

Wie tegenwoordig van een stedelijk, architectonisch of industrieel ontwerp beweert dat het vernieuwend is, maakt een compliment. Als een werkstuk nieuwer is dan zijn voorganger, wordt dat als een kwaliteit beschouwd.

Dat was niet altijd zo. Nieuwheid als verdienste op zich is een uitvinding van de romantische kunstcritiek. Tot in de tweede helft van de achttiende eeuw vormde men zich een oordeel in de categorieën harmonie, volledigheid, evenwicht en perfectie. Met de opkomst van de romantiek werd de situatie omgekeerd: ineens ging het over de categorieën dissonantie, incompleetheid en verrassing. En vooral: vernieuwing.

Dit geldt voor alle kunstvormen en is bijna zonder uitzondering tot op de dag van vandaag het geval – zelfs voor kunstvormen die sterk verbonden zijn met concrete opgaven, zoals stadsplanning en architectuur. De recente geschiedschrijving heeft ons een beeld ingeprent van een ononderbroken reeks experimenten waarvan het belang recht evenredig is aan hun visuele aantrekkelijkheid: alsof de meest opzienbarende, meest ongelofelijke en meest bizarre ontwerpen op de een of andere manier automatisch de meeste aandacht en applaus verdienen.

Twijfels over deze manier van oordelen hebben de orthodoxe kunstcritiek en kunstproductie in een diepe crisis gestort. Er zijn verscheidene, soms aangename, maar nooit overtuigende revivals uit voortgekomen. Mogelijk waren die gebaseerd op de hypothese dat ontwerpen in het beste geval een kunstvorm is en in het slechtste een stijlloefening.

Als we het ontwerpen in plaats daarvan als een ambacht beschouwen, dan hebben we het over een heel ander type waarderingscategorie: passendheid. Een ambacht vraagt niet om experimenten (en tolereert die ook niet) maar moet werk na werk iets voor zichzelf opbouwen, een stevig fundament leggen van regels en wijsheid. Een ambacht staat geen abrupte verandering toe, het vraagt om continuïteit.

Maar er is wel ruimte voor aanpassingen, wijzigingen en kleine verbeteringen. Geen enkel ambacht is een afgesloten verhaal op basis van in steen gebeitelde wetten – behalve een uitgestorven ambacht. Ook het ontwerpen is voortdurend in ontwikkeling. Elk nieuw werk voegt iets toe aan het disciplinaire corpus, hervormt de regels, verbreedt de horizon.

Op het eerste gezicht lijkt dit misschien niet genoeg. Onze ogen zijn intussen gewend aan de rauwe uitbarstingen van de avant-gardes en kunnen niet langer minimale veranderingen en haast onmerkbare verschillen waarnemen. Maar de geschiedenis van de stedenbouw en architectuur is in tientallen, honderden en duizenden jaren gegroeid dankzij deze minimale wijzigingen, deze onmerkbare verschillen. De Romeinse architectuur is totaal verschillend van de Griekse, maar de uiterlijke symptomen waarop dat verschil berust zijn behoorlijk onbeduidend. De

# Traditioneel, subtiel innovatief en onontkoombaar modern

Nowadays, to describe designs for cities, architecture or commodities as innovative is equivalent to paying them a compliment. The novelty of a work compared to its predecessors, whatever it happens to be, is considered a quality.

This has not always been so. Newness as a merit in itself is a discovery of romantic art criticism. Until the second half of the eighteenth century, the categories of judgement were harmony, completeness, balance, perfection. With the advent of Romanticism the situation was reversed: the categories suddenly became dissonance, the non-finished, surprise. And, above all, innovation.

This goes for all artistic forms and has remained so almost without exception until today – even for those art forms most tied to concrete necessities, such as urban planning and architecture. Their recent historiography has inculcated in us the image of an uninterrupted sequence of experiments whose interest is directly proportional to their eye-catching appeal; as if the most startling, incredible and weird designs were somehow automatically the most worthy of attention and applause.

Doubts about this sort of judgement structure have put orthodox art criticism and production in a crisis. Several variously agreeable though always unconvincing revivals have ensued. Underlying them, perhaps, has been the assumption of design as a work of art in the best of hypotheses and as an exercise of style in the worst.

If we look instead at design as a craft, the classes of value move to a completely different level: that of appropriateness. Craft does not require (and does not tolerate) experimentalism; it needs to construct for itself, work by work, a firm foundation of rules and wisdom. It never allows abrupt change, it necessitates continuity.

It does however allow adjustment, modification, slight improvement. No craft is a closed entity formed by laws laid down once and for all: otherwise it would be a dead craft. Design, too, is constantly evolving. Every new work widens its disciplinary corpus, reforms its rules and widens its horizon.

At first sight, this may seem too little. Our eyes, accustomed by now to the rude upheavals perpetrated by avant-gardes, have lost their capacity to observe minimal changes and imperceptible differences. But it is on these minimal changes, these imperceptible differences, that for tens, hundreds and thousands of years the history of urban planning and architecture has been built. Roman architecture is profoundly different to Greek; but the external symptoms on which that difference rests are exiguous indeed. Renaissance design culture is quite different to that of the ancient world; yet they both use the same formal elements in compositions that rely on the same grammars. The history of cities, houses and things was, until the late eighteenth century, built upon a constantly but very delicately, almost invisibly

## Tradition, Subtle Innovation and the Ineluctable Modern

ontwerpcultuur van de renaissance is heel anders dan die van de oude wereld, maar allebei gebruiken ze in hun composities dezelfde formele elementen, afhankelijk van eenzelfde grammatica. Tot aan het einde van de achttiende eeuw rustte de geschiedenis van steden, huizen en dingen op een constante, zeer delicate, zich bijna onzichtbaar vernieuwende continuïteit. Daarna volgden steeds ingrijpendere veranderingen elkaar steeds sneller op, totdat ze in het tumult van de eerste helft van de vorige eeuw disciplines in stukken begonnen te rijten.

Dit proces is onomkeerbaar, maar volgens ons ook afgerond. Alle denkbare ketterijen zijn getrotseerd. Ze kunnen niet worden genegeerd, ook niet verdrongen: hoogstens herhaald. Maar een plan dat voor de tweede of derde keer gelanceerd wordt, slaat niet meer aan; regels die telkens worden overtreden, worden uitzonderingen. Het enige wat we kunnen doen is zelfs de avant-gardes beschouwen als onderdelen van een historische episode die intussen tot een ver verleden behoort. En vervolgens onze blik weer op het heden richten, niet in de zin van een autonome fase die door een revolutionaire uitbarsting is losgezongen van de evolutie, maar als een integraal onderdeel van een traditie die we opnieuw moeten ontdekken, ons opnieuw eigen moeten maken.

Dit betekent natuurlijk niet dat we een stap achteruit zetten. Zoals we al zeiden: historische veranderingsprocessen zijn onomkeerbaar. Het is integendeel juist zaak de situatie per periode te beoordelen, en er ons voordeel mee te doen.

Want afzien van vernieuwing-tegen-elke-prijs is ongetwijfeld voordelig voor het ontwerpproces. Dat proces hoeft zich dan immers niet langer vast te klampen aan de strohalm van de momentane intuïtie van één persoon, maar kan in plaats daarvan rusten op de stevige fundamenten van een collectieve onderneming die in de loop van de tijd is opgebouwd en zich heeft bewezen. Dit vereist betrokkenheid. Traditie is niet erfelijk overdraagbaar, als een adellijke titel: men moet zich de traditie eigen maken door studie en werk. Maar alleen de traditie kan objecten, gebouwen en steden voortbrengen die de kwaliteit van duurzaamheid hebben. Alleen de kracht van traditie, voorbij ieder oppervlakkig formalisme, kan uitkristalliseren tot een authentieke stijl. Kortom, alleen de kracht van de traditie kan de uitdaging aannemen van een tijdperk, getroffen door zowel de eentonigheid van een excessieve beeldconsumptie als de noodzakelijke dwang om spaarzaam te zijn.

Paul Valéry schrijft openhartig over zijn eigen werk: 'Ik ben niet bijgelovig als het om gebruik gaat. Ik beschouw mijn archaïsmen als vernieuwingen die zich al dan niet gaan bewijzen, afhankelijk van de voordelen die het gebruik biedt, en van de energie vanuit de actie en het veld.' Hij kreeg bijval van zijn tijdgenoot en vriend Auguste Perret: 'Wie, zonder de moderne materialen of programma's te kort te doen, een werk produceert dat altijd lijkt te hebben bestaan en dat, in één woord, *banaal* is, kan tevreden zijn over zichzelf.'

renovated continuity. After that the changes grew rapider and more incisive, until they tore disciplines to bits in the tumult of the first half of our century.

The process is irreversible but also, we believe, over. All imaginable heresies have been ventured. They cannot be ignored, but not superseded either; at the most, repeated. However, a whim fired off for the second or third time will be a damp squib; permanent transgression ends up as the rule. It only remains to consider even the avant-gardes a period of history belonging by now to the past. And to start looking at the present again not as an autonomous phase, detached from evolution by a revolutionary outburst, but as an integral part of a tradition to be rediscovered and re-appropriated.

This, of course, does not mean taking a step backwards. As we said, the process of change in history is irreversible. The question is, on the contrary, to appraise the situation in a given period and turn it to advantage.

Because to forgo novelty-at-all-costs undoubtedly brings advantages to design: it need no longer cling to the almost always slim support of an individual's momentary intuition, but can lean instead on the solid foundations of a collective endeavour built up and proven in time. This requires commitment. Tradition is not hereditary, like a title of nobility; it is earned by study and work. But only from tradition can objects, buildings and cities be born with the quality of durability. Only on the strength of tradition, beyond all superficial formalism, can an authentic style be crystallised. In short, only the power of tradition can take up the challenges of an epoch afflicted by the tedium of excessive image-consumption and of its own necessity devoted to parsimony.

Paul Valéry, on the subject of his own work, wrote candidly: 'I do not have the superstition of use. I consider my archaisms innovations which may or may not establish themselves, depending on the advantages of use and on the energy of action of action and the field.' And he was echoed by his contemporary and friend Auguste Perret: 'He who, without betraying modern materials or programmes, produces a work that seems always to have existed and is, in a word, ordinary, may consider himself satisfied.'

Let us follow the French poet's and architect's exhortation. Let us adopt traditional forms wherever we feel they are right and appropriate. Let us try, without overlooking the programmes imposed upon us by our condition as contemporaries, to produce works that look as if they had always been there. Let us avoid useless inventions, gratuitous changes. Let us not be afraid of the commonplace but sharpen our sensitivity towards its hidden elegance. Let us opt, where necessary, for subtle innovation.

The chief concern of this century's architectural avant-garde was to be modern. Everyone and everything had to be able to flaunt the attribute and boast its characteristic: material, technique, working method, and even style, art and life. From futurism onwards, the programmes and manifestos of planners, architects,

Laten we ons de vermaning van de Franse dichter en architect aantrekken. Laten we traditionele vormen gebruiken wanneer we het gevoel hebben dat die juist en passend zijn. Laten we proberen, zonder de programma's over het hoofd te zien die onze contemporaine omstandigheden ons opleggen, werken te produceren die eruit zien alsof ze altijd al hebben bestaan. Laten we zinloze uitvindingen en gratuite veranderingen vermijden. Laten we het gewone niet vrezen, maar onze gevoeligheid voor zijn verborgen elegantie vergroten. Laten we, waar nodig, kiezen voor subtiele vernieuwing.

De grootste wens van de architectonische avant-garde van de vorige eeuw was om modern te zijn. Het was een eigenschap waar alles en iedereen mee moest kunnen pronken en over opscheppen: het materiaal, de techniek, de werkwijze, en zelfs de stijl, de kunst en het leven. Sinds het futurisme, en in ieder geval tot de jaren 1970, hebben stedenbouwers, architecten en ambachtelijke en industriële ontwerpers in hun programma's en manifesten onophoudelijk hun obsessie met vorm, maar ook met inhoud herhaald.

Zonder ooit op zoek te gaan naar een diepere betekenis. Oorspronkelijk stond de term 'modern' (nogal orakelachtig) voor: *wat van ons is, nu*, en die etymologie was meer dan voldoende voor het doel. Want het doel was, abrupt te breken met het verleden en triomfantelijk, gezuiverd en vernieuwd plaats te nemen in het heden. En misschien zelfs wel in de toekomst.

Althans, in theorie. Het avant-gardistische programma werd nooit echt verwezenlijkt: niet in het ontwerpen en al helemaal niet in de realiteit. Vooral de rol die de technologie tijdens de jaren 1920 in de architectuur speelde is symptomatisch. Er werd veel gepraat over geïndustrialiseerde bouw, nieuwe constructiemethoden en 'moderne' technologieën. Echter, een miniem aantal uitzonderingen daargelaten werden huizen nog steeds gebouwd in baksteen en mortel en vervolgens bescheiden bekleed met een dunne, fragiele, witte pleisterlaag. Die pleister garandeerde, samen met één of twee andere formele kenmerken (het platte dak, de bandramen, de kolommen, de ijzeren reling van nautische herkomst) de moderniteit.

Hoewel de ontwerpcultuur werd meegesleurd in de furor van het modernisme liep ze in feite bijna altijd vast in een modernistisch formalisme dat onmiddellijk een soort exclusieve club werd. Degenen die zijn idioom en metaforen overnamen waren lid, de anderen mochten niet meedoen. Dit vreemde geval van discriminatie produceerde even zovele merkwaardige classificaties, daarbij geassisteerd door een flagrant partijdige geschiedschrijving die tot op de dag van vandaag in zwang is. Beweerd wordt dat Giuseppe Terragni een moderne architect was en Marcello Piacentini niet. Dus: Adalberto Libera modern, Giovanni Muzio niet; Ludwig Mies van der Rohe modern, Heinrich Tessenow niet; Le Corbusier modern, Fernand Pouillon niet, enzovoort.

craft and industrial designers never stopped repeating, at least till the 1970s, their obsession with form but also with content.

Without ever looking into its deeper meaning. Originally the term 'modern' stood, in a rather sibylline way, for 'what is ours, now'; and this etymology was more than sufficient for its purpose. Because the purpose was to break away sharply from the past and project itself triumphantly, all purged and renewed, into the present if not even into the future.

At least in theory. The avant-gardist programme never really came into effect in design or still less in its realisation. Particularly symptomatic is the role of technology in architecture during the 1920s. There was a lot of talk about industrialised building, new modes of construction and 'modern' technologies. With very few exceptions, however, houses continued to be built of bricks and mortar, and were at once modestly concealed beneath a thin layer of fragile white plaster. The plaster, along with one or two other formal features – the flat roof, the ribbon windows, the stilts, the iron railing of nautical origin – certified the modernity.

In effect design culture, though caught in the furore of modernism, had almost always been stranded in a modernist formalism that immediately became a kind of exclusive club. Those who espoused its idiom and metaphors were members, the others were barred. This curious discrimination produced as many equally odd classifications, aided by a glaringly partisan historiography to this day in vogue, according to which Giuseppe Terragni was a modern architect and Marcello Piacentini a non-modern, and so on: Adalberto Libera yes and Giovanni Muzio no; Ludwig Mies van der Rohe yes and Heinrich Tessenow no; Le Corbusier yes and Fernand Pouillon no.

Now we know of course that this game of goodies and bad-dies is ridiculous and that all those just listed were modern architects: because they all worked in a mass society, in a highly industrialised world and in an anti-historicist culture. We know very well, but we get scant satisfaction from it. Because today we could not care less whether we are modern or not.

We want to carry on our architectural work as a craft. And in terms of craft, the concept of modernity makes no sense at all.

The concept of modernity implies a break, a severance from what is not 'now', 'not ours'. But in our craft, no such severance exists. The present is indissolubly tied to the past, part and parcel of more than 3,000 years of history as far as architecture and urban planning are concerned; and as a collective work constructed in time, in some way it is all 'ours'. Tradition is an indivisible part of our working experience and as such it belongs to us.

Our masters, our examples to emulate and our travelling companions, can be chosen indifferently among our contemporaries or from the past. Henri Focillon wrote:

Every man is first of all contemporary to himself and his generation, but he is also contemporary to the spiritual group of which he is a part. The artist moreover is even more so,

Nu weten we natuurlijk dat dit spelletje van ik-ben-goed-en-jij-bent-slecht belachelijk is en dat er in het rijtje hierboven alleen maar moderne architecten staan: ze werkten allemaal in een massamaatschappij, in een sterk geïndustrialiseerde wereld en in een anti-historicistische cultuur. We weten dat heel goed, maar het doet ons niets. Want tegenwoordig kan het ons niets meer schelen of we modern zijn of niet.

We willen voortaan ambachtelijke architecten zijn. En in ambachtelijke termen is een concept als 'modern' zinloos.

Het concept van de moderniteit impliceert een breuk, een afscheid van wat niet *nu* is – niet *van ons*. Maar in ons vak is er niet zo'n afscheid. Het heden is onlosmakelijk verbonden met het verleden en een essentieel onderdeel van meer dan 3000 jaar geschiedenis van de architectuur en stedenbouw. En als een in de loop der tijden collectief gebouwd corpus is het op een bepaalde manier allemaal *van ons*. De traditie is een ondeelbaar onderdeel van onze werkervaring en als zodanig hoort zij bij ons.

Onze grote namen, de voorbeelden die we willen evenaren en die onze reisgenoten zijn, kunnen zowel tijdgenoten zijn als mensen uit het verleden. Henri Focillon schreef:

Ieder mens is allereerst eigentijds voor zichzelf en zijn generatie, maar hij is ook eigentijds voor de spirituele groep waarvan hij deel uitmaakt. Voor de kunstenaar geldt dit bovendien nog sterker, want zulke voorouders en vrienden leven niet in zijn herinnering, maar ze zijn aanwezig. Ze staan vóór hem, meer levend dan ooit.

Wij zijn geen kunstenaars, slechts ambachtslieden. Ook voor ons zijn zulke voorouders en vrienden in leven en aanwezig. Natuurlijk zijn het mensen die hetzelfde beroep hebben uitgeoefend als wijzelf, maar het zijn ook filosofen, literatoren, schilders en beeldhouwers die op verschillende en soms verborgen manieren hebben bijgedragen aan de bouw van een disciplinair corpus waarmee ze op het eerste gezicht niets te maken lijken te hebben. Onze grote meesters zijn daarom in ieder geval de mensen die behoren tot de zogenaamde moderne beweging, maar ook – en misschien nog sterker – Hippodamus van Milete, Filippo Brunelleschi, Donato Bramante, Baldassare Peruzzi, Étienne-Louis Boullée, Karl Friedrich Schinkel. Het zijn Giotto, Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Ingres, Paul Cézanne. Het zijn Dante Alighieri, William Shakespeare, Gustave Flaubert, Robert Musil. Het zijn Giovanni Battista Vico en Immanuel Kant.

Voor alle duidelijkheid: soms leren we meer van kunstenaars als Brunelleschi of Piero, omdat ze met dezelfde problemen als wij werden geconfronteerd en die oplosten, op precies het juiste ogenblik en op precies de goede manier. Zij zijn de reuzen van hun ambacht en hun kunst. Maar Schinkel en Musil liggen ons desondanks nader aan het hart: omdat de condities waaronder zij werkten meer lijken op die van ons.

En dus zijn we, bijna ondanks onszelf, ongeneeslijk modern.

because these ancestors and friends are for him not memories but a presence. They stand before him, more alive than ever.

We are not artists, only artisans; but for us too, these ancestors and friends are alive and present. They are naturally those who practised the same craft as ours and on the same principles. But they are also philosophers, men of letters, painters and sculptors who, in different and sometimes obscure ways, contributed to the construction of a disciplinary corpus apparently extraneous to them. Our masters are therefore certainly those of the so-called Modern Movement; but also, and perhaps still more, Hippodamos of Miletus, Filippo Brunelleschi, Donato Bramante, Baldassarre Peruzzi, Etienne-Louis Boullée, Karl Friedrich Schinkel. They are Giotto, Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Ingres, Paul Cézanne. They are Dante Alighieri, William Shakespeare, Gustave Flaubert, Robert Musil. They are Giovanni Battista Vico and Immanuel Kant.

To be clear: at times we learn more from artists like Brunelleschi or Piero, because they faced and solved problems that are also ours, in an incomparably timely and precise way. They are giants of their craft and art. However, Schinkel and Musil are, despite this, closer: because the conditions of their work are more similar to ours.

So we find we are, almost despite ourselves, irremediably modern. For modernity is not modernism; it is not a choice of style, it is a condition. Those working today as architects acting in good conscience as contemporaries, cannot evade that condition. Their craft, if practised well and seriously, is indissolubly bound up with life, and their works will necessarily respect the period in which they took shape. They cannot ignore it in order to pursue phantoms extraneous to their time. They cannot indulge in passing fashions. In short, they cannot impose themselves as individuals upon the culture they operate in and which, even if subversively, they are bound to interpret. This culture is, for us, ineluctably, that of the modern.

Want moderniteit is niet hetzelfde als modernisme: het is geen keuze voor een bepaalde stijl, het is een conditie. Wie tegenwoordig te goeder trouw als architect werkt, kan zich niet onttrekken aan die conditie. Zijn vak is, als het goed en serieus beoefend wordt, onlosmakelijk verbonden met het leven en zijn werk zal noodzakelijk de periode waarin het tot stand kwam, uitdrukken. Architecten kunnen geen schimmen uit een andere tijd najagen. Ze kunnen zich niet laten meeslepen door voorbijgaande modes. Kortom, als individuen zijn zij niet in staat de cultuur te domineren waarin zij opereren en worden ze gedwongen – zelfs al is het op een subversieve manier – die te interpreteren. Deze cultuur is voor ons – onontkoombaar – modern.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol