

Telkens als ik teksten van Alan Colquhoun lees, voel ik me een beetje onbehaaglijk, een beetje ongemakkelijk. Ik ben echter niet zo ongemanierd, lui of gewoon dom om zijn werk dan maar af te schrijven of alleen oppervlakkig aan te stippen. Er zijn, denk ik, twee redenen voor mijn gevoel van ambiguïteit – redenen die waarschijnlijk vrij eenvoudig uiteen zijn te zetten. Als ik zijn kritiek op de moderne beweging lees, heb ik vanzelfsprekend bewondering voor zijn serieuze aandacht voor geschiedenis, theorie en politiek. Een aandacht die vooral zo bewonderenswaardig is, omdat deze kritieken geschreven zijn in een context waarin een stompzinig, technologisch *solutionism* (zoals Douglas Murphy het uitdrukt), en een belachelijk techno-organisch gebruik van metaforen en halfverteerde brokken Deleuze veelal voor analyse doorgingen. Maar het verschil – een verschil dat ik ook ervaar als ik de Italiaanse teksten lees waar hij zo regelmatig een beroep op doet – is politiek. De architect en criticus Colquhoun groeide op en werkte in een tijdperk van een gecompromitteerd monopolistisch kapitalisme, van tamme verzorgingsstaatconsensus. Hij was net zo min als de Italianen in de ban van de illusie dat dit een vorm van socialisme was en verkoos een onbuigzaam historisch-materialisme boven de nogal wollige en softe linkse of anarchistische oriëntatie van veel 'radicale' architecten. Maar in een tijdperk van meedogenloos en ongebreideld *laissez faire*, waarin het compromis tussen arbeid en kapitaal al lang niet meer bestaat, lijkt zijn kritiek op het modernisme van de verzorgingsstaat sterk aan te sluiten bij nieuw rechts – ongetwijfeld onbedoeld. Op grote historische afstand van het type projecten waar bijvoorbeeld een Colquhoun en Miller aan werkten – sociale woningbouw, *new towns*, openbare maatschappelijke voorzieningen – lijkt mijn kijk op de activiteiten van Colquhoun's tijdgenoten een stuk positiever dan die van hem.

## TWEE OPMERKINGEN OVER ALAN COLQUHOUN

Owen Hatherley

## TWO NOTES ON ALAN COLQUHOUN

When reading Alan Colquhoun's work, I can never quite escape a certain unease, a certain discomfort. It would be churlish, lazy or just stupid of me to dismiss or glibly summarise his work. However there are two reasons, I think, for this feeling of ambiguity, which can probably be very simply summed up. When reading Colquhoun's critique of the Modern Movement, of course I admire the serious attention to history, theory and politics, which is especially admirable in a context where dumb technological 'solutionism' (in Douglas Murphy's phrase), ludicrous techno-organic metaphor and half-understood Deleuze are what usually pass for analysis. But the difference, and it's a difference I also feel on reading the Italian work he so closely draws upon – the 'Venice School' of Tafuri, Dal Co, Cacciari – is political. Colquhoun is an architect and critic who was raised in and practised in an era of compromised monopoly capitalism, the tamed 'consensus' of the welfare state. Like the Italians, he did not share in the illusion that this was some form of socialism, and he favoured a rigorous historical materialism rather than the fairly woolly soft leftism or Anarchism espoused by many 'radical' architects. But in an era of brutal, unrestrained *laissez faire*, in which the compromise between labour and capital is long broken, I find his critique of welfare state modernism dovetails with that of the new right – unintentionally, no doubt. At a great historical distance from the sort of schemes that, say, Colquhoun and Miller were working on – council housing, *new towns*, public social facilities – I take a far more sanguine view of the achievements of Colquhoun's generation than, it seems, he would himself.

### 1. 'Niets te maken met de Engelsheid van de Engelse kunst'

Wat me als eerste afwisselend intrigeert en interesseert, is Alan Colquhoun's werk toen hij in dienst was bij Lyons Israel Ellis, helemaal aan het begin van zijn carrière. Lyons Israel Ellis was het architectenbureau dat in de jaren 1950 en 1960 fungeerde als een soort Britse *finishing school* voor serieuze modernisten. Zowel James Stirling, James Gowan, Alan Forsyth en Neave Brown als Colquhoun en Miller begonnen er hun loopbaan. De scholen en woningbouwprojecten van dit bureau waren even onmisbaar voor New Brutalism als het bekendere, zichzelf in de schijnwerpers plaatsende werk van de Smithsons. Hun invloed op de architectuur was zelfs waarschijnlijk groter dan die van de Smithsons, want hun gebruik van het 'natte ambacht' – ruw gietbeton met zichtbare afdrucken van de bekisting en ingevuld met baksteen – werd een prominenter kenmerk van het brutalisme dan de Miesiaanse stalen slankheid van het schoolgebouw van de Smithsons in Hunstanton. In 1988 schrijft Colquhoun in zijn monografie over het bureau:

*In het midden van de jaren 1950 leek het werk van Lyons Israel Ellis van een verfrissend gewone kwaliteit, het was niet pittoresk of grillig zoals veel Britse moderne architectuur in de nasleep van het Festival of Britain in 1951. Het bureau stond bekend als professioneel, besteedde serieuze aandacht aan constructie en materiaalkeuze, en leek een goede plek om het vak van architectuur te leren. Een dergelijke ongecompliceerde en weinig spectaculaire architectuur lijkt tegenwoordig misschien weinig opwindend, maar het waren onder andere juist deze kwaliteiten die zo'n aantrekkingskracht uitoefenden op de jonge generatie architecten, vol puriteinse passie, die aansluiting zocht bij de continentale architecten van 1920, zich had verdiept in Neue Architektur van Alfred Roth en absoluut niets te maken wilde hebben met de Engelsheid van de Engelse kunst.<sup>1</sup>*

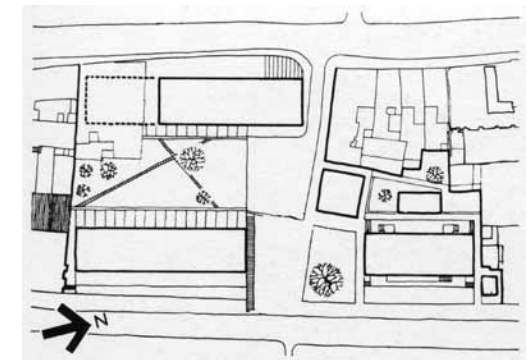
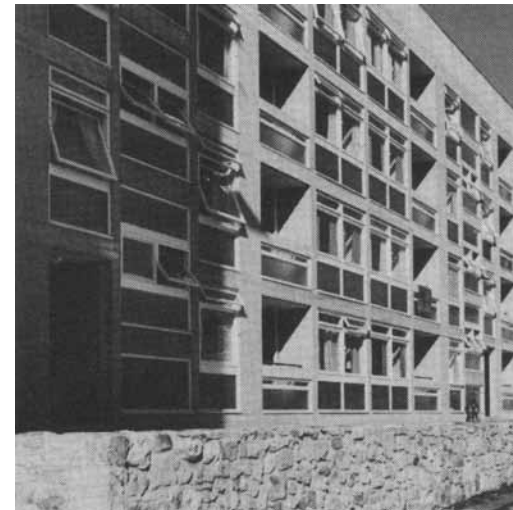
### 1. 'Nothing to do with the Englishness of English Art'

The first thing that alternately intrigues and interests me here is Alan Colquhoun's very early work with the architecture firm Lyons Israel Ellis, who served as something of a 'finishing school' for serious modernists in the UK in the 1950s and 1960s. James Stirling, James Gowan, Alan Forsyth and Neave Brown, as well as Colquhoun and Miller, began on Lyons Israel Ellis's payroll. As much as the more famous, self-promoting work of the Smithsons, this firm's schools and housing schemes were pivotal to the 'New Brutalism'. Architecturally they were probably more influential than the Smithsons, in that their use of 'wet trades' – heavy, shutter-marked concrete with brick infill – became more of a feature of Brutalism than the Miesian steel sleekness of the Hunstanton School. In the 1988 monograph on the firm, Colquhoun writes:

*In the context of the mid-1950s, the work of Lyons Israel Ellis seemed to have a refreshingly down-to-earth quality, free from the picturesqueness and whimsy that typified modern architecture in Britain in the wake of the 1951 Festival of Britain. The office was known for its professionalism and its serious approach to construction and materials, and seemed to be a good place to learn about the craft of architecture. Such a straightforward and unsensational architecture might seem unexciting to modern eyes, but it was these very qualities, among others, that appealed to the puritanical passion of a generation of young architects who wanted to join hands with the continental architects of the 1920s, who had pored over Alfred Roth's Neue Architektur, and who wanted nothing whatsoever to do with the Englishness of English Art.<sup>1</sup>*

Het blijkt hier, in alle rust terugblikkend, om de brutalistische positie in haar vroege, pure vorm te gaan. Dat wil zeggen, om het brutalisme voordat het bekend werd als een synoniem voor beton-expressionisme in constructivistische volumes. Het beeld dat naar voren komt is dat van een pretentieloze, robuuste, harde, professionele en materiële architectuur, van de continuering van een compromisloos avant-gardisme. Hier tegenover staat een ander brutalisme uit die tijd: het tamme, zoetsappige, door het Festival of Britain geïnspireerde modernisme. Vandaar ook de valse steek onder de gordel richting Nikolaus Pevsner in Colquhoun's laatste zin. De brutalisten hadden geen belangstelling voor een of andere chthonische essentie van Engelsheid, zoals die was ontdekt door een Duitse kunsthistoricus; ze gaven niets om de Townscapebeweging, de herontdekking van York, Lincoln's Inn of vissersdorpjes. Maar ondertussen gingen zij wel zelf soortgelijke Engelse archetypen vereren: John Vanbrugh, Brunel en Paxton of de anonieme 'functionele traditie'. Wat ik probeer te zeggen is dat de afstand zo groot is, dat deze twee tegen-gestelde bewegingen nu veel dichter bij elkaar lijken te staan dan indertijd het geval was. De Alton Estate in Roehampton bijvoorbeeld is door zowel de architectuurfdeling van de LCC [London County Council] als de architectuurpers opgevat

<sup>1</sup> Alan Colquhoun, 'A Note on Lyons Israel Ellis', in: Alan Forsyth en David Gray, *Lyons Israel Ellis Gray – Buildings and Projects, 1932-83* (Londen: Architectural Association, 1988), 93.



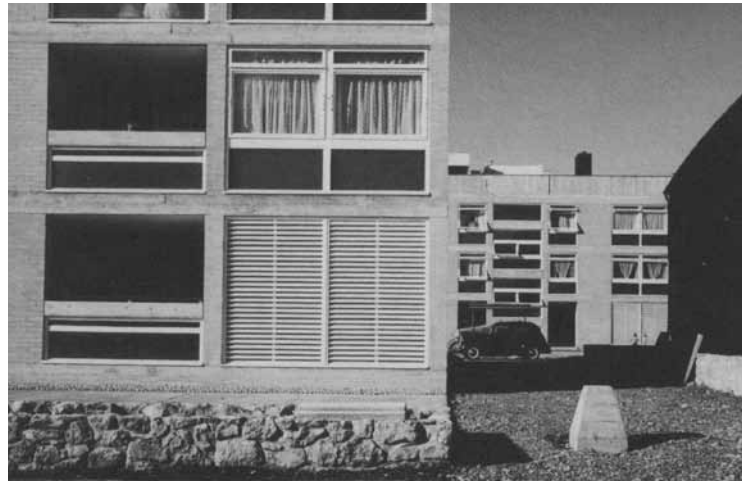
Lyons Israel Ellis, Woningbouw Vyse Lane, Southampton, Engeland, 1958

Lyons Israel Ellis, Vyse Lane Housing, Southampton, Engeland, 1958

This is, recalled in tranquillity, the Brutalist position in its early, pure form, at least before it became better known as the synonym for a form of concrete expressionism in constructivist volumes. It speaks of an architecture unpretentious, robust, hard, professional and material, and of a continuation of the avant-garde project without compromise. Its opponent is that of Brutalism at the time – the tamed, cutesy modernism inspired by the Festival of Britain; hence the wickedly pointed jibe at Nikolaus Pevsner in Colquhoun's final sentence. The Brutalists were not interested in some chthonic essence of Englishness as discovered by a German art historian; they cared nothing for the Townscape movement, the rediscovery of York, Lincoln's Inn or fishing villages. That said, in the process they ended up courting comparisons to such English archetypes as John Vanburgh, Brunel and Paxton, or the anonymous 'Functional Tradition'. The point I want to make is that the distance is so large that these two opposed movements seem much closer together than they did then. The Alton Estate in Roehampton, say, has been seen by the LCC architects' department and the architectural press as a ruthless fight between two completely opposed positions. However, at this distance the 'homely'

<sup>1</sup> Alan Colquhoun, 'A Note on Lyons Israel Ellis', in: Alan Forsyth and David Gray, *Lyons Israel Ellis Gray – Buildings and Projects, 1932-83* (Londen: Architectural Association, 1988), 93.

als een meedogenloze confrontatie tussen twee totaal tegengestelde posities. Maar gegeven die historische afstand lijken de 'knusse' kronkelweggetjes, de schuine daken, de mozaïekpatronen en de informele opzet van het in Festivalstijl uitgevoerde oostelijke deel, zowel als de monolithische regelmaat en de gebou-chardeerde betonnen modules van het brutalistische westelijke deel, allebei op een reeks volslagen modernistische torens en maisonnettes in het groen. Twee benaderingen die allebei hebben afgezien van de 'traditionele' (erger nog, de 'echte') straat en die veel meer met elkaar gemeen hebben dan met enig hedendaags project. De posities zijn geen van beiden zo rechtlijnig traditioneel als New Urbanism, en gewoon te relaxed, zoals ze daar in het groen en de openbare ruimte staan, om deel uit te maken van het overontwikkelde nieuwe modernisme. Dat wil niet zeggen dat de polemiek tussen die twee een soort sektarische vergissing was – het ging wel degelijk om verschillende benaderingen. Ian Nairn duidde deze methoden kritisch als: de ene die *met* je werd gedaan en de andere die je werd *aangedaan*. Ze deelden echter wel bepaalde modernistische uitgangspunten. En beide benaderingen dienden ook precies hetzelfde doel: het voorzien in arbeiderswoningen in een eerder welvarend deel van Londen, een voortzetting van de Labourpolitiek om 'de Tories de Britse hoofdstad uit te bouwen'. Kortom, er werd een reusachtig sociaal woningbouwproject neergezet in een deel van Richmond



Lyons Israel Ellis, Woningbouw Vyse Lane, Southampton, 1958  
Lyons Israel Ellis, Vyse Lane Housing, Southampton, 1958

winding streets, pitched roofs, mosaic patterns and informal plans of the Festival-style 'East' and the monolithic regularity and textured concrete modules of the Brutalist 'West' both appear as a series of entirely modernist towers and maisonettes in parkland, both abandoning 'traditional' (or worse 'real') streets, with far more in common with each other than with any contemporary development. Both positions are not as rigidly traditional as the New Urbanism, and too relaxed in its embrace of parkland and public space to fit with the overdeveloped New Modernism. That's not to say that the polemic between the two was some sectarian mistake – there were real differences of approach, critically summed up by Ian Nairn's reference to one being done with you, and the other at you – but that both shared certain modernist assumptions. Both also served exactly the same function, the provision of working class housing in a previously affluent area of London, a continuation of the Labour policy to 'build the Tories out of' the British capital. In short, they built a giant council estate on part of Richmond Park. This is now completely unimaginable, an even bigger difference than the grudge aesthetics of London architects.

The reason I'm referring to Lyons Israel Ellis, meanwhile, is to do with

Park. Zoiets is tegenwoordig onvoorstelbaar – een nog groter verschil dan de rancune-esthetiek van de Londense architecten.

De reden waarom ik naar Lyons Israel Ellis verwijst, heeft trouwens te maken met dingen die de Townscapers vaak probeerden op te roepen: herinneringen, plek, associaties – allemaal van die irrelevante niet-architectonische zaken. Lyons Israel Ellis was verantwoordelijk voor de herontwikkeling van een groot deel van de stad waarin ik opgroeide: Southampton, een zeer zwaar gebombardeerde industriehaven aan de Engelse zuidkust. Mijn opvatting wat moderne architectuur is (en kan zijn), en bovendien ook mijn liefde ervoor, zijn, en ik overdrijf niet, vrijwel geheel gevormd door hun werk. Als ik die periode een warm hart toedraag, er misschien al te vergevingsgezind of zelfs revisionistisch tegenover sta, dan komt dat door mijn herinneringen aan de architectuur van Lyons Israel Ellis. Twee van hun Southamptonse projecten stammen uit het eind van de jaren 1950, toen Colquhoun nog in dienst van het bureau was. Hij werkte niet aan die projecten, maar wel aan projecten met een vergelijkbaar vocabulaire in Barnsley en Preston. Het ging in beide gevallen om sociale woningbouw in het stadscentrum. Een van de twee, het Vyse Lane project, ligt omgeven door middeleeuwse muren in de ommuurde oude binnenstad. Het bestaat uit twee lange, lage blokken van brute betonnen frames, opgevuld met baksteen, opzettelijk nietszeggend en niet



Lyons Israel Ellis, Southampton Central Area Development; Hampshire, 1969  
Lyons Israel Ellis, Southampton Central Area Development; Hampshire, 1969

the kind of things that the Townscapers so often liked to evoke – memory, place, associations, all that extraneous non-architectural matter. Lyons Israel Ellis redeveloped a large proportion of the city I grew up in: Southampton, a very heavily bombed industrial port on the south coast of England. My conception of what modernist architecture is, and could be – my love for it – is, and this is no exaggeration, almost entirely formed by their work. If I am sympathetic to that period, perhaps overly forgiving or even revisionist about it, then that's because of my memory of the architecture of Lyons Israel Ellis. Two of their Southampton schemes were built in the late 1950s, when Colquhoun was still working for the firm. He contributed to neither, though worked on schemes with a very similar vocabulary in Barnsley and Preston. Both of them are inner-city council estates. One of them is in the city's walled 'Old Town', enclosed by medieval walls, the Vyse Lane scheme. It consists of two long, low blocks with stark expressed concrete frames and brick infill, deliberately blank and unpicturesque, in a location whose medieval spires and walls practically beg for a picturesque response. Next to it is a section of walkable city wall, reshaped and made public around the same time by City Architect Leon Berger. The contrast between these repetitious, cubic

schilderachtig op een plek die met zijn middeleeuwse torenspitsen en muren zowat smeekt om een pittoreske repliek. Aangrenzend ligt een beloopbaar stuk stadsmuur, dat door stadsarchitect Leon Berger ongeveer tegelijkertijd werd aangepakt en opengesteld voor publiek. Het contrast tussen de repeterende, kubistische moderne gebouwen en de bouwvallige context was altijd al hoogst opwindend, en ik ben er vrij zeker van dat dat niet de bedoeling was – het moet de bedoeling zijn geweest fatsoenlijke en bescheiden moderne huisvesting te realiseren op een plek waar eerst een achterbuurt stond, niet meer en niet minder. Het veel grotere Holyrood project van Lyons Israel Ellis, dat bestaat uit iets hogere blokken in het groen, verlaat zich minder op contrasten, maar is politiek gezien net zo onvoorstelbaar. De wijk levert een markant beeld op van ongecompliceerde en optimistische moderniteit, zonder enige gene bestemd voor sociale volkshuisvesting, centraal gelegen op loopafstand van de havens en het stadscentrum. Eén van hun projecten vind ik echter pas echt sensationeel; het werd iets later gebouwd, nadat Colquhoun het bureau al had verlaten. Ik doel op het meer romantische en retorische Wyndham Court, bij het Centraal Station van Southampton. Deze gelaagde betonnen Cunard, oprijzend uit de gebombardeerde aarde, is het toppunt van *genius loci* en roept bij mij, meer dan enig ander gebouw, de stad voor de geest. Ik ben me ervan bewust dat het bureau allereerst precies dit soort opgewonden retoriek wilde vermijden. Toch denk ik dat uit mijn beschrijving van deze projecten blijkt waarom ik wat ambigu sta tegenover de architectuurbenaderingen uit de jaren 1950.

## 2. De tijdgeest verkeerd lezen

Om dit wat beter uit te leggen, moet ik ook het rijpere architectuurtheoretische werk van Colquhoun aan de orde stellen. Om het eenvoudig te houden beperk ik

modern schemes and the crumbling context was always sharply thrilling, and I'm quite sure this was not the intention – the intention was surely to provide decent and unpretentious modern housing in a former slum, no more, no less. Lyons Israel Ellis's much larger Holyrood Estate, with slightly taller blocks in parkland, is less reliant on contrast but similarly politically inconceivable. It provides a striking image of uncomplicated and optimistic modernity, unashamedly designated as working-class housing, in a central area at walking distance from the docks and the city centre. The scheme of theirs that really excited me, though, was a little later, after Colquhoun had left the firm. Wyndham Court is a much more romantic and rhetorical estate next to Southampton Central Station. It goes full circle in its embrace of the *genius loci* – evoking the city for me more than any other building, a multilevel concrete Cunard rising from a bomb site. I'm aware this is the kind of excited rhetoric that the firm was originally intent on avoiding. Nonetheless, I think my description of these schemes indicates why I might feel a little ambiguous about 1950s architectural politics.

## 2. Misreading the *Zeitgeist*

To be a little clearer about this, I'd need to turn to Colquhoun's mature work of architecture theory, here for convenience to his history of modern architecture (*Modern Architecture*, 2002). It has such obvious differences with my own 2009 account of the Modern Movement in *Militant Modernism* that the question is rather begged. Colquhoun, without resorting to the hysterical caricature that was acceptable between the 1970s and 1990s in the likes of Charles Jencks and David Watkin, is

me tot zijn geschiedenis van de moderne architectuur (*Modern Architecture*, 2002). Het verschilt zo overduidelijk van mijn eigen verhandeling over de moderne beweging in *Militant Modernism* uit 2009 dat er nauwelijks nog iets te bewijzen overblijft. Het is niet zo dat Colquhoun zijn toevlucht neemt tot de hysterische karikatuur die tussen 1970-1990 gangbaar was bij mensen als Charles Jencks en David Watkin, maar hij is desalniettemin vastbesloten het modernisme het afvalputje van de geschiedenis in te werken. Hij vat de moderne beweging op als een fundamenteel verkeerd antwoord op het twintigste-eeuwse kapitalisme, wat resulteerde in een alleen esthetisch interessante, doodlopende weg; een fenomeen met zoveel tegenstrijdigheden, dat zo verstrikt raakte in zijn eigen contradicties, dat het zichzelf uiteindelijk in de loop van het proces opblies. Volgens Colquhoun was de aanname van het modernisme dat het de ware architectonische uitdrukking van de tijdgeest was, een Hegeliaans telos van de industriële ontwikkeling, een vergissing: de logische stijl van de dag was immers eclecticisme, verwarring en collage. Hij positioneert zijn boek 'tussen de idealistische utopieën van de avant-garde en het verzet, de complexiteit en pluraliteit van de kapitalistische cultuur'.<sup>2</sup>

Colquhoun schrijft over Herman Muthesius, met de rest van de moderne beweging in zijn achterhoofd, dat de kritiek

<sup>2</sup> Alan Colquhoun, *Modern Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 9.



Lyons Israel Ellis, Southampton Central Area Development; Hampshire, 1969

Lyons Israel Ellis, Southampton Central Area Development; Hampshire, 1969

nonetheless intent to consign the Modern Movement to the dustbin of history. He thinks of the Modern Movement as a fundamentally mistaken response to twentieth-century capitalism that formed little more than an aesthetically interesting cul-de-sac, a massively contradictory phenomenon so entrapped by its own contradictions that it eventually destroyed itself in the process. For Colquhoun, modernism's belief that it was the real architectural expression of the *Zeitgeist*, a Hegelian telos of industrial development, was mistaken: the logical style of the day was eclecticism, confusion and collage. He situates his book 'between the idealist utopias of the avant-garde and the resistances, complexities and pluralities of capitalist culture'.<sup>2</sup>

He writes of Herman Muthesius, and he has the rest of the Modern Movement in mind, that the critique was aimed at laissez-faire capitalism but not monopoly capitalism; that its intent to carve out a Third Way between Marxism and capitalism necessarily put them close to the false syntheses of Fascism; that their romantic anti-capitalism was in certain fundamental ways reactionary. He writes of a typical Gropius text, for instance, that 'in exchange for being alienated from their work, workers, as

<sup>2</sup> Alan Colquhoun, *Modern Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 9.

<sup>3</sup> Ibid., 69.



gericht was op het laissez-faire kapitalisme, maar niet op het monopolistisch kapitalisme; dat de intentie een Derde Weg aan te leggen tussen het marxisme en het kapitalisme, hen noodzakelijkerwijs in de buurt bracht van de pseudosynthesen van het fascisme en dat hun romantische antikapitalisme op een bepaalde fundamentele manier reactionair was. Over een typische Gropiustekst schrijft hij bijvoorbeeld dat 'arbeiders, als consumenten, in ruil voor het feit dat ze vervreemd zijn van hun werk, een transcendente collectieve ervaring wordt geschonken'.<sup>3</sup> In het vervolg hierop nuanceert hij dit beeld in zekere zin zelf, als hij modernistische architectuur aantreft, die op een veel intelligentere manier verbonden is aan serieuze sociaal-democratiën (zoals die in Zweden of in de Duitse Weimarrepubliek) of aan het communisme (in de USSR). De beschrijving is natuurlijk wel accuraat als het gaat om een bepaalde, snel dominant geworden tendens in de moderne beweging: de CIAM-orthodoxie, waartoe werd besloten na de verbanning, het royement of de afvalligheid van de architecten die na de ineenstorting van de Weimarrepubliek liever in oostelijke dan in westelijke richting trokken.

De beschrijving betreft eerder het modernisme van Gropius, Le Corbusier, Sigfried Giedion dan dat van Hannes Meyer, El Lissitzky, Karel Teige. Dit is redelijk, omdat zij tot de winnende factie behoorden, maar de indruk blijft bestaan dat Colquhoun er niet erg in geïnteresseerd is aan te tonen hoe fundamenteel dit vroege verschil eigenlijk wel was. Het ging niet om een verschil in stijl, of om wie er voor of tegen het gebruik van *béton brut* of *people's detailing* was, maar over de vraag of de 'nieuwe samenleving' die, zo leek het, de modernisten allemaal dachten aan het bouwen te zijn, zou worden gerealiseerd door een verlichte elite of via de klassenstrijd. De vraag was *voor* wie deze architectuur zou zijn en, misschien later, *van* wie die zou zijn.

Het lijkt er een beetje op dat Colquhoun net als Tafuri het wel prettig vindt om

consumers, are offered a transcendental collective experience.'<sup>3</sup> This is a picture that he goes on to nuance himself, to some extent, finding modernist architectures that were far more intelligently attached with a serious Social Democracy (in Sweden, or Weimar Germany) or Communism (in the USSR). It is accurate enough of course as a description of a certain, quickly dominant trend in the Modern Movement: the CIAM orthodoxy, settled upon after the exile, expulsion or apostasy of the architects who went East rather than West when the Weimar Republic collapsed; the modernism of Gropius, Le Corbusier, Siegfried Giedion rather than Hannes Meyer, El Lissitzky, Karel Teige. This is fair, given that they were the faction that won out; but there is a persistent sense that Colquhoun has little interest in outlining just how fundamental this early difference was. It wasn't a matter of differences in style, of being for or against *béton brut* or 'people's detailing', but of whether the 'new society' that all modernists appeared to think they were building was to be achieved by an enlightened elite or by class struggle. The question of who this architecture was to be *for*, and perhaps later, who it was to be *of*.

There is, as with Tafuri, the slight sense that Colquhoun rather enjoys a residence in the *Grand Hotel Abyss*, as Lukács once accused Adorno. Any possible Marxist version of modernism is downplayed or dismissed. Of the theories of Proletcult founder Aleksandr Bogdanov, for instance, Colquhoun writes that they were 'closer to Saint-Simon than to Marx', in their insistence that 'the progress of the proletariat towards socialism would have to take place simultaneously in the political, economic and cultural planes'. In fact, this seems rather closer to Gramsci – the notion that simple political power or economic heft was

in *Grand Hotel Abyss* te verblijven – om Lukács' beschuldiging aan het adres van Adorno te parafraseren. Iedere mogelijk marxistische versie van het modernisme wordt gebagatelliseerd of van tafel geveegd. Over de theorieën van de stichter van Proletcult, Aleksandr Bogdanov, schrijft Colquhoun bijvoorbeeld dat die 'dichter bij die van Saint-Simon lagen dan bij Marx', omdat ze benadrukken dat 'de vooruitgang van het proletariaat richting socialisme gelijktijdig op politiek, economisch en cultureel vlak zou moeten plaatsvinden'. Dit doet in feite meer aan Gramsci denken – de notie dat enkel politieke macht of economische draagkracht niet voldoende is, dat er om de maatschappij waarachtig en effectief te hervormen een veel bredere culturele hegemonie nodig is. Natuurlijk was het idee van sommigen, die het 'echte' modernisme aanhingen, dat een nieuw begrip van ruimtelijke planning bij keukens en sociale woningbouw op zich in staat zou zijn dergelijke effecten te bereiken, onder omstandigheden die in wezen nog steeds kapitalistisch waren, naïef. Het tegenargument lijkt in dit geval echter een bekendere notie op te roepen, een idee dat bij gelegenheid werd onderschreven door Tafuri: dat dergelijke pogingen om eilanden te scheppen in een vijandig systeem, gedoemd waren te mislukken en dat dergelijke experimenten en ideeën daarom zouden moeten worden uitgesteld tot na de revolutie. Gezien het feit dat het uitbreken van de pan-Europese revolutie niet erg waarschijnlijk lijkt sinds 1968 (of, voor de realisten onder ons, sinds 1919), hoeft er helemaal geen relatie tussen architectuur en maatschappelijke processen te worden gepostuleerd. Het is goed te beseffen dat het marxistische milieu rond het tijdschrift *Oppositions*, waar Colquhoun zo'n centrale rol in speelde, ons ook liet kennismaken met de onbeschaamd apolitieke Peter Eisenman. De enige 'kritiek' die door een gebouw kon worden uitgedrukt was een ruimtelijke aanval op onze kleinburgerlijke vooroordelen (in villa's bijvoorbeeld of

<sup>3</sup> Alan Colquhoun, *Modern Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 9.

not enough, that a much wider cultural hegemony would be both necessary and effective to truly transform society. Obviously, the notion held by some on the modernist 'right' that new conceptions of spatial planning in kitchens and housing estates could have this effect by themselves, in still basically capitalist conditions, was naive. Yet the counterargument here seems to evoke a more familiar notion, one shared at times by Tafuri – that these attempts to create islands in a hostile system were doomed to failure and that therefore any experiments or new planning ideas should be relegated to an after-the-revolution. Given that the pan-European revolution has not looked terribly likely since 1968 (or more realistically, 1919), this means that the relation of architecture to social processes need not be thought at all. It's worth remembering that the Marxian milieu around the journal *Oppositions*, to which Colquhoun was so central, also brought us the unashamed apoliticism of a Peter Eisenman, in which the only 'critique' that a building could offer was a spatial assault on our petit-bourgeois preconceptions (in villas, say, or Ivy League universities), rather than anything that might improve the living conditions of the majority.

That said, the *Grand Hotel Abyss* was certainly a good place to view certain 1960s ideas about space and the city, especially with reference to disposability and technology. The sections on megastructures, '68 utopianism and the Situationists in Colquhoun's book are deliciously waspish, especially given the high-tech generation's enmeshing into the later, Blairite 'Third Way'. This comes across very strongly in his description of Constant Nieuwenhuys's New Babylon as a Mall. This entire, enclosed pedestrian city *en pilotis*, with infrastructure underneath, is seen in

in Ivy League-universiteiten), niet iets dat de woonomstandigheden van de meerderheid zou kunnen verbeteren.

Dat gezegd hebbende, was *Grand Hotel Abyss* zeker een goede plek om bepaalde ideeën over ruimte en de stad uit de jaren 1960 te overdenken, vooral waar het ging om vervangbaarheid en technologie. Colquhoun's stukken over megastructuren, het utopisme van 1968 en de situationisten zijn verrukkelijk giftig, vooral gezien het feit dat de hightech generatie later verstrikt raakte in de Derde Weg van Tony Blair. Dit komt nadrukkelijk tot uiting wanneer hij het Nieuw Babylon project van Constant Nieuwenhuys typeert als winkelcentrum. Hij beschrijft deze complete, besloten voetgangersstad op *pilotis* met de onderliggende infrastructuur in vooruitziende termen. 'De overheersende indruk die dit esthetische Utopia nalaat is er een van verveling en claustrofobie. Het is net een oneindig winkelcentrum zonder bordjes waar de uitgang is',<sup>4</sup> en dat schept een 'gelobotomiseerde wereld waar macht en conflict met wortel en tak zijn uitgerukt'.<sup>5</sup> Dit eerste punt slaat vast aan bij iedereen die heeft gezien wat de nadruk op aanpasbaarheid en beslotenheid heeft aangericht in bijvoorbeeld het stadscentrum van Cumbernauld van Geoffrey Copcutt. Colquhoun vervolgt dat:

*(...) het maar al te gemakkelijk is om bijvoorbeeld Constant's Nieuw Babylon op te vatten als een allegorie voor een postindustriële kapitalistische wereld waarin een onzichtbaar netwerk, hoewel het in staat is zichzelf efficiënt te onderhouden en te reproduceren, niet langer wordt geleid door enig rationeel doel.*<sup>6</sup>

Dat is een behoorlijk treffende omschrijving van de Fun Palaces van de jaren 2000, die me opnieuw door het hoofd speelt bij het lezen van Colquhoun's conclusie: 'Het modernisme zou overleven, maar pas nadat het zijn totaliserende aanspraken had laten vallen en wel door middel van een proces van voortdurende zelfherroeping'.<sup>7</sup> Ik vind de stelling dat het modernisme onlosmakelijk was verbonden met

prescient terms. 'The dominant impression of this aesthetic utopia is one of boredom and claustrophobia. It is like an endless shopping mall without exit signs',<sup>4</sup> creating a 'lobotomised world from which power and conflict have been eradicated'.<sup>5</sup> The first point surely resonates with anyone who has seen what adaptability and enclosure have created in, say, Geoffrey Copcutt's Cumbernauld Town Centre. Colquhoun continues:

*It is all too easy to see Constant's New Babylon, for example, as an allegory for a post-industrial, capitalist world, in which an invisible network, though able to maintain and reproduce itself efficiently, is no longer guided by any rational telos.*<sup>6</sup>

That's an apt enough description of the Fun Palaces of the 2000s, but it haunts me somewhat when reading Colquhoun's conclusion: 'Modernism was to survive, but only after abandoning its totalising claims and by a process of continual self-cancellation'.<sup>7</sup> I'm not altogether convinced by the claim that modernism was indelibly linked with a Third Way as opposed to Marxisms both Western and Eastern, but the temporal similarity is unavoidable, as T.J. Clark points out in *Farewell to an Idea*.<sup>8</sup> Socialism and modernism were born around the same time, died around the same time, and while they have obviously not always been closely linked, they frequently had combustible and productive effects on each other. That description of 'abandoning totalising claims' and 'continual self-cancellation' sounds to me strikingly akin to the other Third Way of the last 20 years, which abandoned the total critique of capitalism and reached instead for an electoral politics based on a 'continual self-cancellation' on the part of the left, a persistent abandonment of its principles and history in favour of, effectively, laissez-faire combined with

de Derde Weg als tegendeel van zowel het westerse als het oosterse marxisme niet helemaal overtuigend, maar de temporele gelijkenis is onmiskenbaar, zoals T.J. Clark stelt in *Farewell to an Idea*.<sup>8</sup> Het socialisme en het modernisme zijn rond dezelfde tijd geboren, rond dezelfde tijd gestorven en hoewel ze natuurlijk niet altijd nauw met elkaar verbonden zijn geweest, hadden ze vaak prikkelende en productieve effecten op elkaar. Woorden als 'totaliserende aanspraken (...) laten vallen' en 'voortdurende zelfherroeping' klinken mij in de oren als opvallend verwant aan die andere Derde Weg van de afgelopen 20 jaar, die alle kritiek op het kapitalisme inruilde voor een electorale politiek op basis van 'voortdurende zelfherroeping' van de kant van links, en die zijn principes en de geschiedenis aanhoudend verloochende ten gunste van wat in feite een combinatie was van laissez-faire en vage, kleffe retoriek. Dat is de enige manier waarop ik de situatie kan opvatten. Daarom heb ik misschien wel een extreem hoge dunk van de som der delen, en misschien wel een extreem lage dunk van de zelfherroeping van progressieve bewegingen. Modernisme, hetzij in 1950 op het Engelse platteland, hetzij de meer verheven voorbeelden uit de geschiedschrijving, heeft nu een andere betekenis: een voortdurende, concrete geheugensteun dat het ook anders zou kunnen, dat strategieën en vormen die nu voor onmogelijk worden gehouden eens gewoon werden gevonden. We moeten natuurlijk niet gaandeweg terugkeren naar de Panglossiaanse verhalen van de CIAM, maar we moeten ook niet doen alsof een terugkeer naar louter de architectuurpraktijk ons een uitweg biedt uit onze dilemma's en tegenstrijdigheden.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

vaguely cuddly rhetoric. That's the conjuncture I can't help but read this in. Because of that, I have a perhaps excessively high opinion of totalisation, and a perhaps excessively low opinion of the self-cancellation of progressive movements. Modernism, whether in provincial England in the 1950s or in the more exalted examples of the historiography, means something different now – a persistent and concrete reminder that things could be done differently, that policies and forms now considered impossible were once considered mundane. Of course in the process we mustn't return to the Panglossian tales of the CIAM, but nor must we pretend that a return to the mere practice of architecture provides some way out of our predicaments and contradictions.

4  
Alan Colquhoun, *Modern Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 228.  
5  
Ibid.  
6  
Ibid.  
7  
Ibid., 254.  
8  
Ibid., 254.

4  
Alan Colquhoun, *Modern Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 228.  
5  
Ibid.  
6  
Ibid.  
7  
Ibid., 254.  
8  
Ibid.

