

als techniek, conventie en geschiedenis – en dit tegen zeer specifieke culturele en politieke achtergronden. Véronique Patteeuw onderzoekt hoe het concept ‘modern’ zich heeft ontwikkeld en kijkt daarbij niet uitsluitend naar de invloed van architecten, maar ook naar de vorming van dit concept door critici en historici. Ze gaat na hoe in de historiografie van de moderne architectuur keer op keer de definitie van het moderne in het geding is geweest, niet als marginale kwestie maar als vooropgezet project dat vaak verstrengeld was met de persoonlijke omstandigheden, posities en levenslopen van de schrijvers. Ondanks de caleidoscopische verzameling van door architectuurhistorici opgestelde interpretaties over moderne architectuur, betoogt Patteeuw dat veel afwijkende conceptualisering van het moderne onontdekt zijn gebleven, omdat de geschiedenissen van de ontwerppraktijken die ze hebben voortgebracht nog nooit verteld zijn.

Samen vormen de verschillende bijdragen aan dit nummer van OASE een voorstel voor een betere, meer inhoudelijke erkenning van het blijvende karakter van de concepten van moderniteit in de architectonische cultuur en illustreren ze het uiteenlopende en gelaagde begrip van die concepten in de architectuurpraktijk. Het is nu niet langer alleen de architectuur van de Moderne Beweging die een horizon schetst. Ook historische typologische principes, compositorische benaderingen en materiële logica's worden als modern ervaren, en daarom kan een ander begrip van moderniteit ontstaan. Dit nummer kan zodoende worden gelezen als een pleidooi voor een nieuwe theorie van de architectuurpraktijk, één die het veelvoud aan opvattingen van de moderniteit ruimhartig omarmt of – geconfronteerd met de genuanceerde en pluriforme benaderingen van hedendaagse ontwerpers – de kwestie van ‘het moderne’ eindelijk achterhaald verklaart.

Een architectonische discipline die een betere wereld wil scheppen, blijft natuurlijk voor de essentiële taak staan om de op emancipatie gerichte ideeën van de Verlichting – sociale rechtvaardigheid, gelijkheid, zelfbeschikking – weer op te pakken en te doen herleven. Maar tijdens dit onderzoek moeten wellicht ook alternatieven worden gevonden voor de oplossingen, die zijn voorgesteld tegen de achtergrond van de sociale en materiële realiteit van het begin van de twintigste eeuw. Het reactiveren van oudere en meer diverse kennisdomeinen – de vele geschiedenissen, tradities en uitingen van moderniteit – kan nieuwe impulsen geven aan zowel het architectuurdiscours als de architectuurpraktijk. Misschien moeten we afscheid nemen van de moderniteit, zodat we de mogelijke vergezichten op de toekomst die zich erbuiten of ernaast aandienen, kunnen herontdekken.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

A History of Multiple Modernities:

Architecture Culture and Its Conceptions of ‘the Modern’

When did the world become modern? In 1492? 1517? 1789? There is probably no periodisation that has provoked more discussion than where to situate the beginnings of what in the German-speaking world has become known as *Neuzeit*. Indeed, the emergence of the concept of ‘the modern’ is a much explored and contentious subject. Among the numerous theories on the dawn of modernity, one suggests that the notion probably dates to the language of public administration in mediaeval France, and the distinction between the newly elected councillors who were referred to as *modernes* and those councillors whose mandate had expired known as *anciens*.¹ This definition of the relationship between *ancien* and *moderne* was based on the idea of a change that was regular and implied a continuous, circular, repetition.² Notions of a circular change were, however, already complemented in the Latin Middle Ages by a more polemical – or perhaps partisan – understanding of the word. The ‘modern’ became increasingly associated with the idea of a forward progression to an outdated past; elsewhere it acquired a pejorative undertone suggesting an obsession with novelty. With humanism and the Renaissance, the concept of modernity was also to affect the fields of visual arts, music and poetry. Poets and artists were called *poetae moderni* and *artista de via modernorum*, and the term modern was increasingly used to denote a principled difference.³

In the realm of architecture, it is not entirely clear when the concept of the modern was adopted. What does appear with great clarity, however, is that a singular dominant rhetoric of what it meant to be ‘modern’ continued to govern architecture culture for much longer than in other cultural practices – and continues to do so. While in other domains and disciplines modernity was given a variety of ‘faces’, as literary scholar Matei Călinescu illustrated, in the realm of modern architecture the concepts of ‘the modern’ that are upheld in theory and practice seem to be surprisingly univocal and concise.⁴ When examining theoretical twentieth-century texts and project statements, we encounter a dominant rhetoric that is particular to architecture discourses defining the modern as distinctly revolutionary instead of evolutionary, purist instead of multi-layered, progressive instead of regressive, emancipatory instead of oppressive, rational instead of irrational, and universal instead of particular. Hilde Heynen states that a ‘programmatically conception’ of modernity has been eminently influential and effective in architecture.⁵ Probably this is not surprising in a practice that is dedicated to the physical organisation of the world. This dominant programmatically conception of modernity did not emerge *ex nihilo*. Time and again, the ‘question of the modern’ appeared as the focus and the substance of intense confrontations and debates and often they came with the announcement of a completely new beginning. The claim to genuine newness implies the rhetorical construction of a ‘moment of rupture’ within architecture culture; a ‘rupture’ that is often

¹ Herbert Anton, ‘Modernität als Aporie und Ereignis’, in: Hans Steffen (ed.), *Aspekte der Modernität* (Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1965), 9.

² See: Henri Lefebvre, *Introduction à la Modernité* (Paris: Éditions de Minuit, 1962).

³ See, for instance: Karl-Heinz Gerschmann, ‘“ANTIQUI - NOVI - MODERNI” IN DE “EPISTOLAE OBSCURORUM VIVORUM”’, *Archiv Für Begriffsgeschichte* 11 (1967), 23-36.

⁴ Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham, NC: Duke University Press, 1987).

⁵ Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999).

Een geschiedenis van vele moderniteiten:

Architectuurcultuur en denkbeelden over 'het moderne'

Wanneer is de wereld modern geworden? In 1492? 1517? 1789? Er is waarschijnlijk geen periodisering die meer discussie heeft uitgelokt dan de vraag, waar het begin moet worden gesitueerd van wat in de Duitstalige wereld bekend is geworden als de *Neuzeit*. Het ontstaan van het begrip 'modern' is inderdaad een veel onderzocht en omstreden onderwerp. Een van de vele theorieën over het begin van de moderniteit is dat het begrip waarschijnlijk teruggaat op de taal van het openbaar bestuur in het middeleeuwse Frankrijk, en het onderscheid tussen de nieuw gekozen raadsleden die *modernes* werden genoemd en de raadsleden wier mandaat was afgelopen, de *anciens*.¹ Deze definitie van de verhouding tussen *anciens* en *modernes* was gebaseerd op het idee van een verandering die regelmatig was en een voortdurende, circulaire herhaling omvatte.² Noties van een circulaire verandering werden reeds in de Latijnse Middeleeuwen aangevuld met een meer polemische – of misschien zelfs partijdige – betekenis van het woord. Het 'moderne' werd steeds meer geassocieerd met het idee van een voorwaartse vooruitgang vis-à-vis een verouderd verleden. In andere debatten verwierf het begrip een pejoratieve ondertoon, die een obsessie met nieuwigheid suggereerde. Met het humanisme en de Renaissance kreeg het begrip moderniteit ook invloed in de beeldende kunsten, de muziek en de poëzie. Dichters en kunstenaars werden *poetae moderni* en *artista de via modernorum* genoemd, en het begrip modern werd steeds meer gebruikt om een principiële verschil aan te duiden.³

Op het gebied van de architectuur is niet helemaal duidelijk, wanneer het concept van het moderne werd aangenomen. Wel is duidelijk dat een dominante retoriek van wat het betekent om 'modern' te zijn, de architectuurcultuur veel langer dan andere culturele praktijken bleef beheersen – en nog steeds doet. Terwijl moderniteit in andere domeinen en disciplines verschillende 'gezichten' kreeg, zoals de literatuurwetenschapper Matei Călinescu heeft geïllustreerd, lijken de concepten van 'het moderne' die in de architectuurtheorie en -praktijk worden gehuldigd, verrassend eenduidig en beknopt te zijn.⁴ Als we architectuurtheoretische teksten en projectbeschrijvingen uit de twintigste eeuw bestuderen, stuiten we op een dominante retoriek waar het moderne wordt gedefinieerd als uitgesproken revolutionair in plaats van evolutionair, puristisch in plaats van meerlagig, progressief in plaats van regressief, gericht op emancipatie in plaats van op onderdrukking, rationeel in plaats van irrationeel, en universeel in plaats van specifiek. Hilde Heynen stelt dat deze 'programmatische opvatting' van moderniteit in de architectuur zeer invloedrijk en effectief is geweest.⁵ Dit is waarschijnlijk niet verwonderlijk in een praktijk die gewijd is aan de fysieke organisatie van de wereld. Deze dominante programmatische opvatting van moderniteit is niet *ex nihilo* ontstaan. Keer op keer verscheen de 'kwestie van het moderne' als middelpunt en onderwerp van heftige confrontaties en

¹ Herbert Anton, 'Modernität als Aporie und Ereignis', in: Hans Steffen (red.), *Aspekte der Modernität* (Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1965), 9.

² Zie: Henri Lefebvre, *Introduction à la Modernité* (Parijs: Éditions de Minuit, 1962).

³ Zie bijvoorbeeld: Karl-Heinz Gersmann, "'ANTIQUUM - NOVI - MODERNUM' IN DE 'EPISTOLAE OBSCURORUM VIVORUM'", *Archiv Für Begriffsgeschichte* 11 (1967), 23-36.

⁴ Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham, NC: Duke University Press, 1987).

⁵ Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999).

guided by general cultural ambitions to define the true and unique meaning of modernity, but that may equally be informed by the personal motivations and trajectories of those engaging in the debates. Most importantly, in these 'moments of rupture' alternative definitions of the modern were often silenced. Conceptions that deviated from a programmatic understanding of the modern were qualified as 'counter-cultural' or 'exceptional' and thereby marginalised in architecture culture.

In this text we suggest that it is worth examining those moments of rupture in which a dominant rhetoric of modernity was constructed. Obviously, this is not a comprehensive history of modernity and its meanings in architecture. Instead, we examine three 'moments of rupture' in which a new attitude to architecture and its role or function in the world was articulated or reformulated. The purpose of these examinations, which are limited biopsies in the larger tissue of the history of architecture, is to acquire a better understanding of the underlying tenets of the conceptualisations of modernity that, at least for a certain time, achieved a degree of dominance in the culture of architecture through writings or manifestoes.

A second horizon of knowledge arises from probing the context of the moment at which a rupture was engineered with more or less violence. Historicising constructions of modernity in architecture culture may be complicated; that of 'modernisms' would seem simpler, revealing that conceptions of the modern are invariably accompanied by a fanfare of the 'wholly new', along with a suggestion of inevitability. Modernity can never be opposed; indeed the principle of 'creative destruction', which is central to both Marxist and neoliberal economic theories, is invariably portrayed as intrinsic to the maelstrom of modernity.⁶

At the beginning of the twentieth century, which marks the first of our probes, the reference to the fanfare is to be taken literally; the combination of technology and progress, as expressed in Marinetti's fetishisation of the machine, is loud. It is also invariably portrayed as making a radical break inevitable. That the history of the modern does indeed have a longer trajectory – one that is as subterranean as it is effective – is illustrated in the second biopsy by the episode of the *Querelle des Anciens et des Modernes* in seventeenth-century France, in which the normative character of the heritage of antiquity was challenged and, at the same time, the concept of an inexorable progress emerged to replace the faith in providence of the Middle Ages.⁷ The rearticulation of a 'modern project' as it was attempted in the 1980s, against the background of Fukuyama's annunciation of the 'end of history', is probably mainly to be seen as an attempt at rescue. But even here, the rhetoric of new beginnings and resumption is worth a look.

Given the vehemence of the avant-garde's aversion to alleged and actual nostalgic tendencies, there is perhaps something paradoxical about these attempts at rescuing the modern in architecture. Yet this does not deprive the attempts of their value, if only because they finally also raise the question of universal or local perspectives, which tended to be excluded in the 'modern mainstream'.

I. Technology as Modern Modus Operandi

Every account of modernity probably has its own founding myth. In his revisionist history of modern architecture, *Theory and Design in the First Machine Age*, Reyner Banham identified the years before the First World

⁶ The formulation of the principle of creative destruction is attributed to Werner Sombart, who used this figure of thought in the second volume of his *Studien zur Entwicklung des modernen Kapitalismus*, published in 1913. It is, however, generally associated with Joseph Schumpeter, who concludes a passage on the necessity of continuous innovation with the words: '[Capitalism requires] the perennial gale of Creative Destruction.' Joseph Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy* (London: Routledge, 1994 [1942]), 83.

⁷ See: Robert Nisbet, *History of the Idea of Progress* (New Brunswick/London: Transaction Publishers, 1994).



Richard Kissling, *The Zeitgeist*, allegorical figure above the entrance of Lucerne station, Switzerland, 1907/ *De tijdgeest*, allegorische figuur op het entreeportaal van het station in Luzern, Zwitserland, 1907

debatten, die vaak gepaard gingen met de aankondiging van een geheel nieuw begin. De aanspraak op een waarachtige nieuwheid impliceerde vaak de retorische constructie van een 'breukmoment' binnen de architectuurcultuur, gestuurd door een culturele ambitie om de ware en unieke betekenis van moderniteit te definiëren, maar evengoed ingegeven door de persoonlijke motivaties en trajecten van degenen die zich in de debatten mengden. In deze breukmomenten werden alternatieve definities van het moderne vaak tot zwijgen gebracht. Concepten die afweken van een programmatische opvatting van het moderne werden gekwalificeerd als 'contra-cultureel' of 'uitzonderlijk' en daardoor gemarginaliseerd in de architectuurcultuur.

In deze tekst suggereren wij dat het de moeite waard is die breukmomenten, tijdens welke een dominante retoriek van moderniteit werd geconstrueerd, te onderzoeken. Uiteraard is dit geen alomvattende geschiedenis van moderniteit en haar betekenissen in de architectuur. In plaats daarvan onderzoeken we drie breukmomenten waarop een nieuwe houding tegenover architectuur en haar rol of functie in de wereld werd geformuleerd of geherformuleerd. Het doel van deze onderzoeken, als beperkte biopten van het grotere weefsel van de architectuurgeschiedenis, is in de eerste plaats om een beter inzicht te krijgen in de onderliggende tendensen van de conceptualisering van moderniteit die, althans gedurende een bepaalde tijd, via geschriften of manifesten een zekere dominantie verwierven in de architectuurcultuur. Een tweede kennishorizon ontstaat door het onderzoeken van de context van het moment, waarop met meer of minder geweld een breuk werd bewerkstelligd. Het historiseren van constructies van 'het moderne' in de architectonische cultuur mag dan ingewikkeld zijn, die van 'modernismen' (of reacties op het moderne) lijkt eenvoudiger. In de architectuur lijken opvattingen over 'het moderne' stevast gepaard te gaan met een bejubeling van het 'geheel nieuwe', samen met een suggestie van onvermijdelijkheid. Moderniteit kan nooit worden tegengegaan; het principe van 'creatieve vernietiging', dat centraal staat in zowel marxistische als neoliberale economische theorieën, wordt zelfs stevast afgeschilderd als intrinsiek aan de maalstroom van de moderniteit.⁶

Aan het begin van de twintigste eeuw, de periode die de eerste van onze peilingen markeert, moet de verwijzing naar het getrompetter over het moderne letterlijk worden genomen. De combinatie van techniek en vooruitgang, zoals die tot uitdrukking komt in Marinetti's fetisjering van de machine, is luid. Ze wordt ook stevast afgeschilderd als een radicale, onvermijdelijke breuk. Dat de geschiedenis van het moderne inderdaad een langer traject heeft – een traject dat even ondergronds als doeltreffend is – wordt in het tweede biopt geïllustreerd door de episode van de *Querelle des Anciens et des Modernes* in het Frankrijk van de zeventiende eeuw, waar het normatieve karakter van het erfgoed van de klassieke Oudheid werd betwist en tegelijkertijd het concept van een onverbiddelijke vooruitgang opkwam, ter vervanging van het geloof in de voorzienigheid van de Middeleeuwen.⁷ De hernieuwde articulering van een 'modern project' zoals in de jaren 1980 werd voorgesteld, tegen de achtergrond van Fukuyama's aangekondigde 'einde van de geschiedenis', moet waarschijnlijk vooral worden gezien als een reddingspoging. Maar ook hier is de retoriek van nieuw begin en hervatting het overdenken waard.

Gezien de heftige afkeer van de avant-garde van vermeende en daadwerkelijke nostalgische tendensen, is er misschien iets paradoxaals aan deze pogingen om het moderne in de architectuur te redden. Toch

⁶ De formulering van het beginsel van creatieve vernietiging wordt toegeschreven aan Werner Sombart, die deze denkfiguur gebruikte in het tweede deel van zijn *Studien zur Entwicklung des modernen Kapitalismus*, gepubliceerd in 1913. Het wordt echter over het algemeen in verband gebracht met Joseph Schumpeter, die een passage over de noodzaak van voortdurende vernieuwing besluit met de woorden: '[Kapitalisme vereist] de eeuwigdurende storm van Creatieve Vernietiging'. Joseph Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy* (Londen: Routledge, 1994 [1942]), 83.

⁷ Zie: Robert Nisbet, *History of the Idea of Progress* (New Brunswick/Londen: Transaction Publishers, 1994).

War as the decisive period for the emergence of a new 'modern mainstream' and ascertained technological progress as the driving perennial concern of the Modern Movement. In addition to the canonical historiographies – Gropius's invention of a kind of proto-functionalism at the Fagus factory or the formal experiments of the Dutch avant-garde – Banham identified a third: Italian Futurism.⁸

The actual moment of ignition of this problematic and complicated episode of modernism is, almost literally, a car accident, which figures prominently in Filippo Marinetti's Futurist Manifesto of 1909. Banham quotes Marinetti's narrative with a mixture of gentle mockery and admiration: the spontaneous car race in the suburbs of Milan, a near-collision with cyclists, and the swerving into a ditch. Above all, Banham is interested in the energy that Marinetti draws from the mishap. It is this energy that is the ultimate object of the admiration of the historian. Marinetti's text becomes the 'Foundation Manifesto' for a new attitude towards the world. One that is active and deliberately ruthless: Technology is not simply a means to an end, but in fact a key to self-realisation. The subject of modernity, the *modernist*, can emerge: 'With the advent of the motor-car the poet, painter, intellectual, was no longer a passive recipient of the technological experience, but could create it for himself.'⁹ If, for Banham, Futurism marks a turning point in the development of modern theories of design, this is precisely because it was concerned with 'attitudes of mind', a change that was about a dramatically enhanced control of new technologies and thus of the world. 'The command of vehicles of the order of 60 h. p. and upwards had hitherto been in the hands of professional specialists – engine drivers, ships' engineers and so forth. But the advent of the automobile brought such experiences and responsibilities within the scope of the rich amateur in the years immediately after 1900 . . .'¹⁰

Liberation, brought about by new technology, has two aspects here. On the one hand, there is the possibility of individual control, we could also say: technology creates the conditions for decidedly individual designs of life. On the other, for Marinetti technology opens up the possibility of a culture stripped of memory. 'We will destroy all museums and libraries, and academies of all sorts; we will battle against moralism, feminism, and all vile opportunism and utilitarianism.'¹¹ Marinetti here fulfils the social role of the intellectual, in the definition of Manfredo Tafuri: 'The unmasking of the *idols* that obstructed the way to global rationalization of the productive universe and its social dominion.'¹² The work of demolition prepared a tabula rasa 'from which to depart in discovery of the new "historic tasks" of intellectual work'.¹³

The plan of attack of the avant-garde is obvious: on the one hand the machine is a weapon of world domination, on the other it is precisely the self-celebration of the intellectual as a noble savage who is able and willing to sever his ties with the past that constitutes the essential genome of modernism and that proposes itself as the domain of alpha males. In due course, as Hilde Heynen noted (referring to Jean Baudrillard), the desire for innovation and the revolt against tradition become autonomous mechanisms.¹⁴ And, as illustrated by Ayn Rand's fictional creation Howard Roark in *The Fountainhead*, a rejection of conformity and compromise provides the legitimatising narrative for ruthlessness and, ultimately, libertarianism. 'All norms, forms and conventions have to be broken; everything that is stable must be rejected, every value negated.'¹⁵ *Uccidiamo il chiaro di luna!* – not even the moonlight is safe from Marinetti's fervour.

⁸ Banham's research on Sant'Elia was notoriously ground-breaking and, in the early 1960s, stirred up some dust in circles of Italian architecture historians.

⁹ Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (London: The Architectural Press, 1960), 102.

¹⁰ Ibid., 102.

¹¹ 'Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.' Cited in *ibid.*, 103. Banham notes: 'Feminism (of a sort) was later built into the Futurist programme as (a), the epitome of a new kind of unromantic woman . . . and (b) as something which could break up liberal parliamentarism (and thus the 'vile opportunism and utilitarianism), as soon as women had the right to vote.'

¹² Manfredo Tafuri, *Ontwerpen Utopie: Architectuur en ontwikkeling van het kapitalisme* (Nijmegen: Socialistische Uitgeverij Nijmegen, 1978), 77-78.

¹³ Ibid., 97.

¹⁴ Heynen, *Architecture and Modernity*, op. cit. (note 5), 12.

¹⁵ Ibid., 27.

slechts een middel om een doel te bereiken, maar een sleutel tot zelfverwerkelijking. Het subject van de moderniteit, de *modernist*, kan op het toneel verschijnen: 'Met de komst van de auto was de dichter, schilder, intellectueel, niet langer een passieve ontvanger van de technische ervaring, maar kon hij die voor zichzelf creëren'.⁹ Als het futurisme voor Banham een keerpunt markeert in de ontwikkeling van de moderne ontwerptheorieën, dan is dat juist omdat het zich bezighield met *attitudes of the mind*, een verandering die ging over een dramatisch versterkte controle over nieuwe techniek en dus over de wereld. 'De controle over voertuigen van de orde van 60 paardenkracht en hoger was tot dan toe in handen geweest van vakspecialisten – machinisten, scheepsingenieurs enzovoort. Maar met de komst van de automobiel kwamen dergelijke ervaringen en verantwoordelijkheden in de jaren onmiddellijk na 1900 binnen het bereik van de rijke amateur (...)'.¹⁰

Bevrijding, teweeggebracht door nieuwe techniek, heeft hier twee kanten. Enerzijds is er de mogelijkheid van individuele controle; we zouden ook kunnen zeggen: technologie scheidt de voorwaarden voor uitgesproken individuele ontwerpen van het leven. Anderzijds opent de techniek voor Marinetti de mogelijkheid van een cultuur die zich ontdoet van het geheugen. 'Wij zullen alle musea en bibliotheken vernietigen, en alle soorten academies; wij zullen strijden tegen moralisme, feminisme en elk verachtelijk opportunisme en utilitarisme'.¹¹ Marinetti vervult hier de sociale rol van de intellectueel, in de definitie van Manfredo Tafuri: 'De ontmaskering van de *idolen* die een obstakel zijn voor een algehele rationalisering van de wereld van de produktie en haar maatschappelijke beheersing'.¹² Het vernietigingswerk bereidt de grond van de tabula rasa voor 'dat als uitgangspunt kan dienen voor de ontdekking van de nieuwe "historische taken" van de intellectuele arbeid'.¹³

De slagorde van de avant-garde is daarmee duidelijk. Enerzijds is de machine een middel tot wereldheerschappij; anderzijds is het juist de zelfcreatie van de intellectueel als nobele wilde, in staat en bereid om de banden met het verleden door te snijden, die moet worden gerekend tot de essentiële erfgoedeigenschap van de moderniteit – die zich aandient als een moderniteit van alfa-mannetjes. Zoals Hilde Heynen opmerkte (onder verwijzing naar Jean Baudrillard), worden het verlangen naar vernieuwing en de rebellie tegen de traditie op den duur autonome mechanismen.¹⁴ De afwijzing van conformiteit en compromis, zoals geïllustreerd door Ayn Rand's fictieve schepping Howard Roark in *The Fountainhead*, vormt het legitimerende verhaal voor meedogenloosheid en voor (uiteindelijk) op Amerikaanse leest geschoeid libertarisme. Alle normen, vormen en conventies moeten worden doorbroken, alles wat stabiel is moet worden verworpen, elke waarde ontkend.¹⁵ *Uccidiamo il chiaro di luna!* – zelfs het maanlicht is niet veilig voor Marinetti's vurigheid.

II. De conventie voorbij:

De *querelle* tussen Perrault en Blondel

Concepten van moderne architectuur zijn niet alleen verstrengeld met technologie. Ze zijn vaak ook verweven met specifieke opvattingen over de rol van de conventie, zoals blijkt uit een moment van omwenteling in de zeventiende-eeuwse Franse architectuurcultuur. In dit tijdperk beleefde de Franse architectuur een ervaring van klassieke idealen, gestimuleerd door het begin van het bewind van Louis XIV in 1661 en zijn ambitie om het culturele aanzien van Frankrijk te verhogen. Samen met zijn eerste

9
Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (Londen: The Architectural Press, 1960), 102.

10
Ibid., 102.

11
'Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.' Geciteerd uit ibid., 103. Banham merkt op: 'Feminisme (of een soort van) werd later in het futuristische programma ingebouwd als (a) de belichaming van een nieuw soort onromantische vrouw, (...) en (b) als iets dat het liberale parlementarisme (en daarmee het "verachtelijke opportunisme en utilitarisme") zou kunnen opbreken, zodra vrouwen stemrecht zouden krijgen.'

12
Manfredo Tafuri, *Ontwerp en Utopie: Architectuur en ontwikkeling van het kapitalisme* (Nijmegen: Socialistische Uitgeverij Nijmegen, 1978), 77-78.

13
Ibid., 97.

14
Heynen, *Architecture and Modernity*, op. cit. (noot 5), 12.

15
Ibid., 27.

Claude Perrault, *Architecture generale de Vitruve reduite en abrégé*, Amsterdam 1691, frontispiece showing Perrault's design for the façade of the Louvre. The image is from the second abridged edition of the 1673 original translation of Vitruvius intended for practitioners/ titelplaat met Perrault's ontwerp voor de Louvre façade. De afbeelding is afkomstig uit de tweede ingekorte editie van de oorspronkelijke vertaling van Vitruvius uit 1673, bestemd voor de praktijk

The taste of our century, or at least of our nation, is different from that of the ancients and perhaps it has a little of the Gothic in it, because we love the air, the daylight, and openness [*dégagements*]. Thus we have invented a sixth manner of disposing of columns, which is to group them in pairs and separate each pair with two intercolumniations.¹⁹

Perrault's comments suggest that for him the classical conventions of architecture were not dogmatic and indisputable, but rather foundations that could be contested and amended. In the fourth book he introduces an illustrative polemic: instead of situating the origin of the Vitruvian in the conventional pastoral setting, Perrault shows the first appearance of the Corinthian column in the context of a Necropolis with an artificial collage of plants, a basket topped by a slab of stone. In the upper half he contrasts the specimen 'suivant le texte de Vitruve' with the slender capital as found in the Pantheon. As Dietrich Erben notes: 'The authority of the Vitruvian norm is . . . falsified by the deviating empirical findings'.²⁰ The notion of Antiquity as the single source of normative rules is, elegantly but definitively, laid to rest.²¹

Perrault's remarks not only questioned the validity of Vitruvian architectural conventions, but also called into question the teachings of Blondel, who had in 1671 become the first director of the French Royal Academy of Architecture. When the second volume of the *Cours d'architecture* was published in 1683, Blondel offered an answer to Perrault's annotations to Vitruvius of no less than three chapters. Blondel's chapters are, first and foremost, an attempt to resituate the so-called invention of the 'paired columns' in the history of architecture. He devotes much time

19
Claude Perrault, *Les Dix Livres D'architecture De Vitruve: Corrigez Et Traduits Nouvellement En François Avec Des Notes Et Des Figures* (Paris: J.-B. Coignard, 1673), 76.

20
Dietrich Erben, *Architekturtheorie: Eine Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart* (Munich: Beck, 2017), 46.

21
There is another aspect to Perrault's demand that architecture needs to renew itself according to new requirements, though: in accepting the idea that architecture needs to provide adequate solutions for the new Golden Age of France under Louis XIV, he develops the idea of a progression into an open future, but at the same time this very idea is instrumentalised within the modernising impulse of the Absolutist state and its Mercantilist politics.



minister en bouwopzichter, Jean-Baptiste Colbert, zou Louis vele artistieke en architectonische initiatieven nemen. Een daarvan was de oostelijke uitbreiding van het Louvre in Parijs, de stedelijke residentie van de nieuwe koning. Het was de Romeinse barokarchitect Gian Lorenzo Bernini, met zijn ontwerp voor een gebouw met een golvende gevel, die in 1664 door Colbert werd uitgekozen in opdracht van de koning.¹⁶

Ondanks de algemene Franse bewondering voor het raffinement van de Romeinse architect, werd het ontwerp voor de oostelijke vleugel van het Louvre niet warm onthaald. Met zijn onconventionele compositie van een lange zuilengalerij, bestaande uit een convex midden tussen twee concave armen, deed Bernini niet alleen veel kunstenaars en architecten van de Franse *Académie* versteld staan. Zijn voorstel ontketende ook een verhitte discussie, die leidde tot de vorming van twee tegengestelde kampen in het hart van de Franse architectuurcultuur: *les modernes* en *les anciens*. *Les modernes* werden aangevoerd door Claude Perrault en verdedigden ratio en empirische principes in de architectuur, terwijl *les anciens* onder leiding van François Blondel zich sterker verbonden voelden met historische precedenten.¹⁷

De retorische debatten tussen deze twee kampen eindigden uiteindelijk in een overwinning van *les modernes*. Hun houding ondersteunde niet enkel de aanspraak op glorie van de Franse koning, maar liep ook vooruit op het Franse verlichtingsrationalisme en een opkomend 'modernisme' in de kunsten. Perrault kwam in de architectuurgeschiedschrijving bekend te staan als een vernieuwend voorvechter van vooruitgang, terwijl Blondel werd afgedaan als een onverbeterlijke conservatief. Dit is verrassend, aangezien beide mannen waren opgeleid als wetenschappers en sterk geloofden in een synthese van vooruitgang en traditie.¹⁸ De confrontatie tussen Perrault en Blondel kan dus niet worden herleid tot het verschil tussen progressieve en regressieve benaderingen, tussen modernisme en conservatisme. De controversie markeerde echter wel een breuk met de rol die werd toegedicht aan de sedimentatie van conventionele kennis, die de gevestigde traditie van Vitruviaanse commentaren van de voorafgaande decennia en eeuwen kenmerkte.

Centraal in deze discussies, die meer dan twee decennia zouden duren, stond een diepgaander dispuut over de vraag hoe een moderne houding tegenover architectuur moest worden geformuleerd, met name in relatie tot het gezag van bestaande conventies. Deze opvattingen zouden duidelijk worden verwoord in twee boeken: *Les Dix Livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en françois avec des notes et des figures* door Perrault in 1673, en de *Cours d'architecture* vanaf 1675 in verschillende delen gepubliceerd door Blondel.

In zijn nieuwe vertaling van *De architectura libri decem* maakte Perrault aantekeningen zowel om het ontwerp van het Louvre te promoten, maar ook om een nieuwe houding te formuleren ten opzichte van de principes van de klassieke architectuur als oorsprong voor de hedendaagse. In het derde boek, waarin Vitruvius op positieve wijze de verwijdering van een binnenste rij zuilen door de hellenistische architect Hermogenes bespreekt, anoteert Perrault:

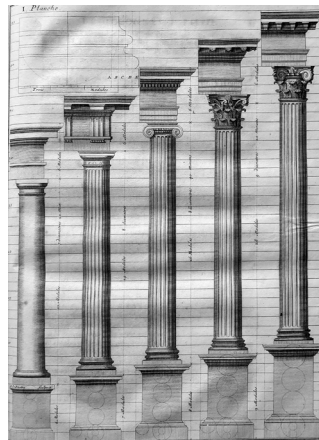
De smaak van onze eeuw, althans van ons volk, verschilt van die van de ouden en heeft misschien iets van de gotiek in zich, want wij houden van de lucht, het daglicht en de openheid [*dégagements*]. Zo hebben wij een zesde manier uitgevonden om kolommen te plaatsen, namelijk door ze in paren te groeperen en elk paar te scheiden met twee intercolumni.¹⁹

16
Bernini werd verzocht een herzien voorstel uit te werken en reisde in 1665 naar Parijs om het persoonlijk te presenteren.

17
Claude Perrault (1613-1688), arts en natuurkundige, dankte zijn carrière als architect aan zijn jongere broer Charles (1628-1703), die Contrôleur Général des Bâtiments was tijdens het absolutistische bewind van Louis XIV. Jean-François Blondel (1618-1686) doceerde wiskunde aan het Collège de France en was als ingenieur niet alleen belast met de fortificaties van havens in Normandië, Bretagne en West-Indië, maar leidde ook diplomatieke missies naar Constantinopel, Griekenland, Egypte en Denemarken.

18
Weinig figuren zijn inderdaad representatiever voor de nauwe verwantschap tussen de architectuur en de 'nieuwe wetenschappen' van de zeventiende eeuw dan Perrault en Blondel.

19
Claude Perrault, *Les Dix Livres D'architecture De Vitruve: Corrigez Et Traduits Nouvellement En François Avec Des Notes Et Des Figures* (Parijs: J.-B. Coignard, 1673), 76.



Claude Perrault, the five orders/ de vijf zuilenordes, *Ordonnance des cinq especes de colonnes selon la methode des anciens*, Paris/ Parijs 1683

discussing ancient and Renaissance precedents of coupled columns or pilasters in Antiquity or the Renaissance, citing for instance the House of Raphael by Bramante, as well as the Saint Peter's by Michelangelo. For Blondel, being modern was much more a matter of working within the frames that were passed on by tradition:

We say: this design is a new one . . . when we see . . . that the creative genius of the architect has been able to go beyond the boundaries of Art, without however traveling too far from the precepts handed down.²²

Despite Blondel's opposition, it would eventually be Perrault's empirical attitude to convention that would gain currency in architecture culture. There is, perhaps, another aspect to Perrault's demand that architecture needs to renew itself according to new requirements that must be mentioned: in accepting the idea that architecture needs to provide adequate solutions for the new Golden Age of France under Louis XIV, he develops the idea of a progression into an open future, but at the same time this very idea is instrumentalised within the modernising impulse of the absolutist state and its mercantilist politics.

III. The Modern as Project

In the twentieth century the love affair of modern architects with the machine, and the entanglement of architecture culture with notions of technological progress, repeatedly found itself in competition with broader socially inclined programmatic conceptions of modernity. How the tensions between different societal conceptions, and the concepts of history supporting them, affected the debates about the future project of the modern avant-garde becomes clear in the charged dispute between Paolo Portoghesi and Kenneth Frampton, on the occasion of the first Architecture Biennale of Venice in 1980.²³ As a leitmotiv, head curator Portoghesi had provocatively chosen *La presenza del passato* (The presence of the past) through which he not only tried to criticise the Modern Movement for its insistence on technology as the main marker of modernity, but also tried to propose another attitude to history.

While for many architects associated with the modern avant-garde historical concepts needed to be opposed, or even ignored, Portoghesi proposed a synchronic reading of history. He suggested that the past was an infinite warehouse of images and approaches, from which twentieth-century architects could freely draw shapes, styles and decorative elements. In order to illustrate his approach, Portoghesi suggested constructing a street, the 'Strada Novissima', consisting of a row of 20 contiguous façades, each designed by a well-known (typically male) architect from around the globe.²⁴ This exhibition 'with architecture, not about architecture' was to illustrate a new attitude to history.²⁵

This attitude to history prompted Frampton, in 1980, shortly before the opening of the exhibition, to leave and discard the curatorial team of the biennale and subsequently to formulate his seminal essay on 'critical regionalism'.²⁶ The disagreement did not pertain to the importance of history for contemporary architecture culture as such, but rather the 'eclectic procedures'²⁷ as well as the 'simplistic evocation'²⁸ propagated by Portoghesi.²⁹ In the view of Frampton, history was not to be approached as a warehouse, but rather through a 'critical practice',

22
Liane Lefavre and Alexander Tzonis, *The Emergence of Modern Architecture: A Documentary History from 1000 to 1810* (New York: Routledge, 2004), 389.

23
Léa-Catherine Szacka, *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale* (Venice: Marsilio Editori, 2016).

24
There were only two female participants: Denise Scott Brown (with Robert Venturi and John Rauch) and Laura Thermes (with Franco Purini).

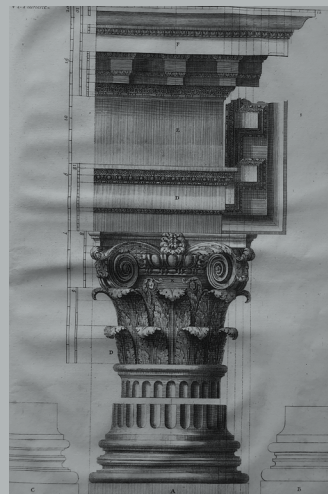
25
Portoghesi as cited in the history of the Biennale 'La Presenza del Passato', labiennale.org/en/history-biennale-architettura (accessed on 10 January 2021).

26
For an introduction to critical regionalism and Frampton, see: Tom Avermaete, Véronique Patteuw and Hans Teerds (eds.), 'Critical Regionalism Revisited', *OASE 103* (2019).

27
Kenneth Frampton, 'Prospects for a Critical Regionalism', *Perspecta 20* (1983), 147-162.

28
Ibid., 149.

29
See the letter from Frampton to Robert Stern in: *OASE 103* (2019), 6/note 25.



Claude Perrault, the composite capital/ het composiet kapiteel, *Ordonnance des cinq especes de colonnes selon la methode des anciens*, Paris/ Parijs 1683

Perrault's commentaar suggereert dat voor hem de klassieke conventies van de architectuur niet dogmatisch en onbetwistbaar waren, maar eerder fundamentele die konden worden aangevochten en gewijzigd. In het vierde boek introduceert hij een illustratieve polemie: in plaats van de oorsprong van Vitruvius te situeren in de conventionele pastorale omgeving, toont Perrault de eerste verschijning van de Korinthische zuil in de context van een necropolis, met een kunstmatige collage van planten, een mand met daarop een stenen plaat. In de bovenste helft contrasteert hij het exemplaar *suiwant le texte de Vitruve* met het slanke kapiteel zoals in het Pantheon te vinden is. Zoals Dietrich Erben opmerkt: 'De autoriteit van de Vitruviaanse norm wordt (...) weerlegd door afwijkende empirische bevindingen.'²⁰ De opvatting van de Oudheid als enige bron van normatieve regels is, elegant maar definitief, doorbroken.²¹

Perrault's opmerkingen trokken niet alleen de geldigheid van Vitruviaanse architectonische conventies in twijfel, maar stelden ook de leer van Blondel ter discussie, die in 1671 de eerste directeur van de Franse Koninklijke Academie van Bouwkunst was geworden. Toen in 1683 het tweede deel van de *Cours d'architecture* verscheen, bood Blondel een antwoord van maar liefst drie hoofdstukken op de aantekeningen van Perrault bij Vitruvius. De hoofdstukken van Blondel zijn in de eerste plaats een poging om de zogenaamde uitvinding van de 'gepaarde zuilen' opnieuw te situeren binnen de architectuurgeschiedenis. Hij besteedt veel tijd aan de bespreking van precedenten uit de Oudheid en de Renaissance van gekoppelde zuilen of pilasters, waarbij hij bijvoorbeeld het Huis van Rafaël van Bramante en de Sint-Pieter van Michelangelo aanhaalt. Voor Blondel was modern zijn veel meer een kwestie van werken binnen de kaders die door de traditie waren doorgegeven:

Wij zeggen: dit ontwerp is nieuw (...) wanneer wij zien (...) dat het creatieve genie van de architect in staat is geweest om de grenzen van de Kunst te overschrijden, zonder echter te ver af te wijken van de overgeleverde voorschriften.²²

Ondanks Blondel's verzet zou Perrault's empirische houding tegenover conventies uiteindelijk ingang vinden in de architectuurcultuur. Het moderne werd nu een zaak van empirie. Perrault's benadering dat de architectuur zich moet vernieuwen volgens de eisen van het moment, stond natuurlijk niet los van de historische context. Integendeel zelfs, door te aanvaarden dat de architectuur adequate oplossingen moet bieden voor de nieuwe Gouden Eeuw van Frankrijk onder Louis XIV, ontwikkelt hij het idee van het moderne als een vooruitgang naar een open toekomst, maar tegelijkertijd wordt juist dit idee geïnstrumentaliseerd binnen de moderniseringsimpuls van de absolutistische staat en zijn mercantilistische politiek.

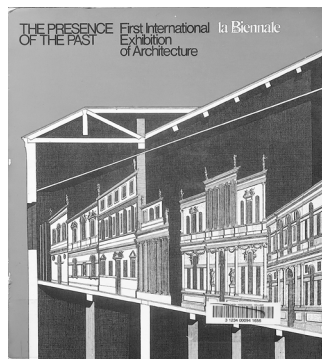
III. Het moderne als project

In de twintigste eeuw kwam de fascinatie van moderne architecten voor de machine en de verstrengeling van de architectuurcultuur met noties van technische vooruitgang herhaaldelijk in conflict met bredere, sociaal getinte programmatische opvattingen over moderniteit. Hoe de spanningen tussen verschillende maatschappelijke opvattingen, en de concepten van geschiedenis die deze opvattingen ondersteunden, van invloed waren op de debatten over het toekomstige project van de moderne avant-garde, wordt duidelijk in het beladen dispuut tussen Paolo Portoghesi en

20
Dietrich Erben, *Architekturtheorie: Eine Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart* (München: Beck, 2017), 46.

21
Er zit echter nog een ander aspect aan Perrault's eis dat de architectuur zich moet vernieuwen volgens nieuwe eisen: door het idee te aanvaarden dat de architectuur adequate oplossingen moet bieden voor de nieuwe Gouden Eeuw van Frankrijk onder Louis XIV, ontwikkelt hij het idee van een vooruitgang naar een open toekomst, maar tegelijkertijd wordt juist dit idee geïnstrumentaliseerd binnen de moderniseringsimpuls van de absolutistische staat en zijn mercantilistische politiek.

22
Liane Lefaivre en Alexander Tzonis, *The Emergence of Modern Architecture: A Documentary History from 1000 to 1810* (New York: Routledge, 2004), 389.



La Presenza del Passato, catalogue/catalogo Biennale di Architettura, Venice/Venetië, 1980, book cover/ omslag

which he describes as an 'arrière-garde position . . . 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'.³⁰ For Frampton, history entailed a set of traditions of approaching topography, context, climate and light, which become 'inscribed into the form and realization of the work'.³¹ Frampton argued that modernism was one of these traditions to be further developed.

It is no surprise that American art critic Hal Foster associated Frampton's text with the well-known essay by Jürgen Habermas, 'Modernity: An Incomplete Project'.³² Like Habermas, Frampton believed that the 'liberative project' of the modern avant-garde, which was itself history in the 1980s, should not be opposed or overthrown by a new approach.³³ Habermas held that 'at a fortunate moment in modern architecture, the inherent aesthetic logic of constructivism encountered the use-orientation of a strict functionalism and united spontaneously with it'.³⁴ Frampton may nurture a more nuanced view on the legacy of functionalism, but both writers would probably agree that the project of the Modern Movement is to be further developed and revitalised.

The stand-off between Frampton and the biennale's other curators was fundamentally a discussion about conceptions of modernity. Whereas Portoghesi argued that the architecture of the Modern Movement had to be overthrown by a new architectural approach, which he called postmodern architecture, Frampton asserted that modernity did not reside so much in the capacity to overthrow the principles of the Modern Movement, but that it was necessary to renew these principles. He, in other words, proposed a definition of modernity that no longer consisted of a rupture with the past, but rather of the continued and productive development of the principles and experiences of the past, including the modern traditions.

Given the catastrophes of the twentieth century, Habermas's optimistic pronouncement on modernity and its architecture as a fortunate moment is somewhat astonishing. It is all the more so because the first generation of the Frankfurt School had expressed themselves in a much more nuanced and pessimistic tone about the potential of an untamed modernity, a potential that was by no means exclusively benign. In one of his last texts, 'Über den Begriff der Geschichte' (On the Concept of History) of 1940, Walter Benjamin painted a bleak picture of what progress has accomplished in the history of humankind. Recalling Paul Klee's painting *Angelus Novus*, identified by Benjamin as the 'Angel of History', the past appears as a chain of incidents 'that relentlessly heaps wreckage upon wreckage and hurls it at his feet'. All attempts at healing are in vain: what is wrecked cannot be put back together in this violent storm of history. 'This storm drives him inexorably towards the future, on which he turns his back, while the heap of debris before him mounts to the skies. What we call progress is this storm.'³⁵ In *Dialektik der Aufklärung*, Theodor W. Adorno and Max Horkheimer continue in this spirit of despairing lucidity: 'Rather than preserving the past, the task is redeeming the promise of the past. Today, however, the past continues as the destruction of the past.'³⁶ It is only through a memory of the unrealised secular visions of the good life (or the religious ones of salvation) in the past that the demons of that same past can be, at best, neutralised. Without memory the destructive zeal of modernity remains rooted in the very past that it purports to destroy.

30
Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend: Bay Press, 1983), 20.

31
Ibid. 26.

32
Ibid. 16-30.

33
Ibid. 18-19.

34
Jürgen Habermas, 'Modern and Postmodern Architecture', 'Moderne und postmoderne Architektur', *Süddeutsche Zeitung*, 5/6 December 1981, in: Michael Hays, *Architecture Theory since 1968* (Cambridge, MA: MIT Press, 1998), 425.

35
Walter Benjamin, 'Über den Begriff der Geschichte', in: *Gesammelte Werke*, (Frankfurt: Zweitausendeins, 2011), 961.

36
Max Horkheimer and Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente* (Amsterdam: Querido) 1947, 5.

Kenneth Frampton, ter gelegenheid van de eerste architectuurbiënnale van Venetië in 1980.²³ Als *leitmotiv* voor zijn tentoonstelling had hoofdcurator Portoghesi op provocerende wijze de titel *La presenza del passato* (De aanwezigheid van het verleden) gekozen. Hiermee probeerde hij niet alleen de Moderne Beweging te bekritisieren vanwege de rol van techniek daarin als het belangrijkste kenmerk van moderniteit, maar ook een andere houding tegenover de geschiedenis te introduceren.

Terwijl voor veel architecten die verbonden waren met de moderne avant-garde, de rol van de geschiedenis moest worden gekleineerd, of zelfs genegeerd, suggereerde Portoghesi een synchrone lezing ervan. Hij hield een pleidooi om het verleden te beschouwen als een oneindige opslagplaats van beelden en benaderingen, waaruit twintigste-eeuwse architecten vrijelijk vormen, stijlen en decoratieve elementen konden putten. Om zijn idee te illustreren, stelde Portoghesi voor om een straat aan te leggen, de 'Strada Novissima', bestaande uit een rij van 20 aaneengesloten gevels, elk ontworpen door een bekende (meestal mannelijke) architect van over de hele wereld.²⁴ Deze tentoonstelling 'van architectuur, niet over architectuur' moest een nieuwe houding tegenover de geschiedenis illustreren.²⁵

Dit idee over geschiedenis bracht Frampton er in 1980 toe, kort voor de opening van de tentoonstelling, het curatorenteam van de biënnale te verlaten, ontslag te nemen en vervolgens zijn baanbrekende essay over 'kritisch regionalisme' te formuleren.²⁶ Het meningsverschil betrof niet het belang van de geschiedenis voor de hedendaagse architectuurcultuur als zodanig, maar veeleer de 'eclectische procedures'²⁷ en de 'simplistische evocatie'²⁸ die Portoghesi had gepropageerd.²⁹ Volgens Frampton moest de geschiedenis niet worden benaderd als een opslagplaats, maar eerder via een 'kritische praktijk', die hij omschrijft als een 'arrière-garde positie (...) die zich distantieert zowel van de verlichtingsmythe van de vooruitgang als van een reactionaire, onrealistische impuls om terug te keren naar de architectonische vormen van het pre-industriële verleden'.³⁰ Frampton meende dat geschiedenis een reeks tradities met zich mee bracht in de benadering van topografie, context, klimaat en licht, die werden 'ingeschreven in de vorm en de realisatie van het werk'.³¹ Hij betoogde dat het modernisme een van deze tradities was, die verder ontwikkeld moest worden.

Het is geen verrassing dat de Amerikaanse kunstcriticus Hal Foster Frampton's tekst in verband bracht met het bekende essay van Jürgen Habermas, 'Modernity: An Incomplete Project'.³² Net als Habermas was Frampton van mening dat het 'bevrijdende project' van de moderne avant-garde, dat in de jaren 1980 zelf geschiedenis was geworden, niet moest worden tegengewerkt of omvergeworpen door een nieuwe benadering.³³ Habermas vond dat 'op een gelukkig moment in de moderne architectuur de inherente esthetische logica van het constructivisme stuitte op de gebruiksgerichtheid van een strikt functionalisme en zich er spontaan mee verenigde'.³⁴ Frampton heeft wellicht een genuanceerdere kijk op de erfenis van het functionalisme, maar beide auteurs zouden het er waarschijnlijk over eens zijn, dat het project van de Moderne Beweging verder moet worden ontwikkeld en nieuw leven ingeblazen.

De impasse tussen Frampton en de andere curatoren van de biënnale was in wezen een discussie over opvattingen van moderniteit. Terwijl Portoghesi stelde dat de architectuur van de Moderne Beweging omvergeworpen moest worden door een nieuwe architectonische benadering, die hij de postmoderne architectuur noemde, beweerde Frampton dat moderniteit

23
Léa-Catherine Szacka, *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale* (Venetië: Marsilio Editori, 2016).

24
Er waren twee vrouwelijke deelnemers: Denise Scott Brown (met Robert Venturi en John Rauch) en Laura Thermes (met Franco Purini).

25
Portoghesi, zoals geciteerd in de geschiedenis van de biënnale 'La Presenza del Passato', labiennale.org/en/history-biennale-architettura (bezoekt op 10 januari 2021).

26
Voor een inleiding tot het kritisch regionalisme van Kenneth Frampton, zie: Tom Avermaete, Véronique Patteeuw en Hans Teerds (red.), 'Critical Regionalism Revisited', *OASE 103* (2019).

27
Kenneth Frampton, 'Prospects for a Critical Regionalism', *Perspecta 20* (1983), 147-162.

28
Ibid., 149.

29
Zie de brief van Frampton aan Robert Stern in: *OASE 103* (2019), 6/noot 25.

30
Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend: Bay Press, 1983), 20.

31
Ibid. 26.

32
Ibid. 16-30.

33
Ibid. 18-19.

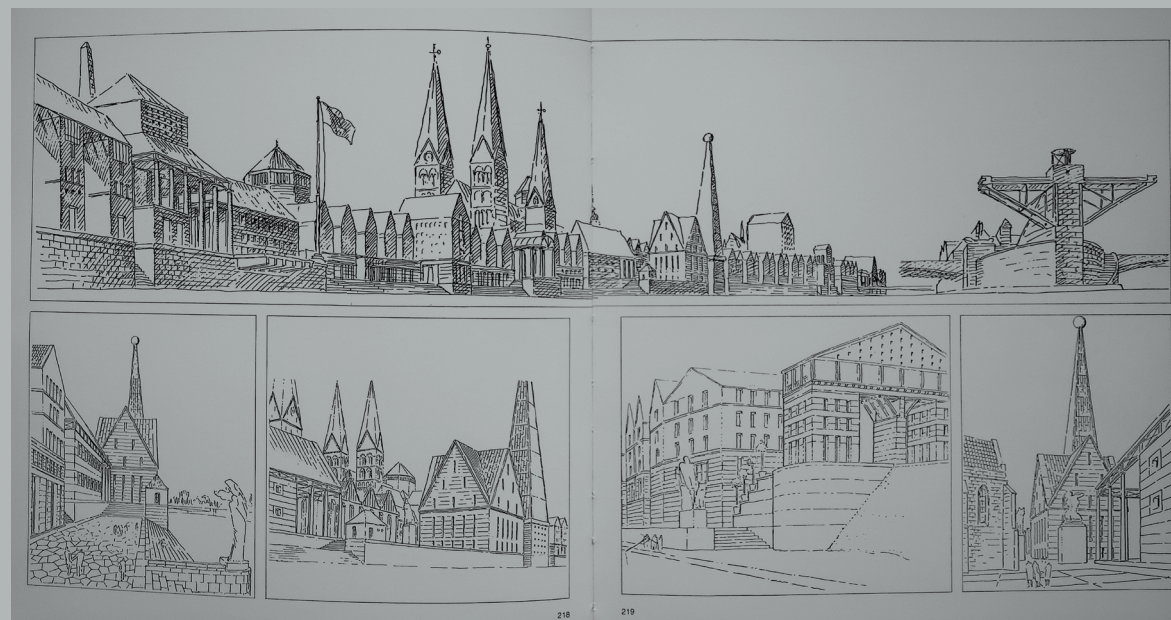
34
Jürgen Habermas, 'Modern and Postmodern Architecture'/'Moderne und postmoderne Architektur', *Süddeutsche Zeitung*, 5/6 december 1981, in: Michael Hays, *Architecture Theory since 1968* (Cambridge, MA: MIT Press, 1998), 425.

IV. Multiple Modernities

Frampton or Habermas have addressed the question of how an unfinished project should be continued – something that could be seen as counter to the rhetorically simplified critique of modernism, which was often associated with postmodern architecture. Affirmative examinations of the avant-garde (Hilde Heynen or Michael Müller spring to mind), implicitly assume the existence of a concept of modernity that can be clearly defined and that for the authors is rooted in the belief in emancipatory perspectives. Despite the limited possibilities of architecture within a given economic order, avant-garde projects such as those of Ernst May in Frankfurt or Mart Stam in the Soviet Union are taken as anticipations of a new social reality.³⁷ The fact, however, that the legacy of these same avant-gardes also includes the chauvinist outpourings and compromised ideological manoeuvres of Marinetti, or the frantic attempts by Le Corbusier to put himself in the service of the regime of the Maréchal Pétain,³⁸ which have meanwhile been exposed by historians, has made it increasingly complicated to assign a project of liberation unequivocally to modern architecture. The history of architecture does not lend itself to teleological interpretations, despite the eschatological perspectives in the Giedion-Pevsner-Banham tradition and Habermas's attempt at rescuing them. On the contrary, such arguments – and the invocation of the inevitability of modernisation – often become part of the legitimisation of questionable operations in the everyday business of defending projects. However, the attempt at a clear definition of the avant-garde is also based on seemingly unambiguous concepts of modernisation and modernity. Even those who reject this modernity – anti-modernists or

37
Michael Müller, *Architektur und Avantgarde* (Frankfurt: Syndikat/EVA, 1984), 67.

38
In his provocative and controversial study, journalist Xavier de Jarcy documents that Le Corbusier's affinity with authoritarian political ideas did not only emerge in the Second World War. Already in the mid-1920s, the architect had sought contact with Le Fascieau, an early fascist political movement seeking to overthrow bourgeois democracy. This affinity was mutual. Jarcy also refers to Le Corbusier's correspondence with his mother. For example, Le Corbusier writes in 1940: 'Hitler peur couronner sa vie par une œuvre grandiose: l'aménagement de l'Europe.' (Correspondence 31 October 1940, quoted by de Jarcy, p. 211) Naturally, after the victory of the Allies, the architect made sure that this episode disappeared from the historiography. Jean-Louis Cohen notes that he erases his 18-month stay in Vichy in the *notes biographiques* that he publishes in 1945. See: Jean-Louis Cohen, *Architecture en uniforme* (Paris: Hazan, 2014), 418. We can only speculate on whether Sigfried Giedion was aware of Le Corbusier's anti-Semitic views, which are also documented, in: Xavier de Jarcy, *Le Corbusier, un fascisme français* (Paris: Albin Michel, 2015), 207.



Léon Krier, design for the reconstruction of the Bremen river front/ ontwerp voor de reconstructie van het rivierfront van Bremen, in: *La presenza del Passato*, 1980

niet zo zeer berustte op het vermogen om de principes van de Moderne Beweging te verstoten, maar dat het noodzakelijk was deze principes te vernieuwen. Hij stelde met andere woorden een definitie van moderniteit voor, die niet langer bestond uit een breuk met het verleden, maar veeleer uit een voortdurende en productieve ontwikkeling van de principes en ervaringen uit het verleden, met inbegrip van moderne tradities.

Gezien de catastrofes van de twintigste eeuw is Habermas' optimistische uitspraak over de moderniteit, en haar architectuur als een fortuinlijk moment, enigszins verbazingwekkend. Dit geldt des te meer omdat de eerste generatie van de Frankfurter Schule zich op een veel genuanceerdere en pessimistischer toon had uitgelaten over het potentieel van een ongetemde moderniteit, een potentieel dat bepaald niet uitsluitend goedaardig was. In een van zijn laatste teksten, 'Über den Begriff der Geschichte' (Over het begrip geschiedenis) uit 1940, schetste Walter Benjamin een somber beeld van wat de vooruitgang in de geschiedenis van de mensheid tot stand heeft gebracht. Verwijzend naar Paul Klee's schilderij *Angelus Novus*, door Benjamin aangeduid als de 'Engel van de geschiedenis', verschijnt het verleden als een aaneenschakeling van incidenten 'die onophoudelijk wrak op wrak stapelen en aan zijn voeten werpen'. Alle pogingen tot genezing zijn tevergeefs: wat vernield is, kan in deze hevige storm van de geschiedenis niet weer in elkaar worden gezet. 'Deze storm drijft hem onverbiddeijk in de richting van de toekomst, die hij de rug toekeert, terwijl de berg puin vóór hem tot aan de hemel reikt. Wat wij vooruitgang noemen, is deze storm.'³⁵ In *Dialektik der Aufklärung* gaan Theodor W. Adorno en Max Horkheimer in deze geest van wanhopige luciditeit verder: 'In plaats van het verleden te bewaren, bestaat de taak erin de belofte van het verleden in te lossen. Vandaag echter gaat het verleden verder als de vernietiging van het verleden.'³⁶ Alleen door de herinnering aan de niet gerealiseerde seculiere visies op het goede leven (of de religieuze visies op verlossing) in het verleden, kunnen de demonen van datzelfde verleden in het beste geval geneutraliseerd worden. Zonder herinnering blijft de vernietigende ijver van de moderniteit geworteld in het verleden, dat zij juist wil vernietigen.

IV. Meervoudige moderniteiten

Frampton of Habermas heeft zich gebogen over de vraag, hoe een onvoltooid project moet worden voortgezet – iets dat gezien zou kunnen worden als tegengesteld aan de retorisch gesimplificeerde kritiek op het modernisme, die vaak geassocieerd werd met postmoderne architectuur. Bevestigende studies van de avant-garde (Hilde Heynen, Michael Müller) gaan impliciet uit van het bestaan van een duidelijk definieerbaar moderniteitsbegrip, dat voor de auteurs geworteld is in het geloof in emancipatorische perspectieven. Ondanks de beperkte mogelijkheden van de architectuur binnen een gegeven economische orde, worden avant-garde projecten zoals die van Ernst May in Frankfurt of Mart Stam in de Sovjet-Unie, opgevat als voorschot op een nieuwe sociale werkelijkheid.³⁷ Het feit echter dat de erfenis van diezelfde avant-gardes ook de chauvinistische ontboezemingen en gecompromitteerde ideologische manoeuvres van Marinetti omvat, of de verwoede pogingen van Le Corbusier, om zich in dienst van het regime van maréchal Pétain te stellen, inmiddels door historici aan het licht zijn gebracht,³⁸ heeft het steeds moeilijker gemaakt om de moderne architectuur in haar totaliteit als een ondubbelzinnig bevrijdingsproject te beschouwen. De geschiedenis van de

35

Walter Benjamin, 'Über den Begriff der Geschichte', in: *Gesammelte Werke*, (Frankfurt: Zweitausendeins, 2011), 961.

36

Max Horkheimer en Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente* (Amsterdam: Querido) 1947, 5.

37

Michael Müller, *Architektur und Avantgarde* (Frankfurt: Syndikat/EVA, 1984), 67.

38

De journalist Xavier de Jarcy documenteert in zijn opzienbarende en controversiële studie dat een zekere affiniteit met autoritaire politieke ideeën bij Le Corbusier niet pas tijdens de Tweede Wereldoorlog is ontstaan. Al midden jaren 1920 had de architect contact gezocht met *Le Fascieau*, een vroege fascistische politieke beweging die er opuit was de democratie omver te werpen. Deze affiniteit was wederzijds. Jarcy verwijst ook naar de briefwisseling tussen Le Corbusier en zijn moeder. Zo schrijft Le Corbusier in 1940: '(...) Hitler peut couronner sa vie par une œuvre grandiose: l'aménagement de l'Europe' (correspondentie 31 oktober 1940, geciteerd door de Jarcy, p. 211). Uiteraard zorgde de architect na de overwinning van de geallieerden ervoor dat deze episode uit de geschiedschrijving verdween. Jean-Louis Cohen merkt op dat Le Corbusier zijn verblijf van 18 maanden in Vichy uit zijn *notes biographiques* die hij in 1945 publiceerde, haalde. Zie: Jean-Louis Cohen, *Architecture en uniforme* (Parijs: Hazan, 2014), 418. We kunnen overigens alleen maar speculeren of Sigfried Giedion op de hoogte was van de antisemitische opvattingen van Le Corbusier, die eveneens gedocumenteerd zijn, in: Xavier de Jarcy, *Le Corbusier, un fascisme français* (Parijs: Albin Michel, 2015), 207.

'traditionalists' – ultimately share these concepts in order to combat them all the more effectively. Outside the architecture discourse, such demarcations and definitions seem to have become increasingly obsolete. In the social sciences, the fundamental distinction between traditional, 'pre-modern' and modern societies is being contested. Theses of a progressive individualisation or an 'inevitable' rationalisation or secularisation, for example, cannot easily be sustained in view of intensified ideological and religious conflicts. Shmuel Eisenstadt noted: 'The actual developments in modernizing societies have refuted the homogenizing and hegemonic assumptions of this Western program of modernity.'³⁹ The assumption that there is only *one* modernity does not correspond with contemporary realities. 'The undeniable trend at the end of the twentieth century is the growing diversification of the understanding of modernity.'⁴⁰

The question, however, is whether the concept of one modernity has ever coincided with reality. Perhaps the historical formation of Western modernity is primarily derived from historically contingent events. As Eisenstadt notes:

While the common starting point was once the cultural and social program of modernity as it developed in the West, more recent developments have seen a multiplicity of cultural and social formations going far beyond the very homogenizing aspects of the original version.⁴¹

Maybe Marinetti's epiphany in the roadside ditch is, above all, an accident that can be explained by the explosive combination of the euphoric experience of technological progress, irredentist (anti Habsburg) sensitivities and a man's thirst for recognition – and Perrault's version of

39

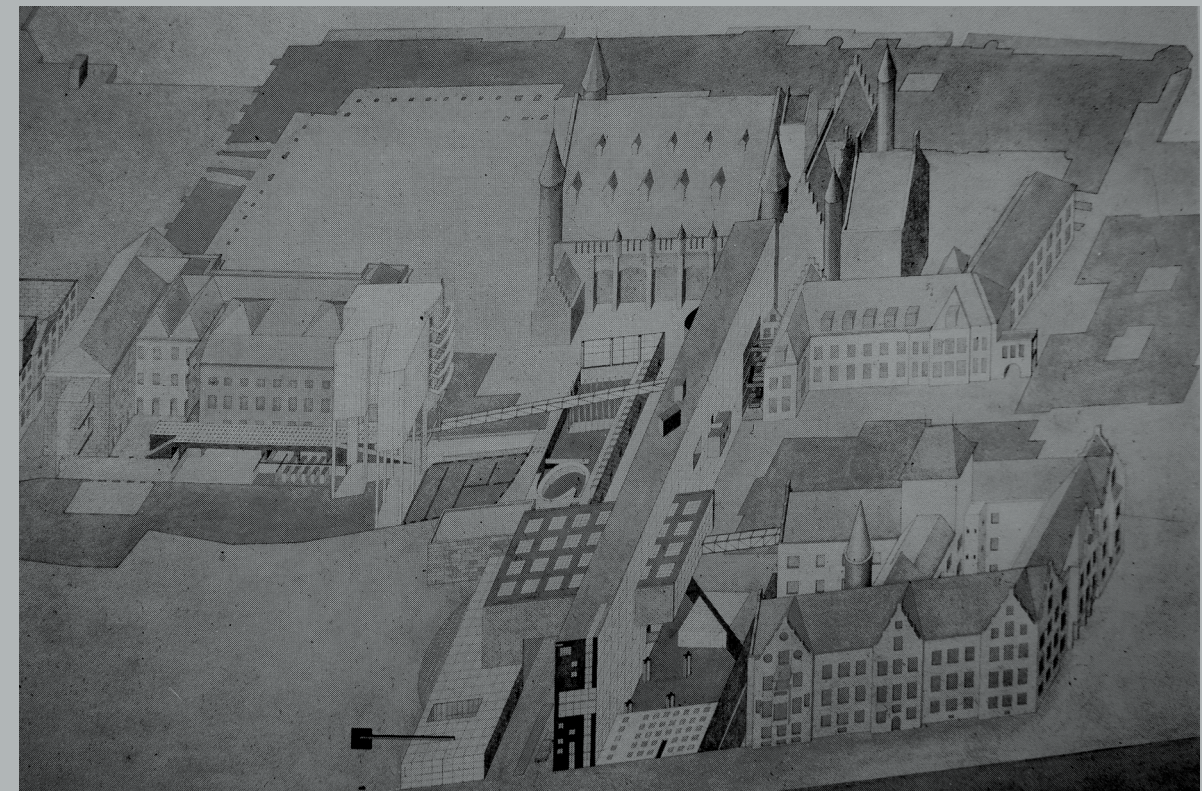
Shmuel Eisenstadt, 'Multiple Modernities', *Daedalus* 129/1 (2000), 1.

40

Ibid., 24.

41

Ibid.



OMA, design for the Dutch parliament in The Hague/ ontwerp voor de uitbreiding van de Tweede Kamer in Den Haag, in: *La presenza del Passato*, 1980

architectuur leent zich niet voor teleologische interpretaties, ondanks het heilsperspectief in de traditie van Giedion-Pevsner-Banham en de poging van Habermas om deze te redden. Integendeel, dergelijke argumenten – en het beroep op de onvermijdelijkheid van modernisering – zijn er vaak op gericht twijfelachtige operaties te rechtvaardigen bij de verdediging van projecten in de dagelijkse praktijk. De poging tot een duidelijke definitie van de avant-garde is echter ook gebaseerd op schijnbaar eenduidige concepten van modernisering en moderniteit. Zelfs degenen die deze moderniteit afwijzen – anti-modernisten of traditionalisten – delen uiteindelijk deze concepten, om ze des te doeltreffender te kunnen bestrijden. Buiten het architectuurdiscours lijken dergelijke afbakeningen en definities steeds meer achterhaald. In de sociale wetenschappen wordt het fundamentele onderscheid tussen traditionele, premoderne en moderne samenlevingen betwist. Thesen over een voortschrijdende individualisering of een onvermijdelijke rationalisering of secularisering, bijvoorbeeld, kunnen moeilijk worden volgehouden in het licht van verscherpte ideologische en religieuze conflicten. Shmuel Eisenstadt merkte op: 'De feitelijke ontwikkelingen in de moderniserende samenlevingen hebben de homogeniserende en hegemone veronderstellingen van dit westerse programma van moderniteit weerlegd.'³⁹ De veronderstelling dat er maar één moderniteit is, strookt niet met de hedendaagse realiteit. 'De onmiskenbare tendens aan het einde van de twintigste eeuw is de toenemende diversificatie van het moderniteitsbegrip.'⁴⁰

De vraag is echter of het concept van één moderniteit überhaupt ooit samenviel met de werkelijkheid. Misschien is de historische totstandkoming van de westerse moderniteit in de eerste plaats het gevolg van historisch contingente gebeurtenissen. Zoals Eisenstadt opmerkt:

Terwijl het gemeenschappelijke uitgangspunt ooit het culturele en sociale programma van de moderniteit was, zoals dat zich in het Westen ontwikkelde, hebben recentere ontwikkelingen een veelheid van culturele en sociale formaties gezien, die veel verder gaan dan de zeer homogeniserende aspecten van de oorspronkelijke versie.⁴¹

Misschien is Marinetti's epifanie in de greppel langs de weg vooral een toeval, dat kan worden verklaard door de explosieve combinatie van een euforische ervaring van technische vooruitgang, irredentistische (anti-Habsburgse) gevoelens en de dorst van een man naar erkenning – en is Perrault's versie van de moderniteit enkele eeuwen eerder het resultaat van carrièremoeuvres aan het hof van Louis XIV. Universeel geldige conclusies of de constructie van een teleologische interpretatie van de menselijke geschiedenis – of de architectuurgeschiedenis – lijken hun geldigheid te hebben verloren. Wat zou er gebeurd zijn, als Marinetti niet was tegengehouden door vrouwelijke fietsers – en trouwens: was fietsen niet al moderner, zelfs in 1909, dan het gebruik van een voertuig met verbrandingsmotor?

Vormt het begrip moderniteit, en daarmee de notie van een lineair eenrichtingsgevoel van de geschiedenis, een probleem – of misschien juist het tegenovergestelde: een kans om eindelijk een conceptueel keurslijf te doorbreken? Als we Bruno Latour volgen, zou de erkenning dat het concept van een homogene moderniteit in feite nooit waar of reëel is geweest, een bevrijding kunnen bieden.

Gelukkig verplicht niets ons om de moderne tijdelijkheid in stand te houden, met haar opeenvolging van radicale revoluties, haar anti-modernismen

39
Shmuel Eisenstadt, 'Multiple Modernities', *Daedalus* 129/1 (2000), 1.
40
Ibid., 24.
41
Ibid.

modernity a few centuries earlier is the result of calculated career manoeuvres at the court of Louis XIV. Universally valid conclusions or the construction of a teleological interpretation of human history – or of architecture history – seem to have lost their validity. What would have happened if Marinetti had not been stopped by women cyclists – and anyway: wasn't cycling already more modern, even in 1909, than using a vehicle with an internal combustion engine?

Is the recognition that the concept of modernity, and with it the notion of a linear, one-directional sense of history, is a problem – or perhaps the opposite: an opportunity finally to overcome a conceptual straightjacket? If we follow Bruno Latour, the admission that the concept of a homogenised modernity has, in fact, never been true or real might offer a liberation.

Fortunately, nothing obliges us to maintain modern temporality with its succession of radical revolutions, its anti-modernisms who return to what they think is past, and its double concert of praise and complaint, for or against continual progress, for or against continual degeneration. We are not attached for ever to this temporality that allows us to understand neither our past nor our future, and that forces us to shelve the totality of the human and nonhuman third worlds. It would be better to say that modern temporality has stopped passing.⁴²

Latour's formulation of a concept that includes the statement that 'we have never been modern' allows him to apply different conceptions of time simultaneously. 'We do have a future and a past, but the future takes the form of a circle expanding in all directions, and the past is not surpassed but revisited, repeated, surrounded, protected, recombined, reinterpreted and reshuffled.'⁴³ Concepts and practices pragmatically mixed and activated at the same time do, after all, shape our everyday life. 'I may use an electric drill, but I also use a hammer. The former is thirty-five years old, the latter hundreds of thousands.'⁴⁴ Latour, despite his ironic distance to concepts of modernity, associates himself with the multiplicity of identities of consciousness also mentioned by Eisenstadt.

Does history turn into a heap that can be plundered at will? A kind of *musée imaginaire* in which the historicity of objects and ideas is neutralised by a synchronous reading, as André Malraux suggested? But then would the possibility of a meaningful response to new conditions – be they technological or social – be thwarted, it would also prevent any productive appropriation of traditions. A more fruitful thesis here is that of the necessity of critical and selective appropriation, as formulated by T.S. Eliot in his essay *Tradition and the Individual Talent*. 'Tradition is a matter of much wider significance, it cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour.'⁴⁵ Eliot continues:

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artist. . . . To proceed to a more intelligible exposition of the relation of the poet to the past: he can neither take the past as a lump, an indiscriminate bolus, nor can he form himself wholly on one or two private admirations, nor can he form himself wholly upon one preferred period.⁴⁶

Eliot offers a view of how the artist should treat tradition, how she or he might deal with the past. When a writer finds his or her voice, it's

42
Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, translated by Catherine Porter (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), 74. Original publication: *Nous n'avons jamais été modernes; Essais d'anthropologie symétrique* (Paris: La Découverte, 1991).
43
Ibid., 75.
44
Ibid.
45
T.S. Eliot, 'Tradition and The Individual Talent', *Selected Essays 1917-1932* (New York: Harcourt, Brace & Co, 1932), 4.
46
Ibid., 4-5.

die terugkeren naar wat zij denken dat voorbij is, en haar dubbelconcert van lof en klacht, voor of tegen voortdurende vooruitgang, voor of tegen voortdurende degeneratie. Wij zijn niet voor altijd gehecht aan deze tijdelijkheid die ons noch ons verleden noch onze toekomst laat begrijpen, en die ons dwingt de totaliteit van de menselijke en niet-menselijke derde werelden terzijde te schuiven. Het zou beter zijn te zeggen dat de moderne tijdelijkheid niet meer voorbijgaat.⁴²

Latour's formulering van een concept dat 'wij nooit modern zijn geweest', stelt hem in staat verschillende tijdsopvattingen tegelijk toe te passen. 'We hebben een toekomst en een verleden, maar de toekomst heeft de vorm van een cirkel die zich in alle richtingen uitbreidt, en het verleden wordt niet overtroffen, maar opnieuw bekeken, herhaald, omringd, beschermd, opnieuw gecombineerd, geherinterpreteerd en herschikt.'⁴³ Concepten en praktijken die pragmatisch worden gemengd en tegelijkertijd geactiveerd, geven immers vorm aan ons dagelijks leven. 'Ik gebruik misschien een elektrische boor, maar ook een hamer. De eerste is vijftig jaar oud, de tweede honderduizenden.'⁴⁴ Ondanks zijn ironische afstand tot moderniteitsbegrippen sluit Latour zich aan bij de veelheid van identiteiten van het bewustzijn die ook door Eisenstadt wordt opgevoerd.

Verandert de geschiedenis in een opeenhoping die naar believen kan worden geplunderd? Een soort *musée imaginaire* waar de historiciteit van voorwerpen en ideeën wordt geneutraliseerd door een synchrone lezing, zoals André Malraux voorstelde? Daarmee zou echter de mogelijkheid van een zinvol antwoord op nieuwe – technische of sociale – omstandigheden worden gedwarsboemd, en zou tevens iedere productieve toe-eigening van tradities worden verhinderd. Een meer vruchtbare stelling hier is die van de noodzaak van kritische en selectieve toe-eigening, zoals geformuleerd door T.S. Eliot in zijn essay 'Tradition and the Individual Talent'. 'Traditie is een zaak van veel bredere betekenis, zij kan niet worden geërfd, en als je haar wilt hebben moet je haar door grote inspanning verkrijgen.'⁴⁵ Eliot vervolgt:

Geen dichter, geen kunstenaar van welke kunst dan ook, beschikt over haar volledige betekenis. Haar betekenis, haar waardering is de waardering van haar relatie tot de dode dichters en kunstenaars. (...) Om te vervolgen met een meer begrijpelijke uiteenzetting over de relatie tussen dichter en verleden: hij kan het verleden niet als een vormeloze hoop zien, een ongedifferentieerde bolus, maar hij kan zich ook niet volledig baseren op één of twee particuliere bevestigingen, noch kan hij exclusief teruggrijpen op *één geprefereerde periode*.⁴⁶

Eliot biedt een visie op de manier waarop de kunstenaar met traditie moet omgaan, hoe zij of hij met het verleden zou kunnen omgaan. Wanneer een schrijver zijn of haar stem vindt, is het duidelijk een keuze die uit een zeer uitgebreide waaier van talen, van verhalen, de mogelijkheid biedt om, bijvoorbeeld, een bepaalde literaire traditie van de (zogenoemde) Middeleeuwen in het heden te doen herleven, of één bepaald soort negentiende-eeuwse roman. De kunstenaar kan kiezen welke tradities worden geselecteerd – en welke gede-selecteerd. Wat Eliot ons hier vertelt, is dat het deze bewuste en weloverwogen keuze is, die een wezenlijk modern aspect introduceert in zijn begrip van traditie, aanzien het een expliciete beslissingsbevoegdheid impliceert die vóór de

42
Bruno Latour, *We have never been modern*, vertaald door Catherine Porter (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), 74.
Originele uitgave: *Nous n'avons jamais été modernes; Essais d'anthropologie symétrique* (Parijs: La Découverte, 1991).
43
Ibid., 75.
44
Ibid.
45
T.S. Eliot, 'Tradition and The Individual Talent', *Selected Essays 1917-1932* (New York: Harcourt, Brace & Co, 1932), 4.
46
Ibid., 4-5.

clearly a choice that takes from a very extensive range of languages, of narratives, the possibility to, for example, revivify a particular literary tradition of the (so called) Middle Ages in the present, or relating to one particular kind of nineteenth-century novel. There is, thus, a specific choice of which traditions are selected, and which are de-selected. What Eliot tells us here is that it is this conscious and reflected choice that introduces an essentially modern aspect to his understanding of tradition, as it implies an explicit power of decision that was not available before the Enlightenment. Eliot also speaks about the possibility to relate to not *one* but several fabrics of tradition. In doing so, he reactivates perhaps one of the most important tenets that has been lost in the purist, unambiguous modernisms of the twentieth century: the principle of radical cross-pollination.

Out of this perspective another attitude appears. Threads are constantly being picked up in the fabric of traditions and modernities. They change their direction, they mutate (as in every cross-pollination), change beyond recognition only to be taken up again, *in tempore non suspecto*. Every thesis also carries its anti-thesis – and the inheritance of what once spawned it. The mesh is infinite, it expands and thickens; it develops knots and patches of thinness. Sometimes the fabric is torn or violently interrupted. Weaving against the thread may then be necessary. The changing colours of the threads capture the Janus face of every tradition, which was modern at one time and can perhaps become so again. The interweaving of modernities and traditions, both traditions of modernity and actualization of tradition, give the fabric the solidity of the historical present and the present of the past.

Verlichting niet beschikbaar was. Elliot spreekt ook over de mogelijkheid om zich niet tot één, maar tot meerdere tradities te verhouden. Daarmee reactiveert hij misschien wel een van de belangrijkste leerstukken, die in de puristische, eenduidige modernismen van de twintigste eeuw verloren is gegaan: het principe van radicale kruisbestuiving.

Uit dit perspectief komt een andere houding naar voren. In het weefsel van tradities en moderniteiten worden voortdurend draden of strengen opgeraapt. Ze veranderen van richting, ze muteren (zoals bij elke kruisbestuiving), veranderen onherkenbaar om vervolgens weer te worden opgepakt, *in tempore non suspecto*. Elke these draagt ook haar antithese in zich – en de erfenis van de eigen ontstaansgeschiedenis. Het weefsel is oneindig, het breidt zich uit en wordt dikker; het ontwikkelt knopen en dunne plekken. Soms is het weefsel gescheurd of met geweld onderbroken. Tegen de draad in weven kan dan nodig zijn. De veranderende kleuren van de draden vangen het Janusgezicht van elke traditie, die ooit modern is geweest en dat misschien weer kan worden. Het door elkaar vlechten van moderniteiten en tradities, zowel van tradities van moderniteit als van de actualisering van traditie, geeft het weefsel de stevigheid van het historische heden en het heden van het verleden.

Unravelling Modernity

It takes earnestness to be a man and diligence to make a genius.
Nikolaus Pevsner¹

Without a language, we cannot speak. What is more, it is language that 'speaks us', in the sense that it provides the instruments of communication without which it would be impossible even to work out our thoughts.
Bruno Zevi²

The history of modern architecture is fundamentally associated with its historians. From Nikolaus Pevsner to Leonardo Benevolo and from Sigfried Giedion to Kenneth Frampton, historians have tried to grasp the architecture of their time, while actively contributing to its construction. Retrospectively, several consecutive 'generations' of books can be discerned, spanning from the interwar period to the extended 1960s and from the early 1980s to the turn of the century. While these historical accounts have contributed to modern architecture's identification, definition and codification, they were also the result of a handful of (Eurocentric white male) writers carving out positions for themselves.³ While numerous authors have contributed to this history of modern architecture and urban design – we might think of the contributions by Sybil Moholy-Nagy, Nancy Stieber, Eve Blau, Gwendolyn Wright, Janet Abu Lughod, Beatriz Colomina, Hilde Heynen or Maristella Casciato, the historical accounts of their male colleagues have made it – up until now – far more often into anthologies of twentieth-century architecture or other historical overviews. How should the efforts of these historians be interpreted and their body of work be evaluated? How were the stories of the Modern Movement given a structure? And how 'historical' were their writings, when we situate the authors in their privileged or tragic trajectories and/or in their proximity to some of the protagonists of the Modern Movement? In light of these trajectories, the history of modern architecture can be observed as an (ideological) construction that unfolds over time. This article is an attempt to comprehend this history as it can be revisited in these historical accounts.

Generations

In the early decades of the twentieth century, several young art historians (and to some extent certain architects) began the process of identifying modern architecture. While they tried to grasp its origins and assembled proof in order to construct criteria, they explored what 'modernity' would do (or had done) to architecture. One thinks of German architect and art historian Adolf Behne's *Der moderne Zweckbau* (1926), German architect Adolf Platz's *Die Baukunst der neuesten Zeit* (1927), Swiss art historian Sigfried Giedion's *Bauen in Frankreich* (1928) and German architect and urban planner Bruno Taut's *Die neue Baukunst in Europa und Amerika* (1929). Slightly later, in 1935, J.J.P. Oud contributed to the genre with his *Nieuwe Bouwkunst in Holland en Europa*, and Alberto Sartoris published similar overviews of Italian modern architecture in 1935 and 1940.

These initial attempts to seize the 'new architecture' and its relation to a changing society were followed rapidly by a second series of books that unfolded and reflected on modernity within the architectural realm:

¹ Susie Harries, *Nikolaus Pevsner: The Life* (London: Pimlico, 2011).

² Bruno Zevi, *The Modern Language of Architecture* (Seattle: University of Washington Press, 1978 [1973]), 3.

³ See also: Anthony Vidler, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008); Panayotis Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999).