

Dirk Somers

Over het opmerkelijke, soms wat raadselachtige oeuvre van Mario Asnago en Claudio Vender is al heel wat bespiegeld. *Giò Ponti* heeft hun werk beschreven als een stille, pragmatische middenweg tussen de meer uitgesproken posities in het architectonische debat in het Italië van midden vorige eeuw. Een soort zelfgetekend pad dat een eigen verhaal construeert bezijden het classicisme van de Novecento en het rationalisme van de Gruppo 7.¹ Guido Canella schetste de naoorlogse gebouwen van Asnago en Vender als spannende combinaties van gelatenheid en hoop, met een vergelijkbare sfeer als in de doeken van de *pittura metafisica* van De Chirico of Sironi. Canella beschrijft de hoop als het product van de energetische nieuwheid van de wederopbouw, en de gelatenheid als het gevolg van het onvoltrokken momentum van het rationalisme van de jaren 1930 en 1940.² Bruno Reichlin onderstreepte de relatie tussen het picturale werk van Asnago en Vender en de grafische gevelcomposities van vroegmodernen als Rudolf Schwarz of Gunnar Asplund: het vocabulaire van het functionalisme wordt toegeëigend, zonder de rationalistische esprit.³

In dit essay wil ik graag een alternatief spoor bewandelen, en het werk van Asnago en Vender gebruiken als ijkpunt in een specifiek, weliswaar excentrisch parcours dat halte houdt bij een paar twintigste-eeuwse woongebouwen. We lopen langs bij Tessenow en Loos, op zoek naar de fineses van een geschikte ontvangst. Pas daarna gaan we bij Asnago en Vender op visite. Maar eerst zetten we een paar flinke passen achteruit. Met wat kwade wil valt het geploeter van de twintigste-eeuwse architectuur te bekijken als een krampachtige zoektocht naar legitimiteit. De desintegratie van de burgerlijke samenleving en de verzanding van het eclecticisme leidden tot een reeks wankele pogingen om de architectuur opnieuw uit te vinden.

Te midden van al dat iconoclasme staan een paar figuren die selectiever met deze dynamiek omgaan. Het gaat om architecten die in de turbulente twintigste eeuw elimineren wat geen steek meer houdt, maar die tegelijkertijd speuren naar wat geldig blijft. Die selectiviteit wordt meestal als traditionalistisch geïnterpreteerd. Toch geloof ik dat het leidende motief achter deze houding vertrekt vanuit een verlangen naar een authenticiteit die verder gaat dan het momentum van een avant-gardistisch discours. In de architectuur die voortspruit uit dit verlangen domineert (niet toevallig) de woningopgave. De woning is duidelijk bedachtzamer dan het publieke gebouw. Meer dan het publieke schouwtoneel bevat het woningprogramma onomstotelijke gewoonten, conventies en symbolen. Daardoor is de woningopgave ook zo'n vruchtbare ondergrond voor dit alternatieve parcours.

Dirk Somers

The remarkable and sometimes enigmatic oeuvre of Mario Asnago and Claudio Vender has been the subject of a considerable number of reflections. *Giò Ponti* has described their work as a tranquil, pragmatic medium between the more explicit positions in the architectural debate in mid-twentieth-century Italy, charting its own course alongside Novecento's classicism and Gruppo 7's rationalism.¹ Guido Canella has labelled Asnago and Vender's post-war buildings as exciting combinations of resignation and hope, evoking the atmosphere of the *pittura metafisica* canvases of De Chirico and Sironi. Canella sees the hope as the product of the vim and vigour of the reconstruction and the resignation as the outcome of the interrupted momentum of the rationalism of the 1930s and 1940s.² Bruno Reichlin underlines the relationship between Asnago and Vender's picturesque work and the graphic façade compositions of early moderns such as Rudolf Schwarz and Gunnar Asplund: they appropriated the vocabulary of functionalism, but not its rational spirit.³

In this essay I would like to go down a different road and use Asnago and Vender's work as a reference point in a specific, albeit eccentric itinerary and stop off at a number of twentieth-century residential buildings. We will look in on Tessenow and Loos, in search of the key elements of a proper reception area, before visiting Asnago and Vender. But first of all, let us take a few big steps back. The efforts of twentieth-century architecture could, with some ill will, be dismissed as a desperate search for legitimacy. The disintegration of bourgeois society and the fudging of eclecticism may be said to have led to a series of shaky attempts at reinventing architecture.

Amid the iconoclasm we can identify a couple of figures who have taken a rather more selective approach to this dynamic. These are architects who eliminated what was no longer relevant in the turbulent twentieth century but continued to hunt down what remained viable. This selectivity is usually construed as traditionalist. And yet I believe this approach originates in a desire for authenticity that goes beyond the momentum of an avant-gardist discourse. In the architecture that springs from this desire housing does not dominate by chance. The home clearly receives more attention than the public building. The housing programme, more than the public stage, incorporates established customs, conventions and symbols. This is why housing provides such fertile ground for my alternative route.

So as not to waste too much time on ancient history, we will bypass the entire nineteenth century

¹ *Giò Ponti*, 'Stile di domani', *lo Stile*, no. 35 (1943).

² Guido Canella, *Architetti Italiani nel novecento* (Milan: Christian Marinotti Edizioni, 2010), 89-92.

³ Cino Zucchi, *Asnago e Vender. Architetture e progetti 1925-1970* (Milan: Skira, 1998), 7-13.

Om ons niet te lang op te houden in voorgeschiedenis, lopen we gewoon langs de hele negentiende eeuw voorbij, en kloppen meteen aan bij Heinrich Tessenow. Wat geweldig intrigeert aan Tessenows woningen is de harmonieuze gelijktijdigheid van soberheid en ornamentiek. We zien stuk voor stuk woningen die eerst compleet geabstraheerd worden, om vervolgens te worden voorzien van allerlei specifieke, figuratieve toevoegingen. Giorgio Grassi, een oude Tessenow-fan, behandelt in grote lijnen dezelfde dialectiek in zijn boek *De logische constructie van de architectuur*.⁴ Enerzijds is er de rationalistische traditie van een steeds grotere vereenvoudiging en abstractie van de architectuur, anderzijds is er de classicistische traditie van het ornament als citaat. Grassi spreekt in die zin van een *monumentale vereenvoudiging* waarvan de oorsprong in het Franse Verlichtingsdenken te vinden is. Als je grasduint door de prachtige tekeningen van Tessenow, met steeds opnieuw variaties op het huis, dan kun je deze dubbele tendens inderdaad ontwaren. Het huis, en in extenso de tuinstad, wordt door Tessenow uitgebeend tot een compositie van basisvormen. Op die basisvorm wordt vervolgens een heel instrumentarium van alledaagse beeltenissen geprojecteerd. Voor Tessenow kan geometrie maar het halve wonen zijn. De andere, figuratieve helft hoort de bezoeker over de doeltreffendheid en de deugzaamheid van het wonen te instrueren. Het tuinpoortje en het hekwerk vertellen heel precies over de verhouding tussen de publieke straat en de private voortuin. Het lattenwerk tegen de voorgevel biedt de bewoner de ruimte om al tuinierend bij te dragen aan de aantrekkingskracht van het huis. De lommerrijke pergola achterom nodigt uit tot verdiende rust. Binnen scheidt de gestoffeerde zithoek intimiteit die de eetkamer niet behoeft. Uit al deze taferelen spreekt een doorwrochte, Spartaanse fascinatie voor doeltreffendheid en overdrachtelijkheid. Tessenow bedenkt geen *Existenzminimum*, maar een sprekende compositie van hoe het is om deugzaam te wonen en te leven. Dat spreekt ook uit de dosering die de tekeningen domineren. Matigheid siert niet enkel het leven, het houdt de weergave ervan ook inzichtelijk.

De tendens tot abstractie, door Grassi aangegeven, vat dus mooi de ene helft van Tessenows werk. Het is niet zo evident om die andere, figuratieve zijde van Tessenow te plaatsen in wat Grassi ziet als de traditie van het klassieke ornament. Zoals ook Karl Scheffler in 1910 al schreef, verzint Tessenow een eigen soort ruraal classicisme.⁵

¹ *Giò Ponti*, 'Stile di domani', *lo Stile*, nr. 35 (1943).

² Guido Canella, *Architetti Italiani nel novecento* (Milaan: Christian Marinotti Edizioni, 2010), 89-92.

³ Cino Zucchi, *Asnago e Vender. Architetture e progetti 1925-1970* (Milaan: Skira, 1998), 7-13.

⁴ Giorgio Grassi, *De logische constructie van de architectuur* (Nijmegen: SUN, 1997), 155-169.

⁵ Heinrich Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire* (Milaan: Franco Angeli, 1975), 13-19.

and head straight for Heinrich Tessenow. The intriguing thing about Tessenow's dwellings is their harmonious synchronicity of restraint and ornamentation: his dwellings are all completely abstracted before they are fitted with various figurative additions. Giorgio Grassi, an old Tessenow fan, covers more or less the same dialectic in his book *The Logical Construction of Architecture*. On the one hand there is the rationalist tradition of the increasing simplification and abstraction of architecture, and on the other the neoclassical tradition of the ornament as quotation. Grassi speaks of a *monumental simplification*, the origins of which can be found in the French Enlightenment.⁴ Browse through Tessenow's beautiful drawings, with plenty of variations on the house, and you will see this double trend emerge. The house, and by extension the garden city, is stripped back to a composition of basic forms. Projected onto these basic forms is a whole range of everyday images. To Tessenow geometry is only one half of the story of living. The other, figurative half ought to inform the visitor about the efficiency and honesty of living. The wicket gate and fencing say something specific about the relationship between the public street and the private front garden. The lattice work against the façade allows the residents to add to the charm of their house through gardening. The leafy pergola at the back is perfect for well-deserved relaxation. Inside, the soft furnishings in the sitting area create the intimacy that the dining room does not need. These scenes all betray a considered, Spartan fascination with efficiency and expression. Instead of offering an *Existenzminimum*, Tessenow creates a strong composition on virtuous living and dwelling. The same can be seen in the measured drawings. Moderation is not only a virtue in life, but also in its representation.

The tendency towards abstraction, as identified by Grassi, perfectly captures one half of Tessenow's work. However, it makes less sense to place his other, figurative side in what Grassi views as the tradition of the classical ornament. As Karl Scheffler wrote back in 1910, Tessenow invents his own kind of rural classicism.⁵ The series of entry zones, porches, pergolas, lattices and arched walkways that feature in Tessenow's pen drawings clearly reflect everyday rural life more than classical architecture. Tessenow focuses less on the classical tradition of building than on rural living. Rather than the classical ornament it is the allegory of the everyday that serves as the counterpoint for abstraction.

What Heinrich Tessenow was to rural life, Adolf Loos was to life in the big city. And since Loos was actually born before Tessenow, we will have to reverse our journey's chronology for now. Loos is more complex than Tessenow, just as life in the city is more complex than life outside it. Loos's work features a similar succession of domestic scenes, but with this difference: the montage technique is more experi-

De ontroerende reeks inkompartijen, portieken, pergola's, hekwerven en loofgangen die figureren in Tessenows pentekeningen horen duidelijk meer bij het alledaagse landleven dan bij de klassieke architectuur. Tessenow thematiseert niet zozeer de klassieke traditie van het bouwen, als wel het landelijke wonen. Het is niet het klassieke ornament dat als contrapunt voor de abstractie dient, maar veeleer de alledaagse allegorie.

Wat Heinrich Tessenow was voor het landelijke leven, was Adolf Loos voor het wonen in de grote stad. Hoewel Loos ouder is dan Tessenow, draaien we op ons parcours de chronologie even om. Loos is complexer dan Tessenow, net zoals het leven in de stad wat complexer is dan daarbuiten. In het werk van Loos valt een gelijkaardige opeenvolging van domestieke taferelen te herkennen. Enkel is de montagetechniek experimenteler. Iedereen kent Loos van het *Raumplan*, maar deze term sticht verwarring. In het discours van Loos staat niet de ruimte centraal, maar de representatie. Het zou dan ook gek zijn te denken dat de essentie van het *Raumplan* ruimtelijk is, en niet representatief. Voor Loos was de complexe doorsnede geen doel, maar een middel. Het *Raumplan* liet toe om de finesses van de huiselijke ontvangst te comprimeren. Wat zich in een stadspaleis of een groot appartementengebouw afspeelde, kon zich dankzij het *Raumplan* nu ook op de schaal van een compacte woning voordoen. Elli Mosayebi beschrijft hoe Loos de ruimtelijke sequens van het appartementengebouw herneemt in zijn private woningen.⁶ De stedelijke route via de anonieme inkomhal, langs de trap tot bij het appartement en zo verder door naar de salon, herken je ook in miniatuur in het basischema van Loos' vrijstaande huizen.

Wie bijvoorbeeld bij de kale Villa Müller aankomt, moet eerst het tuinhek passeren voordat een specifieke wereld zich ontvouwt. Achter het hek daal je af tot bij een grote travertijnen bank met ingebouwde geraniums, als complement op de ingetogen voordeur. Deze aimabele inkompartij is de bonte uitzondering op de naakte witte doos. Binnenin vertrekt een wandeling, die scherpe klemtonen legt bij wat Loos achtte groots dan wel juist bescheiden te zijn. Loos minachtte de protserigheid die de inkom van het gemiddelde landhuis destijds kenmerkte. Daarom reduceert Loos het binnenkomen tot een bescheiden formaliteit. Pas wanneer de jas is weggehangen en je wat bochtenwerk langs smalle trapjes hebt verricht, ontvouwt de salon zich in zijn marmeren grandeur. De eetkamer is ruimtelijk verbonden met de salon, maar de gedekte tafel blijft aan het oog onttrokken. Van hieruit steken de heren door naar het deftige, in mahonie gehuld bureau, en slaan de dames af naar het frivole amberkleurige boudoir. De eigenzinnige slaapkamers verbergen zich discreet op de bovenverdieping.

mental. Loos is best known for his *Raumplan*, but this term causes confusion. It is not space that is central to Loos's discourse, but its representation. It would be stupid to think that the essence of the *Raumplan* is spatial rather than representative. Loos saw the complex section not as an end in itself but as a means. The *Raumplan* allowed him to compress the key elements of the domestic reception. The *Raumplan* enabled him to replicate the features of an urban mansion or large apartment building on the scale of a compact dwelling. Elli Mosayebi outlines how Loos reinterprets the spatial sequence of the apartment building in his private houses.⁶ The urban route that starts in the anonymous entrance hall and continues up the stairs to the apartment and on to the drawing room can be found in miniature in the basic plan of Loos's detached houses.

Those who arrive at the stark-looking Villa Müller, for example, will have to pass through the wicket gate before seeing a particular world unfold. Once through the gate, you descend to a large travertine bench with geraniums that complement the understated front door. This welcoming entrance zone is the colourful exception to the plain white box. The tour that begins inside clearly highlights those elements that Loos considered to be either grand or modest. Loos despised the ostentation that characterised the average country house entrance at the time. This is why he reduced entering to a modest formality. Only after your coat has been put away and you have negotiated a few corners and narrow staircases does the drawing room open up in its marble grandeur. The dining room is connected to the drawing room, but the table remains invisible. From here the gentlemen cut through to the smart, mahogany-panelled cabinet, while the ladies turn into the frivolous, amber-coloured boudoir. The eccentric sleeping quarters are nestled discretely on the upper floor.

Unlike Tessenow's design, the figurative layer of Loos's house is hidden behind a veil of anonymity. The abstract half is the exterior, the figurative half the interior. There is little to say about the exterior, but all the more about the compressed sequence of moments inside. Like Tessenow, Loos strips the figurative layer to its essential core. Materials, mouldings and details lend each space its own distinctive contours and cachet. Loos does not like shabby, but is not too keen on excess either. The interior should live up to expectations. And it is up to the designer to give effective and accurate expression to these expectations, something Loos regarded as the authentic repertoire of the modern architect. Loos was reportedly one of Asnago and Vender's favourite

⁴ Giorgio Grassi, *De logische constructie van de architectuur* (Nijmegen: SUN, 1997), 155-169.

⁵ Giorgio Grassi, *Heinrich Tessenow, Osservazioni elementari sul costruire* (Milan: Franco Angeli, 1975), 13-19.

⁶ Adolf Loos, *Die Kultivierung der Architektur* (Zurich: Gta Verlag, 2008), 244.

Anders dan bij Tessenow zit de figuratieve laag in het huis van Loos verscholen achter een voile van anonimiteit. De abstracte helft is de buitenkant, de figuratieve helft is de binnenkant. Zo weinig er te zeggen valt over de buitenzijde, zo veel valt er te zeggen over de gecompriëerde sequens van momenten binnenin. Net als Tessenow puurt ook Loos de figuratieve laag uit. Door materialiteit, profileren en detail krijgt elke ruimte haar contouren en cachet. Loos houdt niet van schamel, maar evenmin van overdaad. Het interieur moet zich gedragen zoals dat van hem verwacht wordt. En het is aan de ontwerper om die verwachtingen doeltreffend en accuraat te materialiseren. Dat vermogen ziet Loos als het authentieke handelen van de moderne architect.

Dat Loos een van de geliefde architecten was van Asnago en Vender is bekend uit mondelinge overlevering. Voor ons derde en laatste bezoek moeten we dan ook naar Italië. De Tweede Wereldoorlog heeft in Milaan gaten geslagen die met nieuwe inzichten worden opgevuld. Voor een van die gaten, in de Via Lanzzone, tekenen Mario Asnago en Claudio Vender in 1950 een woon- en kantoorgebouw voor de Fabbrica Italiana dei Tubi e Ferrotubi. Thematisch kun je deze opgave makkelijk verbinden met de vooroorlogse Milanese traditie van het prestigieuze stedelijke woongebouw. Figuren als Muzio, De Finetti en Ponti hadden gedurende het interbellum al vorm gegeven aan de stapeling van het wonen voor de stedelijke bourgeoisie. Die stapeling kenmerkt zich door een delicaat evenwicht tussen de individualiteit van het appartement en de representativiteit van het complex. De Finetti's Casa della Meridiana is waarschijnlijk het meest virtueuze voorbeeld van een collectief woongebouw dat individualiteit en sculpturaliteit samenbrengt. Hetzelfde klassieke vormvocabulary dat De Finetti gebruikt in de Casa della Meridiana, voorziet ook veel andere Milanese gebouwen uit die tijd van de nodige articulatie en identiteit.

Het is fascinerend te zien hoe Asnago en Vender na de oorlog definitief afscheid nemen van het klassieke repertoire, en inhoudelijk toch verder werken binnen het spanningsveld tussen collectiviteit en grandeur. De boog boven de voordeur van het appartementengebouwtje op de Piazza Sant'Ambrogio zegt zichtbaar vaarwel aan de klassieke traditie van de Novecento. Doordat de boog heel subtiel verdiept ligt in een doorlopend patroon van halfsteens geschikte natuustenen platen, zou je deze geste kunnen beschrijven als een zichtbare verdwijning, als een nadrukkelijke afwezigheid. Dit is de laatste boog van Asnago en Vender. Alle latere naoorlogse werken zien af van referenties aan klassiek ornament.

⁶ Adolf Loos, *Die Kultivierung der Architektur* (Zürich: Gta Verlag, 2008), 244.

architects. And so, for our third and final visit, we head to Italy. The Second World War caused gaps in Milan which were filled with new insights. For one of these gaps, in Via Lanzone, Mario Asnago and Claudio Vender designed a mixed residential and office building for the Fabbrica Italiana dei Tubi e Ferrotubi in 1950. Thematically, this commission can be linked to the pre-war Milanese tradition of the prestigious urban apartment building. During the interwar period figures such as Muzio, De Finetti and Ponti had already given shape to stacked living for the urban bourgeoisie. This stacking is characterised by a delicate balance between the individuality of the apartment and the representative style of the complex as a whole. De Finetti's Casa della Meridiana is probably the most virtuous example of a collective building that combines both individuality and a sculptural quality. The same vocabulary of classical forms used by De Finetti in the Casa della Meridiana provides many other Milanese buildings of the time with the necessary articulation and identity.

It is fascinating to see how, after the war, Asnago and Vender abandon the classical repertoire once and for all yet continue to work within the same dynamic of collectivity and grandeur. The arch above the front door of the small apartment building on Piazza Sant'Ambrogio is a clear departure from the classical tradition of the Novecento. Because the arch is very subtly set back in a continuous pattern of natural stone slabs in stretcher bond, you could describe the gesture as a visible disappearance, as a conspicuous absence. This is their last arch. All of Asnago and Vender's later post-war works avoid references to classical ornamentation.

Back in Via Lanzone we find a building with plenty of new ambiguities. A low building facing the street is mounted on a tall transverse volume in the garden. The front volume nicely reflects the scale of the adjacent urban mansions. Both the entire front of the building and the main elevation of the rear building are clad in marble. A classical pattern of vertical windows matches the marble. Around the corner, the building transforms into a large brick plane in which the same vertical windows form a base for several rows of ribbon windows. At the back the composition is mirrored in such a way that the ribbon windows form a base underneath a projecting mass with vertical windows. This eccentric montage of window types is just one example of the coexistence of architectural opposites in the work of Asnago and Vender. Besides both ribbon windows and vertical windows, you can also find the simultaneous presence of massive and slender, recessed and level and graphic and monolithic in the same building or even in a single façade.

The liberal combination of style elements lends the designs a complexity and a depth that is formally completely different but compositionally similar to the accumulation of classical elements in the street frontages designed by Muzio, Ponti and De Finetti

Terug in de Via Lanzone treffen we een gebouw aan dat zich gretig bedient van nieuwe dubbelzinnigheden. Een laag gebouw langs de straat zit gemonteerd op een hoog dwars volume in de tuin. Het voorste volume vat mooi de schaal van de belendende stadspaleizen. Marmer bekleeft de hele voorbouw en de kopgevel van de achterbouw. Een klassiek patroon van verticale ramen volgt het marmer. Om de hoek transformeert het gebouw in een groot vlak metselwerk waarin dezelfde verticale ramen de plint vormen van een reeks bandramen erboven. Op de achtergevel wordt de compositie zo gespiegeld dat de bandramen een plint maken onder een uitkragende massa met verticale vensters. Deze eigenzinnige montage van raamtypen is maar één voorbeeld van de coëxistentie van architectonische tegengestelden in het werk van Asnago en Vender. Naast de gelijktijdige aanwezigheid van bandramen en verticale ramen zijn ook: massief en slank, diep en vlakliggend of grafisch en monolithisch terug te vinden in hetzelfde gebouw of zelfs in één enkele gevel.

De vrije combinatie van stijlelementen verleent de ontwerpen een complexiteit en een diepte die vormelijk volstrekt anders, maar compositorisch gelijkaardig is aan de accumulaties van klassieke elementen in de straatgevels die Muzio, Ponti en De Finetti voor de oorlog bedachten. Asnago en Vender ruilen het klassieke vocabulaire in voor alles wat hedendaags oogt, maar houden vast aan de grammatica van de klassieke compositie. Plint en bovenbouw, loggia, *porte-cochère*, colonnade, figuratief onderscheid tussen raamopeningen, verschaling, maniëristische dissonanten – al deze motieven zijn terug te vinden in hun gevelcomposities. Zo is ondanks het formele verschil de grammaticale gelijkenis tussen een erg gelaagde gevel zoals die van Vignola's Palazzo Tarugi in Montepulciano en de gevelcompositie van het woongebouw in de Via Faruffini erg intrigerend.

Op zich biedt deze halve continuïteit voldoende stof voor verdere studie. Toch wil ik graag inzoomen op het mooie onthaal dat Asnago en Vender hun bezoekers aanbieden. In het condominium in de Via Lanzone wordt de bezoeker voorgerezen tot bij een elegant gepolijste luifel die over een trapezoidale vijver leunt. Een slanke glazen risaliet dient als portaal. In het travertijnen hellinkje dat opengeplooid ligt voor de voordeur, is met de nodige *sprezzatura* een voetmat uitgespaard. De voordeur leidt naar een riante marmeren inkomhal, waar treden naar een verhoogd platform voeren. De open kant van de luie trap krijgt een volle leuning, de besloten kant een open balustrade. Op het platform splitsen de adressen. Er zijn puilen die uitgeven op de kantoren en de conciërgerie; er zijn de liften die naar de appartementen leiden en er is een half verborgen deur die uitgaat op de diensttrap. Zoals de meeste inkomhallen van Asnago en Vender, is ook hier de passage voorzien van het nodige

prior to the Second World War. Asnago and Vender swap the classical vocabulary for everything with a contemporary feel, yet hold on to the grammar of the classical composition. Base and superstructure, loggia, *porte-cochère*, colonnade, different window openings, scaling, mannerist dissonance – all of these motifs appear in their façade compositions. So despite their formal difference, the grammatical resemblance between a multi-layered façade such as that of Vignola's Palazzo Tarugi in Montepulciano and the façade composition of the apartment block in Via Faruffini is quite intriguing.

Although this semi-continuity offers sufficient material for further study, I would like to zoom in on the beautiful welcome Asnago and Vender offer their visitors. The visitor to the *condominio* in Via Lanzone is driven up to an elegant, polished awning suspended over a trapezoid pond. A slender glass risalit serves as the entrance portico. And with considerable *sprezzatura* a doormat has been carved out in the modest travertine ramp leading up to the front door. The front door itself opens onto a spacious marble entrance hall, where gradines lead to a raised platform. The open side of the low-rise staircase is fitted with a continuous handrail, the enclosed side with an open balustrade. On the platform the building splits into different zones. There are glass fronts giving out onto offices and the caretakers office, the lifts leading to the apartments and a half-hidden door opening onto the service staircase. As in most of Asnago and Vender's entrance halls there is plenty of daylight here, streaming in through the front and back.

The generosity of the entrance zone and the meticulous design of the route betray the influence of Tessenow and Loos. Again, this is a grammatical rather than a stylistic resemblance. The materials and details all reflect their own time, but the very specific staging of the entrance is unusual for the 1950s. While Loos had a rather idiosyncratic approach to the components of the domestic entrance, Asnago and Vender move even further from Tessenow's idyllic scenes. The asymmetry, distortion and collage steer an exciting course between familiarity and alienation, a path beloved of De Chirico. In their own distinctive way Asnago and Vender create a modern symbiosis between abstraction and figuration, between functional and expressive form, between neo-classicism and modernity – until well into the 1960s.

But that is not the whole story. The dialectic in the work of Tessenow, Loos and Asnago and Vender contains more than just the surplus of a continued tradition. The desire for dialectic is not an end in itself, but a means with which to provide the architectural repertoire with a stable meaning.

Homing in on the figurative half of their architecture again, we notice that the definitions in this text can be a bit vague: What exactly is this allegory of the everyday, this authentic repertoire, this staging? And yet it is this figurative half that allows the ques-

daglicht, dat zowel langsvoor als langsachteren binnendwarrelt.

In de generositeit van de ontvangst en de nauwgezette behandeling van de route herken je Tessenow en Loos. Het gaat hier opnieuw om een grammaticale gelijkenis, eerder dan een stilistische. Uit alle materiaal en detail spreekt de eigen tijd, maar de precieze encensering van de ontvangst is ongewoon voor de jaren 1950. Loos ging al een pak eigenzinniger om met de componenten van de huiselijke ontvangst. Asnago en Vender weken zich nog verder los van Tessenows idyllische taferelen. De asymmetrie, vervorming en collage bewandelt een spannende lijn tussen vertrouwdheid en vreemding die De Chirico ook graag volgde. Op een heel eigen manier geven Asnago en Vender zo vorm aan een moderne symbiose tussen abstractie en figuratie, tussen zakelijke en beeldende vorm, tussen classicisme en moderniteit, en dat tot ver in de jaren 1960. Daarmee is echter niet alles gezegd. De dialectiek in het werk van Tessenow, Loos of Asnago en Vender bevat meer dan louter het surplus van een voortgezette traditie. Het verlangen naar dialectiek is geen doel op zich, maar een middel om het architectonische handelen van een stabiele betekenis te voorzien.

Als we onze aandacht opnieuw toespitsen op de figuratieve helft van hun architectuur, valt het op dat de typering in deze tekst soms wat doelloos zijn: waarover gaat precies die alledaagse allegorie, dat authentieke handelen, die encensering? Toch zorgt net deze figuratieve helft ervoor dat het vormvraagstuk boven het tumult van avant-gardes en tendenzen uit kan stijgen, om zo een eigen authenticiteit te verwerven.

Om die authenticiteit wat beter op het netvlies te krijgen, maken we een paar bokkensprongen, over Loos heen, tot bij zijn vriend Wittgenstein, om uit te komen bij Verschaffel. In de tekst 'Architectuur is (als) een gebaar' herneemt en verfijnt filosoof Bart Verschaffel Wittgenstein's parallel tussen de architectuur en het gebaar.⁷ Verschaffel situeert het gebaar tussen de louter instrumentele praxis van de handeling en het statische karakter van het ritueel. Het gebaar, zoals het groeten of het schenken van wijn, is steeds betrokken op een gegeven en bestaande vorm, maar interpreteert die ook altijd. Het gaat Verschaffel niet meer om de oorspronkelijkheid in haar primitieve gedaante, maar om de geloofwaardigheid van het gebaar, zoals een acteur nooit echt, maar wel goed en overtuigend kan zijn.

Verschaffels analogie tussen gebaar en architectuur plaatst de architect in de rol van een acteur, die zich het domein van de conventie toeëigent om

7
Bart Verschaffel, *Figuren Essays*
(Leuven: Van Halewyck, 1995),
190-191.

tion of form to transcend the tumult of avant-gardes and trends in order to arrive at authenticity.

To get a better idea of this authenticity, I propose we jump from Loos to his friend Wittgenstein and then to Verschaffel. In his text 'Architecture is (as) a gesture' philosopher Bart Verschaffel reinterprets and refines Wittgenstein's parallel between architecture and the gesture.⁷ Verschaffel situates the gesture between the purely instrumental praxis of the act and the static character of the ritual. The gesture, such as greeting someone or pouring wine, is always a rendition of a given and existing form while at the same time interpreting that form. Verschaffel is not interested in originality in its primitive guise, but in the credibility of the gesture, the way an actor can never be real, only good and convincing.

Verschaffel's analogy between gesture and architecture places the architect in the role of an actor who appropriates the domain of convention in order to give it a meaningful and convincing twist. This framework could be described as highly figurative. The gesture is expressive, associative and culturally defined. It is a million miles from abstract propositions such as space, conceptuality and geometry.

The metaphor of the gesture lends the design an alternative authenticity that can do without manifestos, tabula rasa and ideological extrapolation. Tessenow's domestic scenes, Loos's formal montages and Asnago and Vender's delicate entrance zones are all charged architectural gestures that incorporate both convention and its interpretation. Their designs may have been the product of civic concerns, but as far as the manipulation of prevailing conventions is concerned they were never traditional or conformist.

Tessenow, Loos and Asnago and Vender knew perfectly well why they did not join the canon of modernism. The transience, the stylisation and the subversion of an architectural avant-garde fail to address the slow and affirmative character of the medium of architecture. Tessenow saw the slowness of the craft as the core of architecture. Loos was a conservative innovator; he never 'rethought' more than what the age and progress appeared to expect. And in their liberal appropriation of the post-war vocabulary, Asnago and Vender stripped the design of its polemic character, pulling it into the world of the everyday.

Surveying twentieth-century architecture today, it becomes clear how the problematic accumulation of ideological and theoretical frameworks illustrates the relevance of this circumspection. In an age like ours, in which the fire of the avant-garde has been extinguished and authenticity is an enviable quality, it is worth embracing these careful manipulations of the conventional as an architectural aspiration.

Translation: Laura Vroomen

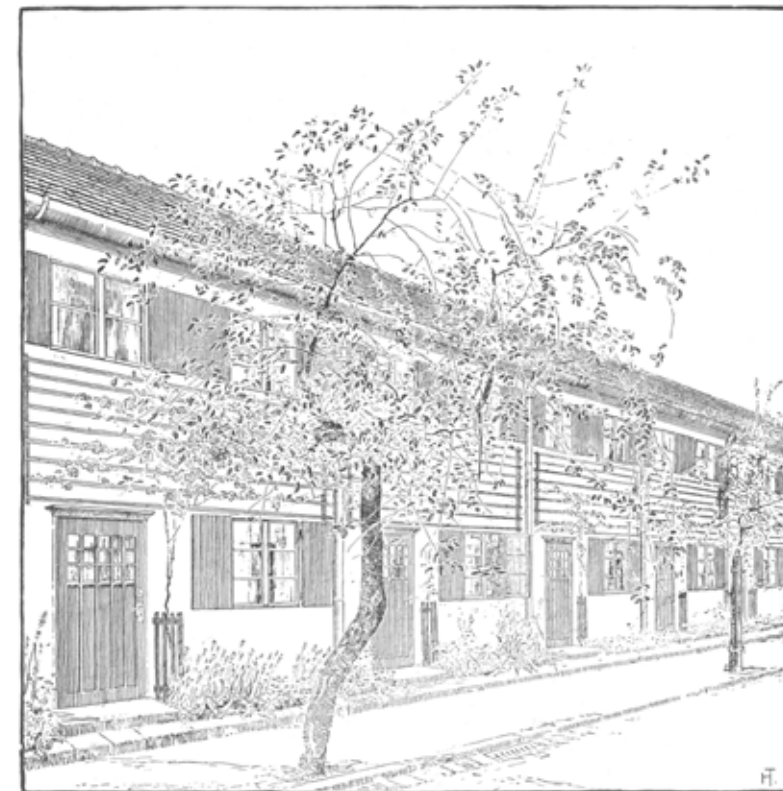
7

Bart Verschaffel, *Figuren Essays* (Leuven: Van Halewyck, 1995), 190-191.

er vervolgens een betekenisvolle en overtuigende draai aan te geven. Dit kader zou je hoogst figuratief kunnen noemen. Het gebaar werkt beeldend, associatief en is cultureel omlijnd. Het staat mij-lener af van abstracte proposities zoals ruimte, conceptualiteit of geometrie. De metafoer van het gebaar verleent het ontwerp een alternatieve authenticiteit die het kan stellen zonder manifesten, zonder tabula rasa of ideologische extrapolatie. De huiselijke taferelen van Tessenow, de formele montages van Loos en de delicate ontvangsten bij Asnago en Vender zijn stuk voor stuk geladen architectonische gebaren die zowel de conventie als de eigen interpretatie ervan bevatten. Hun ontwerpen mochten dan wel het product zijn van een civieke bekommernis, in de manipulatie van heersende conventies waren ze nooit traditioneel of conformistisch.

Tessenow, Loos en Asnago en Vender wisten goed waarom ze zich niet bij het canonieke modernisme aansloten. De kortstondigheid, het stylisme en de subversiviteit van een architecturale avant-garde gaat voorbij aan het trage en affirmatieve karakter van het medium architectuur. Tessenow zag de traagheid van het ambacht als de kern van de architectuur. Loos was een conservatieve vernieuwer; hij 'herdacht' nooit meer dan wat de tijd en de vooruitgang leken te verwachten. En in hun vrijelijke toeëigening van het naoorlogse vocabulaire ontdekten Asnago en Vender het ontwerp van zijn polemische karakter, en haalden het binnen in de wereld van het alledaagse.

Als we vandaag de twintigste-eeuwse architectuur overschouwen, dan valt op hoe de problematische accumulatie van ideologische en theoretische kaders de relevantie van deze bedachtzaamheid illustreert. In een tijdvak als het onze, waar het vuur van de avant-garde is gedoofd, en waar authenticiteit een begerenswaardig goed is, loont het de moeite om deze omzichtige manipulaties van het conventionele als architectonisch objectief in het hart te sluiten.



Heinrich Tessenow, row housing design ontwerp van rijwoningen, from uit *Hausbau und dergleichen*, 1876



Adolf Loos, Villa Müller, Prague Praag, 1930. Entrance Entree. Photo Foto D. Teil



Asnago and en Vender, Via Lanzone, Milan Milaan, 1950-1953. Ground floor Begane grond



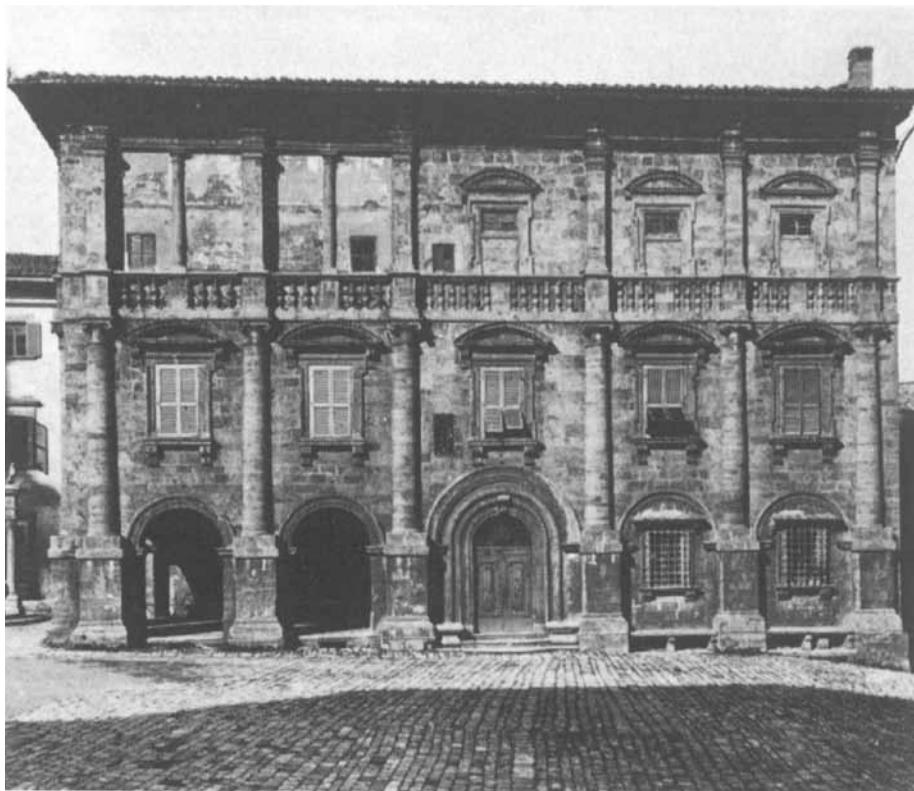
Entrance Entree. Photo Foto Marius Grootveld



Asnago and en Vender, Via Lanzone, Milan Milaan, 1950-1953. Photo Foto Marius Grootveld



Asnago and en Vender, Via Faruffini, Milan Milaan, 1954. Photo Foto Marius Grootveld



Giacomo da Vignola, Palazzo Tarugi, Montepulciano, sixteenth century zestiende eeuw
from uit Robert Venturi, Complexity and Contradiction



Asnago and en Vender, Via Faruffini, Milan Milaan, 1954