

to reclaim a (political) agency for architecture that reaches beyond mere consent. Beyond specific notions such as tectonics, topography and tactility, the relevance of the text lies in the idea of resistance, in its pivotal momentum between modern and postmodern architecture, in its forging of a relation with history in architectural production, while keeping distance from historicism and in the particular combination of perspectives and value systems questioning architecture's role and purpose. Frampton's text can be understood as an attempt to pursue what German philosopher Jürgen Habermas called – by coincidence proclaimed in a text published in the same book in which Hal Foster also included Frampton's essay – the 'unfinished project of modernity'; a project that had as its main objective to continuously challenge the normative and to incessantly propel social emancipation and progress.⁵ Critical Regionalism is an attempt to formulate an alternative for a postmodern position that considers the project of modernity as fulfilled and retreats to a set of premodern references. As such, Critical Regionalism proposes a set of disciplinary categories that aimed at understanding architecture beyond (aesthetic) universalisation. But if Frampton had originally set out these categories targeting political repercussions, the text's critical fortune failed to keep these political objectives alive. While many of the categories and concepts of Critical Regionalism became common in design practice in the past decades, paradoxically the text itself was all too soon referred to the pages of history books. This historicisation of Critical Regionalism neutralised its political charge and merely turned it into an operative perspective for architectural practice. Rereading Critical Regionalism today, however, is an invitation to not only question – once again – the engaged nature of historiography and criticism, but also to reflect upon the political character of architectural design.

⁵
Jürgen Habermas, 'Modernity: An Incomplete Project', in: Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (New York: New Press, 1983), 1-15.

UABH 84.113

The Anti-Aesthetic

ESSAYS ON POSTMODERN CULTURE

Edited by Hal Foster

BAY PRESS 1983

Port Townsend, Washington

AWB 84.113

pret
mo:
"ol
7
mo:
sub
wit
mo:
ret
pov
rea:
thr
Dic
Bat
7
cul
dif
me
a p
a c
its
ori
Jor
1
sci
tec
the
mc
be:
fur
der
im
ill
co:
an
sci
wc
m
mt
ho
va

pr

Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance

KENNETH FRAMPTON

The phenomenon of universalization, while being an advancement of mankind, at the same time constitutes a sort of subtle destruction, not only of traditional cultures, which might not be an irreparable wrong, but also of what I shall call for the time being the creative nucleus of great cultures, that nucleus on the basis of which we interpret life, what I shall call in advance the ethical and mythical nucleus of mankind. The conflict springs up from there. We have the feeling that this single world civilization at the same time exerts a sort of attrition or wearing away at the expense of the cultural resources which have made the great civilizations of the past. This threat is expressed, among other disturbing effects, by the spreading before our eyes of a mediocre civilization which is the absurd counterpart of what I was just calling elementary culture. Everywhere throughout the world, one finds the same bad movie, the same slot machines, the same plastic or aluminum atrocities, the same twisting of language by propaganda, etc. It seems as if mankind, by approaching en masse a basic consumer culture, were also stopped en masse at a subcultural level. Thus we come to the crucial problem confronting nations just rising from underdevelopment. In order to get on to the road toward modernization, is it necessary to jettison the old cultural past which has been the raison d'être of a nation? ... Whence the paradox: on the one hand, it has to root itself in the soil of its past, forge a national spirit, and unfurl this spiritual and cultural revindication before the colonialist's personality. But in order to take part in modern civilization, it is necessary at the same time to take part in scientific, technical, and political rationality, something which very often requires the pure and simple abandon of a whole cultural past. It is a fact: every culture cannot sustain and absorb the shock of modern civilization. There is the paradox: how to become modern and to return to sources; how to revive an old, dormant civilization and take part in universal civilization.¹

—Paul Ricoeur, *History and Truth*

1. Culture and Civilization

Modern building is now so universally conditioned by optimized technology that the possibility of creating significant urban form has become extremely limited. The restrictions jointly imposed by automotive distribution and the volatile play of land speculation serve to limit the scope of urban design to such a degree that any intervention tends to be reduced either to the manipulation of elements predetermined by the imperatives of production, or to a kind of superficial masking which modern development requires for the facilitation of marketing and the maintenance of social control. Today the practice of architecture seems to be increasingly polarized between, on the one hand, a so-called "high-tech" approach predicated exclusively upon production and, on the other, the provision of a "compensatory facade" to cover up the harsh realities of this universal system.²

Twenty years ago the dialectical interplay between civilization and culture still afforded the possibility of maintaining some general control over the shape and significance of the urban fabric. The last two decades, however, have radically transformed the metropolitan centers of the developed world. What were still essentially 19th-century city fabrics in the early 1960s have since become progressively overlaid by the two symbiotic instruments of Megalopolitan development—the freestanding high-rise and the serpentine freeway. The former has finally come into its own as the prime device for realizing the increased land value brought into being by the latter. The typical downtown which, up to twenty years ago, still presented a mixture of residential stock with tertiary and secondary industry has now become little more than a *burolandschaft* city-scape: the victory of universal civilization over locally inflected culture. The predicament posed by Ricoeur—namely, "how to become modern and to return to sources"³—now seems to be circumvented by the apocalyptic thrust of modernization, while the ground in which the mytho-ethical nucleus of a society might take root has become eroded by the rapacity of development.⁴

Ever since the beginning of the Enlightenment, *civilization* has been primarily concerned with instrumental reason, while *culture* has addressed itself to the specifics of expression—to the realization of the being and the evolution of its collective psycho-social reality. Today civilization tends to be increasingly embroiled in a never-ending chain of "means and ends" wherein, according to Hannah Arendt, "The 'in order to' has become the content of the 'for the sake of'; utility established as meaning generates meaninglessness."⁵

2. The Rise and Fall of the Avant-Garde

The emergence of the avant-garde is inseparable from the modernization of both society and architecture. Over the past century-and-a-half avant-garde culture has assumed different roles, at times facilitating the process of modernization and thereby acting, in part, as a progressive, liberative form, at times being virulently opposed to the positivism of bourgeois culture. By and large, avant-garde architecture has played a positive role with regard to the progressive trajectory of the Enlightenment. Exemplary of this is the role played by Neoclassicism: from the mid-18th century onwards it serves as both a symbol of and an instrument for the propagation of universal civilization. The mid-19th century, however, saw the historical avant-garde assume an adversary stance towards both industrial process and Neoclassical form. This is the first concerted reaction on the part of "tradition" to the process of modernization as the Gothic Revival and the Arts-and-Crafts movements take up a categorically negative attitude towards both utilitarianism and the division of labor. Despite this critique, modernization continues unabated, and throughout the last half of the 19th century bourgeois art distances itself progressively from the harsh realities of colonialism and paleo-technological exploitation. Thus at the end of the century the avant-gardist Art Nouveau takes refuge in the compensatory thesis of "art for art's sake," retreating to nostalgic or phantasmagoric dream-worlds inspired by the cathartic hermeticism of Wagner's music-drama.

The progressive avant-garde emerges in full force, however, soon after the turn of the century with the advent of Futurism. This unequivocal critique of the *ancien régime* gives rise to the primary positive cultural formations of the 1920s: to Purism, Neoplasticism and Constructivism. These movements are the last occasion on which radical avant-gardism is able to identify itself wholeheartedly with the process of modernization. In the immediate aftermath of World War I—"the war to end all wars"—the triumphs of science, medicine and industry seemed to confirm the liberative promise of the modern project. In the 1930s, however, the prevailing backwardness and chronic insecurity of the newly urbanized masses, the upheavals caused by war, revolution and economic depression, followed by a sudden and crucial need for psycho-social stability in the face of global political and economic crises, all induce a state of affairs in which the interests of both monopoly and state capitalism are, for the first time in modern history, divorced from the liberative drives of cultural modernization. Universal civilization and world culture cannot be drawn upon to sustain "the myth of the State," and one reaction-formation succeeds another as the historical avant-garde founders on the rocks of the Spanish Civil War.

Kenneth Frampton

Naar een kritisch regionalisme
Zes punten voor een architectuur van verzet

Hoewel een vooruitgang voor de mensheid, genereert het fenomeen van de universalisering tegelijkertijd een soort subtiele vernietiging, niet alleen van traditionele culturen, wat misschien niet een onherstelbare fout hoeft te zijn, maar ook van wat ik voorlopig de creatieve kern van grote culturen zal noemen. Die kern vormt het fundament voor ons begrip van het leven. Ik noem het voorlopig de ethische en mythische kern van de mensheid. Daar ligt het spanningsveld. We hebben het gevoel dat deze ene wereld-civilisatie tegelijkertijd een soort aftakeling is of slijtage veroorzaakt ten koste van de culturele bronnen die de grote beschavingen uit het verleden vormgaven. Deze bedrieging wordt duidelijk wanneer, naast andere storende effecten, een middelmatige beschaving zich voor onze ogen ontvouwt – de absurde tegenhanger van wat ik zojuist de elementaire cultuur noemde. Overal ter wereld vindt men dezelfde slechte films, dezelfde gokautomaten, dezelfde plastic of aluminium gedrochten, dezelfde verbastering van de taal door propaganda, enzovoort. Het lijkt alsof de mensheid, door massaal een basale consumptiecultuur te omarmen, ook op een subcultureel niveau tot stilstand is gekomen. We hebben dus een cruciaal probleem in de confrontatie met landen die juist opklimmen uit onderontwikkeling. Is het noodzakelijk om op de weg naar modernisering het oude culturele verleden dat de raison d'être van de natie is geweest uit te wissen? (...) Vandaar deze paradox: aan de ene kant moet de ontwikkeling zich wortelen in de bodem van haar verleden. Het moet een nationale ziel smeden en de spirituele en culturele bronnen van vóór de kolonisatie terugwinnen. Om deel te nemen aan de moderne beschaving is het echter anderzijds nodig om te participeren in de wetenschappelijke, technische en politieke rationaliteit. Deze vereist vaak de pure ratio, en het eenvoudige verwaarlozen van een heel cultureel verleden. Het is een feit dat geen enkele cultuur de schok van de moderne beschaving kan doorstaan en absorberen. De paradox luidt daarom: hoe modern te worden en terug te keren naar de bronnen; hoe een oude, sluimerende beschaving tot leven te wekken en deel te hebben aan de universele civilisatie.¹

Paul Ricoeur, *History and Truth*

1. Cultuur en beschaving

Het moderne bouwen is tegenwoordig zo universeel geconditioneerd door een geoptimaliseerde technologie dat de mogelijkheid om betekenisvolle stedelijke vorm te creëren uiterst beperkt is geworden. De restricties, die worden opgelegd door zowel de auto-industrie als het vluchtige spel van grondspeculatie, beperken de reikwijdte van het stedelijk ontwerp. Elke interventie dreigt gereduceerd te worden tot ofwel de manipulatie van elementen die door de eisen van productie al vooraf bepaald zijn, of tot een soort oppervlakkige maskering die binnen de moderne ontwikkelingen noodzakelijk is om de marketing te faciliteren en de sociale controle te handhaven. De architectuurpraktijk lijkt vandaag de dag steeds meer verdeeld te zijn tussen enerzijds een zogenaamde 'hightech' benadering die uitsluitend bepaald wordt door de productie, en anderzijds in het voorzien van een 'compenserende façade' die de harde realiteit van dit universele systeem moet verhullen.²

De dialectische wisselwerking tussen beschaving en cultuur maakte het 20 jaar geleden nog mogelijk om enige algemene controle over vorm en betekenis van het stedelijk weefsel te hebben. De afgelopen twee decennia hebben echter de metropolitaanse centra van de ontwikkelde wereld radicaal veranderd. Wat in wezen nog steeds negentiende-eeuws stedelijk weefsel was, werd in de vroege jaren 1960 gaandeweg overdekt met de twee emblematische instrumenten van de megapolitane ontwikkeling – de vrijstaande hoogbouw en de van bochten voorziene snelweg. De eerste is het primaire middel geworden voor het realiseren van een hogere grondwaarde, die door de tweede werd veroorzaakt. De typische binnenstad die 20 jaar geleden nog een mengsel was van een zekere woningvoorraad, samen met tertiaire en secundaire industrie, is verworpen tot een *burolandschaft*-achtige stadsvorm. Het is de overwinning van de universele beschaving op de lokaal gevormde cultuur. De precarie situatie zoals deze door Ricoeur gepresenteerd wordt – namelijk 'hoe te moderniseren en terug te keren tot de bronnen'³ – lijkt nu omzeild te worden door het apocalyptische streven van de modernisering, terwijl de grond waarin de mythisch-ethische kern van een samenleving zou kunnen wortelen, is uitgehold door de roofzucht van de ontwikkeling.⁴

Al sinds het begin van de Verlichting is de *civilisatie* vooral gericht op de instrumentele rede, terwijl *cultuur* zich heeft toegespitst op de specifieke kenmerken van expressie – de verwezenlijking van het zijn en de ontwikkeling van zijn *collectieve* psycho-sociale werkelijkheid. Vandaag de dag heeft de beschaving de neiging verstrikt te raken in een oneindige keten van 'middelen en doelen', waarin, volgens

Hannah Arendt 'het "ten einde" de zin is geworden van het "ter wille van"; met andere woorden: nut, tot zin verheven, mondt uit in zinloosheid'.⁵

2. De opkomst en val van de avant-garde

De opkomst van de avant-garde is onlosmakelijk verbonden met de modernisering van zowel de samenleving als architectuur. Gedurende de afgelopen anderhalve eeuw heeft de avant-gardecultuur verschillende rollen op zich genomen. Soms faciliteerde ze het proces van modernisering, waarbij ze deels optrad als progressieve en bevrijdende vorm van cultuur, op andere momenten was ze fel gekant tegen het positivisme van de bourgeois cultuur. Over het algemeen heeft de avant-garde architectuur een positieve rol gespeeld in het progressieve traject van de Verlichting. Een goed voorbeeld hiervan is de rol die het neoclassicisme speelde: vanaf halverwege de achttiende-eeuw diende het zowel als symbool van en als instrument voor de verspreiding van een universele beschaving. De historische avant-garde nam in het midden van de negentiende-eeuw echter een tegengestelde houding aan ten opzichte van zowel de industriële processen als de neoklassieke vorm. Op het moment dat de bewegingen van de gotiek en de Arts-and-Crafts een categorisch negatieve houding aannamen tegenover het utilitarisme en arbeidsdeling, betekent dit een eerste gezamenlijke reactie vanuit de 'traditie' op het proces van modernisering. Ondanks deze kritiek ging de modernisering onverminderd door. Gedurende het tweede deel van de negentiende-eeuw distantieert de bourgeois kunst zich geleidelijk van de harde werkelijkheid van het kolonialisme en de paleo-technologische uitbuiting. En dus zoekt de avant-gardistische Art Nouveau aan het einde van de eeuw zijn toevlucht in de compenserende these *l'art pour l'art*, terwijl hij zich terugtrekt in nostalgische of fantastische droomwerelden, geïnspireerd door het catharsis-hermetische van Wagner's muziekdrama.

De progressieve avant-garde komt echter kort na de eeuwwisseling tot volle bloei met de opkomst van het futurisme. Deze onomwonden kritiek op het *ancien régime* bood ruimte aan de belangrijkste positief-culturele formaties van de jaren 1920: het purisme, neoplasticisme en constructivisme. Deze bewegingen zijn de laatste gelegenheid waar het radicale avant-gardisme zichzelf volledig kan identificeren met het moderniseringsproces. Direct na de Eerste Wereldoorlog – 'de oorlog om alle oorlogen te beëindigen' – lijken de doorbraken in de wetenschap, geneeskunde en industrie de bevrijdende belofte van het moderne project te bevestigen. Als gevolg van de heersende achterstand en chronische onzekerheid van de

nieuwe verstedelijkte massa, de onrust na oorlog, revolutie en economische malaise, gevolgd door een onverwachte en cruciale behoefte aan psycho-sociale stabiliteit tegenover een wereldwijde politieke en economische crisis, ontstaat in de jaren 1930 een situatie waarin de belangen van het monopolie en het staatskapitalisme voor het eerst in de geschiedenis gescheiden werden van de bevrijdende krachten van de culturele modernisatie. De universele beschaving en wereldcultuur kunnen niet aangesproken worden om 'de mythe van de staat' in stand te houden. De ene reactie volgt op de andere, en intussen lijdt de avant-garde schipbreuk op de rotsen van de Spaanse burgeroorlog.

Een van die reacties, en niet de minste, is de herwaardering van de neo-Kantiaanse esthetica als een vervanging van het cultureel bevrijdende moderne project. In verwarring gebracht door de politieke en culturele politiek van het stalinisme bevelen de voormalige linkse hoofdrolspelers van de sociaal-culturele modernisatie nu de strategische terugtrekking aan uit het project dat tot doel had de werkelijkheid grondig te veranderen. Deze verzaking werd ingegeven door het geloof dat, zolang de strijd tussen het socialisme en kapitalisme voortduurt (het conflict brengt noodzakelijkerwijs een manipulatieve massacultuurpolitiek met zich mee), de moderne wereld het vooruitzicht op de ontwikkeling van een marginale, bevrijdende, avant-gardistische cultuur die zou breken (of althans over een breuk zou spreken) met de geschiedenis van de bourgeois onderdrukking, niet zou kunnen voortzetten. Dichtbij *l'art pour l'art* was deze positie voor het eerst aanbevolen als een 'pas-op-de-plaats-patroon' in Clement Greenberg's 'Avant-Garde and Kitsch' uit 1939. Dit essay sluit enigszins dubbelzinnig af met de woorden: 'Vandaag de dag kijken we naar het socialisme *enkel en alleen* voor de instandhouding van welke levende cultuur dan ook die we nu hebben.'⁶ Greenberg herformuleerde deze positie in specifiek formalistische termen in zijn essay 'Modernist Painting' uit 1965, waarin hij schreef:

Door de Verlichting uitgesloten van alle taken die ze serieus zouden kunnen oppakken, leek het alsof ze [de kunsten] zouden worden geassimileerd tot puur, enkel vermaak. Vermaak leek geassimileerd te worden tot therapie, net als religie. De kunsten konden zichzelf alleen redden van deze neerwaartse nivellering, door te laten zien dat de soort ervaring die zij boden een eigen bestaansrecht had en geen waardering nodig had, die verkregen moest worden via enige andere activiteit.⁷

Ondanks dit defensieve intellectuele standpunt bleven de kunsten devalueren, indien niet in de richting van vermaak, dan toch

zeker in de richting van commodificatie – in het kader van wat Charles Jencks geassocieert heeft als postmoderne architectuur –, in de richting van pure techniek of pure scenografie. In het laatste geval, voeden de zogenaamde postmoderne architecten de media-samenleving met gratuite, rustgevende beelden in plaats van het aanbieden van, zoals zij beweren, een creatief *rappel à l'ordre* na het vermeend bewezen failliet van het bevrijdende moderne project. Zo beschouwd, zoals Andreas Huyssens schreef, 'is de Amerikaanse postmodernistische avant-garde daarom niet alleen het eindspel van het avant-gardisme. Het vertegenwoordigt ook de fragmentatie en het verval van een kritische tegencultuur'.⁹

Het klopt echter ook dat de modernisering niet langer simpel geïdentificeerd kan worden als bevrijdend *an sich*, deels omdat de dominantie van massacultuur in de media-industrie (vooral televisie, die, zoals Jerry Mander ons in herinnering brengt, haar overtuigingskracht tussen 1945 en 1975 duizendmaal heeft verveelvoudigd)¹⁰ en deels omdat de koers van het moderniseringsproces ons op de drempel van een nucleaire oorlog en de vernietiging van de hele soort heeft gebracht. Ook het avant-gardisme kan dus niet langer begrepen worden als een moment van bevrijding, deels omdat zijn aanvankelijke utopische belofte volledig is ingehaald door de interne rationaliteit van de instrumentele rede. Dit 'failliet' is wellicht het beste geformuleerd door Herbert Marcuse: 'Technologische *a priori* is politieke *a priori* in die zin dat de transformatie van de natuur ook betrekking heeft op de mens, en voor zover de 'door de mens gemaakte creaties' ontstaan uit en terugkeren in het maatschappelijk geheel. Men kan nog steeds volhouden dat de machinerie van het technologisch universum 'als zodanig' neutraal is ten opzichte van politieke doeleinden – het kan zowel revolutie teweegbrengen als ontwikkelingen in de samenleving afzwakken. (...) Wanneer de techniek echter de universele vorm van materiele productie wordt, omschrijft ze een hele cultuur, projecteert ze een historische totaliteit – een 'wereld'.¹¹

3. Kritisch regionalisme en wereldcultuur

Tegenwoordig kan de architectuur zich alleen als kritische praktijk staande houden, indien zij een *arrière-garde* positie inneemt. Dat wil zeggen, een positie die zich evenzeer distantieert van de verlichtingsmythe van de vooruitgang als van een reactionaire, onrealistische neiging terug te keren tot de architectonische vormen van het pre-industriële verleden. Een kritische *arrière-garde* moet zich zowel distantiëren van de optimalisering van de

geavanceerde technologie als van de altijd aanwezige neiging zich terug te trekken in een nostalgisch historicisme of een gladde decoratieve stijl. Ik ben van mening dat enkel een *arrière-garde* het vermogen heeft een resistente, identiteit verschaffende cultuur tot ontwikkeling te brengen, terwijl zij tegelijkertijd discreet kan beschikken over de universele techniek.

Het is noodzakelijk de term *arrière-garde* zo duidelijk mogelijk te omschrijven. Alleen op die manier kan haar kritische blik vrij blijven van conservatieve tendensen als het populisme of sentimentele regionalisme, waarmee zij zo vaak wordt geassocieerd. Om het *arrière-gardisme* te verankeren in een gefundeerde, maar kritische strategie is het zinvol de term 'kritisch regionalisme' over te nemen, die door Alexander Tzonis en Liane Lefaivre werd geïntroduceerd in 'The Grid and the Pathway' (1981). In dit essay waarschuwen zij tegen de dubbelzinnigheid van het regionaal reformisme, zoals dat sinds het laatste kwart van de negentiende eeuw van tijd tot tijd naar voren kwam:

Gedurende de afgelopen tweeënhalve eeuw heeft het regionalisme de architectuur in bijna alle landen op een bepaald moment gedomineerd. In zijn algemeenheid kunnen we stellen dat het de bijzondere en lokale architectonische kenmerken helpt stand te houden tegenover meer universele en abstracte. Daarnaast draagt regionalisme echter ook het stempel van ambigüiteit. Aan de ene kant wordt het geassocieerd met hervormings- en bevrijdingsbewegingen: (...) aan de andere kant is het een krachtig instrument van onderdrukking en chauvinisme gebleken. (...) Zeker, het kritisch regionalisme heeft zijn beperkingen. De opschudding die werd veroorzaakt door de populistische beweging – een meer ontwikkelde vorm van regionalisme – heeft deze zwakke punten aan het licht gebracht. Geen enkele nieuwe architectuur kan verrijzen zonder een nieuw soort relatie tussen ontwerper en gebruiker, zonder nieuwe programma's. (...) Ondanks deze beperkingen vormt het kritisch regionalisme een brug die elke humanistische en op de toekomstgerichte architectuur zal moeten passeren.¹²

De fundamentele strategie van het kritisch regionalisme is het modificeren van de invloed van de universele beschaving met elementen die *indirect* voortvloeien uit de bijzondere kenmerken van een bepaalde plek. Uit het bovenstaande blijkt dat het kritisch regionalisme alleen kan bestaan door het handhaven van een hoge mate van kritisch zelfbewustzijn. Het kan zijn cruciale inspiratie opdoen uit bijvoorbeeld de variatie en kwaliteit van het lokale licht, of uit een *tektoniek* afgeleid van een

Not least among these reactions is the reassertion of Neo-Kantian aesthetics as a substitute for the culturally liberative modern project. Confused by the political and cultural politics of Stalinism, former left-wing protagonists of socio-cultural modernization now recommend a strategic withdrawal from the project of totally transforming the existing reality. This renunciation is predicated on the belief that as long as the struggle between socialism and capitalism persists (with the manipulative mass-culture politics that this conflict necessarily entails), the modern world cannot continue to entertain the prospect of evolving a marginal, liberative, avant-gardist culture which would break (or speak of the break) with the history of bourgeois repression. Close to *l'art pour l'art*, this position was first advanced as a "holding pattern" in Clement Greenberg's "Avant-Garde and Kitsch" of 1939; this essay concludes somewhat ambiguously with the words: "Today we look to socialism *simply* for the preservation of whatever living culture we have right now." ⁶ Greenberg reformulated this position in specifically formalist terms in his essay "Modernist Painting" of 1965, wherein he wrote:

Having been denied by the Enlightenment of all tasks they could take seriously, they [the arts] looked as though they were going to be assimilated to entertainment pure and simple, and entertainment looked as though it was going to be assimilated, like religion, to therapy. The arts could save themselves from this leveling down only by demonstrating that the kind of experience they provided was valuable in its own right and not to be obtained from any other kind of activity.⁷

Despite this defensive intellectual stance, the arts have nonetheless continued to gravitate, if not towards entertainment, then certainly towards commodity and—in the case of that which Charles Jencks has since classified as Post-Modern Architecture⁸—towards pure technique or pure scenography. In the latter case, the so-called postmodern architects are merely feeding the media-society with gratuitous, quietistic images rather than proffering, as they claim, a creative *rappel à l'ordre* after the supposedly proven bankruptcy of the liberative modern project. In this regard, as Andreas Huyssens has written, "The American postmodernist avant-garde, therefore, is not only the end game of avant-gardism. It also represents the fragmentation and decline of critical adversary culture."⁹

Nevertheless, it is true that modernization can no longer be simplistically identified as liberative *in se*, in part because of the domination of mass culture by the media-industry (above all television which, as Jerry Mander reminds us, expanded its persuasive power a thousandfold between 1945 and 1975¹⁰) and in part because the trajectory of modernization has brought us to the threshold of nuclear war and the annihilation of the entire species. So too, avant-gardism can no longer be sustained as a liberative moment, in part

because its initial utopian promise has been overrun by the internal rationality of instrumental reason. This "closure" was perhaps best formulated by Herbert Marcuse when he wrote:

The technological *a priori* is a political *a priori* inasmuch as the transformation of nature involves that of man, and inasmuch as the "man-made creations" issue from and re-enter the societal ensemble. One may still insist that the machinery of the technological universe is "as such" indifferent towards political ends—it can revolutionize or retard society.... However, when technics becomes the universal form of material production, it circumscribes an entire culture, it projects a historical totality—a "world."¹¹

3. Critical Regionalism and World Culture

Architecture can only be sustained today as a critical practice if it assumes an *arrière-garde* position, that is to say, one which distances itself equally from the Enlightenment myth of progress and from a reactionary, unrealistic impulse to return to the architectonic forms of the preindustrial past. A critical *arrière-garde* has to remove itself from both the optimization of advanced technology and the ever-present tendency to regress into nostalgic historicism or the glibly decorative. It is my contention that only an *arrière-garde* has the capacity to cultivate a resistant, identity-giving culture while at the same time having discreet recourse to universal technique.

It is necessary to qualify the term *arrière-garde* so as to diminish its critical scope from such conservative policies as Populism or sentimental Regionalism with which it has often been associated. In order to ground *arrière-gardism* in a rooted yet critical strategy, it is helpful to appropriate the term Critical Regionalism as coined by Alex Tzonis and Liane Lefaivre in "The Grid and the Pathway" (1981); in this essay they caution against the ambiguity of regional reformism, as this has become occasionally manifest since the last quarter of the 19th century:

Regionalism has dominated architecture in almost all countries at some time during the past two centuries and a half. By way of general definition we can say that it upholds the individual and local architectonic features against more universal and abstract ones. In addition, however, regionalism bears the hallmark of ambiguity. On the one hand, it has been associated with movements of reform and liberation.... on the other, it has proved a powerful tool of repression and chauvinism.... Certainly, critical regionalism has its limitations. The upheaval of the populist movement—a more developed form of regionalism—has brought to light these weak points. No new architecture can emerge without a new kind of relations between designer and user, with-

out new kinds of programs.... Despite these limitations critical regionalism is a bridge over which any humanistic architecture of the future must pass.¹²

The fundamental strategy of Critical Regionalism is to mediate the impact of universal civilization with elements derived *indirectly* from the peculiarities of a particular place. It is clear from the above that Critical Regionalism depends upon maintaining a high level of critical self-consciousness. It may find its governing inspiration in such things as the range and quality of the local light, or in a *tectonic* derived from a peculiar structural mode, or in the topography of a given site.

But it is necessary, as I have already suggested, to distinguish between Critical Regionalism and simple-minded attempts to revive the hypothetical forms of a lost vernacular. In contradistinction to Critical Regionalism, the primary vehicle of Populism is the *communicative or instrumental sign*. Such a sign seeks to evoke not a critical perception of reality, but rather the sublimation of a desire for direct experience through the provision of information. Its tactical aim is to attain, as economically as possible, a preconceived level of gratification in behavioristic terms. In this respect, the strong affinity of Populism for the rhetorical techniques and imagery of advertising is hardly accidental. Unless one guards against such a convergence, one will confuse the resistant capacity of a critical practice with the demagogic tendencies of Populism.

The case can be made that Critical Regionalism as a cultural strategy is as much a bearer of *world culture* as it is a vehicle of *universal civilization*. And while it is obviously misleading to conceive of our inheriting world culture to the same degree as we are all heirs to universal civilization, it is nonetheless evident that since we are, in principle, subject to the impact of both, we have no choice but to take cognizance today of their interaction. In this regard the practice of Critical Regionalism is contingent upon a process of double mediation. In the first place, it has to "deconstruct" the overall spectrum of world culture which it inevitably inherits; in the second place, it has to achieve, through synthetic contradiction, a manifest critique of universal civilization. To deconstruct world culture is to remove oneself from that eclecticism of the *fin de siècle* which appropriated alien, exotic forms in order to revitalize the expressivity of an enervated society. (One thinks of the "form-force" aesthetics of Henri van de Velde or the "whiplash-Arabesques" of Victor Horta.) On the other hand, the mediation of universal technique involves imposing limits on the optimization of industrial and postindustrial technology. The future necessity for re-synthesizing principles and elements drawn from diverse origins and quite different ideological sets seems to be alluded to by Ricoeur when he writes:

No one can say what will become of our civilization when it has really met different civilizations by means other than the shock of conquest and

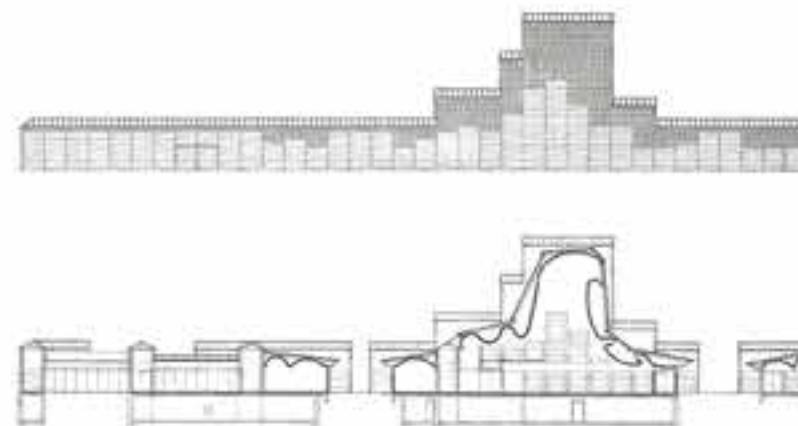
domination. But we have to admit that this encounter has not yet taken place at the level of an authentic dialogue. That is why we are in a kind of lull or interregnum in which we can no longer practice the dogmatism of a single truth and in which we are not yet capable of conquering the skepticism into which we have stepped.¹³

A parallel and complementary sentiment was expressed by the Dutch architect Aldo Van Eyck who, quite coincidentally, wrote at the same time: "Western civilization habitually identifies itself with civilization as such on the pontifical assumption that what is not like it is a deviation, less advanced, primitive, or, at best, exotically interesting at a safe distance."¹⁴

That Critical Regionalism cannot be simply based on the autochthonous forms of a specific region alone was well put by the Californian architect Hamilton Harwell Harris when he wrote, now nearly thirty years ago:

Opposed to the Regionalism of Restriction is another type of regionalism, the Regionalism of Liberation. This is the manifestation of a region that is especially in tune with the emerging thought of the time. We call such a manifestation "regional" only because it has not yet emerged elsewhere. . . . A region may develop ideas. A region may accept ideas. Imagination and intelligence are necessary for both. In California in the late Twenties and Thirties modern European ideas met a still-developing regionalism. In New England, on the other hand, European Modernism met a rigid and restrictive regionalism that at first resisted and then surrendered. New England accepted European Modernism whole because its own regionalism had been reduced to a collection of restrictions.¹⁵

The scope for achieving a self-conscious synthesis between universal civilization and world culture may be specifically illustrated by Jørn Utzon's Bagsvaerd Church, built near Copenhagen in 1976, a work whose complex meaning stems directly from a revealed conjunction between, on the one hand, the *rationality* of normative technique and, on the other, the *arationality* of idiosyncratic form. Inasmuch as this building is organized around a regular grid and is comprised of repetitive, in-fill modules—concrete blocks in the first instance and precast concrete wall units in the second—we may justly regard it as the outcome of universal civilization. Such a building system, comprising an *in situ* concrete frame with prefabricated concrete in-fill elements, has indeed been applied countless times all over the developed world. However, the universality of this productive method—which includes, in this instance, patent glazing on the roof—is abruptly mediated when one passes from the optimal modular skin of the exterior to the far less optimal reinforced concrete shell vault spanning the nave. This last is obviously a relatively uneconomic mode of construction, selected and manipulated first for its direct associative capacity—that is to say, the vault signifies sacred space—and second for its



Jørn Utzon, Bagsvaerd Church, 1973-76.
North elevation and section.

multiple cross-cultural references. While the reinforced concrete shell vault has long since held an established place within the received tectonic canon of Western modern architecture, the highly configured section adopted in this instance is hardly familiar, and the only precedent for such a form, in a sacred context, is Eastern rather than Western—namely, the Chinese pagoda roof, cited by Utzon in his seminal essay of 1963, "Platforms and Plateaus."¹⁶ Although the main Bagsvaerd vault spontaneously signifies its religious nature, it does so in such a way as to preclude an exclusively Occidental or Oriental reading of the code by which the public and sacred space is constituted. The intent of this expression is, of course, to secularize the sacred form by precluding the usual set of semantic religious references and thereby the corresponding range of automatic responses that usually accompany them. This is arguably a more appropriate way of rendering a church in a highly secular age, where any symbolic allusion to the ecclesiastic usually degenerates immediately into the vagaries of kitsch. And yet paradoxically, this desacralization at Bagsvaerd subtly reconstitutes a renewed basis for the spiritual, one founded, I would argue, in a regional reaffirmation—grounds, at least, for some form of collective spirituality.

4. The Resistance of the Place-Form

The Megalopolis recognized as such in 1961 by the geographer Jean Gottman¹⁷ continues to proliferate throughout the developed world to such an extent that, with the exception of cities which were laid in place before the turn of the century, we are no longer able to maintain defined urban forms. The last quarter of a century has seen the so-called field of urban design degenerate into a theoretical subject whose discourse bears little relation to the processual realities of modern development. Today even the super-managerial discipline of urban planning has entered into a state of crisis. The ultimate fate of the plan which was officially promulgated for the rebuilding of Rotterdam after World War II is symptomatic in this regard, since it testifies, in terms of its own recently changed status, to the current tendency to reduce all planning to little more than the allocation of land use and the logistics of distribution. Until relatively recently, the Rotterdam master plan was revised and upgraded every decade in the light of buildings which had been realized in the interim. In 1975, however, this progressive urban cultural procedure was unexpectedly abandoned in favor of publishing a nonphysical, infrastructure plan conceived at a regional scale. Such a plan concerns itself almost exclusively with the logistical projection of changes in land use and with the augmentation of existing distribution systems.

In his essay of 1954, "Building, Dwelling, Thinking," Martin Heidegger provides us with a critical vantage point from which to behold this phenomenon of universal placelessness. Against the Latin or, rather, the antique abstract concept of space as a more or less endless continuum of evenly subdivided spatial components or integers—what he terms *spatium* and *extensio*—Heidegger opposes the German word for space (or, rather, place), which is the term *Raum*. Heidegger argues that the phenomenological essence of such a space/place depends upon the *concrete*, clearly defined nature of its boundary, for, as he puts it, "A boundary is not that at which something stops, but, as the Greeks recognized, the boundary is that from which something begins its presencing."¹⁸ Apart from confirming that Western abstract reason has its origins in the antique culture of the Mediterranean, Heidegger shows that etymologically the German gerund *building* is closely linked with the archaic forms of *being*, *cultivating* and *dwelling*, and goes on to state that the condition of "dwelling" and hence ultimately of "being" can only take place in a domain that is clearly bounded.

While we may well remain skeptical as to the merit of grounding critical practice in a concept so hermetically metaphysical as Being, we are, when confronted with the ubiquitous placelessness of our modern environment, nonetheless brought to posit, after Heidegger, the absolute precondition of a

bepaalde bouwkundige modus, of uit de topografie van een bepaalde locatie.

Maar, zoals ik al aangaf, is het noodzakelijk een onderscheid te maken tussen kritisch regionalisme en naïeve pogingen om de hypothetische vormen van een verloren gegaan *vernacular* te laten herleven. Anders dan bij het kritisch regionalisme is het *communicatieve* of *instrumentele* symbool het primaire vehikel van het populisme. Een dergelijk symbool beoogt niet een kritische perceptie van de werkelijkheid op te roepen, maar de sublimatie van een verlangen naar directe ervaring via het verschaffen van informatie. Het is er tactisch op gericht om, zo economisch mogelijk, een vooraf in behavioristische termen bepaald niveau van voldoening te verschaffen. In dit opzicht is de sterke affiniteit van het populisme met de retorische technieken en beeldentaal van de reclame nauwelijks toevallig. Wie niet bedacht is op een dergelijke samenkomst kan het weerstandsvermogen van een kritische praktijk verwarren met de demagogische tendensen van het populisme.

We kunnen stellen dat het kritisch regionalisme als culturele strategie evenzeer drager van de *wereldcultuur* is als vehikel van de *universele beschaving*. En hoewel het uiteraard misleidend is om onze overerving van de wereldcultuur gelijk te stellen met het feit dat we allemaal erfgenamen zijn van een universele civilisatie, is het niettemin duidelijk dat we in principe de invloed van allebei ondergaan, zodat we tegenwoordig geen andere keuze hebben dan ons bewust te worden van hun interactie. In dit opzicht wordt de toepassing van het kritisch regionalisme bepaald door een proces van tweevoudige analyse. In de eerste plaats dient het gehele spectrum van de wereldcultuur die het onvermijdelijk erf, te 'deconstrueren'. In de tweede plaats moet het, via een synthetische contradictie, blijken geven van zijn kritiek op de universele beschaving. Het deconstrueren van de wereldcultuur betekent dat men zich distantieert van het eclecticisme van het fin-de-siècle, dat zich vreemde en exotische vormen toe-eigende om de expressiviteit van een uitgeputte samenleving nieuw leven in te blazen. (We kunnen hierbij denken aan de 'vorm-kracht'-esthetiek van Henri Van de Velde of de 'zweeps slag-arabesken' van Victor Horta). Aan de andere kant impliceert de analyse van de universele techniek dat er grenzen worden gesteld aan de optimalisering van industriële en postindustriële technologie. Ricoeur lijkt te zinspelen op de toekomstige behoefte aan synthetiserende principes, en elementen van verschillende oorsprong en heel verschillende ideologische verzamelingen, als hij schrijft:

Niemand kan zeggen wat er van onze beschaving terecht zal komen als ze met andere middelen dan de schok van overwinning en overheersing

daadwerkelijk andere beschavingen zal ontmoeten. We moeten echter toegeven dat een dergelijke ontmoeting nog niet heeft plaatsgevonden op het niveau van een authentieke dialoog. Dat is waarom we in een soort vacuum of tussentijd verkeren, waarin we niet langer het dogma van de enige waarheid kunnen praktiseren en waarin we bovendien ook nog niet in staat zijn het scepticisme te overwinnen waarin we terecht zijn gekomen.¹³

Een parallel en aanvullend gevoel werd door de Nederlandse architect Aldo van Eyck naar voren gebracht. Geheel toevallig schreef hij op hetzelfde moment dat de 'westerse beschaving zich gewoonlijk identificeert met beschaving als zodanig, gebaseerd op de pontificale veronderstelling dat wat niet erop lijkt een afwijking is: minder geavanceerd, primitief, of op zijn best, exotisch interessant op een veilige afstand'.¹⁴

Dat het kritisch regionalisme niet eenvoudigweg gebaseerd kan worden op de autochtone vormen van een specifieke regio alleen, werd nu bijna 30 jaar geleden heel goed verwoord door de Californische architect Hamilton Harwell Harris toen hij schreef:

Tegenover het 'regionalisme van de beperking' staat een ander type regionalisme: het 'regionalisme van de bevrijding'. Dit betreft de manifestatie van een regio die in het bijzonder in overeenstemming is met het opkomen van de tijdsbesef. We noemen deze manifestatie 'regionaal', alleen omdat het nog nergens anders naar voren is gekomen. (...) Een regio kan ideeën ontwikkelen. Een regio kan ideeën accepteren. Voor beide is verbeelding en intelligentie noodzakelijk. In de late jaren 1920 en 1930 ontmoetten in Californië de moderne Europese ideeën een zich nog steeds ontwikkelend regionalisme. In New England, aan de andere kant, kwam het Europese modernisme in aanraking met een star en restrictief regionalisme, dat zich eerst verzette en zich daarna overgaf. New England accepteerde het Europese modernisme in zijn geheel, juist omdat het eigen modernisme was teruggebracht tot een verzameling beperkingen.¹⁵

De mogelijkheden om een zelfbewuste synthese tussen de universele civilisatie en wereldcultuur te bereiken, wordt misschien het beste geïllustreerd door Jørn Utzon's Bagsvaerd kerk, die dicht bij Kopenhagen is gebouwd in 1976. De complexe betekenis van dit werk vloeit rechtstreeks voort uit het inzichtelijk maken van het verband tussen, aan de ene kant, de *rationaliteit* van de techniek die maatgevend is en, aan de andere kant, de *niet-rationaliteit* van

de eigenzinnige vorm. Hoewel dit gebouw georganiseerd is aan de hand van een regelmatig grid en bestaat uit repetitieve invulmodules – in eerste instantie betonblokken en vervolgens geprefabriceerde betonnen muurdelen – kunnen we dit gebouw terecht beschouwen als de uitkomst van universele beschaving. Een dergelijk bouwsysteem, bestaande uit een ter plaatse gestorte betonnen frame dat ingevuld wordt met geprefabriceerde elementen, is inderdaad talloze malen en over de hele ontwikkelde wereld toegepast. De universaliteit van deze methode – waaronder in dit geval ook de gepatenteerde beglazing van het dak – wordt echter abrupt aangetast, wanneer men van de optimaal-modulaire huid van het exterieur het beduidend minder optimale schip binnenstapt met zijn gewapend-betonnen gewelf in de vorm van een schelp. Dit laatste is uiteraard een relatief on-economische manier van constructie. Deze constructie is gekozen en gemanipuleerd allereerst vanwege haar vermogen associaties op te roepen – dat wil zeggen dat het gewelf de heilige ruimte betekenis verleent – en in tweede instantie vanwege haar vele cross-culturele referenties. Terwijl het gewapend-betonnen gewelf in de vorm van een schelp al lang een gevestigde positie heeft verworven binnen de geaccepteerde tektonische canon van de moderne westerse architectuur, is de sterk geconfigureerde doorsnede die voor de kerk werd gekozen, nauwelijks familiair. Het enige precedent voor deze vorm in een dergelijke gewijde context is eerder oosters dan westers – namelijk de Chinese pagode-dakvorm. Utzon refereerde hier zelf naar in zijn belangrijke essay uit 1963, 'Platforms and Plateaus'.¹⁶ Ook al onthult het hoofdgewelf van Bagsvaerd als vanzelf zijn religieuze karakter, het doet dit op zo'n manier dat een exclusief oosterse of oriëntaalse lezing van de code waarmee de publieke en gewijde ruimte zijn ingericht, wordt uitgesloten. De bedoeling van deze expressie is, uiteraard, om het heilige te seculariseren door de gebruikelijke semantisch-religieuze referenties uit te sluiten en daarmee de daarbij behorende reeks automatische reacties die er gewoonlijk door worden opgeroepen, te voorkomen. Dit is waarschijnlijk een meer geschikte manier om een kerk te verbeelden in deze hoog-seculariseerde tijd, waarin elke symbolische verwijzing naar de kerkelijke gemeente meestal onmiddellijk ontaardt in de grillen van kitsch. Paradoxaal genoeg reconstrueert deze de-sacralisatie van Bagsvaerd op subtiel wijze een hernieuwde basis voor het spirituele. Het is gebaseerd, zou ik willen stellen, op een herbevestiging van de regio – het is de basis voor op zijn minst een zekere vorm van collectieve spiritualiteit.

4. De weerstand van de plaats-vorm

De Megalopolis, zoals in 1961 beschreven door de geograaf Jean Gottman,¹⁷ blijft zich overal in de geïndustrialiseerde wereld zo vermenigvuldigen dat we, behalve in de steden die reeds voor de eeuwwisseling hun vorm hadden gekregen, niet langer kunnen uitgaan van vastomlijnde stedelijke vormen. De laatste kwart eeuw wordt gekenmerkt door de degeneratie van het zogenaemde stedenbouwkundig veld in een theoretisch vakgebied waarvan het discours weinig te maken heeft met de procesmatige werkelijkheid van de moderne ontwikkelingen. Zelfs de sterk op management gerichte discipline van de stedenbouw is in een crisis terecht gekomen. Tekenend is het uiteindelijke lot van het plan dat officieel vervaardigd was voor de herbouw van Rotterdam na de Tweede Wereldoorlog. Dit plan getuigt, gezien zijn onlangs gewijzigde status, van de huidige tendens om alle planning te reduceren tot bestemmingsplannen en distributielogistiek. Tot voor kort werd het Rotterdamse masterplan elke tien jaar herzien naar aanleiding van de gebouwen, die in de tussentijd werden gerealiseerd. In 1975 werd deze vooruitstrevende stedelijk-culturele procedure echter onverwacht verlaten ten gunste van de publicatie van een niet-fysiek regionaal infrastructuurplan. Een dergelijk plan houdt zich bijna uitsluitend bezig met de logistieke prognose van bestemmingsverandering van de grond en de uitbreiding van bestaande distributiesystemen.

In zijn essay 'Bauen Wohnen Denken' uit 1954 verschaft Martin Heidegger ons een kritisch standpunt van waaruit we dit fenomeen van universele 'plaatsloosheid' kunnen beschouwen. Tegenover het Latijnse, of beter, het antieke *abstracte* concept ruimte, wat het min of meer oneindige continuüm van gelijkwaardig onderverdeelde ruimtelijke componenten en gehelen betreft – en wat hij *spatium* en *extensio* noemt – plaatst Heidegger het Duitse woord voor ruimte (of beter gezegd, plaats): *Raum*. Heidegger stelt dat de fenomenologische essentie van een dergelijke ruimte/ plaats bepaald wordt door haar *concreetheid*, door het duidelijk gedefinieerde karakter van haar grenzen. 'Een grens is niet datgene waar iets stopt,' stelt hij, 'maar, zoals de Grieken onderkenden, is de grens waarvandaan iets begint te verschijnen.'¹⁸ Behalve de bevestiging dat het westerse abstracte denken voortkomt uit de antieke cultuur van het Middellandse Zeegebied, laat Heidegger zien dat de wortel van het Duitse werkwoord voor *bouwen* sterk verbonden is met de archaische vormen van *zijn*, *cultiveren* en *wonen*. De conditie van het 'wonen', en daarmee uiteindelijk van het 'zijn', stelt hij verder, kan enkel plaatsvinden in een duidelijk begrensde gebied.

Hoewel we wellicht sceptisch blijven

staan tegenover de vraag of het zin heeft een kritische praktijk te verankeren in een concept dat zo hermetisch metafysisch is als het Zijn, kunnen we, geconfronteerd met de alomtegenwoordige plaatsloosheid van onze moderne omgeving, niet anders dan, in navolging van Heidegger, stellen dat een afgebakend gebied de absolute voorwaarde vormt voor de creatie van een architectuur van verzet. Alleen een dergelijke afbakening maakt dat de gebouwde vorm bestand is tegen – en dus als instituut letterlijk weerstand kan bieden aan – de eindeloze processtroom van de Megalopolis.

De afgebakende plaats-vorm, in zijn openbare betekenis, is ook essentieel voor wat Hannah Arendt heeft omschreven als 'de plaats der ontmoeting', omdat de evolutie van de legitieme macht altijd al heeft berust op het bestaan van de *polis* en op vergelijkbare institutionele en materiele vormen. Hoewel het politieke leven in de Griekse *polis* niet rechtstreeks afstamt van de fysieke presentie en representatie van de stadstaat toonde het, in tegenstelling tot Megalopolis, de kantonale kenmerken van stedelijke dichtheid. Arendt schrijft daarom in *The Human Condition*:

De enige absoluut onmisbare materiële factor voor het ontstaan van macht is het samenleven van mensen. Slechts waar mensen in een zo nauw contact met elkaar leven, dat de mogelijkheden tot handelen altijd aanwezig zijn, kan macht beklijven; en de stichting van steden, die als stadstaten tot voorbeeld zijn blijven strekken aan iedere westerse vorm van politieke organisatie, is dan ook metterdaad de belangrijkste materiële voorwaarde voor het ontstaan van macht.¹⁹

Niets is verder verwijderd van de politieke essentie van de stadstaat dan de rationalisering van positivistische stedenbouwkundigen als Melvin Webber. Zijn ideologische concepten als *gemeenschap zonder nabijheid* en het *niet-plaatsgebonden stedelijke domein* zijn niets dan slogans die bedoeld zijn om het ontbreken van een echt publiek domein in de moderne Motopia te rationaliseren.²⁰ De manipulatieve vooringenomenheid van dergelijke ideologieën is nergens duidelijker tot uitdrukking gebracht dan in Robert Venturi's *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), waarin de auteur stelt dat Amerikanen geen pleinen nodig hebben, aangezien zij thuis televisie moeten kijken.²¹ Zo'n reactionaire houding benadrukt de onmacht van een verstedelijkte bevolking die paradoxaal genoeg het doel van haar verstedelijking heeft verloren.

Terwijl de strategie van het kritisch regionalisme, zoals hierboven samengevat, zich richt op het verdedigen van een *expressieve dichtheid* en *weerklink* in een architectuur van verzet (een culturele

dichtheid die naar de huidige maatstaven zou kunnen worden beschouwd als potentieel bevrijdend in en van zichzelf, omdat ze het gebruik blootstelt aan afwisselende *ervaringen*), is het bieden van een plaats-vorm net zo belangrijk voor een kritische werkwijze, aangezien een architectuur van verzet in institutionele zin noodzakelijkerwijs afhankelijk is van een duidelijk afgebakend domein. Het meest algemene voorbeeld van een dergelijke stedelijke vorm is wellicht het gesloten bouwblok, hoewel ook andere hieraan verwante, introspectieve typen kunnen worden genoemd, zoals de galerij, het atrium, de voorhof en het labyrint. En terwijl deze typen tegenwoordig in veel gevallen niet veel meer zijn dan een middel om pseudo-politieke domeinen in te passen (we kunnen hierbij denken aan recente megastructuren in de woningbouw, hotels, winkelcentra, enzovoort), kunnen we zelfs in deze gevallen niet ontkomen aan het latente politieke en resistente vermogen van de plaats-vorm.

5. Cultuur versus natuur.
Topografie, context, klimaat,
licht en tektonische vorm.

Het kritisch regionalisme heeft noodzakelijkerwijs een meer directe dialectische relatie met de natuur dan mogelijk is binnen de meer abstracte, formele tradities van de moderne avant-gardistische architectuur. Het spreekt voor zich dat de *tabula rasa*-houding van de modernisering de voorkeur geeft aan een maximale inzet van machines voor grondverzet, aangezien een volkomen vlakke bodem wordt beschouwd als de meest economische matrix voor de rationalisatie van constructie. Hier worden we alweer in concrete zin geconfronteerd met de fundamentele tegenstelling tussen universele civilisatie en autochtone cultuur. Wanneer een grillige topografie met behulp van bulldozers wordt vlakgemaakt, is dit overduidelijk een technocratische handeling die streeft naar een toestand van absolute *plaatsloosheid*, terwijl er, wanneer op ditzelfde terrein terrassen worden aangelegd voor een getrapte gebouw, sprake is van een 'cultivering' van de locatie.

Vanzelfsprekend voert een dergelijke ziens- en handelswijze ons terug naar Heidegger's etymologie. Tegelijkertijd opent ze de deur voor de methode die door de Zwitserse architect Mario Botta is aangeduid als het 'bouwen van de locatie'. Wat betreft deze laatste methode kan men stellen dat de specifieke cultuur van de streek – dat wil zeggen haar geschiedenis in geologisch en agrarisch opzicht – wordt ingeschreven in de vorm en de uitvoering van het werk. Deze 'inscriptie', die ontstaat door het 'in-leggen' van het gebouw in de locatie, is op veel niveaus van belang. Ze kan in de gebouwde vorm de voorge-

bounded domain in order to create an architecture of resistance. Only such a defined boundary will permit the built form to stand against—and hence literally to withstand in an institutional sense—the endless processual flux of the Megalopolis.

The bounded place-form, in its public mode, is also essential to what Hannah Arendt has termed "the space of human appearance," since the evolution of legitimate power has always been predicated upon the existence of the "polis" and upon comparable units of institutional and physical form. While the political life of the Greek polis did not stem directly from the physical presence and representation of the city-state, it displayed in contrast to the Megalopolis the cantonal attributes of urban density. Thus Arendt writes in *The Human Condition*:

The only indispensable material factor in the generation of power is the living together of people. Only where men live so close together that the potentialities for action are always present will power remain with them and the foundation of cities, which as city states have remained paradigmatic for all Western political organization, is therefore the most important material prerequisite for power.¹⁸

Nothing could be more removed from the political essence of the city-state than the rationalizations of positivistic urban planners such as Melvin Webber, whose ideological concepts of *community without propinquity* and the *non-place urban realm* are nothing if not slogans devised to rationalize the absence of any true public realm in the modern motopia.²⁰ The manipulative bias of such ideologies has never been more openly expressed than in Robert Venturi's *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) wherein the author asserts that Americans do not need piazzas, since they should be at home watching television.²¹ Such reactionary attitudes emphasize the impotence of an urbanized populace which has paradoxically lost the object of its urbanization.

While the strategy of Critical Regionalism as outlined above addresses itself mainly to the maintenance of an *expressive density and resonance* in an architecture of resistance (a cultural density which under today's conditions could be said to be potentially liberative in and of itself since it opens the user to manifold *experiences*), the provision of a place-form is equally essential to critical practice, inasmuch as a resistant architecture, in an institutional sense, is necessarily dependent on a clearly defined domain. Perhaps the most generic example of such an urban form is the perimeter block, although other related, introspective types may be evoked, such as the galleria, the atrium, the forecourt and the labyrinth. And while these types have in many instances today simply become the vehicles for accommodating pseudo-public realms (one thinks of recent megastructures in housing, hotels, shopping centers, etc.), one cannot even in these

instances entirely discount the latent political and resistant potential of the place-form.

5. Culture Versus Nature: Topography, Context, Climate, Light and Tectonic Form

Critical Regionalism necessarily involves a more directly dialectical relation with nature than the more abstract, formal traditions of modern avant-garde architecture allow. It is self-evident that the *tabula rasa* tendency of modernization favors the optimum use of earth-moving equipment inasmuch as a totally flat datum is regarded as the most economic matrix upon which to predicate the rationalization of construction. Here again, one touches in concrete terms this fundamental opposition between universal civilization and autochthonous culture. The bulldozing of an irregular topography into a flat site is clearly a technocratic gesture which aspires to a condition of absolute *placelessness*, whereas the terracing of the same site to receive the stepped form of a building is an engagement in the act of "cultivating" the site.

Clearly such a mode of beholding and acting brings one close once again to Heidegger's etymology; at the same time, it evokes the method alluded to by the Swiss architect Mario Botta as "building the site." It is possible to argue that in this last instance the specific culture of the region—that is to say, its history in both a geological and agricultural sense—becomes inscribed into the form and realization of the work. This inscription, which arises out of "in-laying" the building into the site, has many levels of significance, for it has a capacity to embody, in built form, the prehistory of the place, its archeological past and its subsequent cultivation and transformation across time. Through this layering into the site the idiosyncrasies of place find their expression without falling into sentimentality.

What is evident in the case of topography applies to a similar degree in the case of an existing urban fabric, and the same can be claimed for the contingencies of climate and the temporally inflected qualities of local light. Once again, the sensitive modulation and incorporation of such factors must almost by definition be fundamentally opposed to the optimum use of universal technique. This is perhaps most clear in the case of light and climate control. The generic window is obviously the most delicate point at which these two natural forces impinge upon the outer membrane of the building, fenestration having an innate capacity to inscribe architecture with the character of a region and hence to express the place in which the work is situated.

Until recently, the received precepts of modern curatorial practice favored the exclusive use of artificial light in all art galleries. It has perhaps been insufficiently recognized how this encapsulation tends to reduce the artwork to a commodity, since such an environment must conspire to render the work placeless. This is because the local light spectrum is never permitted to play across its surface: here, then, we see how the loss of aura, attributed by Walter Benjamin to the processes of mechanical reproduction, also arises from a relatively static application of universal technology. The converse of this "placeless" practice would be to provide that art galleries be top-lit through carefully contrived monitors so that, while the injurious effects of direct sunlight are avoided, the ambient light of the exhibition volume changes under the impact of time, season, humidity, etc. Such conditions guarantee the appearance of a place-conscious poetic—a form of filtration compounded out of an interaction between culture and nature, between art and light. Clearly this principle applies to all fenestration, irrespective of size and location. A constant "regional inflection" of the form arises directly from the fact that in certain climates the glazed aperture is advanced, while in others it is recessed behind the masonry facade (or, alternatively, shielded by adjustable sun breakers).

The way in which such openings provide for appropriate ventilation also constitutes an unsentimental element reflecting the nature of local culture. Here, clearly, the main antagonist of rooted culture is the ubiquitous air-conditioner, applied in all times and in all places, irrespective of the local climatic conditions which have a capacity to express the specific place and the seasonal variations of its climate. Wherever they occur, the fixed window and the remote-controlled air-conditioning system are mutually indicative of domination by universal technique.

Despite the critical importance of topography and light, the primary principle of architectural autonomy resides in the *tectonic* rather than the *scenographic*: that is to say, this autonomy is embodied in the revealed ligaments of the construction and in the way in which the syntactical form of the structure explicitly resists the action of gravity. It is obvious that this discourse of the load borne (the beam) and the load-bearing (the column) cannot be brought into being where the structure is masked or otherwise concealed. On the other hand, the tectonic is not to be confused with the purely technical, for it is more than the simple revelation of stereotomy or the expression of skeletal framework. Its essence was first defined by the German aesthete Karl Bötticher in his book *Die Tektonik der Hellenen* (1852); and it was perhaps best summarized by the architectural historian Stanford Anderson when he wrote:

"Tektonik" referred not just to the activity of making the materially requisite construction... but rather to the activity that raises this construction to an art

form... The functionally adequate form must be adapted so as to give expression to its function. The sense of bearing provided by the entasis of Greek columns became the touchstone of this concept of *Tektonik*.²²

The tectonic remains to us today as a potential means for distilling play between material, craftwork and gravity, so as to yield a component which is in fact a condensation of the entire structure. We may speak here of the presentation of a structural poetic rather than the re-presentation of a facade.

6. The Visual Versus the Tactile

The tactile resilience of the place-form and the capacity of the body to read the environment in terms other than those of sight alone suggest a potential strategy for resisting the domination of universal technology. It is symptomatic of the priority given to sight that we find it necessary to remind ourselves that the tactile is an important dimension in the perception of built form. One has in mind a whole range of complementary sensory perceptions which are registered by the labile body: the intensity of light, darkness, heat and cold; the feeling of humidity; the aroma of material; the almost palpable presence of masonry as the body senses its own confinement; the momentum of an induced gait and the relative inertia of the body as it traverses the floor; the echoing resonance of our own footfall. Luchino Visconti was well aware of these factors when making the film *The Damned*, for he insisted that the main set of the Altona mansion should be paved in real wooden parquet. It was his belief that without a solid floor underfoot the actors would be incapable of assuming appropriate and convincing postures.

A similar tactile sensitivity is evident in the finishing of the public circulation in Alvar Aalto's Säynätsalo Town Hall of 1952. The main route leading to the second-floor council chamber is ultimately orchestrated in terms which are as much tactile as they are visual. Not only is the principal access stair lined in raked brickwork, but the treads and risers are also finished in brick. The kinetic impetus of the body in climbing the stair is thus checked by the friction of the steps, which are "read" soon after in contrast to the timber floor of the council chamber itself. This chamber asserts its honorific status through sound, smell and texture, not to mention the springy deflection of the floor underfoot (and a noticeable tendency to lose one's balance on its polished surface). From this example it is clear that the liberative importance of the tactile resides in the fact that it can only be decoded in terms of *experience* itself: it cannot be reduced to mere information, to representation or to the simple evocation of a simulacrum substituting for absent presences.



Alvar Aalto, Säynätsalo Town Hall, 1952.

In this way, Critical Regionalism seeks to complement our normative visual experience by readdressing the tactile range of human perceptions. In so doing, it endeavors to balance the priority accorded to the image and to counter the Western tendency to interpret the environment in exclusively perspectival terms. According to its etymology, perspective means rationalized sight or clear seeing, and as such it presupposes a conscious suppression of the senses of smell, hearing and taste, and a consequent distancing from a more direct experience of the environment. This self-imposed limitation relates to that which Heidegger has called a "loss of nearness." In attempting to counter this loss, the tactile opposes itself to the scenographic and the drawing of veils over the surface of reality. Its capacity to arouse the impulse to touch returns the architect to the poetics of construction and to the erection of works in which the tectonic value of each component depends upon the density of its objecthood. The tactile and the tectonic jointly have the capacity to transcend the mere appearance of the technical in much the same way as the place-form has the potential to withstand the relentless onslaught of global modernization.

References

1. Paul Ricoeur, "Universal Civilization and National Cultures" (1961), *History and Truth*, trans. Chas. A. Kelbley (Evanston: Northwestern University Press, 1965), pp. 276-7.
2. That these are but two sides of the same coin has perhaps been most dramatically demonstrated in the Portland City Annex completed in Portland, Oregon in 1982 to the designs of Michael Graves. The constructional fabric of this building bears no relation whatsoever to the "representative" scenography that is applied to the building both inside and out.
3. Ricoeur, p. 277.
4. Fernand Braudel informs us that the term "culture" hardly existed before the beginning of the 19th century when, as far as Anglo-Saxon letters are concerned, it already finds itself opposed to "civilization" in the writings of Samuel Taylor Coleridge—above all, in Coleridge's *On the Constitution of Church and State* of 1830. The noun "civilization" has a somewhat longer history, first appearing in 1766, although its verb and participle forms date to the 16th and 17th centuries. The use that Ricoeur makes of the opposition between these two terms relates to the work of 20th-century German thinkers and writers such as Oswald Spengler, Ferdinand Tönnies, Alfred Weber and Thomas Mann.
5. Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958), p. 154.
6. Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," in Gillo Dorfles, ed., *Kitsch* (New York: Universe Books, 1969), p. 126.
7. Greenberg, "Modernist Painting," in Gregory Battcock, ed., *The New Art* (New York: Dutton, 1966), pp. 101-2.
8. See Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (New York: Rizzoli, 1977).
9. Andreas Huyssens, "The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s," *New German Critique*, 22 (Winter 1981), p. 34.
10. Jerry Mander, *Four Arguments for the Elimination of Television* (New York: Morrow Quill, 1978), p. 134.
11. Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man* (Boston: Beacon Press, 1964), p. 156.
12. Alex Tzonis and Liliane Lefaivre, "The Grid and the Pathway: An Introduction to the Work of Dimitris and Susana Antonakakis," *Architecture in Greece*, 15 (Athens: 1981), p. 178.
13. Ricoeur, p. 283.
14. Aldo Van Eyck, *Forum* (Amsterdam: 1962).
15. Hamilton Harwell Harris, "Liberative and Restrictive Regionalism," Address given to the Northwest Chapter of the AIA in Eugene, Oregon in 1954.
16. Jørn Utzon, "Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect," *Zodiac*, 10 (Milan: Edizioni Comunita, 1963), pp. 112-14.
17. Jean Gottmann, *Megalopolis* (Cambridge: MIT Press, 1961).
18. Martin Heidegger, "Building, Dwelling, Thinking," in *Poetry, Language, Thought* (New York: Harper Colophon, 1971), p. 154. This essay first appeared in German in 1954.
19. Arendt, p. 201.
20. Melvin Webber, *Explorations in Urban Structure* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1964).
21. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1966), p. 133.
22. Stanford Anderson, "Modern Architecture and Industry: Peter Behrens, the AEG, and Industrial Design," *Oppositions* 21 (Summer 1980), p. 83.

schiedenis van de locatie belichamen, het archeologisch verleden, de latere cultivering en transformatie door de tijd heen. Zonder sentimenteel te worden, kunnen door middel van deze gelaagdheid in het landschap de bijzondere kenmerken van een locatie worden uitgedrukt.

Wat duidelijk is in het geval van de topografie is in dezelfde mate ook toepasbaar in het geval van bestaand stedelijk weefsel en kan ook geclaimd worden voor de onzekerheden van het klimaat en de tijdelijk vervormende eigenschappen van het lokale licht. Nogmaals, de subtiële bewerking en integratie van dergelijke factoren is bijna per definitie fundamenteel tegengesteld aan het optimale gebruik van de universele techniek. Dit is misschien wel het duidelijkst bij de licht- en klimaat-beheersing. Het generieke raam is overduidelijk het meest heikele punt, waar deze twee natuurlijke krachten op de buitenste membraan van het gebouw stuiten. De raampartijen hebben daardoor een inherente capaciteit om de architectuur naar het regionale karakter te vormen, en daardoor uitdrukking te geven aan de plaats waar het werk is gesitueerd.

Tot voor kort had het exclusieve gebruik van kunstlicht in galleries de voorkeur volgens de overal geaccepteerde voorschriften van het moderne curator-schap. Het is misschien onvoldoende onderkend hoe deze beperking het kunstwerk reduceert tot handelswaar, aangezien een dergelijke omgeving er alles aan doet om het werk plaatsloos te laten lijken. Het spectrum van het lokale licht wordt verhinderd over het oppervlak te spelen: zie hier hoe we de aura verliezen. Walter Benjamin weet dat aan de processen van mechanische reproductie, maar het komt hier voort uit de relatief statische toepassing van de universele techniek. In plaats van deze 'plaatsloze' praktijk zouden kunstgalleries van boven aangelicht moeten worden via zorgvuldig geconstrueerde schermen, zodat de schadelijke effecten van direct zonlicht worden vermeden, terwijl de intensiteit van het omgevingslicht de tentoonstelling doet veranderen onder invloed van tijd, seizoen, luchtvochtigheid, enzovoort. Dergelijke condities garanderen dat er een poëtisch plaats-bewustzijn verschijnt – een vorm van filtratie op basis van de interactie tussen cultuur en natuur, tussen kunst en licht. Dit principe is duidelijk van toepassing op alle raampartijen, ongeacht hun grootte en positie. Door het gegeven dat in bepaalde klimaten de vergaasde opening geavanceerd is, terwijl ze in andere achter het metselwerk is weggevoerd (of als alternatief afgeschermd door verstelbare zonwering), ontstaat een permanente 'regionale beïnvloeding' van de vorm.

De wijze waarop dergelijke openingen zorgen voor passende ventilatie, bevat ook een niet-sentimenteel element dat de aard

van een lokale cultuur weerspiegelt. De overal aanwezige airconditioner, die wordt toegepast onafhankelijk van lokale klimatologische omstandigheden, die juist de mogelijkheid hebben specifieke plaats- en seizoensgebonden variaties van het klimaat tot uitdrukking te brengen, verschijnt hier als vijand van de gewortelde cultuur.

Waar ze ook maar verschijnen, tonen het vaste raam en de daarmee verbonden en op afstand te bedienen airconditioner de dominantie van de universele techniek aan.

Het cruciale belang van topografie en licht ten spijt, berust het primaire principe van architecturale autonomie op het *tektonische* en niet zozeer het *scenografische*. Dit wil zeggen dat de autonomie wordt belichaamd door een zichtbare opbouw van de constructie en door de wijze waarop de syntactische vorm van de structuur expliciet bestand is tegen de werking van de zwaartekracht. Het spreekt voor zich dat dit discours van 'wat wordt gedragen' (de balk) en de 'drager' (kolom) niet geldt wanneer de structuur gemaskeerd of anderszins verborgen is. Aan de andere kant moet het tektonische niet worden verward met het zuiver technische, want het is meer dan een uitdrukking van de stereometrie of een weergave van het skelet. De essentie ervan werd voor het eerst gedefinieerd door de Duitse estheticus Karl Bötticher in zijn boek *Die Tektonik der Hellenen* (1852) en werd wellicht het best samengevat in de woorden van de architectuurhistoricus Stanford Anderson: *Tektonik* verwees niet alleen naar de activiteit van het maken van de materieel benodigde constructie (...) maar juist naar het geheel van activiteiten dat deze constructie tot een kunstvorm maakt. (...) De functioneel adequate vorm moet zodanig worden aangepast dat hij uitdrukking geeft aan de functie. Het idee van dragen dat zichtbaar wordt gemaakt in de entasis van de Griekse zuilen werd de toetssteen voor dit concept van *Tektonik*.²²

Ook vandaag verschaft het tektonische ons een krachtig middel om de wisselwerking tussen materiaal, vakmanschap en zwaartekracht zodanig op te wekken, dat er een element uit voort komt dat in feite het gehele bouwwerk samenvat. We kunnen hier beter spreken van de presentatie van een structurele poëzie dan van de re-presentatie van een gevoel.

6. Het visuele versus het tactiele

De tastbare veerkracht van de plaats-vorm en het vermogen van het lichaam om zijn omgeving, behalve door middel van het gezichtsvermogen, ook op andere manieren te interpreteren, wijzen op een strategie om weerstand te bieden tegen de dominantie van de universele technologie. Het is symptomatisch voor de prioriteit die we

toekennen aan het gezichtsvermogen, dat we onszelf eraan moeten herinneren dat de tastzin een belangrijke rol speelt bij onze waarneming van de gebouwde vorm. Men kan denken aan het hele scala aan complementaire zintuiglijke waarnemingen die door het sensitieve lichaam worden opgevangen: de intensiteit van licht, duisternis, warmte en kou; het voelen van vochtigheid; de geur van de materialen; de bijna tastbare aanwezigheid van het metselwerk waardoor ons lichaam zich opgesloten voelt; de impuls om onze past te versnellen en de relatieve inertie van het lichaam bij het lopen over een vloer; de echo van onze eigen voetstappen. Luchino Visconti was zich duidelijk bewust van deze factoren bij het maken van de film *The Damned*, aangezien hij erop aandrong dat de belangrijkste set van landhuis Altona belegd moest worden met echt houten parket. Hij geloofde dat de acteurs zonder een dergelijke massieve vloer onder hun voeten niet de passende en overtuigende houding konden aannemen.

Eenzelfde gevoeligheid voor tactiliteit komt duidelijk naar voren in de afwerking van de publieke ruimten in Alvar Aalto's gemeentehuis van Säynätsalo uit 1952. De hoofdroute naar de raadzaal op de tweede verdieping is onovertroffen georkestreerd zowel in ruimtelijk als tactiel opzicht. Niet alleen is de hoofdtrap gemaakt van metselwerk met geschraapte voegen, maar ook de treden en stootborden zijn afgewerkt met baksteen. De kinetische aanzet van het lichaam tijdens het beklimmen van de trap wordt in balans gehouden door de wrijving van de treden, wat daarna duidelijk wordt door het contrast met de houten vloer in de raadskamer zelf. Dit vertrek bevestigt zijn eervolle status door het geluid, de geur en de textuur, om nog maar te zwijgen van de enigszins doorverende vloer onder de voeten (en de merkbare neiging om uit balans te raken op het gepolijste oppervlak). Uit dit voorbeeld moge duidelijk zijn dat het bevrijdende belang van tactiliteit schuilt in het feit dat zij alleen ontcijferd kan worden in termen van *ervaring*: het is niet mogelijk haar te reduceren tot informatie, representatie of het eenvoudige oproepen van een simulacrum als vervanging van afwezige verschijningsvormen.

Het kritisch regionalisme probeert onze normatieve visuele ervaringen uit te breiden, door opnieuw het scala aan tactiele menselijke waarnemingen aan te spreken. Op die manier probeert het tegenwicht te bieden aan de prioriteit van beeld en weerstand te bieden aan de westerse neiging om de omgeving uitsluitend in visuele termen te interpreteren. Volgens de etymologie betekent perspectief: een rationeel gezichtspunt of heldere blik. Als zodanig veronderstelt het een bewuste onderdrukking van de zintuigen geur, gehoor en smaak, waarmee het zich

op afstand zet tot een meer directe ervaring van de omgeving. Deze zelfopgelegde beperking is gerelateerd aan wat Heidegger een 'verlies van nabijheid' heeft genoemd. In een poging dit verlies tegen te gaan, verzet het tactiele zich tegen het scenografische en de versluiering van de realiteit. Het vermogen om de wens tot aanraking te prikkelen brengt de architect terug naar de poëtica van de bouw en het oprichten van werken waar de tektonische waarde van elke component afhangt van de zwaarte van het object. Het tactiele en het tektonische hebben samen het vermogen om de naakte verschijning van het technische te overtreffen, zoals de plaats-vorm het vermogen heeft om de niet aflatende opmars van de wereldwijde modernisering te weerstaan.

Vertaling uit het Engels: Hans Teerds

* Voor de vertaling van deze tekst zijn licht aangepaste fragmenten gebruikt die eerder werden gepubliceerd in Hilde Heynen, André Loeckx, Lieven De Cauter en Karina Van Herck, *Dat is architectuur. Sleutelteksten uit de twintigste eeuw* (Rotterdam: 010 Publishers, 2001 (vertaling: Bookmakers, Nijmegen, onder leiding van Rob Kuitenbrouwer). We danken de samenstellers van *Dat is architectuur* voor het beschikbaar stellen van deze teksten.

1 Paul Ricoeur, 'Universal Civilization and National Cultures' (1961), in: Paul Ricoeur, *History and Truth*, vertaling Chas. A. Kelbley (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1965), 276-277.

2 Dat dit twee zijden van dezelfde munt zijn, wordt misschien wel het meest dramatisch duidelijk in de Portland City Annex, gebouwd in Portland, Oregon in 1982, naar ontwerp van Michael Graves. Het constructieve systeem van dit gebouw heeft geen enkele relatie met de 'representatieve' scenografie die zowel aan de binnenzijde als buitenzijde van het gebouw is toegepast.

3 Ricoeur, 'Universal Civilization and National Cultures', op. cit. (noot 1), 277.

4 Fernand Braudel informeert ons dat de term 'cultuur' nauwelijks bestond vóór het begin van de negentiende eeuw, toen het, wat de Angelsaksische letters betreft, gebruikt werd als tegengesteld aan 'beschaving' in de geschriften van Samuel Taylor Coleridge – vooral in Coleridge's *On the Constitution of Church and State* (1830). Het zelfstandig naamwoord 'beschaving' heeft een wat langere geschiedenis. Het werd voor het eerst gebruikt in 1766, hoewel het werkwoord en het deelwoord dateren uit de zestiende en zeventiende eeuw. Het gebruik dat Ricoeur maakt van de tegenstelling tussen deze twee termen, is gerelateerd aan het werk van Duitse denkers en schrijvers uit de twintigste eeuw, zoals Osvald Spengler, Ferdinand Tönnies, Alfred Weber en Thomas Mann.

5 Hannah Arendt, *Vita Activa: Mens, Bestaan en Bestemming* (Amsterdam: Uitgeverij Boom, 1999 [1958]), 151.

6 Clement Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch', in: Gillo Dorfles (red.), *Kitsch* (New York: Universe Books, 1969), 126.

7 Clement Greenberg, 'Modernist Painting', in: Gregory Battcock (red.), *The New Art* (New York: Dutton, 1966), 101-102.

8 Zie: Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (New York: Rizzoli, 1977).

9 Andreas Huyssens, 'The Search for Tradition: Avant-Garde and Post-modernism in the 1970s', *New German Critique*, nr. 22 (winter 1981), 34.

10 Jerry Mander, *Four Arguments for the Elimination of Television* (New York: Morrow Quill, 1978), 134.

11 Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man* (Boston: Beacon Press, 1964), 156.

12 Alex Tzonis en Liliane Lefaivre, 'The Grid and the Pathway: An Introduction to the Work of Dimitris and Susana Antonakakis', *Architecture in Greece*, nr. 15 (1981), 178.

13 Ricoeur, 'Universal Civilization and National Cultures', op. cit. (noot 1), 283.

14 Aldo Van Eyck, *Forum* (augustus 1962).

15 Hamilton Harwell Harris, 'Liberative and Restrictive Regionalism'. Lezing voor het Northwest Chapter van de AIA in Eugene, Oregon (1954).

16 Jørn Utzon, 'Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect', *Zodiac*, nr. 10 (1963), 112-14.

17 Jean Gottmann, *Megalopolis* (Cambridge, MA: MIT Press, 1961).

18 Martin Heidegger, 'Building, Dwelling, Thinking', in: *Poetry. Language, Thought* (New York: Harper Colophon, 1971), 154. Dit essay verscheen eerst in het Duits in 1954.

19 Arendt, *Vita Activa*, op. cit. (noot 5), 199-200.

20 Melvin Webber, *Explorations in Urban Structure* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1964).

21 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1966), 133.

22 Stanford Anderson, 'Modern Architecture and Industry: Peter Behrens, the AEG, and Industrial Design', *Oppositions*, nr. 21 (zomer 1980), 83.



Souvenir de Venise, Advisory Committee meeting, Venice, 24 November 1979/ Souvenir van vergadering adviescommissie, Venetië, 24 november 1979

Genealogies