une nouvelle situation historique. Dans ce travail sur le moderne, certaines de ses revendications historiques centrales sont soumises à une révision fondamentale et, en partie, durablement redéfinies. Si les architectes de *Plus* sympathisent le plus souvent avec les intentions motivant ces revendications, ils se distancient de la manière dont elles ont été mises en œuvre.

L'une de ces revendications est le principe du logement pour les personnes disposant du seul minimum vital. Si Druot, Lacaton et Vassal partagent encore aujourd'hui l'intention qui lui est sous-jacente, à savoir de fournir au plus grand nombre de personnes possible un logement d'un prix abordable, ils refusent la conclusion moderniste qui consiste à le faire dériver du budget minimal que la société est prête à consacrer pour loger sa population. À leurs yeux, le désir d'espace habitable est un besoin fondamental qui ne doit pas être conditionné d'emblée par un respect trop pressé du budget – et surtout pas par la déduction purement mathématique selon

plan by means of the newly attached structure, the individual apartments can be connected by galleries in front of them that can be informally programmed by the residents according to their needs.

With this kind of constructional, typological and programmatic overall renewal of modernist residential buildings, the architects of *Plus* make it clear that the inheritance of modernism must by no means be seen as something complete or finished but, like every other building or urban fragment, can be appropriated by its successors. They show that the project of modernism can be continued if it is liberated from its original absolute qualities and is related to the concrete needs of a new historical situation. In this work on modernism some central claims of historical modernism are exposed to a fundamental revision and at places lastingly redefined. The architects of *Plus* generally sympathise with the intention behind these claims, while distancing themselves from the way and means in which they were implemented.

One of these claims is the principle of the dwelling for the minimum existence. The intention behind this was to provide affordable living space for as many people as possible, and Druot, Lacaton & Vassal still share this intention today. However, they are not in agreement with the modernist conclusion that the minimum amount of space a human being supposedly needs to live should be provided from the minimal budget that society is prepared to provide for housing. For them the desire for living space is a primordial need that ought not to be conditioned by anticipatory obedience to the dictates of a budget, and particularly not by the simplistic mathematical assumption that all one can expect for a modest budget is modest architecture. *Plus* proves the contrary and shows that with the budget available for the demolition of the old housing blocks, the temporary accommodation of the residents and the new construction of replacement dwellings, the existing residential buildings can be renovated, significantly enlarged and improved in terms of quality in a long-lasting way.

A further claim of modernism that the *Plus* protagonists unexpectedly take most seriously is the free floor plan. Up to the present day architects generally relate the concept of the free floor plan to the structural aspect of architecture. The free plan of the Maison Dom-ino allows a simple structural system to be used by replacing the walls with a few columns and articulating the space by means of non-structural partitions. It is primarily the architects who profit from this freedom of construction, because it simplifies the design process. The flexibility of the spatial organisation promised to the residents is almost never provided. Often its place is taken by a purely aesthetic notion of the free plan, which, as in the case of Mies van der Rohe, is elevated to an ideal space that is apparently open for all kinds of uses but ultimately tolerates no changes. In contrast Druot, Lacaton & Vassal in *Plus* make unrestricted use of the changeability made possible by the free plan. Partitions are eliminated or shifted, solid external walls are replaced by fully glazed facades, balconies are added to transform the small-minded, pigeonhole approach to housing demonstrated by a modernism organised entirely on a functionalist basis into radically generous

contrario, Druot, Lacaton y Vassal hacen uso sin reserva de la variabilidad que posibilita la planta libre. Las particiones son eliminadas o desplazadas. Superficies totalmente acristaladas sustituyen al masivo cerramiento. Se introducen balcones para transformar radicalmente y de manera económica una arquitectura que interpretó el Movimiento Moderno únicamente desde la función, desde una visión encasillada y estrecha de miras; de este modo se proporciona un hábitat generoso. El cambio de imagen en los edificios modificados por Plus es tan sorprendente que recuerda al cuento del Rey Rana. Toda la pobreza estética de los edificios preexistentes desaparece, como si fuera una pesadilla, sacudida por la entrada en escena de una arquitectura enérgica que finalmente reclama y celebra la conquista social del hábitat como un bien público. La uniforme falta de fantasía de los bloques originales que, con sus estereotipadas fachadas y “bienintencionados” recursos cromáticos, recuerda a la arquitectura de la mala conciencia posmoderna, es sustituida por un lenguaje arquitectónico rigurosamente actual. Con sus galerías corridas antepuestas a las fachadas de vidrio, los bloques reformados recuerdan a los edificios residenciales modernos de Casablanca, ciudad dónde en 1953 naciera y posteriormente transcurriera la infancia de Jean-Philippe Vassal.

Puede parecer contradictorio que los arquitectos del *Plus* se refieran sin ambages a la arquitectura del Movimiento Moderno y, a la vez, rechacen abiertamente uno de sus principales reivindicaciones: la de la tabla rasa –la eliminación de la ciudad histórica en pro de un grado cero sobre el que edificar la nueva ciudad–. De acuerdo con este postulado, la mayor parte de las ciudades europeas arrasadas por los bombardeos de la II Guerra Mundial fueron reconstruidas en la década de 1950, o, como dicen algunos, vueltas a destruir. A la arquitectura de Druot, Lacaton y Vassal nunca se le puede hacer este reproche porque ellos siempre construyen sobre el pasado: “no derribar nunca, no restar ni reemplazar nunca, sino de añadir, transformar y utilizar siempre”. Al renunciar a la política del Movimiento Moderno de quemar la historia y, sin embargo, articular formalmente esa renuncia con un lenguaje arquitectónico propio del Movimiento Moderno, se produce un cruce de dos ideologías contrarias; la del Movimiento Moderno y el contextualismo. Druot, Lacaton y Vassal contextualizan el Movimiento Moderno y modernizan el contextualismo. Pero, mientras la idea contextualista de “ciudad” se refiere fundamentalmente a la ciudad consolidada europea, estos arquitectos emplean la ética contextualista de la conservación también para la ciudad moderna –tildada por los seguidores del contextualismo como la esencia de lo “antiurbano”–. En contraposición al contextualismo, que pretende seguir tejiendo la trama del contexto de la forma más homogénea posible, los autores de *Plus* introducen nuevos fragmentos de origen diferente obteniendo más bien una especie de *patchwork*. Al conservar lo existente evitan la ignorancia de la historia de la arquitectura del Movimiento Moderno. Por otra parte, cuando proyectan las intervenciones de un modo actual revocan la hegemonía de lo preexistente (principal limitación del contextualismo, que encasilla formalmente cada nueva

laquelle un budget restreint ne permet qu'une architecture modeste-. Avec *Plus*, ils fournissent la preuve du contraire, à savoir que le budget prévu pour la démolition des anciennes habitations, le relogement provisoire des locataires et la construction de nouveaux logements, permet de rénover les ouvrages existants, d'en augmenter sensiblement l'espace habitable et d'en améliorer durablement la qualité.

Les protagonistes de *Plus*, non sans surprendre, prennent au sérieux cette autre revendication des modernes: le plan libre. Jusqu'à aujourd'hui, les architectes ont appliqué le concept du plan libre essentiellement à la dimension constructive de l'architecture. Le plan libre de la maison Domino permet ainsi une construction porteuse simple, dans laquelle les murs sont remplacés par un nombre restreint de poteaux et où des séparations non porteuses permettent le découpage des espaces. Cette liberté constructive profite surtout aux architectes, puisqu'elle simplifie le projet. En revanche, l'organisation flexible de l'espace promise aux usagers ne trouve que rarement sa concrétisation. Il s'y substitue une notion purement esthétique du plan libre, qui, comme chez Mies van der Rohe, se voit élevé au statut d'espace idéal, apparemment ouvert pour tout, mais n'autorisant, en fin de compte, aucune modification. Dans *Plus*, Druot, Lacaton et Vassal font en revanche un usage intensif du caractère modifiable du plan libre. Les séparations sont supprimées ou déplacées, les murs extérieurs massifs sont remplacés par des façades de verre pleine hauteur, des balcons sont rajoutés, afin de transformer les tiroirs d'habitation étriqués d'un modernisme géré de manière fonctionnelle en environnements habitables d'une générosité radicale, offrant un luxe d'espace à des prix abordables. Le changement de l'impression générale suscitée par les tours de logements traitées dans le cadre de *Plus* est si frappant que l'on pense tout de suite au conte du Roi Grenouille. Tel un mauvais rêve, toute la pauvreté esthétique des vieux bâtiments est balayée par une architecture puissante, qui revendique et célèbre enfin les acquis sociaux de l'habitat comme un bien public. L'uniformité et le manque d'imagination des bâtiments existants, dont les façades stéréotypées percées de petites fenêtres et décorées de "joyeux" motifs colorés laissent deviner l'architecture de la mauvaise conscience du postmoderne, sont remplacés par un langage formel moderne et rigoureux qui, avec ses loggias placées devant des façades entièrement vitrées entourant le bâtiment, rappelle les constructions d'habitation modernes de Casablanca, où Jean-Philippe Vassal est né en 1953 et où il a passé son enfance.

Cette référence stylistique évidente des trois architectes au Mouvement Moderne semble en contradiction directe avec leur refus absolu et inconditionnel de l'une de ses principales revendications : le principe de la table rase –c'est-à-dire l'élimination de la ville historique au profit d'un degré zéro du sol, sur lequel la ville nouvelle pourra être élevée-. C'est de cette manière que la plus grande partie des villes européennes détruites par les bombardements de la II Guerre Mondiale ont été reconstruites au cours des années 1950, ou, comme le disent certains, détruites une deuxième fois. On ne peut cependant pas faire ce reproche à Druot, Lacaton et Vassal,

living environments at reasonable prices. The change in the overall impression made by the high-rise buildings dealt with in the context of *Plus* is so striking that one is involuntarily reminded of the fairy tale of the Frog King. The entire aesthetic poverty of the earlier buildings is shaken off like in a bad dream by a powerful architectural performance that finally reclaims the social achievement of housing as public property and celebrates it in a self-confident way. The uniformly unimaginative character of the existing fabric, with its stereotypical perforated facades "enlivened" by "cheerful" coloured patterns, which reminds us of the guilty conscience of postmodern architecture, is replaced by a rigorously modern formal idiom, with continuous loggias in front of fully glazed facades that refer back to the modern housing blocks of Casablanca, where Jean-Philippe Vassal was born in 1953 and where he spent his childhood.

That the architects from *Plus* refer so unambiguously to classic modernism may seem totally at odds with the fact that they absolutely and unconditionally reject one of the most important claims of modernism, namely the *tabula rasa* —the elimination of the historic city and its replacement with a "zero degree" state of the ground to allow the construction of a new city. Most of the European cities that were destroyed in the bombing of the Second World War were rebuilt in this manner in the 1950s or, as many would put it, were destroyed for a second time. But this is something that one cannot accuse Druot, Lacaton & Vassal of, because they always continue building the past: "Never demolish, never remove or replace, always add, transform and reuse." As they reject the modernist policy of decimating history but formally articulate their rejection in a clearly modernist architectural language, in a sense they cross the opposing ideologies of modernism and contextualism: they contextualise the modern and modernise contextualism. But whereas the contextualist notion of the "city" is essentially restricted to the European city as it developed over the course of time, Druot, Lacaton & Vassal consciously apply the contextualist ethic of preservation to the modern city, which the contextualists branded as the incarnation of the anti-urban. In contrast to contextualism, which seeks to continue weaving the fabric of context in as homogeneous a way as possible, the protagonists of *Plus* apply new pieces of a different material to it, producing a kind of patchwork quilt as a result. By preserving the old they avoid modern architecture's ignorance of history. By designing the expansion in a radically modern way they liberate themselves from the hegemony of the existing fabric, which is, in fact, the central problem of contextualism, as it forces every new intervention into the formal pattern of the existing fabric. The relationship of Druot, Lacaton & Vassal to the context is never formal, but always performative: the role of the new intervention does not lie in simulating what already exists, but in reanimating it and exploiting its latent potential.

With this approach of combining a strategic departure from modernism with a formal affirmation of it, the authors of *Plus* place themselves in the ranks of those who, in the tradition of Jürgen Habermas, regard modernism as an

intervención). La relación de Druot, Lacaton y Vassal con el contexto nunca es formal, sino que es activa. El cometido de una actuación nueva no es el de simular lo ya existente, sino reanimarlo, emplear su potencial latente.

Con esta combinación de divergencia estratégica y aseveración formal del Movimiento Moderno, Druot, Lacaton y Vassal se alistan en las filas de quienes –siguiendo a Jürgen Habermas– consideran el Movimiento Moderno como algo inconcluso. Por eso ajustan cuentas con varios de sus planteamientos erróneos, como la cínica enseñanza de la vivienda mínima, el simbolismo inconsecuente de una flexibilidad aparente y la ignorancia histórica de la tabla rasa. Pero no por ello renuncian al Movimiento Moderno, sino que trabajan con él como un jardinero que embellece su parque con injertos de los mejores árboles. Su reconocimiento de las posibilidades del estilo resulta frecuentemente como un eco tardío a la farsa que las películas de Jacques Tati hacen del Movimiento Moderno. Druot, Lacaton y Vassal intentan dotarlo a posteriori de la autenticidad y durabilidad que Tati le denegaba y, como en *Mon oncle*, sólo podía encontrar en la ciudad histórica. El hecho de que Lacaton y Vassal hayan ganado el concurso para la rehabilitación de la Tour de Bois-le-Prêtre, un edificio residencial típico de la década de 1960 situado en la periferia de París, ofrece a los arquitectos la posibilidad de demostrar la viabilidad de los postulados de su estudio. El éxito en la realización podría contribuir a que los políticos responsables de la campaña de demolición reflexionaran sobre el tema y formularan nuevamente su propuesta para una rénovation urbaine en términos que ésta le haga honor al nombre.

puisqu'ils poursuivent la construction du passé : "Ne jamais démolir, enlever ou remplacer, toujours ajouter, transformer et réutiliser". En refusant la politique moderniste de l'histoire brûlée, mais en articulant formellement ce refus dans un langage architectural clairement moderne, les auteurs de *Plus* combinent deux doctrines opposées, celle du modernisme et celle dite du contextualisme (approche contextuelle) : ils contextualisent le modernisme et modernisent le contextualisme. Mais alors que la notion contextualiste de "ville" se réfère principalement à la ville européenne historique, Druot, Lacaton et Vassal appliquent aussi l'éthique contextualiste de la conservation à la ville moderne, que les tenants de l'approche contextuelle avaient stigmatisée comme l'incarnation par excellence de l'anti-urbain. Cependant, contrairement au contextualisme, qui souhaite continuer à tisser le tissu du contexte de la manière la plus homogène possible, les protagonistes de *Plus* lui ajoutent en quelque sorte des nouveaux morceaux d'une autre étoffe, de sorte qu'une manière de patchwork apparaît. En conservant l'ancien, ils compensent l'ignorance historique de l'architecture moderne. En concevant l'extension de façon toujours radicalement moderne, ils se soustraient à l'hégémonie du bâti, qui constitue le problème central du contextualisme, puisqu'elle oblige chaque intervention à s'en tenir aux chablon existants. La référence au contexte, chez Druot, Lacaton et Vassal, n'est jamais formelle, mais toujours performative: le rôle de la nouvelle intervention ne consiste pas à simuler ce qui existe, mais à le réanimer, à utiliser ses potentiels latents.

Avec cette stratégie combinant distanciation stratégique et affirmation formelle du moderne, les auteurs de *Plus* s'inscrivent dans le sillage de ceux qui, à la suite de Jürgen Habermas, tiennent le moderne pour un projet inachevé. Régulant leurs comptes à quelques-unes de ses erreurs, notamment la théorie cynique du minimum vital, la symbolique restée sans suites de la flexibilité et l'ignorance historique propre au principe de la table rase, ils ne font pas pour autant leur deuil du moderne en soi, mais le cultivent comme un jardinier qui choisit ses meilleures pousses pour greffer ses arbres. Cette manière de faire profession d'un moderne "réfléchi" apparaît souvent comme un écho tardif à la farce que Jacques Tati avait faite de ce même moderne dans ses films. Alors que le cinéaste lui déniait de façon polémique toute authenticité et durabilité historique, les architectes de *Plus* essaient de lui "rendre" ces qualités que Tati réservait, notamment dans *Mon oncle*, à la seule ville ancienne. Lauréats du concours lancé par l'Office public d'aménagement et de construction (OPAC) pour la réhabilitation de la tour de Bois-le-Prêtre, une tour d'habitation typique en bordure de Paris datant des années 1960, Lacaton et Vassal ont désormais la possibilité de prouver dans la pratique la pertinence des revendications formulées dans leur étude. La réussite de leur projet pourrait contribuer à amener les décideurs à réfléchir encore une fois les prémisses de leur campagne de démolition et à reformuler leur projet de rénovation urbaine de manière à ce qu'il soit digne de ce nom.

unfinished project. They settle the score with a number of its errors such as the cynical theory of the minimum existence, the inconsequential symbolism of apparent flexibility and the historic ignorance demonstrated by the tabula rasa. They do not on this account write off modernism but work on it like a gardener who grafts the shoots from his best new trees onto his existing ones. Their commitment to the possibilities of this kind of reflective modernism often seems like a delayed echo of the farcical way in which modernism is depicted in the films of Jacques Tati. They attempt to restore to modernism precisely that authenticity and historic sustainability which Tati polemically denied it and which, in films such as *Mon Oncle*, he could only find in the old city. By winning a competition set up by a state housing society for the rehabilitation of the Bois-le-Prêtre tower, a typical residential high-rise block from the 1960s on the urban periphery of Paris, Lacaton & Vassal have been presented with an opportunity to prove the claims made in their study. The successful realisation of their project could lead political decision-makers to reconsider the premises of their demolition campaign and to reformulate the intentions of a *renovation urbaine* in such a way that it actually deserves its name.

1