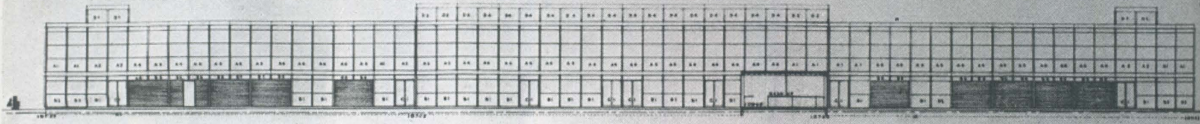
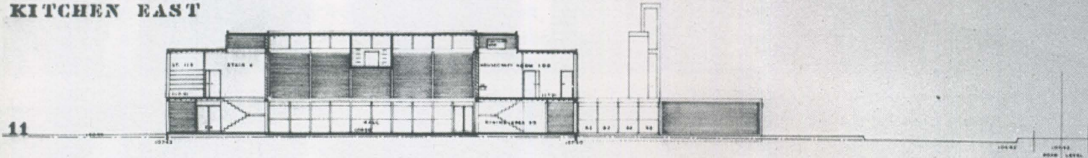


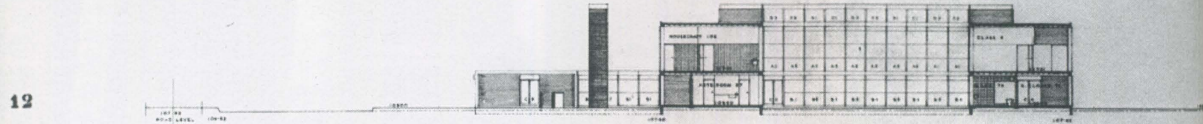
MAIN BLOCK NORTH



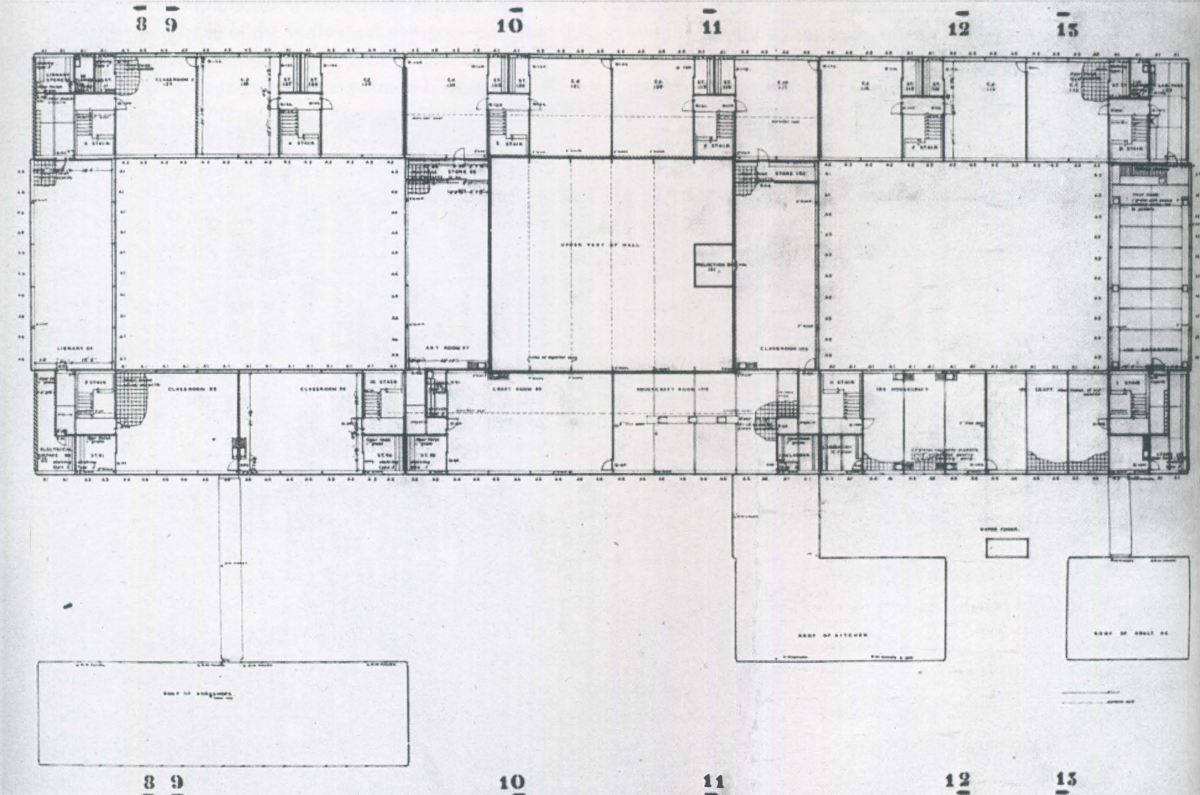
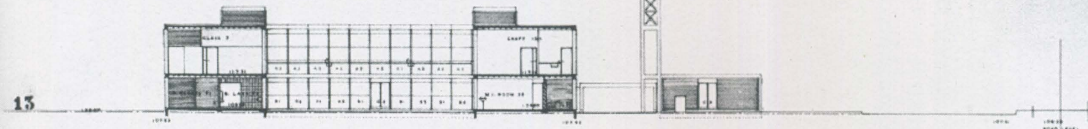
KITCHEN EAST



KITCHEN & GREENCOURT WEST



GREENCOURT & AHC EAST



Hunston Secondary Modern School, Zuidgevel, langsdoorsnede en plattegrond begane grond / South façade, longitudinal section and ground floor plan

Finite orders and the art of everyday inhabitation

*The Hunstanton School by
Alison and Peter Smithson*

Traditionally the fine arts depend on the popular arts for their vitality, and the popular arts for their respectability. It has been said that things hardly 'exist' before the fine artist has made use of them; they are simply part of the unclassified background material against which we pass our lives. The transformation from everyday object to fine art manifestation happens in many ways: the object can be discovered – objet trouvé or art brut – the object itself remaining the same; (...) or the object can be used as a jumping off point and is itself transformed.

Alison and Peter Smithson, *Without Rhetoric*, 1972

Can buildings engage with the essentially non-architectural phenomena of everyday life, except by providing a more or less adequate background? For prewar Functionalism this question seemed to have found a definitive answer which relied on an understanding of function as a scientifically defined necessity. In spite of the various, often contradicting ideas as to how function and form might be related, the notion of function provided quantifiable parameters for architectural design in an industrial society. Architecture played an active part in a cultural and political project the definition of which was as clear as it was bold; modern architecture as a means to achieve minimum standards for every individual independent of his or her social position.

The notion of standard was an essential condition for achieving an equal distribution of means of the consumption; it did not answer the question how architecture might express the agenda for a social and democratic society, nor did it necessarily care much for the existing cultural patterns of the social classes for which it catered. The realism and non-judgemental interest in the everyday life of the urban working classes which we find in, say, Alfred Döblin's novel *Berlin Alexanderplatz* is absent in the discourse of modern architecture. The culture of everyday life was the product of a utopian project, mediated through the architectural vocabulary of Functionalism; not a rich and valuable source of inspiration or field of research.

When building started in Europe after the war it seemed for a short time that the programme of the prewar avantgardes provided the guidelines along which the gargantuan task of reconstructing the cities could be fulfilled. Yet, within less than a decade the fault-lines, which would eventually undermine the delicate consensus that had characterised modern

Eindige ordes en de kunst van de alledaagse bewoning

*De Hunstanton School van
Alison en Peter Smithson*

Traditionally, the fine arts depend on the popular arts for their vitality, and the popular arts for their respectability. It has been said that things hardly 'exist' before the fine artist has made use of them; they are simply part of the unclassified background material against which we pass our lives. The transformation from everyday object to fine art manifestation happens in many ways: the object can be discovered – objet trouvé or art brut – the object itself remaining the same; (...) or the object can be used as a jumping off point and is itself transformed.

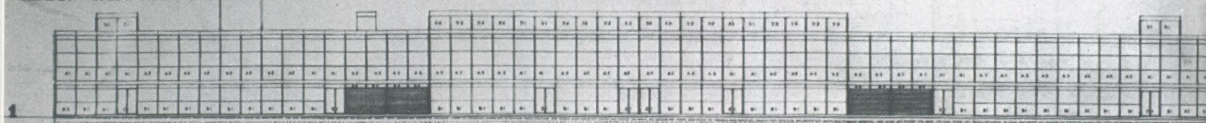
Alison en Peter Smithson, *Without Rhetoric*, 1972

Kunnen gebouwen zich op een andere manier dan als min of meer geschikte achtergrond verhouden tot de uiteindelijk niet-architectonische fenomenen van het alledaagse leven? Het vooroorlogse functionalisme leek op deze vraag een definitief antwoord te hebben gevonden; een antwoord dat steunde op het begrip van de functie voortkomend uit een wetenschappelijk gedefinieerde noodzaak. Ondanks het feit dat er vele, elkaar vaak tegensprekende ideeën bestonden over hoe vorm en functie gerelateerd konden zijn, voorzag de functie in kwantificeerbare parameters voor architectonisch ontwerpen in een industriële samenleving. Architectuur speelde een actieve rol in een culturele en politieke agenda. De omschrijving van deze agenda was even helder als uitgesproken: moderne architectuur was een middel om minimumstandaards te bereiken voor ieder individu, onafhankelijk van zijn of haar sociale positie.

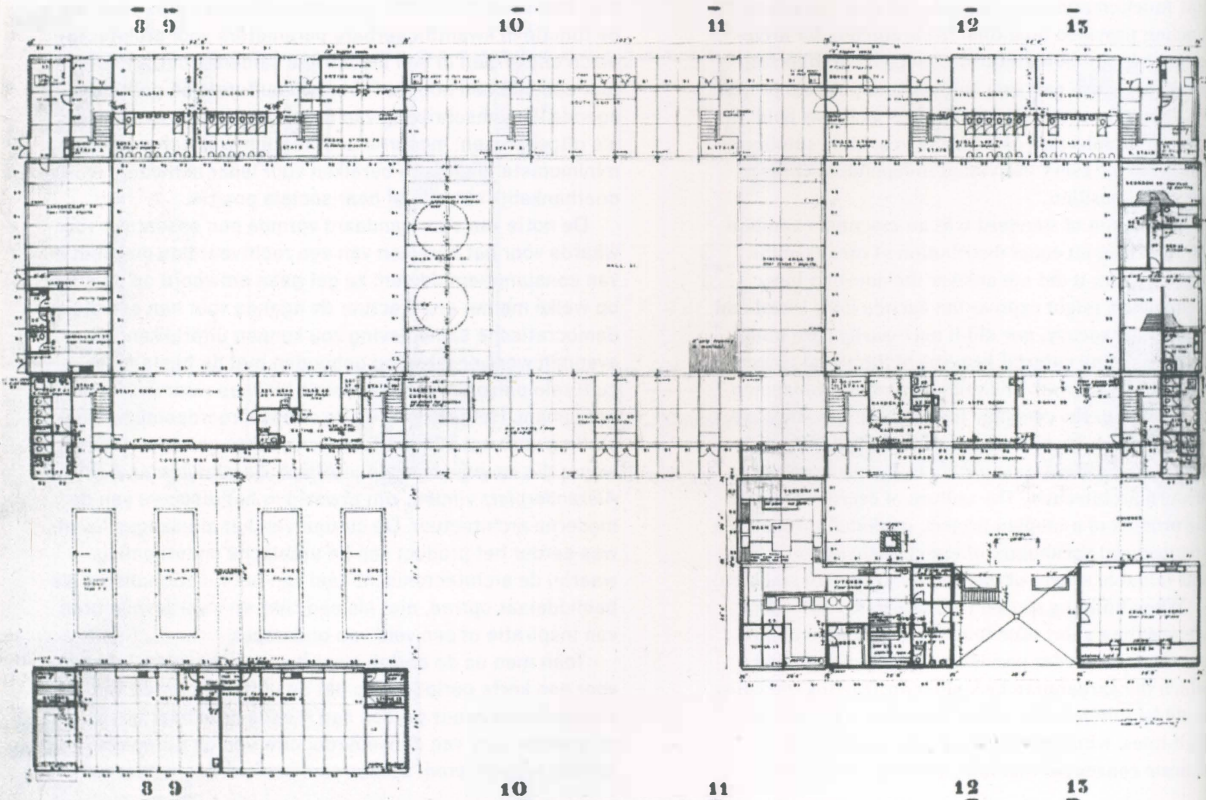
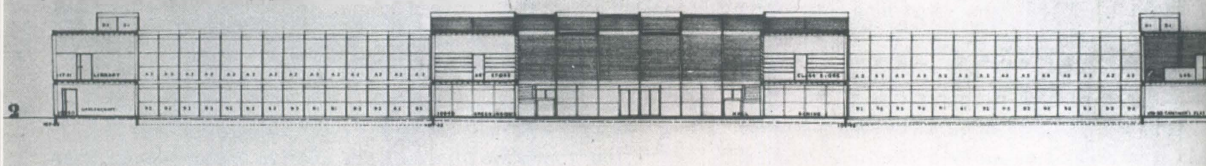
De notie van een standaard vormde een essentiële voorwaarde voor het bereiken van een rechtvaardige distributie van consumptiemiddelen; ze gaf geen antwoord op de vraag op welke manier architectuur de agenda voor een sociale en democratische samenleving zou kunnen uitdrukken, en evenmin werd er rekening gehouden met de bestaande culturele patronen van de sociale klassen waarvoor men het opnam. Het realisme en de onbevooroordeelde belangstelling voor het alledaagse leven van de gewone stadsbewoner die we bijvoorbeeld in Alfred Döblins roman *Berlin Alexanderplatz* vinden, zijn afwezig in het discours van de moderne architectuur. De cultuur van het alledaagse leven was eerder het product van de utopische onderneming, waarbij de architectonische taal van het functionalisme als bemiddelaar optrad, niet als een rijke en waardevolle bron van inspiratie of een veld van onderzoek.

Toen men na de oorlog weer begon te bouwen, leek het voor een korte periode erop dat de uitgangspunten van de vooroorlogse avant-gardes nog steeds bruikbaar waren om de enorme taak van de wederopbouw van de Europese steden te realiseren. Binnen tien jaar werden echter de

MAIN BLOCK SOUTH



GREEN COURT NORTH



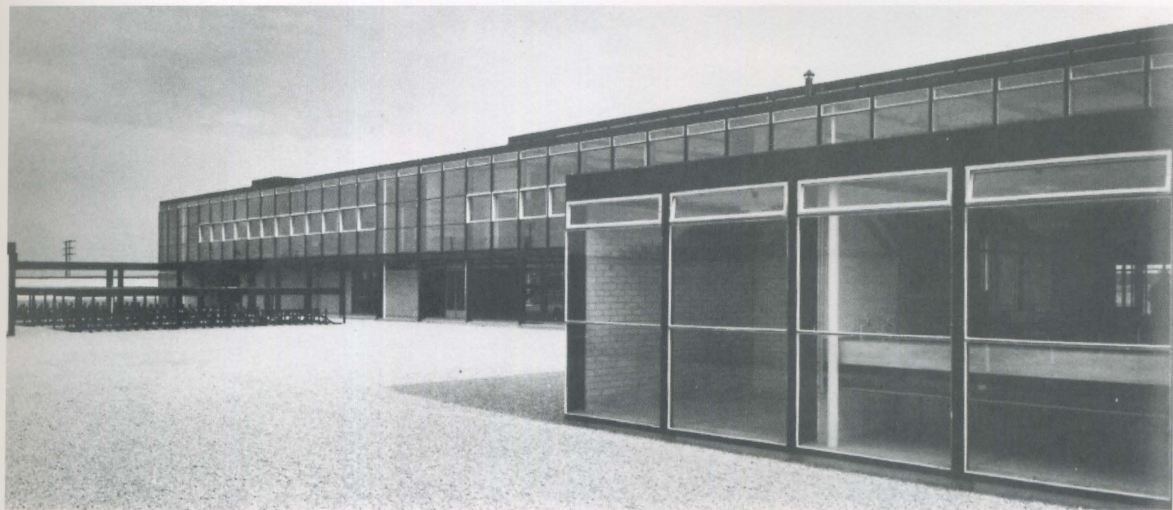
Noordgevel, dwarsdoorsneden en plattegrond eerste verdieping / North façade, cross sections and first floor plan

architecture, clearly showed. Ironically, it was in England, the fringe province of European prewar Modernism, where the relation between architectural form and emerging postwar mass culture was put on the agenda with great urgency and informed the debates among architects and their artist friends. The question if and how a building should engage with the images, rituals or social agreements that organise modern life provided a grand theme for architectural practice and theory. While this debate was by no means exclusively English, nowhere else in Europe were its implications discussed more critically and passionately.

Alison and Peter Smithson's school in the Norfolk village of Hunstanton is a key building which both precedes and embodies this debate in the London architectural scene. It figures in an article of 1955 by Reyner Banham as an exercise in the New Brutalism, much before the word was coined and became commonly used. Designed in 1949, four years after the land-slide Labour victory provided the background for the British welfare state, the Hunstanton school introduced a Miesian variation of international modernism within the context of the ambitious school building programme of the new administration. At the same time there were signs of a significant change of direction in the interests of the architects, a change which became apparent in the carefully orchestrated presentation of the finished building, five years later. While the school was still under construction the

breuklijnen, die uiteindelijk de delicate consensus die zo kenmerkend was voor de moderne architectuur, zouden ondermijnen, duidelijk zichtbaar. Ironisch genoeg werd uitgerekend in Engeland, Europa's buitengewest van het vooroorlogse modernisme, de relatie tussen architectonische vorm en de opkomende naoorlogse massacultuur met grote urgentie op de agenda gezet. Architecten en hun kunstenaarsvrienden debatteerden hevig over de kwestie. Het hete hangijzer voor de architectuurpraktijk en -theorie was de vraag of en hoe een gebouw kon inspelen op de beelden, rituelen en sociale overeenkomsten die het moderne leven organiseren. Dit debat vond zeker niet alleen in Groot-Brittannië plaats, maar nergens in Europa werden de implicaties kritischer of hartstochtelijker besproken.

De school in Hunstanton in Norfolk, ontworpen door Alison en Peter Smithson, is een sleutelgebouw dat aan dit debat in Londense architectenkringen voorafgaat en het tevens belichaamt. De school figureert bij Reyner Banham als een oefening in het brutalisme, lang voordat dit begrip opkwam en algemeen gebruikt werd. De school te Hunstanton werd ontworpen in 1949, vier jaar nadat de grote verkiezingsoverwinning van Labour de basis voor de Britse verzorgingsstaat had gelegd. Het introduceerde een Miesiaanse variatie op het internationale modernisme, passend binnen de context van het ambitieuze scholenbouwprogramma van de nieuwe regering. In de nauwkeurig georkestreerde presentatie van het voltooide gebouw – vijf jaar later – werd een duidelijke verandering in de belangstelling van de architecten zichtbaar. Terwijl de school nog in aanbouw was ontdekten de architecten de nieuwe wereld van



Schoolplein met op de voorgrond het bijgebouw van de keuken (1954) / School yard with, in the foreground, the outbuilding for the kitchen (1954)

architects discovered the new world of images and forms produced by postwar, mainly American, mass culture which was to inform their subsequent work as well as their reading of this first early school building.

A school in Norfolk

The Smithsons' building was part of a school building campaign during which a new school was finished virtually every day in England and Wales between 1950 and 1970. As Andrew Saint pointed out, this wave of school building was 'the fullest expression of the movement for a social architecture' of the emerging British welfare state. English school building (along with equally ambitious efforts in Denmark) acquired model status for other European Social Democracies.

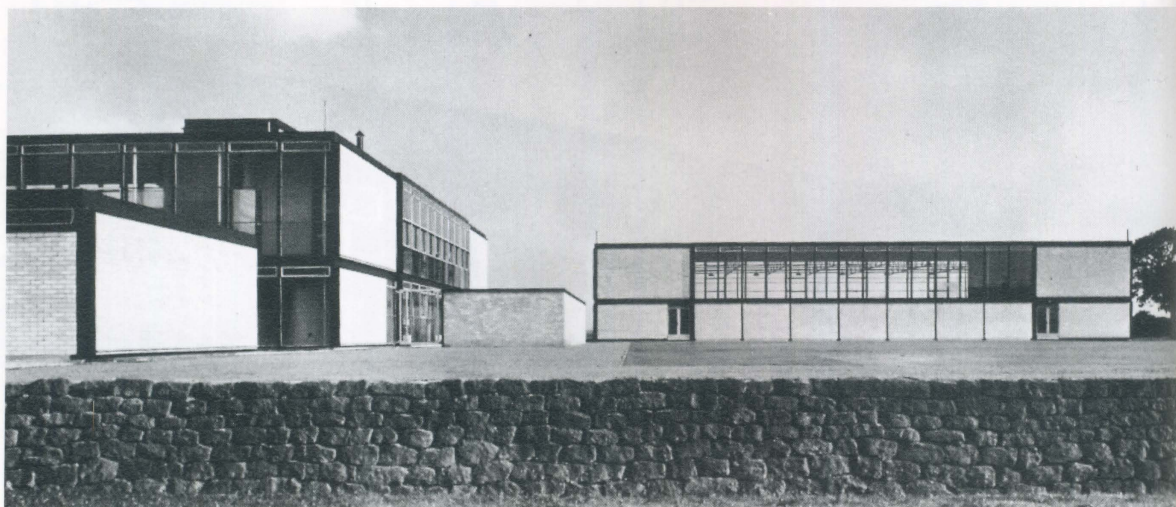
The Hunstanton School is situated on what used to be the outskirts of Hunstanton. Now absorbed by post-war terraces and a variety of rather incongruous offices, sheds and garages, it is not that easy to imagine the flat and very open Norfolk countryside that surrounded the site at the time of the construction. The small shrubs and single trees that enclose the school's sports fields and which on period photographs seem bare and humble as if not to interfere with the enormous scale of the horizon and the landscape, have grown into irregular greenery, unsuccessful

beelden en vormen die het gevolg waren van de – voornamelijk Amerikaanse – naoorlogse massacultuur.

Een school in Norfolk

Het gebouw van de Smithsons maakte deel uit van een scholenbouwcampagne die tussen 1950 en 1970 bijna dagelijks de voltooiing van een nieuwe school in Engeland en Wales teweeg kon brengen. Zoals Andrew Saint opmerkte, was deze golf van scholenbouw 'de duidelijkste uitdrukking van de beweging voor een sociale architectuur' van de opkomende Britse verzorgingsstaat. Het Engelse scholenbouwprogramma had (samen met de even ambitieuze inspanningen in Denemarken) een modelstatus voor andere Europese sociale democratieën.

De Hunstanton School ligt op een plek die ooit de rand van Hunstanton was. Nu wordt het terrein geabsorbeerd door naoorlogse rijtjeshuizen en een verscheidenheid aan onooglijke kantoorgebouwen, schuren en garages, en het valt niet mee om je het vlakke en uitgestrekte platteland van Norfolk voor te stellen dat het terrein tijdens de bouw omringde. De kleine heesters en enkele bomen die de sportvelden van de school omsluiten en die op oude foto's verlaten en nietig overkomen, alsof ze de enorme schaal van de horizon en het landschap niet wilden verstoren, hebben zich ontwikkeld tot een onregelmatige begroeiing die zonder veel succes probeert de middelmatige ontwikkeling die Hunstantons periferie sinds 1950 heeft doorgemaakt te verhullen.



Gymzaal gezien vanuit het noorden (1954) / Gymnasium as seen from the north (1954)

fully trying to conceal the mediocre development that Ilunstanton's periphery has gone through since the 1950s.

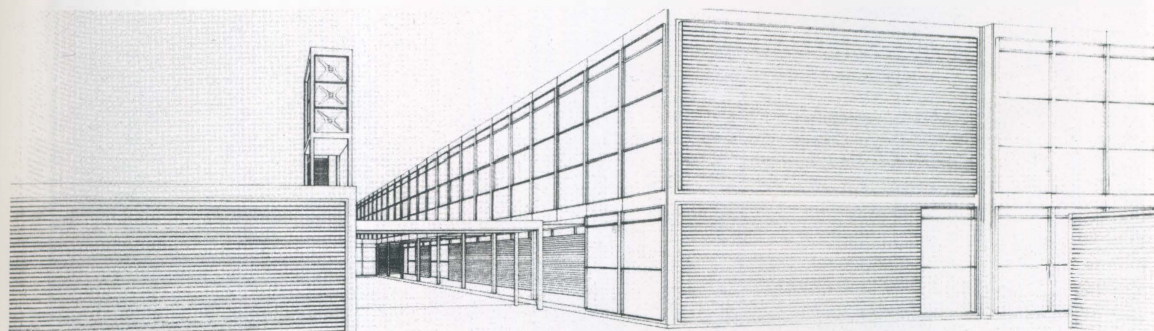
Against this messy background which is the result of negligence and absence of planning, the ordered, long two-storey volume of the school displays an assuredness that makes it into an object which stands apart, something from another planet. The building is made of rough brownish yellow brick, steel frames and panels not unlike those used for industrial buildings of the period and the colour scheme, black for the frames, yellowish white for the panels and red for the opening windows, is not overtly aiming for the spectacular. It is only when approaching the school that one can distinguish the order of the building, the skin of fine vertical and horizontal lines produced by the steel transoms and mullions and the carefully proportioned blank brick surfaces that render the building into a defined object and mediate between the un-countable and repetitive and the singular form.

Two one-storey out-buildings, one a satellite completely detached from the main building and advancing towards the street, the other recessed and connected to the entrance hall, form an asymmetrical forecourt to the main entrance. Then there are the inevitable attributes of a school yard: bicycle sheds, an open area for the pupils and staff to gather and the school kitchen which is housed in the lower building attached to the main volume.

Tegen deze rommelige achtergrond, die het resultaat is van verwaarlozing en afwezigheid van planning, spreidt het geordende en lange, twee verdiepingen hoge volume een zelfverzekerdheid tentoon die het tot een op zichzelf staand object maakt dat zich weinig van zijn omgeving aantrekt. Het gebouw is samengesteld uit ruwe bruingele baksteen, stalen frames en panelen die niet veel verschillen van de panelen die in dezelfde tijd gebruikt werden voor industriële gebouwen. Het kleurenschema, zwart voor het staal, geelachtig wit voor de panelen en rood voor de te openen ramen, is niet bedoeld om de aandacht te trekken. Pas wanneer je het gebouw nadert wordt de opbouw duidelijk: de huid, geleed door de fijne verticale en horizontale lijnen van de slanke stalen profielen, en de zorgvuldig geproportioneerde gemetselde vlakken die het gebouw tot een gedefinieerd object maken en bemiddelen tussen het ontelbare en repeterende en de grote vorm.

Twee bijgebouwen van een bouwlaag omsluiten een asymmetrisch voorplein bij de hoofdingang. Het ene bijgebouw is als een satelliet geheel losgekoppeld van het hoofdgebouw en benadert de straat, het andere ligt iets terug en is verbonden met de entreehal. Dan zijn er nog de onontkoombare attributen van een schoolplein: fietsenhokken, een open terrein waar leerlingen en leraren zich kunnen verzamelen en de schoolkeuken in het lage, met het hoofdvolume verbonden gebouw.

De vertrouwdheid van het ensemble wordt zowel ondersteund als ondermijnd door een verticaal volume dat oprijst uit een kleine binnenplaats tussen de keuken en het school-



The familiarity of the ensemble is simultaneously supported and undermined by the vertical volume rising from a small service courtyard between the kitchen and the school building. Reminiscent of a clock tower it is in fact a raised water tank towering over the roofs of the building and the forecourt and adding an asymmetrical incident to the composition. Like the steel frames and panels the water tank is taken from, or found, in the world of industrial building. In contrast to these components, however, it is a recognisable element that seems to have walked away from a different context, from a refinery or the top of a Brooklyn warehouse, to settle in a hazy field on the Norfolk coast, as an exercise in industrial archeology.

With its largely glazed façades and partitions the school and its internal layout become transparent almost immediately after entering the entrance hall; as it turns out the building contains two internal courtyards flanking the double height hall and separated from it by glass partitions that follow the modular system of the perimeter façades. Flights of open steel stairs connect to the classrooms on the upper storey. The whole middle section of the ground floor is left open with dining areas on either side of the hall; in the outer parts enclosing the courtyards there are auxiliary rooms and administration offices. The gymnasium is a separate concise building of equal height as the main volume and positioned to the north of it. Less compromised by a differentiated brief it reveals a clear symmetry and a simple building

gebouw. Dit volume doet denken aan een klokkentoren, maar bij nader inzien blijkt het een opgetilde watertank te zijn die boven de daken van het gebouw en het voorplein uittorent en een asymmetrisch incident toevoegt aan de compositie. Net als het stalen frame en de panelen stamt ook deze watertoren uit de wereld van de industriële gebouwen, maar in tegenstelling tot deze componenten is de toren een herkenbaar element dat lijkt te zijn weggelopen uit een andere context, een raffinaderij of het dak van een pakhuis in Brooklyn om hier in een heig weiland aan de Norfolkse kust te staan als een oefening in industriële archeologie.

Vrijwel onmiddellijk na binnenkomst in de entreehal wordt de interne opzet van het gebouw duidelijk; het blijkt twee binnenpleinen aan weerszijden van de dubbelhoge hal te bevatten, gescheiden door glazen tussenwanden die het maatsysteem van de omliggende gevels volgen. Open stalen trappen leiden naar de klaslokalen op de verdieping. Het hele middengebied van de begane-grondvloer is open gelaten met eetruimten aan beide zijden van de hal; in de buitenste delen die de binnenplaatsen omsluiten bevinden zich de kantoortjes voor de administratie en de nevenruimten. De gymzaal is een apart compact gebouw van gelijke hoogte als het hoofdgebouw en ligt ten oosten hiervan. Minder gecompromitteerd door een gedifferentieerd programma vertoont het een duidelijke symmetrie en de eenvoudige hiërarchie van een staalconstructie met invullingen van glas en baksteen.

Door de afwezigheid van gangen is de verkeersruimte tot een minimum beperkt en zijn de klaslokalen direct toegankelijk vanuit de hal. De plattegrond is zeer compact. Het



Zuidzijde schoolgebouw met gymzaal (1954) / South side main building and gymnasium (1954)

order of steel frames with glass and brick infills.

With the circulation space reduced to a minimum by avoiding corridors and by offering direct access to the classrooms from the hall this is a very tight plan. It is through the use of elegantly modulated glass skins and slender steel columns and beams that the school keeps a sense of openness. The primary structure consists of partly prewelded steel frames which were calculated using *plastic theory*, a method of calculating structural dimensions aimed at achieving an extreme economy. Where necessary secondary structural elements like brick infills and facing frames act as lateral bracing for the structural frames and contribute to retaining the thinness of the construction.

The period photographs taken by Nigel Henderson are poignant illustrations of the architects' intentions. From the bare interiors, photographed without furniture 'at the architects' request' as the slightly bewildered editor of the *Architectural Review* noted, we look into the courtyards and beyond, through several layers of glass which are not so much transparent sheets but screens that frame and define the view.¹ The evenly spaced transoms and mullions establishing orthogonal planes at various distances from the camera's viewpoint merge into an image of lines, the nearer blurred and therefore strangely intangible, the farther ones

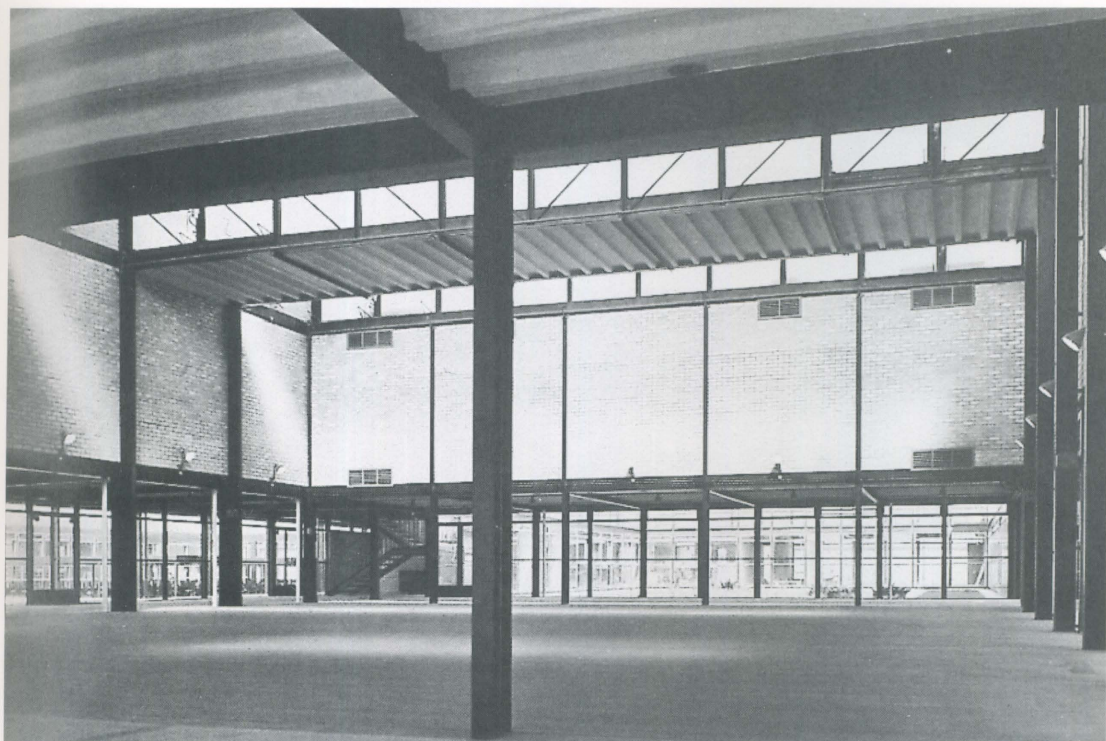
gebruik van elegant verdeelde glazen huiden en slanke stalen kolommen en liggers schept een indruk van openheid. De hoofdconstructie bestaat uit gedeeltelijk voorgelaste stalen geraamten die berekend zijn volgens de *plastic theory*, een methode om structurele dimensies te berekenen, gericht op het bereiken van een extreme economie van het materiaal. Secundaire constructie-elementen zoals de bakstenen invullingen doen mee in de hoofdconstructie en dragen bij tot het behoud van de slankheid van de constructie.

De ten tijde van de oplevering genomen foto's van Nigel Henderson geven een duidelijk beeld van de bedoelingen van de architecten. Vanuit het kale interieur, 'op verzoek van de architecten' zonder meubels gefotografeerd, zoals de enigszins verbijsterde redacteur van de *Architectural Review* opmerkte, kijken we uit over de binnenplaatsen en wat daar achter ligt, door verschillende lagen glas die niet zozeer glazen vliezen zijn, eerder schermen die het zicht inkaderen en definiëren.¹ De gelijk verdeelde horizontale en verticale balken vermengen zich tot een beeld van lijnen – hoe dichterbij hoe vager en daardoor op een vreemde manier ontastbaar, hoe verder hoe afstandelijker en verdwijnend in een nevel van stof en licht.

Het is alsof de wittige ondefinieerbare substanties die het landschap in een film van Federico Fellini veranderen in decors van *malinconia*, zich meester hebben gemaakt van dit nieuwe schoolgebouw in het naoorlogse Engeland. Wat

¹ 'School at Hunstanton, Norfolk (including: comment by Philip Johnson as an American follower of Mies van der Rohe)', *The Architectural Review*, September, 1954, p. 148-152.

¹ 'School at Hunstanton, Norfolk (including: comment by Philip Johnson as an American follower of Mies van der Rohe)', *The Architectural Review*, september 1954, p. 148-152.



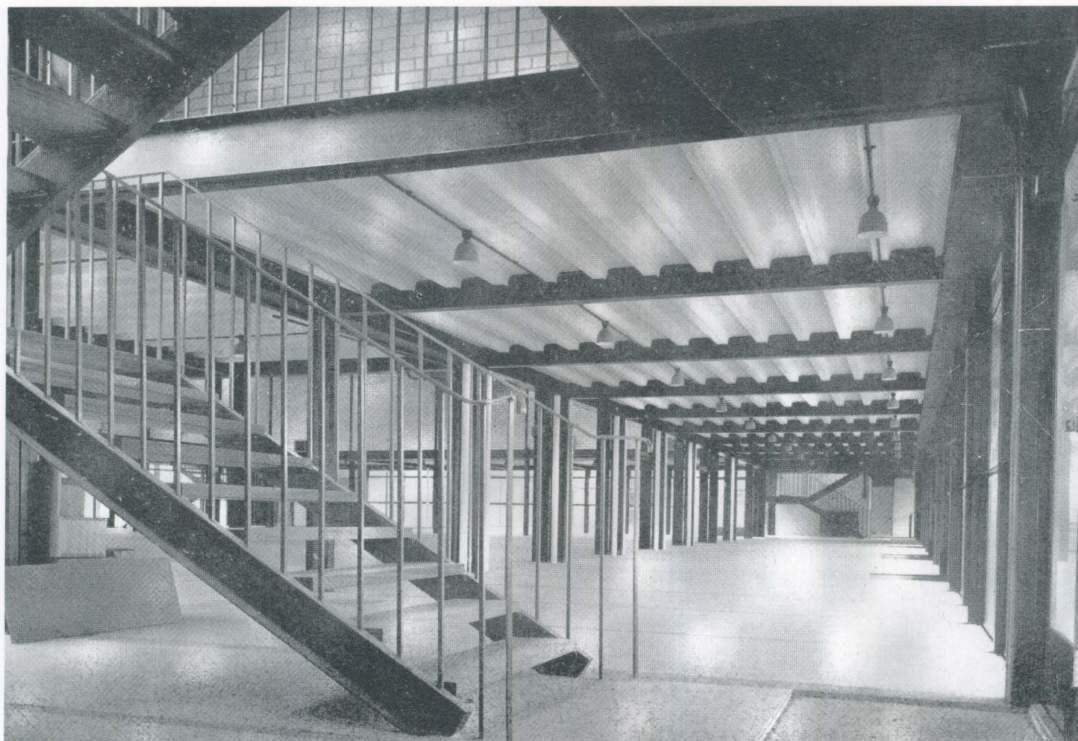
disappearing into a magic haze of dust and light.

It is as if the whitish undefineable substances that turn the landscapes of Antonioni's films or Federico Fellini's *Amarcord* into settings of *malinconia* had settled on this new school building in post-war England. What we see is construction in its purest sense, not as a technical achievement, but as an ordered, simple, yet eminently elegant composition of structural elements each of which has a specific material quality. As the *Architectural Review* put it, the architects conceived the steel 'as a unique material – not as a kind of abstract stiffness cut to length, but as a ductile, weldable substance with elastic and plastic limits, a surface, feel and appearance of its own to be appreciated and used as Queen Anne builders used brick or Regency engineers used stone.'² The material steel and brick surfaces are not concealed, nor is there an attempt to make them cheerful.

Despite, or perhaps because of, the exposure of the common properties of its structure and material, the Hunstanton School is above all an architectural statement, an artful building which almost incidentally happens to house an educational institution. Both its layout and its material appearance contrast starkly with the predominantly picturesque planning of English modernist school building of the period. The compact and symmetrical plan rejects the loose distribution of volumes that had become one of the hallmarks of functionalist planning introduced to Britain by Gropius's Impinton College of 1938-1942 and the

we zien is constructie in de meest pure zin van het woord, niet als technische prestatie, maar als een geordende, simpele doch zeer elegante compositie van constructie-elementen, die elk een eigen materiële kwaliteit bezitten. Zoals de *Architectural Review* het omschreef, ontdekten de architecten het staal 'als een uniek materiaal – niet als een soort abstracte stijfheid die op maat gesneden is, maar als een rekbare, smeedbare substantie met eigen elastische en plastische limieten, oppervlakte, gevoel en verschijning die gewaardeerd dient te worden, vergelijkbaar met de manier waarop baksteen gebruikt werd door Queen-Anne-bouwers, of steen door de Regency-ingenieurs.'² De stalen en stenen oppervlakken worden niet verborgen, noch wordt geprobeerd ze vrolijk te maken.

Ondanks, of misschien dankzij de blootstelling van de eigenschappen van de constructie en het materiaal is de Hunstanton School bovenal een architectonisch statement. Een gebouw dat bijna bij toeval een onderwijsinstelling huisvest. Zowel de opzet als de materiële verschijning steken scherp af tegen de gangbare pittoreske planning van de Engelse modernistische scholenbouw van die periode. Het compacte en symmetrische plan verwerpt de losse verdeling van volumes die tot een van de karakteristieken van de door Gropius' Impinton College uit 1938-1942 in Groot-Brittannië geïntroduceerde functionalistische planning was geworden. Ook de populistische mengeling van baksteen en dakpannen, een van de kenmerken van de politieke correctheid in de jaren veertig en gepropageerd door de vulgair-marxistische fractie binnen het architectenbureau van de London County Council, wordt in dit gebouw verworpen.³



Trappen aan weerszijden van het entreegebied (1954) / Staircases at either end of the entrance foyer (1954)

supposedly popular mix of brick and tiled roofs which was one of the 1940s ideas of political correctness as propagated by the vulgar Marxist fraction within the architects' office of the London County Council.⁵

The Palladian Revival

In 1949 the Berlin-born architectural historian Rudolf Wittkower collected and republished a series of articles on Renaissance architecture which he had written during the war. *Architectural Principles in the Age of Humanism* was not only the result of careful knowledge-lab study, it fundamentally re-examined the traditional view of quattrocento architecture as a departure from the religiously motivated building practice of the Middle Ages. Rather than accepting the view that the centralized plans and the reference to antiquity were a result of a worldly 'pagan' attitude

2
Ibid., p. 152.

3
The specific architectural interest which informed the design is apparent when it is compared with the results of the school building campaign initiated and carried out by the English county of Hertfordshire. The Smithson rejected the Hills 8'3" system which relied on prefabrication of larger building elements for its crudeness. See: Andrew Saint, *Not*

a Building, but a Method of Building, Hertford, 1990, and by the same author, *Towards a Social Architecture, The Role of School Building in Post-War England*, New Haven / London, 1987.

2
Ibidem, p. 152.

3
De specifieke architectonische belangstelling die het ontwerp beïnvloedde wordt duidelijk wanneer het wordt vergeleken met de resultaten van de scholenbouwcampagne geïnitieerd en uitgevoerd door het Engelse graafschap Hertfordshire. De Smithsons verwierpen het Hills 8'3" systeem, dat gebaseerd was op prefabricatie van grotere bouwelementen, vanwege de

grofheid ervan. Zie: Andrew Saint, *Not a Building, but a Method of Building*, Hertford, 1990, en van dezelfde auteur: *Towards a Social Architecture, The Role of School Building in Post-War England*, New Haven / Londen, 1987.

4
Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londen, 1949, p. 15; Ned. vert. *Grondbeginselen van de architectuur in het tijdperk van het humanisme*, Nijmegen, 1996.



rejecting the preoccupation with the transcendental of mediaeval architecture, Wittkower argues that the search for pure geometry was based on a hierarchy of values culminating in the absolute values of sacred architecture.⁴ Based on mathematically defined proportion the harmonic perfection represents absolute value. 'For Alberti – as for other Renaissance artists – this man-created harmony was a visible echo of a celestial and universally valid harmony'.⁵ Wittkower emphasizes the conviction of Renaissance architects that universal harmony could only be revealed in architecture conceived in the service of religion. Pure geometric form embodies the religious principle.

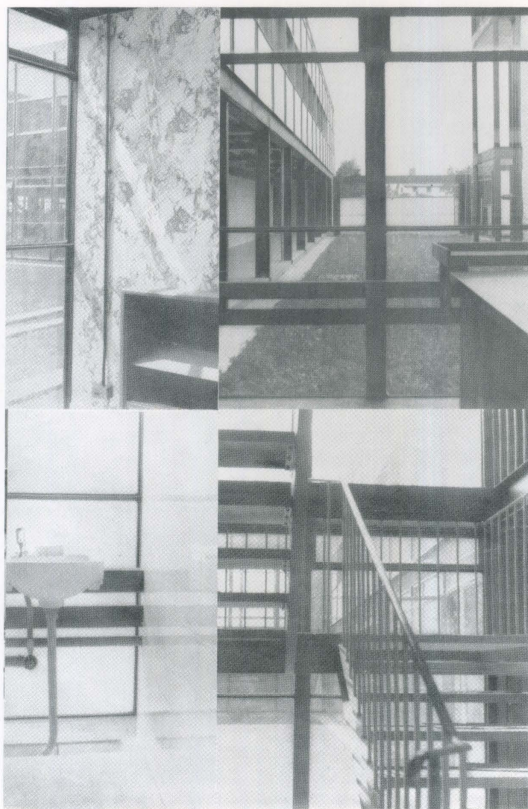
That Wittkower's book fell on fertile ground and was especially widely read by the younger generation of English architects including Alison and Peter Smithson is beyond doubt. In their reaction to criticism of the book in the *Architectural Review* the Smithsons were extraordinarily explicit about their appreciation. Following Siegfried Giedeon they rank *Architectural Principles* together with Le Corbusier's *Modulor* as the most important book of the Post-War years and state that Wittkower was 'regarded by the younger architects as the only art-historian working in England capable of describing and analysing buildings in spatial and plastic terms, and not in terms of derivations and dates'.⁶

Reyner Banham identifies Wittkower's book as one source of the interest in classicism prevailing in the London architectural scene of the late 1940s and early

seerd op wiskundig gedefinieerde proporties, representeert absolute waarde. 'Voor Alberti – en andere renaissance-kunstenaars – was deze door de mens gemaakte harmonie een zichtbare echo van een hemelse en universeel geldende harmonie'.⁵ Wittkower benadrukt de overtuiging van de renaissance-architecten dat universele harmonie alleen geopenbaard kan worden in architectuur die is verkregen in dienst van religie. Pure geometrische vorm belichaamt het religieuze principe.

Er kan geen twijfel bestaan dat Wittkowers boek bijzonder invloedrijk was en juist door de jongere generatie Engelse architecten, onder wie Alison en Peter Smithson, veel werd gelezen. In hun reactie op een kritiek op het boek in de *Architectural Review* waren de Smithsons zeer expliciet over hun waardering. In navolging van Siegfried Giedeon rekenden zij Wittkowers boek samen met Le Corbusier's *Modulor* tot de belangrijkste boeken van de naoorlogse jaren. Zij stelden dat Wittkower 'door de jongere architecten werd gezien als de enige kunsthistoricus werkzaam in Engeland die in staat was gebouwen in ruimtelijke en beeldende termen te beschrijven en analyseren, in plaats van in genealogieën en data'.⁶

Reyner Banham identificeert Wittkowers boek als de bron van de belangstelling voor het classicisme die in de Londense architectuurscene tegen het einde van de jaren veertig en het begin van de jaren vijftig overheerste. Ook interpretaties van Le Corbusier wekten deze belangstelling op. Banham herinnert zich dat alle jongere architecten 'zeer sterk onder de invloed kwamen van de briljante heropleving van Palladiaanse studies in het Engeland aan het einde van



The question remains as to how the influence of *Architectural Principles* can be defined if it is less direct than the initial outspoken adhesion on the part of the Smithsons might suggest. In a scholarly article that investigates the influence of Wittkower's book on

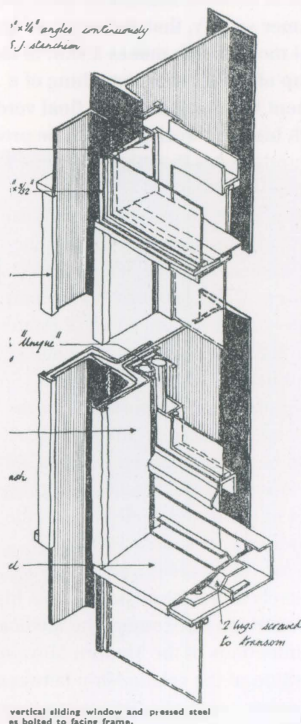
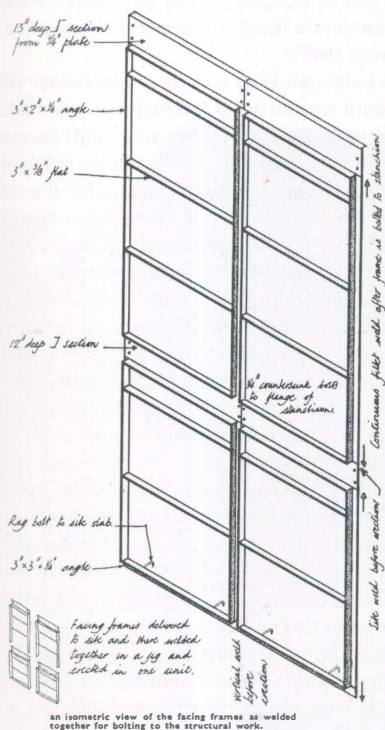
RIBA Journal, 59, 1952, p. 140.

7
Reynier Banham, *The New Brutalism*, London, 1966, p. 15. Banham published this text as an article in the *Architectural Review* of December 1955. The book is a revised and enlarged version of the article.

De vraag blijft echter hoe de invloed van *Architectural Principles* kan worden gedefinieerd als deze minder direct is dan de in het begin door de Smithsons uitgesproken waardering doet vermoeden. In een artikel waarin hij de invloed van Wittkowers boek op de ontwikkeling en de interpretatie van de moderne architectuur onderzoekt, onderscheidt de Amerikaanse kunsthistoricus Henry A. Millon drie ontwikkelingen in het Britse architectuuruweld van de jaren vijftig.⁸ Allereerst heeft het boek

7
Reyner Banham, *The New Brutalism*,
Londen, 1966, p. 15. Banham publice-
de deze tekst als artikel in de
Architectural Review van december
1955. Het boek is een herziene en

8
Henry A. Millon, 'Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture', *Journal of the Society of Architectural Historians* (VS), 1972, p. 83-91.



the development and interpretation of modern architecture the American art historian Henry A. Millon identifies three developments in the British architectural scene during the 1950s.⁸ First, the book is shown to have informed a renewed interest in modular construction, a matter of great concern in the reconstruction efforts of the postwar years. The second line of influence investigated by Millon is the contribution to the debate on proportion and composition. By emphasising the connection between humanist religious thinking and proportion theory and its translation into Renaissance architectural practice, Wittkower opened up the issue for contemporary architects resulting in a vivid and ongoing debate; in this debate in the Smithsons intervened several times, specifically in 1957 when in a RIBA meeting a motion was brought forward claiming 'that systems of proportion make good design easier and bad design more difficult'. In the discussion held before the voting Peter Smithson made a remarkable statement that reveals much about the architects' shifting position after the Hunstanton design, and more than that, it reads like a fragment of an intellectual autobiography. Smithson argues that *Architectural Principles* was such a success when it appeared because issues of proportion were 'important to architects as a matter of tooth and claw debate, in 1948 and 1949'. In their search for a definition of an architectural system and a building order, architects (i.e. the Smithsons) had looked at Renaissance buildings to find 'something that stood above what they were doing themselves'. In 1957, with Britain and the rest of Western Europe on their way to becoming a consumer society, that moment had passed. In a rhetorical move which makes a shift of ideas held by a tiny group of people into something of a *Zeitgeist* development Smithson gives the final verdict; a judgement which his later work proves to be precipitous. Smithson bluntly states that 'the right time for the Palladian Revival was 1948'.⁹

If the interest in proportion theory was of a passing nature and had always been indirect, via the reinterpretation of modernist work, the question concerning the relevance of *Architectural Principles* remains open. Millon identifies a third line of influence which he claims to have outlasted the momentary impact after the publication of the book. In his view Wittkower was of fundamental importance for the reassessment of prewar Modern architecture itself which continued to be the core project of the English avantgarde of the 1950s and 1960s – and has proved to be far from dead in the nineties. He regards the 'emphasis on the integral societal or cultural significance of the forms, methods and proportions employed by architects in the Renaissance'¹⁰ as highly influential for the efforts to re-examine the ideological drift and cultural intentions of the Modern Movement. 'Wittkower's exposition of the relationship between architecture and society came at a time when it could serve as an apt methodological model for a revision of view about twentieth century architecture.'¹¹ Not only

een hernieuwde interesse in modulaire constructie op gang gebracht; een onderwerp van groot belang voor de naoorlogse wederopbouw. Een tweede invloedslijn is de bijdrage aan het debat over proportie en compositie. Door de relatie te benadrukken tussen het humanistische religieuze denken en de proportieleer en haar vertaling in de architectuurpraktijk van de renaissance, maakte Wittkower het onderwerp toegankelijk voor de hedendaagse architecten. Dit vond zijn weerslag in een levendig en langdurig debat; een debat waarin de Smithsons herhaaldelijk intervenieerden en dat in 1957 zijn hoogtepunt bereikte toen op een RIBA-bijeenkomst de volgende motie naar voren werd gebracht: 'proportiesystemen maken goed ontwerpen makkelijker en slecht ontwerpen moeilijker'. In de discussie die voorafging aan de beslissing maakte Peter Smithson een opvallende opmerking waaruit duidelijk werd hoezeer zijn positie sinds het Hunstanton-ontwerp veranderd was. De opmerking kan men lezen als een fragment uit een intellectuele biografie. Smithson zegt dat *Architectural Principles* zo'n groot succes was toen het verscheen omdat de studie van proporties 'voor architecten in 1948 en 1949 zeer belangrijk was, een kwestie van leven of dood'. Architecten (hier: de Smithsons) zochten naar een definitie van een architectonisch systeem en een hiërarchie en bestudeerden de renaissance-gebouwen om 'iets te vinden dat verder ging dan wat zij zelf deden'. In 1957, toen Groot-Brittannië en de rest van West-Europa op weg waren een consumptie-maatschappij te worden, was dat moment alweer voorbij. In een nogal retorische opmerking die de ideeën van een kleine groep mensen interpreteert als een algemene ontwikkeling van de *Zeitgeist*, geeft Smithson het definitieve oordeel: 'het juiste tijdstip voor een Palladiaanse wederopleving was 1948'.⁹

Als de belangstelling voor de proportieleer van tijdelijke aard was en altijd indirect was geweest, via de herinterpretatie van het modernisme, blijft de vraag van de relevantie van *Architectural Principles* onbeantwoord. Millon onderscheidt een derde invloedslijn die volgens hem op de langere termijn van meer invloed was dan de tijdelijke impact van het boek direct na uitgave. Hij is van mening dat de fundamentele invloed van Wittkower lag in de kritische herwaardering van de vooroorlogse moderne architectuur die in het vervolg de kern vormde van de Engelse avant-garde van de jaren vijftig en zestig – en ook in de jaren negentig allesbehalve doodgebloed is. Hij beschouwt de 'nadruk op het integrale sociale en culturele belang van de vormen, methoden en proporties zoals de renaissance-architecten die kenden'¹⁰ als van zeer grote invloed op de pogingen om de ideologische drijfveren en culturele bedoelingen van de Moderne Beweging opnieuw te onderzoeken. 'Wittkowers uiteenzetting van de relatie tussen architectuur en samenleving kwam op een tijdstip waarop het kon dienen als doelmatig methodologisch model voor een revisie van de kijk op architectuur van de twintigste eeuw.'¹¹ Deze aanpak was onder andere verantwoordelijk geweest voor een hernieuwde interesse in de klassieke erfenis van de moderne architectuur, waarvan het meest radicale voorbeeld te vinden is in Colin Rowe's beroemde artikel 'The Mathematics of the Ideal Villa' uit

had this approach been responsible for a renewed interest in the classical heritage of Modern architecture, most radically exemplified by Colin Rowe's seminal article 'The Mathematics of the Ideal Villa' (1947). Its wider impact lay in the effect which the book had on what in the 1950s became known as Brutalism and its search for a conceptual framework for the relationship between cultural values in postwar society and the operations of the architect. In that sense, it is suggested by Millon, Wittkower's book helped the Smithsons and other architects of their generation to formulate a vocabulary that successfully opposed both the loose functionalism of English Modernism and the 'cheerful doodling' that, they said, characterised the work done for the 1951 Festival of Britain. With its insistence on the relation of cultural values and architectural form, however, it also accounted for the abandoning of the very same vocabulary soon afterwards, a shift which in the case of the Smithsons took place while the Hunstanton school was still under construction.

8
Henry A. Millon, 'Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture', *Journal of the Society of Architectural Historians* (USA), 1972, p. 83-91.

9
Report on the RIBA debate of 18 June 1957, *RIBA Journal*, 64, 1957, p. 460-

461, quoted from Millon. Smithson added 'the present interest in America in systems of proportion is just an academic postmortem of our European Post War impulse, as also is this debate at the RIBA'.

10
Millon, 'Rudolf Wittkower', p. 89.

11
Ibid., p. 88.

1947. De grootste impact die het boek had ligt echter in zijn effect op het Brutalisme en de daarmee gepaard gaande zoektocht naar een conceptueel kader voor de relaties tussen culturele waarden in de naoorlogse samenleving en de verrichtingen van de architect. In die zin, aldus Millon, heeft Wittkowers boek de Smithsons en andere architecten van hun generatie geholpen een taal te formuleren die zowel tegengesteld was aan het losse functionalisme van de Engelse modernisten als aan het 'vrolijke gekrabbel' dat het werk voor het Festival of Britain van 1951 karakteriseerde. Met zijn aandacht voor de relatie tussen culturele waarden en architectonische vorm was het boek echter ook verantwoordelijk voor het verlaten van diezelfde taal niet veel later, een verschuiving die in het geval van de Smithsons plaatsvond terwijl de Hunstanton School nog in aanbouw was.

9
Rapport van het RIBA-debat van 18 juni 1957, *RIBA Journal*, 64, 1957, p. 460-461, overgenomen uit Millon. Smithson voegde eraan toe: 'De huidige interesse in Amerika voor proportiesystemen is gewoon een postmortem van onze Europese naoorlogse impuls, net als dit debat hier bij de RIBA.'

10
Millon, 'Rudolf Wittkower', p. 89.
11
Ibidem, p. 88.





Advertentie / advertisement *Ladies Home Journal* (1960), uit / from: *Without Rhetoric*

The photographs by Nigel Henderson show a longing for the rough-edged or, as Reyner Banham called it, the 'gentlemanlike bloody-mindedness'¹² that is immediately underneath the 'Palladian' gridded layout and the overt parallels with Mies' IIT Campus buildings. Using readily available steel sections the architects made a point of the economical and strategic use structural elements. This 'conglomerate ordering' produced the refinement which Philip Johnson admired in his review but it also accounted for some complications. Johnson describes one of these problems at the corner of the main hall where the frames and the grid inevitably interfere with each other. The solution to this problem, to put two separate slender columns next to each other bears witness of a directness that makes Johnson shiver: 'Definitely not elegant.'¹³ It is striking that the most radical violations against conventional architectural wisdom and modernist usages almost go unnoticed. Johnson takes great care to overlook the use of 'as found' elements, not only the water tank but also exposed pipes and precast floor elements which may be seen as a silent criticism of Mies' formalism.

These 'as found' elements most clearly anticipate the search for a more inclusive, 'aforalist' approach which is latent in the school design. As Henderson's

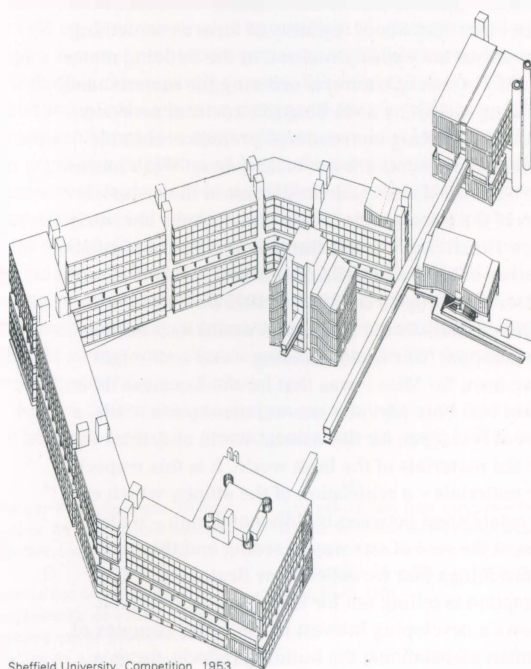
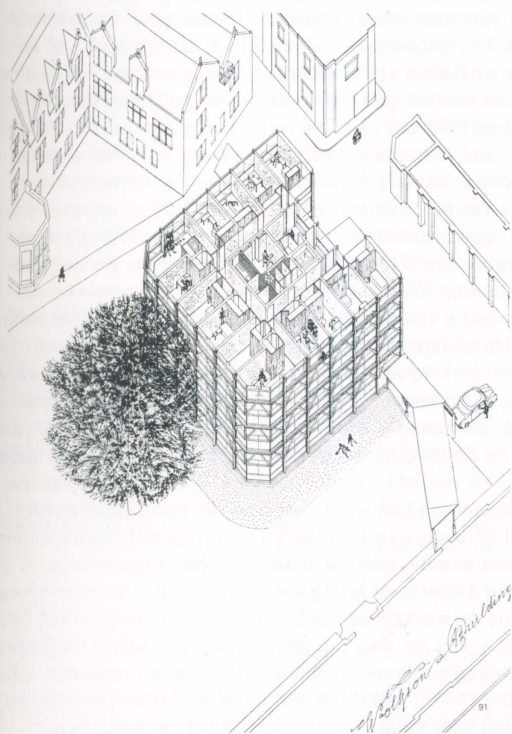
De foto's van Nigel Henderson laten een verlangen naar ruwheid zien of, zoals Reyner Banham het noemde, de *gentlemanlike bloody-mindedness*¹² die direct onder de 'Palladiaanse' orthogonale layout en de openlijke parallelen met Mies' IIT-campusgebouwen verscholen ligt. Door het gebruik van geprefabriceerde stalen elementen probeerden de architecten constructie-elementen economisch en strategisch te gebruiken. Het is deze *conglomerate ordering* die volgens Peter Smithson zorgde voor de verfijndheid die Philip Johnson in zijn bespreking zo bewonderde, maar die ook enkele complicaties met zich meebracht. Johnson beschrijft een van deze problemen aan de hand van de hoek van de grote hal waar de stalen portalen en het grid onontkoombaar met elkaar in de knel komen. Uit de oplossing voor dit probleem, het plaatsen van twee slanke kolommen naast elkaar, spreekt een directheid die Johnson doet rillen: 'Bepaald niet elegant.'¹³ Het is opvallend dat de meest radicale geweldplegingen tegen conventionele architectonische opvattingen en modernistische gebruiken onopgemerkt blijven. Johnson doet erg zijn best om het gebruik van *as found*-elementen over het hoofd te zien, niet alleen de watertank, maar ook zichtbare pijpen en geprefabriceerde vloerelementen die gezien kunnen worden als stilzwijgende kritiek op het formalisme van Mies.

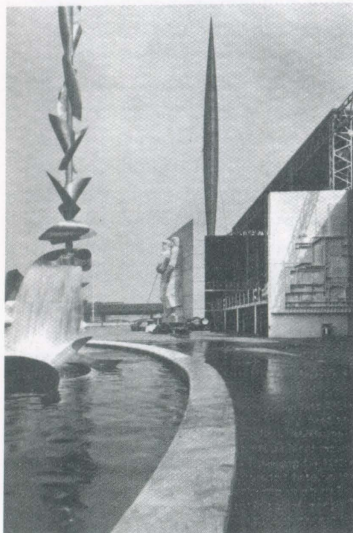
12
Banham, *The New Brutalism*, p. 19.

13
Architectural Review, September 1954, p. 152.

12
Banham, *The New Brutalism*, p. 19.

13
Architectural Review, september 1954, p. 152.





photos of a series of wash basins and wheelbarrows show the general idea of the building was less about pure form than about legibility of form as something almost but not entirely realized in the building material. Part of this operation is ordering the material and defining hierarchy according to structural necessity without following conventional prejudice. Humble technical elements are not tucked away. Wash basins are celebrated and made important in the composition of the photograph. These photographs obviously were Henderson's work. But they are also of a collaboration of kindred spirits. Much later, in their compilation of writings from 1955 to 1972 published as *Without Rhetoric* the Smithsons would look back at Hunstanton: 'Our understanding – and so it might have been for Mies – was that for the Japanese their Form was only part of a general conception of life, a sort of reverence for the natural world and, from that, for the materials of the built world. It is this respect for materials – a realisation of the affinity which can be established between building and man – which was at the root of our way of seeing and thinking about things that we called New Brutalism.'¹⁴ The quotation is telling not for its reference to Mies. It shows a developing interest in the wider complex of human associations; the building reflects, merges with and grows out of patterns of ordinary life and its social and cultural context.

The interest in the 'ordinary', in itself a rather vague category, accounted for a broadening of the

Deze as *found*-elementen lopen vooruit op de zoektocht naar een meer omvattende 'aformalistische' aanpak die in het schoolontwerp verborgen ligt. Zoals de foto's van een serie wastafels van Henderson laten zien, gaat het algemene idee van het gebouw minder over pure vorm dan over leesbaarheid van vorm als iets wat bijna, maar net niet helemaal, in het bouw materiaal aanwezig is. Het ordenen van materiaal en het aanbrengen van een hiërarchie op basis van de structurele noodzakelijkheid zonder conventionele vooroordelen te volgen zijn een onderdeel van deze operatie. Eenvoudige constructie-elementen worden niet weggelaten. Wastafels worden belangrijk gemaakt in de compositie van de foto. Deze foto's zijn duidelijk het werk van Henderson, maar zij zijn ook het resultaat van een samenwerking van verwante zielen. Veel later, in hun verzameling teksten van 1955 tot 1972, die gepubliceerd werd onder de weinig geloofwaardige titel *Without Rhetoric*, zouden de Smithsons terugkijken op Hunstanton: 'Onze opvatting – en wellicht was het ook voor Mies zo – was dat voor de Japanners hun vorm deel was van een algemeen idee van het leven, een soort eerbied voor de natuurlijke wereld en, van daaruit, voor de materialen van de gebouwde wereld. Deze waardering voor materialen – de waarneming van de verwantschap die tussen gebouw en mens kan ontstaan – was de bron van onze manier van kijken en denken over dingen, die we het Nieuwe Brutalisme noemden.'¹⁴ Het belang van dit citaat ligt niet in de weinig verrassende verwijzing naar Mies, maar in het feit dat het een nieuwe belangstelling voor het bredere complex van menselijke relaties en patronen laat zien; het gebouw reflecteert, wordt

formal possibilities. The building was not limited to its appearance as a defined object but could be the result of a wide range of forces and concerns, organically developing out of informal patterns and associations as exemplified by the designs for Sheffield University and the Golden Lane project of 1952.

Possibly even more groundbreaking, however, was the discovery of the *image* as something that despite its ephemeral character has become the prime and certainly most persistent feature of consumer society. This observation informs the projects and rhetoric interventions of the Smithsons in the mid 1950s culminating in their prophetic pamphlet *Today we collect ads* published in 1956. It introduced an awareness for the signs and messages that were only just becoming part of everyday environment.¹⁵ Instead of being dismissive about the consumerist ideal conveyed in these images Alison and Peter Smithson discovered them as serious study material that required a great deal of cultural knowledge. There is no evidence that they were aware of Roland Barthes' *Mythologies* which was published in 1957 and it seems unlikely that they read the text at the time. (The English translation of the book appeared in 1972.) Their observation that one needed a course in Dublin literature, Cybernetics or Chinese philosophy to understand the ads for Cadillacs, however, seems not to be far from Barthes' celebration of the *De-Esse* as a cultural icon.¹⁶ The design for the House of the Future of 1956 and its drawings assigned mostly to Alison Smithson pay tribute to the smoothness and elegance achieved by car manufacturing. The comparison with the Hunstanton design is revealing. Both buildings are arranged around open spaces, a courtyard and a large covered hall or a patio which is the centre of family life. In the House of the Future the formal geometry of the earlier design has given way to a layout which is of the playful naivety of science fiction film sets. Within a rectangle the patio makes a new non-geometric space enclosed by a transparent membrane of moulded plastic which is also used for the partitions between the various indoor spaces.

If we believe the architects, what looks like an exercise in following the Fifties' preoccupation with spaceships or an updated version of Buckminster Fuller's Dymaxion House is above all an investigation into the material qualities of the new building material and its technology.¹⁷ For the development of the

één met én komt voort uit de patronen van het alledaagse leven en de sociale en culturele context.

De belangstelling voor het 'alledaagse', op zichzelf een nogal vage categorie, zorgde voor een verbreding van de formele mogelijkheden. Het gebouw werd niet bepaald door zijn verschijning als object, maar kon het resultaat zijn van allerlei invloeden en factoren. Het kon organisch ontwikkeld worden uit formele patronen en associaties. Dit was goed te zien in de ontwerpen voor de universiteit van Sheffield en het Golden-Lane-project uit 1952. Mogelijk zelfs nog baanbrekender was de ontdekking van het *beeld* als iets wat ondanks zijn vluchtige karakter het voornaamste en zeker meest krachtige kenmerk is geworden van de consumptie-maatschappij. Deze observatie vinden we terug in de werken en retorische interventies van de Smithsons in het midden van de jaren vijftig met als hoogtepunt hun pamflet *Today we collect ads*, gepubliceerd in 1956. Het introduceerde een bewustzijn van de tekens en boodschappen die nog maar net deel van de alledaagse omgeving aan het worden waren.¹⁵ In plaats van zich afwijzend op te stellen tegenover het consumptie-ideaal dat in deze beelden werd uitgedrukt, ontdekten Alison en Peter Smithson ze als serieus studiemateriaal dat een grote culturele kennis vereiste. Er is geen bewijs dat ze zich bewust waren van Roland Barthes' boek *Mythologies* dat in 1957 was gepubliceerd, en het lijkt onwaarschijnlijk dat zij deze tekst toen hebben gelezen. (De Engelse vertaling van het boek verscheen in 1972.) Hun observatie dat een cursus Dublinse literatuur, cybernetics of Chinese filosofie nodig was om een reclame voor Cadillac te begrijpen, lijkt echter niet ver verwijderd van Barthes' enthousiaste beschrijving van de *De-Esse* als cultureel icoon.¹⁶ Het ontwerp voor het House of the Future uit 1956 en de voornamelijk aan Alison toegeschreven tekeningen zijn een eerbetoon aan de gladheid en elegantie van de industrieel vervaardigde auto. De vergelijking met het Hunstanton-ontwerp is veelzeggend. Beide gebouwen zijn gerangschikt rondom open ruimtes, een binnenplaats en een grote overdekte hal of patio die het centrum van het binnenleven is. In het House of the Future heeft de formele geometrie van het eerdere ontwerp plaatsgemaakt voor een opzet die wordt gekenmerkt door de speelse naïviteit van een science-fiction-filmdecor. De patio is een niet-geometrische ruimte in een rechthoek, omsloten door een transparante membraan van gegoten plastic; een materiaal dat ook gebruikt zou worden voor de scheidingswanden tussen de verschillende binnenruimten.

Als we de architecten mogen geloven: dat wat lijkt te zijn beïnvloed door de preoccupatie van de jaren vijftig met

14 Alison and Peter Smithson, *Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972*, London, 1973, p. 6.

15 Despite their claims that this world of images reflected the visual and mental environment of ordinary people the architects refer to fairly glamorous and not necessarily widely available magazines; they found their reference material in transatlantic magazines such as the *New Yorker* and *Ladies Home Journal*.

16 Some twenty years later Alison Smithson combined this with a characteristic act of self-celebration in a little book, *AS in DS - an eye on the road*, Delft, 1983.

17 From this point of view the step towards the installation for the show *This is Tomorrow* which was realized a few months later in collaboration with Eduardo Paolozzi and Nigel Henderson is not as far as the images might suggest.

14 Alison en Peter Smithson, *Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972*, London, 1973, p. 6.

15 Ondanks hun bewering dat deze beeldenwereld de visuele en mentale omgeving van de gewone mensen reflecteerde, was de blik van de architecten niet vrij van elitaire aspiraties; ze vonden hun referentiemateriaal veelal in transatlantische tijdschriften als de *New Yorker* en *Ladies Home Journal*.

16 Zo'n twintig jaar later combineerde Alison Smithson dit met een karakteristieke act van zelfverheerlijking in haar boekje *AS in DS - an eye on the road*, Delft, 1983.

architectural agenda which the Smithsons started to formulate with – and, more consciously, after – the Hunstanton design the exploration of influences of popular imagery and new material possibilities in retrospect remains unresolved. The later work, notably the designs for the Economist Building and St. Hilda's Colleges in Oxford, seems to return to Hunstanton leaving behind the experiment with 'a-formalism' (as Reynier Banham branded it). It would nevertheless be misunderstanding the implications of this work if these moves were seen as a simple *rappel à l'ordre*. Rather than taking refuge in the architectural certainties of the Norfolk school and a rough-edged 'English' re-interpretation of Mies, both the Economist Building and the Oxford building bear witness to an understanding of the dilemmas which come with an architectural agenda that 'tries to be objective about reality – the cultural objectives of society, its urges, its techniques (...) [and] to face up to a mass production society'.¹⁸ The fact that the question how this sensibility might materialise in the design of a building was answered in various and contradictory ways does not undermine the relevance of the matter as such. The recent oscillating movements between proposals embracing the world of pop and those which neurotically exclude it prove that the debate initiated by Alison and Peter Smithson and with them a small group of London architects and artists in the early 1950s has by no means come to a conclusive point, and may indeed never.

ruimteschepen of Buckminster Fullers Dymaxion House, is bovenal een onderzoek naar de materiële kwaliteiten van het nieuwe bouw materiaal en de nieuwe technologie.¹⁷ De vraag naar de rol van populaire beelden en nieuwe materiaalmogelijkheden in de ontwikkeling van een architectonische agenda die voor het eerst door de Smithsons geformuleerd waren met – en meer bewust, na – het Hunstanton-ontwerp, blijft, achteraf gezien, onbeantwoord. Hun latere werk, met name de ontwerpen voor The Economist Building en St. Hilda's College in Oxford, lijkt terug te keren naar Hunstanton en het experiment met het 'a-formalisme' (zoals Reynier Banham het noemde) achter zich te laten. Het zou echter een misvatting van de implicaties van dit werk zijn om in deze bewegingen slechts een *rappel à l'ordre* te zien. In plaats van zich te verschuilen in de architectonische zekerheden van de Norfolkse school of een ruwe 'Engelse' herinterpretatie van Mies, getuigen zowel The Economist Building als het gebouw in Oxford van een begrip voor de dilemma's die voortkomen uit een architectonische agenda die 'probeert objectief te zijn ten aanzien van de realiteit – de culturele doelen van de samenleving, haar behoeften, haar technieken (...) [en] de massaproductiemaatschappij te accepteren'.¹⁸ Het feit dat de vraag, hoe deze belangstelling terug zou moeten komen in een gebouwontwerp, op verschillende en elkaar tegensprekende manieren werd beantwoord, ondermijnt de relevantie van de kwestie zelf niet. De recente schommelende bewegingen tussen opvattingen die de populaire wereld omarmen en opvattingen die haar neurotisch buitensluiten, bewijzen dat het debat dat aan het begin van de jaren vijftig is ingezet door onder andere Alison en Peter Smithson, en met hen een kleine groep Londense architecten, niet tot een eindpunt is gekomen, en wellicht ook nooit zal komen.

Vertaling, Christa van den Berg

18

Peter and Alison Smithson, 'The New Brutalism', *Architectural Design*, April 1957, p. 113.

17

Vanuit dit oogpunt is de stap naar installatie van de show *This is Tomorrow*, die een paar maanden later werd gerealiseerd in samenwerking met Eduardo Paolozzi en Nigel Henderson, niet zo groot als de plaatjes suggereren.

18

Peter en Alison Smithson, 'The New Brutalism', *Architectural Design*, april 1957, p. 113.

Bibliografie / Bibliography

Peter Smithson, 'Reflections of Hunstanton', edited by Peter Carolin, in: *ARQ* 2, zomer / summer 1997, p. 32-43

David Robbins (ed.), *The Independent Group, Post-War Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge, Mass. / London, 1990



Nothing says quality like the '60 DeSoto