

Moeten we de Griekse antieke cultuur kennen om de avonturen van Odysseus te kunnen waarderen? Moeten we de specifieke culturele en sociaal-economische context weten om alle scabreuze verwijzingen in de *Decamerone* van Giovanni Boccaccio op waarde te kunnen schatten? Of is juist kennis van de vorm noodzakelijk en kunnen we *Decamerone* alleen waarderen als we de subtiele eigenaardigheden van deze compositiewijze doorgronden?

Is het mogelijk om na ruim vier decennia een tekst van Alan Colquhoun over typologie en ontwerpmethoden volledig te situeren en zijn relevantie te begrijpen? Moeten we weten dat Engeland in 1966 de Duitsers versloeg op het Wk-voetbal? Is het relevant voor ons begrip van de tekst dat de Beatles *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* uitbrachten rond de eerste verschijningsdatum van dit artikel? Moeten we om de tekst te kunnen doorgronden aan minirokken denken, of aan Vidal Sassoon's sculpturale kapsels voor Miss Twiggy en Mary Quant?

V o r m

Alan Colquhoun's artikel 'Typology and Design Methods' (*Arena* 1967 / *Perspecta* 1969) begint welhaast zonder introductie. Het lijkt op een gesprek dat je tegen wil en dank hoort in de trein, een bank achter je; midden in een zin wordt je deel van een gesprek dat kennelijk al enige tijd duurt. Het gesprek blijkt echter een monoloog te zijn. De spreker werpt zelf tegenwerpingen op, ontkracht zijn eigen

DE RIVIER EN DE VEERBOOT EEN KORTE BESCHOUWING OVER ALAN COLQUHOUN'S 'TYPOLOGY AND DESIGN METHODS'

Michiel Riedijk

THE RIVER AND THE FERRY A BRIEF REFLECTION ON ALAN COLQUHOUN'S 'TYPOLOGY AND DESIGN METHODS'

Do we need to be familiar with the culture of Ancient Greece in order to appreciate the adventures of Odysseus? Must we know the specific cultural and socioeconomic context to gauge the full value of all the scabrous references in Giovanni Boccaccio's *The Decameron*? Or is it in fact knowledge of the form that is imperative, and can we appreciate *The Decameron* only if we decipher the subtle idiosyncrasies of this composition method?

Is it possible, after more than four decades, to fully situate a text by Alan Colquhoun on typology and comprehend its relevance? Do we need to know that England beat Germany in the football World Cup in 1966? Is it relevant to our understanding of the text that The Beatles released *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* around the date the article was first published? In order to decode the text, must we think about miniskirts or about Vidal Sassoon's sculptural hairdos for Twiggy and Mary Quant?

F o r m

Alan Colquhoun's article 'Typology and Design Methods' (*Arena* 1967 / *Perspecta* 1969) begins almost without introduction. It is like a conversation you overhear involuntarily in the train, one seat behind you. The accidental bystander becomes involved, mid-sentence, in a conversation that has apparently been going on for some time. The conversation, however, proves

beweringen en onderzoekt impliciete veronderstellingen. Colquhoun's tekst heeft geen tussenkoppen of een andere onderverdeling. Het bestaat uit 36 alinea's van wisselende lengte. Als een zoektocht, een *monologue intérieur*, documenteert hij overpeinzingen bij de vraag of een wetenschappelijk gestructureerde ontwerp-wijze mogelijk en wenselijk is in de architectuur.

De tekst leest als een traag meanderende rivier met ruime bochten en uitwijdingen tussen zandbanken, doodlopende kreken en ruige oevers. Colquhoun beschrijft een aantal wijdloperige lussen die ongeveer halverwege de tekst samen lijken te komen, maar zoals het een gestaag voort stuwende rivier betaamt, is alles opgeschoven richting voltooiing. Het artikel eindigt even abrupt als het begon, alsof de treinreiziger is uitgestapt en alleen nog maar kan vermoeden hoe de monoloog zal eindigen.

Verzet

Het betoog raakt aan een aantal verschillende onderwerpen: de betekenis en het gebruik van typologieën, de oorsprong van het wetenschappelijk denken, methodisch ontwerpen, de kracht van intuïtie, de tekortkomingen van zowel een functionalistische als een expressionistische ontwerp-houding, Gestalttheorie en perceptie, en tot slot de betekenis van architectonische vorm. De tekst lijkt een raamver telling als *Decamerone* waarin relatief autonome subplots door nabijheid samenhang vertonen en aan elkaar refereren.

Het betoog vertrekt vanuit een beschouwing over typologie. Colquhoun vermoedt dat het gebruik van typologieën en classificatiesystemen niet waardevrij is. Hij veronderstelt dat aan het gebruik van typologieën een esthetische doctrine ten grondslag ligt. Dat wil zeggen: de ontwerpkeuze om gekende typen te gebruiken zou ingegeven zijn door expressie-overwegingen in plaats van door de

to be a monologue. The speaker himself raises objections, negates his own assertions and explores implicit assumptions. Colquhoun's text has no sub-heads or any other organisational breakdown. It consists of 36 paragraphs of varying length. As in an exploration, an interior monologue, he documents musings on the question of whether a scientifically structured design method is possible and desirable in architecture.

The text reads like a slowly meandering river, curving and widening past shoals, blind inlets and rough banks. Colquhoun traces a number of rambling loops that seem to come together about midway through the text, but as befits a steadily flowing river, everything is being pushed towards completion. The article ends as abruptly as it began, as though the passenger has got off the train and can only conjecture how the monologue will end.

Resistance

The text touches on several different subjects: the meaning and use of typologies, the origin of scientific thinking, methodical design, the power of intuition, the shortcomings of both functional and expressionist design outlooks, Gestalt theory and perception and finally the meaning of architectural form. The text resembles a frame story like *The Decameron*, in which relatively autonomous subplots display connections through proximity and contain references to one another.

The text starts with an examination of typology. Colquhoun suspects that the use of typologies and classification systems is not free of value judgements. He believes that the use of typologies is based on an aesthetic doctrine. That is to say, the design decision to use known types is inspired by considerations of expression rather than by a search for a more scientific

zoektocht naar een meer wetenschappelijke ontwerp-wijze. Het typologiebegrip wordt in het verdere verloop van het stuk aan het ambacht van de architect gekoppeld. Het gebruik van typen of beproefde modellen, aldus Colquhoun, stelde de 'pre-industriële' ontwerper in staat om tot technisch aanvaardbare oplossingen te komen. Via ambacht, kunst en wetenschap komt het stuk op de betekenis van vorm als belichaming van een culturele 'iconische' waarde. Hij constateert dat dit aspect van de verschijningsvorm vaak verborgen is achter de meer voor de hand liggende programmatische vragen, die een bepaalde architectonische vorm lijken te rechtvaardigen.

Colquhoun verzet zich tegen de veronderstelling dat architectonische vorm de resultante kan zijn van een logisch, wetenschappelijk gefundeerd ontwerp-proces. Hij gaat terug naar de in zijn woorden romantisch 'biotechnologische' oorsprong van het denken dat slechts één architectonische vorm, of welke ontworpen vorm ook, de enige uitkomst kan zijn van het ontwerp-proces. Hij stelt dat er een onvermijdelijke ont koppeling is, of op zijn minst distantie, tussen de uiteindelijke vorm van een ontwerp en het organisatorisch-functioneel diagram dat er aan ten grondslag heeft gelegen. Verder constateert hij dat er geen directe 'vaste' relatie is tussen vorm en betekenis. De verschijningsvorm spreekt niet direct tot ons; wij hebben culturele kennis nodig om de relatie tussen vorm en betekenis te kunnen



Vidal Sassoon met Mary Quant, jaren zestig
Vidal Sassoon with Mary Quant, 1960s

design method. As the text progresses, the concept of typology is linked to the craft of the architect. The use of types or proven models, Colquhoun argues, enabled the 'pre-industrial' designer to arrive at technically acceptable solutions. Via craft, art and science the text comes to the meaning of form as the embodiment of a cultural 'iconic' value. He observes that this aspect of the external form is often concealed behind the more obvious programmatic questions that seem to justify a particular architectural form.

Colquhoun resists the assumption that architectural form can be the result of a logical, scientifically grounded design process. He goes back to what he calls the romantic 'biotechnical' origin of the idea that only one architectural form, or any designed form, can be the sole, inevitable outcome of the design process. He argues that there is an inevitable disconnect, or at the very least, distance, between the eventual form of a design and the organisationally functional diagram upon which it was based. He also observes that there is no direct 'fixed' relation between form and meaning. The external form does not speak directly to us; we need cultural information in order to decode the relationship between form and meaning. The text ends with a reflection on values. A certain 'scientific' distance, Colquhoun says, enables us to design. Methods and techniques, in which

decoderen. Het stuk eindigt met een beschouwing over waarden. Door een zekere 'wetenschappelijke' distantie zijn wij, volgens Colquhoun, in staat om te ontwerpen. Methoden en technieken, waartoe hij ook kennis van typologieën rekent, bieden alleen een kader of vertrekpunt voor het architectonisch denken.

Receptie

Elke tekst vormt altijd zowel een afsluiting als een prelude van iets wat we nog niet kennen, een stroom van gedachten en posities als het water van een rivier. Dit geldt in retrospectief ook voor Colquhoun's tekst. Hij constateert tekortkomingen in het ontwerpproces, maar hij geeft niet aan hoe hij die tekortkomingen zou willen opheffen. Verder geeft Colquhoun niet aan voor welke aspecten binnen het ontwerpen hij een meer wetenschappelijke benadering mogelijk of noodzakelijk acht. Kunnen alleen de kosten, de bouwfysica of de draagconstructieve aspecten meer wetenschappelijk en methodisch worden geïntegreerd in het ontwerpen, of geldt dit ook voor de definitie van de architectonische hoofdvorm? Zijn verwijzingen naar vorm en vormleer worden geschraagd door de Gestalttheorie. Dit komt nu misschien over als een debat uit vervlogen tijden; verwijzingen als afspiegeling van het Angelsaksische debat dat vanaf het midden van de vorige eeuw aan beide zijden van de oceaan werd gevoerd. In dit debat, net als in Colquhoun's tekst, werden de perceptie en Gestalt als uitgangspunt genomen om over vorm te kunnen nadenken.

Schaduw

Reacties op dit denken hangen echter al als een schaduw boven het artikel. De vanzelfsprekendheid waarmee Colquhoun veronderstelt dat de architectonische hoofdvorm de drager van betekenis is, stond einde jaren 1960 al ter discussie.

he also includes knowledge of typologies, merely offer a context or a starting point for architectural thinking.

Reception

Every text is both a conclusion and a prelude to something we do not yet know: just as the water of the river makes it part of a stream of ideas and positions. In retrospect this also applies to Colquhoun's text. He identifies shortcomings in the design process, but he provides no indication as to how he would seek to remedy these shortcomings. Neither does Colquhoun indicate the aspects within design for which he considers a more scientific approach possible or necessary. Can only the costs, the physics of construction or the aspects of the load-bearing structure be more scientifically and methodically integrated into design, or does this also apply to the definition of the overall architectural form? His references to form and form theory are based on the Gestalt theory. Today this may sound like a debate from a bygone era. These references reflect the Anglo-Saxon debate waged on both sides of the ocean starting in the mid-twentieth century. In this debate, as in Colquhoun's text, perception and Gestalt were used as the basis of thinking about form.

Shadow

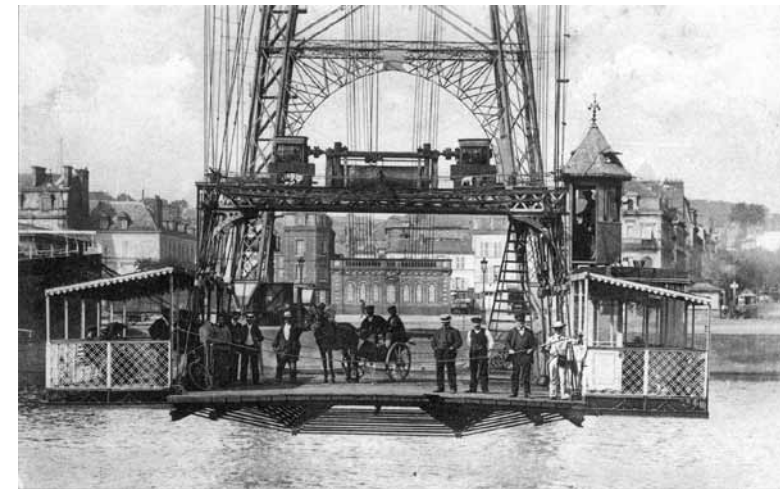
Reactions to this thinking, however, hang like a shadow over the article. Colquhoun's unquestioning assumption that the overall architectural form is the carrier of meaning was the subject of debate in the late 1960s. Robert Venturi was first to take a position in the Gestalt debate by asserting that architecture had to derive meaning not from the overall form, but

Allereerst positioneert Robert Venturi zich in het Gestaltdebat door te stellen dat niet de hoofdvorm, maar een iconografisch systeem (bijvoorbeeld decoratie) als toevoeging aan die hoofdvorm, betekenis moet verlenen aan architectuur. Grote gekleurde hippiebloemen op non-descripte verkoopdozen langs snelwegen liggen hier in het verschiet.

Een tweede positie is die van onder andere Peter Eisenman. Hij begrijpt architectuur als een talig formeel systeem dat gestoeld is op een radicale ontkenning van begrippen als perceptie en Gestalt. De zoektocht naar architectonische vorm is in dit denken te begrijpen als de resultante van een precieze intellectuele manipulatie van grids, rasters en structuren, als stijl oefeningen binnen strenge spelregels. Deze ontwikkelingen doen zich de volgende jaren voor. Colquhoun's twijfel, verwoord in de zoekend meanderende tekst, lijkt daarop vooruit te lopen.

Omkering

Daarnaast schemert door de hele tekst de mogelijkheid van een bewuste omkering van de geschetste volgordelijkheid in het ontwerpen; mogelijk was Colquhoun zich hiervan ook bewust. Het vertrekpunt van ieder ontwerpproces is



Transbordeur, veer tussen twee oevers in Rouen
Transbordeur, ferry between two banks in Rouen

from an iconographic system, as a complement to this overall form. Large coloured hippie flowers on non-descript retail outlets along motorways loom on the horizon.

A second position is that of Peter Eisenman, among others. He sees architecture as a linguistically formal system founded on a radical negation of concepts like perception and Gestalt. In this thinking, the search for architectural form must be understood as the result of a precise intellectual manipulation of grids, matrices and structures, as style exercises within strict playing rules. These developments would emerge in the years that followed. Colquhoun's doubts, expressed in the searching, meandering text, seem to anticipate them.

Inversion

In addition, the whole text hints at the possibility of a deliberate inversion of the sequence of design as outlined; perhaps Colquhoun was aware of this as well. The starting point of every design process is form rather than functional diagrams and patterns of use. The architectural form is not the laboriously attained, functionally correct synthesis of a scientific process, but the first start of thinking and design. The form of a ferry, for instance,

vorm in plaats van functionele diagrammen en gebruikspatronen. De architectonische vorm is dan niet de moeizaam bevochten, functioneel juiste synthese van een wetenschappelijk proces, maar het eerste begin van het denken en ontwerpen. Zo kan de vorm van een veerpont bijvoorbeeld als vertrekpunt dienen voor een architectonisch object. Een veerpont heeft een heldere driebeukige structuur met een groot ruim in het midden vol vrachtwagens en auto's, twee zijbeuken met trappen, wc's en passagiersvoorzieningen, en wordt bekroond door de stuurhut. Dit organiserend principe kan door vormverwantschap een ontwerp ruimtelijk en typologisch structureren, zonder een moeizaam proces van *Formfindung* te doorlopen. Colquhoun wijdt aan het einde van zijn tekst een klein terzijde aan Schönberg en Kandinsky waarbij gearticuleerd wordt dat een ontwerp of een compositie ook op deze wijze vanuit een idee over vorm kan vertrekken.

Actualiteit

De vraag naar de relatie tussen vorm en betekenis is nog steeds actueel, al was het alleen maar omdat het een discussie is die tegenwoordig bijna stelselmatig wordt ontweken. De tekst preludeert op tendensen in de jaren 1970. O.M. Ungers's onderzoek *The City as Metaphor*, gepresenteerd in een tentoonstellingsinstallatie in New York in 1976, stelt de formele verwantschappen tussen precedenten, analogieën, metaforen en morfologie aan de orde. Zijn onderscheid tussen verschillende, gelijktijdig zichtbare lagen in de realiteit is ook gebaseerd op de veronderstelling dat de relatie tussen vorm en betekenis niet eenduidig is.¹ Ungers' gelaagde werkelijkheid biedt de ontwerper drie verschillende niveaus van reflectie en interventie in het ontwerpproces. Hij maakt verschil tussen de feitelijke vorm, het beeld van de vorm en het idee of concept dat er aan ten grondslag ligt. Door deze tripartite verdeling weet Ungers de culturele dilemma's die Colquhoun schetst in zijn tekst te omzeilen.

110

can serve as the starting point of an architectural object. A ferry has a clear triple-bay structure, with a large space in the middle of the volume filled with lorries and cars, two lateral bays for stairs, toilets and passenger facilities, and a pilot house on top. This organising principle, by affinity of form, can structure a design spatially and typologically without requiring a laborious process of 'designing'. At the end of his text, Colquhoun devotes a brief aside to Schoenberg and Kandinsky, in which he articulates that in this way a design or a composition can also start from an idea about form.

Relevance

The question of the relation between form and meaning is still relevant, if only because it is a discussion that is almost systematically avoided today. The text is a prelude to tendencies in the 1970s. O.M. Ungers's study *The City as Metaphor*, presented in an exhibition installation in New York in 1976, addresses the formal affinities between precedents, analogies, metaphors and morphology. His identification of different layers in reality¹ is also based on the assumption that the relation between form and meaning is not unequivocal. Ungers's layered reality offers the designer three different levels of reflection and intervention in the design process. He differentiates between the actual form, the image of the form and the idea or concept upon which it is based. Through this tripartite division, Ungers manages to evade the cultural dilemmas Colquhoun outlines in his text.

It is also relevant that Colquhoun poses the still unanswered question of the 'intuitive moment' in design. The entirely logical design process with an inevitable outcome remains an illusion that must still be combated today. The pretence of so-called purely scientifically programmed

Relevant is verder dat Colquhoun de nog altijd onbeantwoorde vraag naar het 'intuïtieve moment' in het ontwerpen aan de orde stelt. Het volledig logische ontwerpproces met een onvermijdelijke wetenschappelijke uitkomst blijft een illusie, die ook heden ten dage bestreden moet worden. De pretentie van het zogenaamd zuiver wetenschappelijk geprogrammeerde vormenspel, gegenereerd door de rekenkracht van de computer, dient te allen tijde te worden weerlegd.

Terugblik

Onze terugblik op het einde van de jaren 1960 is gekleurd en vooringenomen: we zien wel de vrolijke, bont gekleurde kleren en platenhoezen, maar we ruiken niet de smog van briketten en steenkool die boven Londen hing. Zien en lezen we omkijkend slechts de dingen die we verwachten of waardoor we ons willen laten inspireren? Kunnen we Alan Colquhoun's tekst zoveel decennia na verschijning op juiste wijze positioneren en een correcte receptie van de tekst veronderstellen? Is niet iedere terugblik als een vergrootglas? Projecteren wij niet onze idealen en preoccupaties op dat wat wij herkennen in een bekend verondersteld verleden?

¹
Jasper Ceppl, *Oswald Mathias Ungers Eine intellektuelle Biographie* (Keulen: Walther König, 2007), 332-333.

111

interaction of forms, generated by the processing capacity of the computer, should always be refuted.

Looking Back

Our look back at the late 1960s is coloured and biased: we may see the cheerfully multicoloured clothes and record sleeves, but do we not smell the smog of briquettes and coal that hung over London? Do we see and read only the things we expect or want to be inspired by? So many decades after its publication, can we accurately situate Colquhoun's article and presume a correct reception of the text? Isn't every look back like a magnifying glass? Do we not project our ideals and preoccupations onto what we recognise in a past we assume to be familiar?

Translation: Pierre Bouvier

¹
Jasper Ceppl, *Oswald Mathias Ungers Eine intellektuelle Biographie* (Cologne: Walther König, 2007), 332 and 333.

