

De ambigüiteit die er werkelijk toe doet, de zingevende dubbelzinnigheid, de werkelijke grondslag waarop het cognitieve nut berust van een beschouwing van de menselijke habitat als de 'wereld van cultuur', is de dubbelzinnigheid tussen 'creativiteit' en 'normatieve regels'. De twee ideeën kunnen nauwelijks verder uit elkaar liggen, toch zijn ze beiden aanwezig – en moeten dat ook blijven – in de samenvattende idee van cultuur. 'Cultuur' gaat zowel over uitvinden als over behouden; over discontinuïteit én continuïteit; over vernieuwing én traditie; over routine én over het doorbreken van patronen; over het volgen van normen én over het overstijgen van normen; over het unieke én het gewone; over verandering én over de monotonie van reproductie; over het onverwachte én het voorspelbare.¹

Alan Colquhoun werd geboren in 1921 en maakt dus deel uit van de generatie Britten die in de Tweede Wereldoorlog heeft gevochten. Hij deed dat samen met mensen als Robert Maxwell, die hij leerde kennen in het Britse leger in India, en Colin Rowe, die nog voor het eind van de oorlog wegens verwondingen naar huis werd gestuurd en met zijn essay 'The Mathematics of the Ideal Villa' uit 1947 de aanzet gaf tot een nieuwe vorm van kritiek. Dit was ruim voordat Colquhoun zelf debuteerde als criticus van gewicht, met zijn invloedrijke bespreking van Reyner Banham's in 1960 uitgekomen *Theory and Design in the First Machine Age*, een bespreking die twee jaar later verscheen in het *British Journal of Aesthetics*. In het voorwoord bij zijn eerste essaybundel, die in 1981 onder de titel *Modern Architecture & Historical Change* werd uitgegeven door Opposition Books, schreef Colquhoun: 'Ideeën zijn geen individueel eigendom', om vervolgens te erkennen: 'Er is een kleine groep architecten

¹
Zygmunt Bauman, *Culture as Praxis*,
(Londen: Thousand Oaks, 1999).

'GEEN INDIVIDUEEL EIGENDOM' DE IDEEËN VAN ALAN COLQUHOUN

Kenneth Frampton

25

'NOT INDIVIDUAL PROPERTY' THE IDEAS OF ALAN COLQUHOUN

The ambiguity which truly matters, the sense-giving ambivalence, the genuine foundation on which the cognitive usefulness of conceiving human habitat as the 'world of culture' rests, is the ambivalence between 'creativity' and 'normative regulation'. The two ideas could not be further apart, yet both are – and must remain – present in the composite idea of culture. 'Culture' is as much about inventing as it is about preserving; about discontinuity as much as about continuation; about novelty as much as about tradition; about routine as much as about pattern-breaking; about norm-following as much as about the transcendence of norm; about the unique as much as about the regular; about change as much as about monotony of reproduction; about the unexpected as much as about the predictable.¹

Born in 1921, Alan Colquhoun belongs to the generation that served in the Second World War, along with those such as Robert Maxwell, who first met him in the British Army in India, and Colin Rowe, who, invalided out of the services before the end of the war, initiated a new genre of criticism with his essay 'The Mathematics of the Ideal Villa', published in 1947. This was well before Colquhoun's own debut as a critic of consequence, with his seminal review of Reyner Banham's *Theory and Design in the First Machine Age* of 1960; a review that first appeared in the *British Journal of Aesthetics* two years later. In the preface to the first collection of his essays published in 1981 by Opposition Books under the subtitle: *Modern Architecture & Historical Change*, Colquhoun wrote that 'Ideas are not the property of individuals' and proceeded to acknowledge that

¹
Zygmunt Bauman, *Culture as Praxis*,
(Londen: Thousand Oaks, 1999).

en denkers die ik in het bijzonder dank verschuldigd ben', gevolgd door de namen van John Miller, zijn partner in Colquhoun, Miller & Partners, Robert Maxwell, Colin Rowe, Thomas Stevens en ten slotte de filosoof Tomas Llorens.

Met uitzondering van de indertijd in ballingschap levende Catalaanse filosoof Llorens – ook ik had de eer hem via Alan te ontmoeten – behoorden al deze mensen feitelijk tot eenzelfde kring, die zich veelzeggend genoeg (afgezien van soms Maxwell), een zekere afstand hield van de ICA [Institute of Contemporary Arts] bijeenkomsten van de Independent Group. Ze hielden niet alleen afstand tot Banham en Alison & Peter Smithson, maar ook tot de affiniteit van de groep met Buckminster Fuller's dymaxion-wereld, waar Archigram, Cedric Price en John McHale allemaal mee weglieden, hoewel niet allemaal even hard. De kring van vertrouwelingen zou zich ook verre houden van Norman Foster, die aan het begin van zijn carrière de gewoonte had Fuller telkens als deze in Londen opdook per vliegtuig mee te nemen om hem zijn meest recente werk te laten zien.

Als Fuller aan de ene kant van deze kloof tot op zekere hoogte de intellectuele goeroe was van de Independent Group, dan was aan de andere kant de excentrieke, ironische alleskunner Sam Stevens, misschien eerder toevallig dan opzettelijk, de spil waar de sceptische moderne humanistische kring waartoe Colquhoun behoorde om draaide. Stevens was Rowe's eerste docent geweest in Liverpool en oefende dus indirect ook invloed uit op Maxwell die immers een van de eerste studenten van Rowe was. Stevens liet deze kring kennismaken met de *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle. Ordre et Climat Méditerranéen*, het uitgebreide overzichtswerk van Alberto Sartoris. Dit overzichtswerk van de vooroorlogse moderne beweging zorgde ervoor dat Stevens een vroege liefhebber van het Italiaanse rationalisme werd, in het bijzonder van het metafysische, gemoderniseerde classicisme van Giuseppe Terragni.

'there is a small group of architects and architectural thinkers to whom I owe a special debt of gratitude', followed by respectively the names of John Miller, his partner at Colquhoun, Miller & Partners, Robert Maxwell, Colin Rowe, Thomas Stevens, and finally philosopher Tomas Llorens.

With the exception of the then exiled Catalan philosopher Llorens, whom I would also have the privilege to meet via Alan, all these figures essentially belonged to the same circle, which significantly enough, with the occasional exception of Maxwell, kept a certain distance from the ICA (Institute of Contemporary Arts) Independent Group. They not only kept distance from Banham and Alison and Peter Smithson but also from the group's acknowledged affinity for the dymaxion world of Buckminster Fuller, with which Archigram, Cedric Price and John McHale were equally enamoured to varying degrees. This familiar circle would also remain distant from Norman Foster who, in his early career, was in the habit of taking Fuller by plane to see his latest work whenever the latter showed up in London.

If on one side of this divide Fuller was in some measure the architectural guru of the Independent Group, on the other, the centre of the sceptically modern humanist circle to which Colquhoun belonged was, by chance perhaps rather than design, the eccentric ironic polymath Sam Stevens, who had been the initial teacher of Rowe in Liverpool and hence by association also of Maxwell, who was one of Rowe's first students. It was Stevens who first introduced this circle to Alberto Sartoris's comprehensive survey *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle. Ordre et Climat Méditerranéen* and it was this survey of the pre-war international Modern Movement that prompted Stevens to become an early *aficionado* of Italian Rationalism and above all of the metaphysical modernised classicism of Giuseppe Terragni.

De aanwezigheid van deze *agent provocateur* maakt het moeilijk Colquhoun te beoordelen zonder postuum eer te bewijzen aan Stevens, die, volgens mij, wel eens met Colquhoun heeft samengewerkt op de architectuurafdeling van de LCC [London County Council]. Later gaf Stevens geschiedenis op de AA [Architectural Association School of Architecture, Londen], waar hij niet alleen invloed uitoefende op Rowe en Maxwell, maar ook op Colquhoun en mijzelf. Onafhankelijk van elkaar zouden zowel Stevens als Colquhoun invloed op mij uitoefenen door me achtereenvolgens twee heel verschillende invloedrijke teksten aan te bevelen. De eerste was *The Human Condition* van Hannah Arendt: Stevens moedigde me in 1965 aan die te lezen, net voordat ik de Verenigde Staten voor het eerst bezocht. De tweede tekst was *Eros and Civilization* van Herbert Marcuse: Colquhoun gaf me het boek in november 1966, in de periode dat hij voor het eerst doceerde aan Princeton. Ik vond vooral het dubbele onderscheid dat Arendt maakte tussen *werk* versus *arbeid* en *openbaar* versus *privé* bijzonder onthullend, omdat deze categorieën kunnen worden opgevat als vergelijkbaar met het onderscheid dat we gewoonlijk tussen architectuur en bouwkunde maken. Op lange termijn bleek haar even invloedrijke sociaal-culturele concept van de *space of appearance*, waar ik nog op terugkom, toch van grotere betekenis. Marcuse's briljante poging de analytische paradigma's van Freud en Marx samen te voegen, bracht eerst Alan en vervolgens mijzelf in aanraking met de kritische theorie van de Frankfurter Schule. Ik vermoed dat Colquhoun voor het eerst kennis nam van *Eros and Civilization* via de Argentijnse, linkse ontwerptheoreticus Tomas Maldonado, die ook gastdocent aan Princeton was toen Alan daar de eerste keer verbleef.

Hoewel noch Arendt noch Marcuse een prominente rol zou spelen in de ontwikkeling van Colquhoun's discours, is er weinig reden te betwijfelen dat het intellectuele traject van de Frankfurter Schule, zowel voor de Tweede Wereldoorlog als

The presence of this agent provocateur makes it difficult to enter into an appraisal of Colquhoun without making a posthumous homage to Stevens who had, I believe, worked at one time alongside Colquhoun in the LCC (London City Council) Architect's Department and who later taught history in the AA (Architectural Association School of Architecture, London) and exerted an influence not only on Rowe and Maxwell, but also on Colquhoun and myself. Independently both Stevens and Colquhoun would exercise an influence upon me by successively recommending to me two quite different seminal texts; the first being Hannah Arendt's *The Human Condition*, which Stevens urged me to read in 1965 just prior to my first visit to the USA, and the second being Herbert Marcuse's *Eros and Civilization*, which Colquhoun gave me in November 1966 during the period when he was first a visiting professor in Princeton. Arendt's double distinctions of work versus labour and public versus private were to be particularly revealing for me in as much as these categories could also be seen as paralleling the distinction we commonly make between architecture and building. However, even more meaningful in the long run was her equally seminal sociocultural concept of the space of appearance, to which I will return. Marcuse's brilliant attempt to synthesise the analytical paradigms of Freud and Marx introduced first Alan and then myself to the Critical Theory of the Frankfurt School. I have a hunch that Colquhoun may have first become aware of *Eros and Civilization* through Argentine left-wing design theorist Tomas Maldonado, who was also a visiting tutor at Princeton during the time that Alan was first there.

Although neither Arendt nor Marcuse will feature prominently in the development of Colquhoun's discourse, we have little reason to doubt that the intellectual trajectory of the Frankfurt School, both before and after

daarna, een bijdrage leverde aan de evolutie van zijn denken. Dat geldt vooral voor de rede die Jürgen Habermas hield tijdens de uitreiking van de Adornoprijs in 1968, 'Technology and Science as Ideology', die sterk deed denken aan Colquhoun's eigen kritiek op wat Maldonado eerder al had geïdentificeerd als techno-idolatrie.

Een soortgelijke redeneertrant diende zich al aan in twee vroege essays van Colquhoun. Ten eerste in zijn snedige bespreking van Banham's invloedrijke *Theory and Design*, waarin Banham het futurisme weliswaar uitgebreid prijst, maar nadrukkelijk iedere verwijzing naar het Italiaanse rationalisme achterwege laat. Ten tweede in zijn volgende kritiek op de wetenschappelijke ontwerpmethodode die indertijd nauwgezet werd nagestreefd in de Hochschule für Gestaltung in Ulm. Colquhoun hoorde schijnbaar voor het eerst iets over deze pedagogische lijn toen hij op Princeton aan het eind van de jaren 1960 de lezingen van Maldonado bijwoonde. Met betrekking tot dat laatste denk ik aan Colquhoun's essay 'Typology and Design Method', omdat het oorspronkelijk in juni 1967 verscheen in het tijdschrift van de AA, *Arena*. In beide essays werd op verschillende manieren de indertijd gekoesterde illusie bekritiseerd dat architectonisch ontwerp kon worden teruggebracht tot een vorm van toegepaste wetenschap, waarin de resulterende synthese vanzelf culturele betekenis zou verwerven omdat het een transparante manifestatie was van het proces waaruit het was ontstaan. Hoewel dit volgens Banham vooral tot uiting kwam in Fuller's skeletachtige, geodetische koepels ging Colquhoun ertoe over aan te tonen hoezeer Banham's technocratische idealisering van Fuller volledig in strijd was met zijn veel subtielere waardering voor de mees-terwerken van de vooroorlogse moderne beweging. In zijn recensie van *Theory and Design* schreef hij hierover:

Maar ondanks het gewicht dat hij in het laatste hoofdstuk van zijn boek aan de mening van Fuller toekent, blijft dr. Banham's definitieve oordeel over de moderne

the Second World War, did play some role in the evolution of his thought, most certainly by way of Jürgen Habermas's Adorno Prize address of 1968, 'Technology and Science as Ideology', which was close to Colquhoun's own critique of that which Maldonado had already recognised as techno idolatry.

This much is already suggested as a line of reasoning in two successive early essays by Colquhoun. First in his incisive review of Banham's seminal *Theory and Design*, which I already mentioned above, in which Banham, while celebrating Futurism at length, would pointedly omit any reference to Italian Rationalism. And, second, in Colquhoun's subsequent critique of the scientific design methodology then being rigorously pursued in the Hochschule für Gestaltung in Ulm; a pedagogical line that Colquhoun seems to have first become aware of through attending Maldonado's Princeton Seminars in the late 1960s. With regard to this last I have in mind Colquhoun's essay 'Typology and Design Method' as this first appeared in the AA magazine *Arena* in June 1967. Both of these essays criticised in diverse ways the then cherished illusion that architectural design could be reduced to some form of applied science wherein the resulting synthesis would acquire its self-cultural significance by virtue of being a transparent manifestation of the process that had engendered it. Although this for Banham was exemplified by Fuller's skeletal geodesic domes, Colquhoun proceeded to show how Banham's technocratic idealisation of Fuller was totally at variance with his more subtle appreciation of the masterworks of the pre-war Modern Movement. To this end he wrote in his review of *Theory and Design*:

In spite of the weight he gives to the opinions of Fuller in the last chapter of the book, Dr. Banham's final view of the Modern Movement remains ambivalent. If Fuller were right, the whole oeuvre of the European architects of the

beweging ambivalent. Als Fuller gelijk heeft, zou daarmee het totale oeuvre van de Europese architecten uit de jaren twintig nietig worden verklaard, want de invloed daarvan is duidelijk gelegen in formele patronen die niet uitsluitend door de techniek worden gedictieerd. Als het echter waar is dat deze architecten zich niet met letterlijke interpretaties bezighielden, maar met symbolische, dan faalt Fuller's kritiek en is de betekenis die wordt gehecht aan de rol die de machine in de architectuur speelt belangrijker dan de mate waarin structuren de ontwikkeling van de mechanisering als zodanig weerspiegelen.²

Colquhoun maakte een soortgelijk onderscheid in zijn essay 'The Symbolic and Literal Aspects of Technology' dat oorspronkelijk in november 1962 verscheen in *Architectural Design* terwijl ik in de redactie van dat tijdschrift zat. In 'Typology and Design Method', zijn vervolg daarop vijf jaar later, legde Colquhoun de dubbelzinnigheid bloot die schuilging achter Maldonado's pleidooi voor een systematische ontwerpmethodologie: terwijl Maldonado druk bezig was zeltjes te winnen voor deze drastische quasi-wiskundige methoden was Colquhoun zich wel degelijk bewust van de heuristische waarde van typologie bij de totstandkoming van vorm. Of zoals hij het indertijd formuleerde:

Maldonado stelt iets geheel nieuws voor en iets dat keer op keer door moderne theoretici is verworpen. Hij stelt dat de het gebied van de zuivere intuïtie gebaseerd moet zijn op kennis van eerdere oplossingen die zijn toegepast op soortgelijke problemen en dat het scheppen een proces is waarbij vormen, die zijn afgeleid van hetzij eerdere behoeften, hetzij eerdere esthetische ideologieën, worden aangepast aan de eisen van het heden. Hoewel hij dit als een voorlopige oplossing beschouwt – 'een gezwel in het lichaam van de oplossing' – erkent hij toch dat dit de procedure is die ontwerpers in feite doorlopen.³

² Alan Colquhoun, *Collected Essays in Architectural Criticism* (Londen: Black Dog, 2009), 21.
³ Ibid., 48.

1920s would be invalid, since its impact clearly lies in formal patterns which are not solely dictated by techniques. If it is true, on the other hand, that these architects were concerned not with the literal but with the symbolic interpretation, then Fuller's criticisms fall to the ground, and the meaning attributed to the role of the machine in architecture is more important than the degree to which structures reflect the course of machine technology as such...²

Colquhoun returned to a similar discrimination in an essay entitled 'The Symbolic and Literal Aspects of Technology', first published in *Architectural Design* in November 1962 during my time as a co-editor of the magazine. In 'Typology and Design Method', the follow-up essay of five years later, Colquhoun revealed the ambivalence lying beneath Maldonado's advocacy of systematic design methodology. While Maldonado persisted in proselytising these rigorous quasi-mathematical methods, Colquhoun nonetheless recognised the heuristic value of typology in the generation of form. As he put it at the time;

Maldonado is suggesting something quite new and something which has been rejected again and again by modern theorists. He is suggesting that the area of pure intuition must be based on a knowledge of past solutions applied to related problems, and that creation is a process of adapting forms derived either from past needs or from past aesthetic ideologies to the needs of the present. Although he regards this as a provisional solution – 'a cancer in the body of the solution' – he nonetheless recognises that this is the actual procedure which designers follow.³

Although Colquhoun acknowledged that this typological approach was an anathema to the left-wing Neue Sachlichkeit functionalists of the pre-war Modern

² Alan Colquhoun, *Collected Essays in Architectural Criticism* (Londen: Black Dog, 2009), 21.
³ Ibid., 48.

Hoewel Colquhoun toegaf dat deze typologische benadering de linkervleugel van de Neue Sachlichkeit functionaristen van de vooroorlogse moderne beweging een gruwel was, betoogde hij ook dat wat wij nu onder 'type' verstaan en de rol die dat zou kunnen spelen in de toekomstige productie van vorm, even geldig lijkt als altijd. Zoals hij in 1967 betoogde:

Verandering is het kenmerk van onze tijd en juist omdat dat zo is, is het noodzakelijk de rol te onderzoeken die typologische oplossingen spelen met betrekking tot problemen en oplossingen, die nooit eerder in enig algemeen aanvaarde traditie zijn voorgekomen.⁴

Colquhoun's bevestiging van type als een geldig *parti pris* zou veel van zijn latere kritiek kleuren, vooral de essays waarin hij de uitwisseling tussen traditie en innovatie in het werk van Le Corbusier en het gelijktijdige spel tussen het organische gemak van de vrije plattegrond versus de verenigende rol van het klassieke prisma blootlegde.

Colquhoun zal gedurende de late jaren 1960 en de vroege jaren 1970 met Banham in debat blijven, die hij waardeert vanwege zijn eruditie en visie, en bekritiseert vanwege zijn neiging tot technocratisch populisme. Daarnaast is hij onmiskenbaar beïnvloed door twee duidelijk van elkaar verschillende, uit de Britse architectuurkritiek van het voorafgaande decennium voortgekomen stromingen. In de eerste plaats door de neopalladiaanse herinterpretatie van de villa in Garches die Rowe uiteenzette in het essay 'The Mathematics of the Ideal Villa', dat een volledige nieuwe inschatting van Le Corbusier vanuit het standpunt van Rudolf Wittkower's *Architectural Principles in the Age of Humanism* uit 1949 behelsde. In de tweede plaats door de lezing 'A Case for a Theory of Modern Architecture', die Sir John Summerson in 1953 aan het RIBA [Royal Institute of British Architects] hield. Aan Rowe ontleende Colquhoun het recht om het volledige oeuvre van

Movement, he also argued that what we now understand by type and the role it might play in the future generation of form seems to remain as valid as ever. As he put it in 1967:

The characteristic of our age is change, and it is precisely because this is so that it is necessary to investigate the part which type-solutions play in relation to problems and solutions which are without precedent in any received tradition.⁴

Colquhoun's affirmation of the type as a valid *parti pris* will effectively colour much of his subsequent criticism, particularly in those essays where he revealed the exchange between tradition and innovation in the work of Le Corbusier and the simultaneous play between the organic convenience of the free plan versus the unifying role of the classical prism.

Aside from Banham, with whom he will conduct an implicit debate throughout the late 1960s and early 1970s – at once appreciative of Banham's erudition and perception while remaining sceptical of his tendency towards technocratic populism – Colquhoun was surely influenced by two distinctly different lines inherited from British architecture criticism of the previous decade. In the first instance he was influenced by Rowe's Neo-Palladian re-reading of the Villa Garches as set forth in the essay 'The Mathematics of the Ideal Villa', which offered a totally new appraisal of Le Corbusier from the standpoint of Rudolf Wittkower's *Architectural Principles in the Age of Humanism* of 1949 and, in the second, by Sir John Summerson's 'A Case for a Theory of Modern Architecture', delivered as a lecture to the RIBA in 1953. What Colquhoun drew from Rowe was the license to reinterpret the entire oeuvre of Le Corbusier in the light of the dichotomous vernacular versus classical European tradition, delving into the past to reinterpret the present and vice

Le Corbusier te herinterpreteren in het licht van het dichotome *vernacular* versus de klassieke Europese traditie, om in het verleden te graven om het heden te herinterpreteren en vice versa. Op basis van Summerson's sceptische herwaardering van de zogenaamd functionalistische basis van de moderne architectuur nam hij diens empirische manier van redeneren over en daarin, zo concludeerde Summerson aan het eind van zijn provocerende essay, moest ofwel het functionele programma, ofwel het formele paradigma de bron van eenheid zijn, omdat twee bronnen van eenheid *ipso facto* een onmogelijkheid is.

In zijn daaropvolgende analyse van Le Corbusier moest Colquhoun het wel oneens zijn met de tamelijk reducerende conclusie van Summerson. Dat bleek wel uit zijn twee essays over Le Corbusier: 'Formal and Functional Interactions. A Study of Two Late Buildings by Le Corbusier' en 'Displacements of Concepts in Le Corbusier', gepubliceerd in *Architectural Design* in 1966 en 1972. In deze essays isoleerde Colquhoun de synthetische methode waarmee de scheiding tussen functie en vorm wordt opgelost. Zijn aangeboren begrip van deze procedure werd in hoge mate versterkt door zijn ervaring als praktiserend architect in samenwerking met John Miller en, later, doordat hij regelmatig les gaf aan Princeton.

Colquhoun's essays over Le Corbusier zijn tegelijk buitengewoon scherpzinnig als soms verrassend kortzichtig. Dit is in het bijzonder het geval wanneer hij het ontwerp voor de Franse ambassade in Brasilia vergelijkt met Le Corbusier's voorstel voor het ziekenhuis van Venetië uit 1964, dat diens allerlaatste project zou blijken te zijn: van boven belicht, een molenwiekvorm en opgezet als *mat-building*. Als ik deze vroege tekst herlees ben ik zelfs nu nog onder de indruk van de uitzonderlijke scherpzinnigheid waarmee Colquhoun beseft dat de transformatie van de *brise-soleil* uit de jaren 1930 naar de diep gesneden gevels van zijn Indiase gebouwen, die

⁴ Alan Colquhoun, *Collected Essays in Architectural Criticism* (Londen: Black Dog, 2009), 50 en 51.

versa, whereas, from Summerson's skeptical reassessment of the supposedly functionalist basis of modern architecture he took an empirical mode of argumentation, in which, as Summerson concluded at the end of his challenging essay, either the functional programme or the formal paradigm had to be the source of unity and that *ipso facto* one could not have two sources of unity.

Colquhoun's subsequent analysis of Le Corbusier obliged him to take issue with Summerson's rather reductive conclusion. This much became manifest in two successive essays on Le Corbusier; Colquhoun's 'Formal and Functional Interactions. A Study of Two Late Buildings by Le Corbusier' and his 'Displacements of Concepts in Le Corbusier', both published in *AD* in 1966 and 1972 respectively. In both of these essays Colquhoun isolated the manner of the synthesis by which this disjunction between function and form came to be resolved. His innate understanding of this procedure was greatly enhanced by his experience as a practicing architect in association with John Miller and by his subsequent teaching at Princeton on a regular basis.

Colquhoun's essays on Le Corbusier are at once both extraordinarily perceptive and, at times, surprisingly insular. This is particularly the case in the comparison that he makes between the French Embassy designed for Brasilia and the top-lit, pin-wheeling, mat-building form of Le Corbusier's 1964 proposal for the Venice Hospital, destined to be the last project of his life. I am struck, even now, when re-reading this early text, by Colquhoun's exceptional perspicacity in recognising that the transformation of the *brise-soleil* of the 1930s into the deep blade walls of his Indian buildings, evident in both the Villa Shodan and the chancellery for Brasilia, was, in fact

⁴ Alan Colquhoun, *Collected Essays in Architectural Criticism* (Londen: Black Dog, 2009), 50 and 51.

terugkomen bij zowel Villa Shodan als bij de kanselarij voor Brasilia, in feite een nieuw middel was om ruimte mee te manipuleren, vergelijkbaar met de rol die de *pilotis* speelden bij de ontwikkeling van de open plattegrond. Hoewel Colquhoun vrijelijk toegeeft dat het ontwerp van de Vrije Universiteit van Candilis, Josic & Woods uit 1963 een invloedrijk precedent is, negeert hij tegelijkertijd op onverklaarbare wijze de invloedrijke bijdrage die de Nederlandse structuralisten leverden aan de bijeenkomst van Team 10 in Royaumont in 1962. Daardoor ziet hij over het hoofd dat de organisatie van het Venetiaanse ziekenhuis direct beïnvloed is door het idee van *mat-building* zoals dit vanaf het eind van de jaren 1950 is ontwikkeld door George Candilis, Aldo van Eyck en Piet Blom.

Zes jaar later reist Colquhoun in zijn essay 'Displacement of Concepts' vooruit en achteruit in de tijd en doorkruist hij de loopbaan van Le Corbusier om, net als Rowe, te laten zien dat wat we eerder beschouwden als een direct gevolg van een technisch-wetenschappelijke benadering van de architectuur in overeenstemming met Le Corbusier's machineretoriek in *Five Points of a New Architecture* uit 1926, in feite een subtiele verschuiving van klassieke stijlfiguren was – net zoals we een verschuiving zien bij de verplaatsing van de klassieke zuilengalerij aan de voorzijde van de palladiaanse villa, naar de *pilotis* die onveranderlijk onder Le Corbusier's puristische prima's uit de jaren 1920 zijn geplaatst. Colquhoun noemt verschillende soortgelijke verschuivingen, van Le Corbusier's nadrukkelijke gebruik van het traditionele aedacula-venster in tegenstelling tot de *curtain wall* of de *fenêtre en longueur* tot Corbusier's latere transpositie van de trans-Atlantische lijnboot in behoorlijk canonieke projecten als de Immeubles Villas, de fabriek in St. Dié, de Unité d'habitation in Marseille en het klooster in La Tourette.

In tegenstelling tot Rowe kiest Colquhoun niet voor formele analyse, maar kiest hij voor een overzicht dat uiteindelijk neomarxistisch is. Het is vooral deze keuze

a new device for the manipulation of space, comparable to the role played by the *pilotis* in the evolution of the free plan. At the same time, although Colquhoun is prompt to acknowledge the influential precedent of the 1963 Free University design by Candilis, Josic, and Woods, he nonetheless inexplicably ignores the seminal contribution of the Dutch Structuralists at the Team 10 Royaumont meeting of 1962, and thus overlooks the organisation of the Venice Hospital which was directly influenced by the idea of the mat-building as this had been developed by George Candilis, Aldo Van Eyck and Piet Blom from the late 1950s onwards.

Six years later in his 'Displacement of Concepts' essay of 1972, Colquhoun moves backwards and forwards in time, across the trajectory of Le Corbusier's career in order to reveal, in the manner of Rowe, that which we had previously taken as the direct consequence of a techno-scientific approach to architecture, in accordance with the machine rhetoric of Le Corbusier's *Five Points of a New Architecture* of 1926, was, in fact, a subtle displacement of classical tropes as we find this procedure in the transposition of the classical peristyle in front of a Palladian villa, into the *pilotis* that are invariably set beneath Le Corbusier's purist prisms of the 1920s. Comparable displacements are cited by Colquhoun ranging from Le Corbusier's pointed use of the traditional aedicular window in contrast to the curtain wall and the *fenêtre en longueur*, to Le Corbusier's later transposition of the transatlantic liner into such canonical projects as the Immeubles Villas, the factory at St Die, the Unité d'Habitation, Marseille, and the monastery at La Tourette.

In contrast to modes of formal analysis inherited from Rowe, Colquhoun will embrace an overview which in the last analysis one has to

die hem zal afzonderen, niet alleen van het ontgoochelnde romantische humanisme van Rowe, maar ook van het brutalistische Utopia van de Smithsons en de technoidolatrie van Banham – laat staan de afstand die hij uiteindelijk neemt van de sociaal-anthropologische benadering van de Nederlandse structuralisten. In dit opzicht is Colquhoun's kritiek van het Parijse Centre Pompidou, die werd uitgegeven ter gelegenheid van de oplevering van het gebouw in 1977, karakteristiek voor zijn objectiviteit. Hierin vergelijkt hij de positie die de Britten en de Fransen van oudsher aannemen tegenover de cultuur – de een altijd op de rand van de empirische ongemakkelijkheid, de ander statisch en institutioneel – en zet vervolgens uiteen welke inherente tegenstellingen hij aantreft in wat indertijd de nieuwe neoliberale Franse cultuurpolitiek was:

De Gaullistische positie is in zoverre nieuw dat het onder conservatieven gebruikelijke respect voor de traditionele waarden van de 'organische' maatschappij is vervangen door enthousiasme voor 'modern' en de avant-garde. Dit enthousiasme versterkt de aan hun houding inherente tegenstellingen, want het avant-gardisme leed zelf onder soortgelijke tegenstellingen. Enerzijds bestond er een verlangen een eind te maken aan de academische (elitaire) cultuur in de naam van 'vrije schepping' (het artistieke equivalent van liberalisme). Anderzijds werden een streng functionalisme en een zuiver formalisme voorgestaan, die voor de 'gewone man' onaanvaardbaar waren omdat ze alle emotionele conventies en gevoelens uitsloten waar die gewone man aan was gehecht (en waar hij via de vercommercialisering van de liberale staat steeds steviger aan gehecht raakt).⁵

Colquhoun betoogt dat de jury, die de prijs heeft toegekend, ons met betrekking tot het gebouw zelf vraagt kritiekloos te accepteren dat er in dit ogenschijnlijk bescheiden en functionele gebouw geen spoor van zinloze symbolische verwijzingen

⁵ Alan Colquhoun, *Collected Essays in Architectural Criticism* (Londen: Black Dog, 2009), 82.

acknowledge as Neo-Marxist and it is this more than anything else that will serve to divide him not only from the disenchanting romantic humanism of Rowe but also from the Brutalist utopia of the Smithsons and the technoidolatrie of Banham, let alone the distance that he will ultimately take from the socio-anthropological approach advanced by the Dutch Structuralists. Typical of Colquhoun's objectivity in this regard is his critique of the Centre Pompidou in Paris, published on the occasion of its completion in 1977. Here after contrasting British and French traditional attitudes towards culture, the one always on the edge of empirical embarrassment and the other statist and institutional, he will proceed to expose the contradictions inherent in what was then the new neoliberal, cultural policy of the French State to the effect that:

What is new in the Gaullist position is that the respect usual among conservatives for the traditional values of the 'organic' society has been replaced by an enthusiasm for the 'modern' and the avant-garde. This enthusiasm compounds the contradictions inherent in their attitude, since avant-gardism itself suffered from similar contradictions. On the one hand, it wished to abolish the academic (elitist) culture in the name of 'free creation' (the artistic equivalent of liberalism). On the other, it proposed a severe functionalism and a pure formalism which were unacceptable to the 'average man' because they excluded all those conventions and habits of feeling to which he is attached (and to which the commercialism of the liberal state attaches him more and more firmly).⁵

As Colquhoun points out, when turning to the building itself we are asked by the jury that adjudicated the prize to accept at face value that this ostensibly modest,

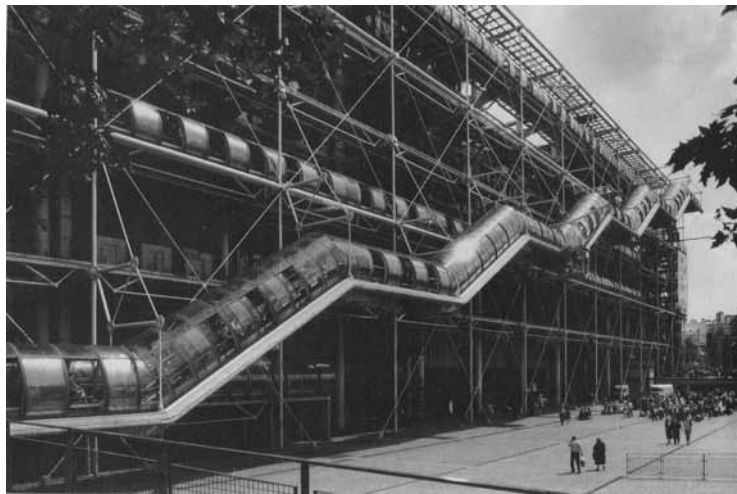
⁵ Alan Colquhoun, *Collected Essays in Architectural Criticism* (Londen: Black Dog, 2009), 82.

meer te bekennen is. Bijna aan het eind van het essay stelt Colquhoun, nadat hij heeft ontkend dat het Centre Pompidou op enigerlei wijze verwant is aan hetzij de heroïsche, uit ijzer en glas opgetrokken bouwwerken uit de negentiende eeuw, hetzij het ideologisch-revolutionaire werk van de Russische constructivisten, dat het gebouw veel meer te maken heeft met de op sciencefiction gebaseerde opvattingen van Archigram – in tegenstelling tot het meer radicaal-socialistische Fun Palace-ontwerp van Cedric Price dat Colquhoun verrassend genoeg niet vermeldt als een directe invloed.

Uiteindelijk bekritiseert Colquhoun het Centre Pompidou op twee fronten. Enerzijds is het volgens hem technologisch overbepaald. Het gaat er vanuit, zo betoogt hij, dat 'het perfectioneren van zijn eigen technologie de enige taak van de architectuur is'. Anderzijds is het gebouw volgens hem te sterk gefixeerd op de moderne flexibiliteitscultus. Dit, zo merkt hij op:

(...) heeft kennelijk geleid tot een te schematische oplossing die geen rekening houdt met de grootte van het gebouw. (...) Het is moeilijk je omstandigheden voor te stellen waaronder het functioneel is een ononderbroken overspanning van 50 meter met een hoogte van 7 meter, waarvan 3 meter in beslag wordt genomen door een raster van balken, ter beschikking te hebben.⁶

Tot besluit van zijn kritiek onderstreept hij nogmaals dat de meeste tekortkomingen



Richard Rogers en Renzo Piano, Centre Pompidou, Parijs, Frankrijk, 1972-1976; gezien vanaf de Place Beaubourg

Richard Rogers and Renzo Piano, Centre Pompidou, Paris, France, 1972-1976; view from the Place Beaubourg

34

functional building has eliminated any trace of gratuitous symbolic gestures. Elsewhere, towards the end of the essay, after denying that the Centre Pompidou has anything to do with either the heroic ferro-vitreous engineering structures of the nineteenth century or with the ideologically revolutionary works of the Russian Constructivists, Colquhoun argues that it has much more to do with the science fiction vision of Archigram, as opposed to Cedric Price's more radically socialist Fun Palace proposal, which surprisingly enough Colquhoun does not mention as an equally direct influence.

In the end Colquhoun's criticism of this work takes place on two fronts. On the one hand, he sees it as being technologically over-determined. It assumes, as he puts it, that 'architecture has no further task other than to perfect its own technology', while on the other hand he sees it as being much too fixated on the modern cult of flexibility. As he remarks this,

. . . seems to have led to an over-schematic solution which does not take into account the size of the building... It is difficult to envisage any function which would require an unimpeded 50 meter span with a height limitation of 7 meters, 3 meters of which is taken up by lattice beams . . .⁶

He concludes his critique by maintaining that most faults derive

het gevolg zijn van:

(...) twee fundamentele keuzes: dat het gebouw moet worden begrepen als een goed onderhouden shed en dat de symboliek van het gebouw betrekking heeft op de mechanische ondersteuningssystemen. Het eerste heeft geresulteerd in te schematische interpretatie van de opdracht, waardoor de architect geen enkel middel tot zijn beschikking had om controle uit te oefenen over een groot aantal onvoorziene praktische vereisten, en waardoor formele beslissingen die de architect eigenlijk behoort te nemen, werden gedelegeerd aan andere autoriteiten. Het tweede heeft geresulteerd in een gebouw dat het proces zodanig idealiseert dat iedere gedachte over het uiteindelijke doel van dit 'proces' buiten de deur werd gehouden. Beide beslissingen veronderstellen dat 'cultuur' iets absoluuts is dat niet via enige finale vorm kan worden bemiddeld en dat het bereiken van het resultaat oneindig moet worden uitgesteld. Als dit allemaal waar was, dan zou elke taal, niet alleen die van de architectuur, onmogelijk zijn.⁷

Deze laatste regel zinspeelt op het doel waar Colquhoun altijd naar streeft, namelijk de herformulering van de avant-gardistische nalatenschap van de moderne beweging, zodanig dat het mislukte moderne project kan worden gereconstitueerd als een systematische symbolische *lingua franca*, vergelijkbaar met die van het neo-classicistische humanisme, waarvan de publieke betekenis plotseling beschikbaar zou komen voor de maatschappij als geheel. Dit verklaart waarom hij zo gespist was op de analyse van het hybride eindspel van Le Corbusier's humanisme, dat wil zeggen, de integratie van de syntaxis van het mediterrane vernacular met zijn werk na 1931. Afgezien daarvan zien we Colquhoun in de ban raken van twee laatmoderne alternatieven: enerzijds het Engels-Italiaanse hightech werk van Rogers, Piano en Foster en anderzijds het antropologische ethos van

⁶ Alan Colquhoun, *Collected Essays in Architectural Criticism* (Londen: Black Dog, 2009), 86.

⁷ Ibid., 88.

... from two fundamental decisions: that the building should be conceived of as a well-serviced shed and that its symbolism should be concerned with its mechanical support systems. The first has resulted in too schematic an interpretation of the brief, leaving the architect without any means of control over a host of unforeseen practical exigencies, and has relegated to other authorities formal decisions which properly belong to the architect. The second has resulted in a building which idealises process to the exclusion of any idea towards what this 'process' should be aimed. Both decisions presuppose that 'culture' is an absolute which cannot be mediated by any final form and that its achievement must be indefinitely postponed. If this were all true, all language, not only that of architecture, would be impossible.⁷

This last line hints at the goal towards which Colquhoun is always striving, namely to reformulate the avant-gardist legacy of the Modern Movement in such a way as to enable it to reconstitute the failed modern project as a systematic symbolic *lingua franca*, comparable to that of neoclassical humanism, the civic significance of which would be spontaneously accessible to the society at large. This explains why he would be so preoccupied with analysing the hybridised end-game of Le Corbusier's humanism, that is to say his absorption after 1931 of the syntax of the Mediterranean vernacular into his work. Aside from this, Colquhoun will become preoccupied with two late modern alternatives; on the one hand the Anglo-Italian hi-tech work of Rogers, Piano and Foster and on the other the anthropological ethos of Dutch structuralism, particularly as these approaches made themselves manifest in the Centre Pompidou and in Herman Hertzberger's Centraal Beheer insurance office building, completed in Apeldoorn

⁶ Alan Colquhoun, *Collected Essays in Architectural Criticism* (Londen: Black Dog, 2009), 86.

⁷ Ibid., 88.

35

het Nederlandse structuralisme, vooral toen deze benaderingen zich manifesteerden in het Centre Pompidou en in Herman Hertzberger's in 1974 opgeleverde kantoorgebouw voor de Apeldoornse verzekeraar Centraal Beheer. Het is veelzeggend dat het gekanteelde, maar tamelijk nietszeggende, niet-hiërarchische exterieur van het Centraal Beheergebouw, evenals het vergelijkbare hightech gebouw voor Willis, Faber & Dumas van Norman Foster uit dezelfde periode, wel afgeleid moet zijn van Frank Lloyd Wright's surrogaat 'miniaturstad, dat wil zeggen Wright's introspectieve, compenserend microkosmische Larkingebouw uit 1904. Volgens Colquhoun was de primaire tekortkoming van deze rivaliserende tektonische ontwerpen het feit dat ze noch binnen noch buiten in staat waren de *civitas* te belichamen waarmee Hannah Arendt's *space of appearance* zou kunnen worden heroverd.

In het kader van dit korte commentaar is het niet mogelijk Colquhoun's verbaazingwekkende kritieken geheel te behandelen, het resultaat van 35 jaar schrijven, van het eerste essay over Banham tot de uiteenlopende teksten uit het midden van de jaren 1990 waarin hij reageerde op de wederopbloei van het regionalisme zoals dit oorspronkelijk werd geformuleerd door Alexander Tzonis en Liane Lefavre in hun essay 'The Grid and the Pathway' uit 1981 dat hetzelfde jaar verscheen in *Architecture in Greece*; een invloedrijk standpunt waarover ik uitweidde in mijn essay uit 1983 in *The Anti-Aesthetic* van Hal Foster: beide formuleringen werden overigens door Colquhoun verworpen als softe linksigheid. Na bijna 30 jaar mondialisering is er weinig reden meer om Colquhoun's afwijzing van het kritisch regionalisme als een hopeloos romantische zaak te verwerpen, vooral gezien de huidige wereldwijde corporatieve ondermijning van juist de voorschriften van de democratische natiestaat. Dit is meer dan een culturele crisis, want het wijst ongetwijfeld op de ondergang van het liberale kapitalisme als een progressieve moderniserende kracht. Vandaar de verontrustende aporieën waarvan ons dagelijks leven elke dag opnieuw

in 1974. It is significant that in terms of its castellated but rather mute, non-hierarchical exterior this last, like Norman Foster's comparable, hi-tech Willis, Faber Dumas building of the same date, should be derived from Frank Lloyd Wright's surrogate 'city-in-miniature', that is to say Wright's introspective, compensatory microcosmic Larkin Building of 1904. For Colquhoun the primary shortfall of these rival tectonic formulations was the fact that, both within and without, they were equally incapable of embodying the image of *civitas* with which to recover Arendtian *space of appearance*.

In the space of a brief gloss it is not possible to deal with such a prodigious body of criticism, covering 35 years of writing between Colquhoun's opening essay on Banham and his various texts of the mid 1990s reacting to the re-emergence of regionalism on the contemporary scene as this was first formulated by Alex Tzonis and Lianne Lefevre in their 1981 essay 'The Grid and the Pathway', which appeared in that year in *Architecture in Greece*; a seminal position which I elaborated in my 1983 essay in Hal Foster's *The Anti-Aesthetic*, both of these formulations being rejected by Colquhoun as *soft leftism*. After nearly 30 years of globalisation, there is precious little ground left on which to repudiate Colquhoun's rejection of Critical Regionalism as a hopelessly romantic cause, particularly given the current worldwide corporate undermining of the very precepts of the democratic nation-state. This is more than a crisis of culture for surely it signifies the demise of liberal capitalism as a progressive, modernising force. Hence the disturbing aporia that permeate our lives on a daily basis from the manifest evidence of climate change and the wholesale pollution and exhaustion of the sea, to the ever increasing dependency of our techno-scientific society on fossil fuels and the maximisation of excessive consumerism at a global

is doordrongen, van waarneembare bewijzen van klimaatveranderingen, en massale vervuiling en misbruik van de zeeën tot de almaar toenemende afhankelijkheid van onze technisch-wetenschappelijke afhankelijkheid van fossiele brandstoffen en de maximalisering van excessief consumentisme op mondiale schaal. Het onvoltooide moderne project, in Habermas' bevrijdende betekenis van het woord, is zeker nooit eerder zo dicht bij totale opheffing geweest en het is verontrustend dat Colquhoun in zijn latere werk afstand neemt van de revisionistische, anti-avant-gardistische fase van de moderne beweging, die rond 1930 al in opkomst was met Le Corbusier's Chileense Errazuris House uit 1931 en Alvar Aalto's eigen woning in Munkkiniemi, Helsinki uit 1934. Hier denk ik aan de eerste keer dat Colquhoun het in een essay direct over Aalto had, in het stuk dat hij in 1976 ter gelegenheid van de dood van de Finse architect schreef voor *L'Architecture d'Aujourd'hui*.

Als Aalto was gezwicht voor externe noties – bijvoorbeeld voor het idee van 'type' dat Muthesius en Le Corbusier voorstonden – zou dat een kunstmatige belemmering van de spontane inventiviteit en een ontkenning van de architectuur als expressie van de rijkdom en complexiteit van het leven hebben betekend. Maar het is juist in de notie van architectuur als expressie dat er aanwijzingen zijn te vinden voor zwakheden in bepaalde projecten van Aalto – naar sommige heb ik eerder verwezen. Het is twijfelachtig of de golvende muren van het Massachusetts Institute of Technology of de deinende massa in Imatra werkelijk iets 'uitdrukken', om de eenvoudige reden dat de functies die ze vertegenwoordigen niet voldoen aan enige verwachting die gebruikers of bezoekers van het gebouw zouden kunnen hebben. Ze worden daardoor pure vorm, misschien betekenisvol in termen van een nominalisme dat aan iedere functie een gelijk belang toekent, maar betekenisloos in termen van het architectonisch programma en haar culturele context.⁸

⁸ Alan Colquhoun, *Collected Essays in Architectural Criticism* (Londen: Black Dog, 2009), 62.

scale. The unfinished modern project in the liberative Habermasian sense of the term has surely never been more threatened with total dissolution and it is disturbing to find the later Colquhoun distancing himself from the revisionist, anti-avant-gardist phase of the Modern Movement that had already emerged by the 1930s with Le Corbusier's Errazuris House, Chile, of 1931, and Alvar Aalto's own house in Munkkiniemi, Helsinki of 1934. In this last regard, I have in mind Colquhoun's first essay to deal with Aalto directly, the piece that he wrote for *L'Architecture d'Aujourd'hui* in 1976 on the occasion of the Finnish architect's death.

For Aalto to have submitted to external notions – to the idea of 'type' advocated by Muthesius and Le Corbusier, for instance – would have meant an artificial restraint on the spontaneous invention and a denial of architecture as the expression of the richness and complexity of life. But it is here, in the idea of architecture as expression, that we may find the clue to weaknesses in certain projects of Aalto, to, some of which I have alluded. It is doubtful if the undulating walls at the Massachusetts Institute of Technology or the billowing masses at Imatra actually 'express' anything, for the simple reason that the functions they represent do not correspond to any expectations which users or observers of the buildings would be likely to have. They therefore become pure forms, meaningful perhaps in terms of a nominalism which would consider all functions as of equal importance, but meaningless in terms of the architectural programme and its cultural context.⁸

This seems to me to be a precipitous and a somewhat unduly populist dismissal of Aalto's impressively synthetic achievement. I am alluding, of course, to the way in which the form of Baker House Dormitory (1948, Cambridge, MA)

⁸ Alan Colquhoun, *Collected Essays in Architectural Criticism* (Londen: Black Dog, 2009), 62.

Volgens mij is dit een onbezonnen en ietwat onnodig populistische afwijzing van Aalto's indrukwekkende synthetische resultaat. Ik bedoel natuurlijk de manier waarop de vorm van de Baker House Dormitory (1948, Cambridge, MA) eenvoudig kan worden begrepen als een sympathieke, contextuele reactie op het uitgestrekte landschap van de Charles River, naast de nadruk die het plaatst op de centraal gelegen eetzaal van de studenten, als een vierkante van boven belichte micropublieke ruimte, gevat in het hart van een golvende horizontale vorm.

Anders dan Colquhoun's opvatting – dat de Vuoksenniskakerk in Imatra (1957-1969) een willekeurige, idiosyncratische expressie was die verstoken was van iedere toegankelijke betekenis voor de maatschappij als geheel – doet veronderstellen, is het overduidelijk dat het gebouw een gewelfde ruimtelijke vorm is, binnen én buiten als zodanig herkenbaar. Bovendien is er zelfs iets onmiskenbaar gotisch aan de neerwaarts uitwaaierende ribben die de luchtgaten in het plafond omlijsten. De reden dat Aalto koos voor de driedelig gewelfde vorm was om een ruimte te scheppen die bij bijzondere gelegenheden kon worden uitgebreid, zodat de volledige gemeente van 800 personen erin kon worden ondergebracht, terwijl de ruimte toch afgescheiden kon worden als een kapel voor 250 personen bij trouwerijen of begrafenissen. Tegelijkertijd was de golfachtige herhaling van drie opeenvolgende gewelven ook wetenschappelijk gezien gerechtvaardigd als een



Alvar Aalto, Baker House Dormitory, Cambridge, MA, USA, 1947-1948; gevel aan de Charles Rivier

Alvar Aalto, Baker House Dormitory, Cambridge, MA, USA, 1947-1948; view of the façade along the Charles River



Alvar Aalto, Church of the Three Crosses, Vuoksenniska, Imatra, Finland, 1957-1959; zicht vanuit het zuidoosten

Alvar Aalto, Church of the Three Crosses, Vuoksenniska, Imatra, Finland, 1957-1959; view from the southeast

may be readily seen as a sympathetic, contextual response to the expansive landscape of the Charles River along with the emphasis it places on the student refractory at its centre, as a square, top-lit, micro-public space cradled within the heart of its undulating horizontal form.

Contrary to Colquhoun's contention that the Vuoksenniska Church in Imatra (1957-1969) was an arbitrary, idiosyncratic expression, devoid of any accessible significance to the society at large, it is evident that the building is a vaulted space-form, patently visible as such inside and out. Moreover, there is even something undeniable Gothic about the fan-like downstand ribs framing the air vents in the ceiling. Aalto's *raison d'être* for the tripartite vaulted form was to provide a volume that could be opened up on special occasions to house the entire congregation of 800 while remaining capable of sub-division so as to create a 250 person chapel that would be more for the accommodation of weddings and funerals. At the same time, the wave-like reiteration of three successive vaults was also scientifically justified as a sectional profile capable of reflecting the sound back into the depth of the nave. From a symbolic standpoint, it was surely the case that the tripartite, vaulted form of the exterior could be just as readily associated with the Trinity as the three crosses behind the altar. It is equally meaningful that

gesegmenteerd en geled profiel in doorsnede, dat in staat is geluid de diepte van het schip in te kaatsen. Qua symboliek was het zeker zo dat de drievoudig gewelfde vorm van het interieur even gemakkelijk geassocieerd kon worden met de heilige drie-eenheid als met de drie kruisen achter het altaar. Het is even betekenisvol dat de 130 m hoge, gecanneleerde, cilindervormige klokkentoren eindigt in een zesdelige kroon met sleuven die hem ondubbelzinnig onderscheidt van de industriële schoorstenen uit de buurt. Colquhoun's weigering om het potentieel van dergelijke associatieve vormen te erkennen, komt voort uit zijn tamelijk nihilistische overtuiging dat de architectuur niet langer beschikt over enig symbolisch of semiotisch vermogen in een gemondialiseerde, laatkapitalistische wereld die volledig is overdonderd door spectaculaire effecten en de oneindige productie van willekeurige ruimtelijke vormen.

Zoals zijn twee opeenvolgende essays over regionalisme uit 1992 en 1996 overduidelijk maken, komt al het bovenstaande voort uit zijn groeiende intellectuele en karakteristieke (je zou kunnen zeggen: Popperiaanse) weigering om enige hybride culturele manifestatie te erkennen. Anders dan door Zygmunt Bauman in zijn onderzoek *Culture as Praxis* uit 1999 werd gesteld, neigde Colquhoun er tegen het einde van zijn loopbaan toe de gedachte te verwerpen dat traditie en innovatie altijd wederkerig zijn betrokken bij de zich constant ontplooiende dubbelzinnigheid van iedere vorm van cultuur. Dit meedogenloze scepticisme geeft zijn kritiek scherpte, maar het beperkt hem ook.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

the 130-m-high fluted, cylindrical campanile should terminate in a six part crown penetrated by slots, distinguishing it unequivocally from the industrial smokestacks in the vicinity. Colquhoun's refusal to acknowledge the potential of such associative form derives from his rather nihilistic conviction that architecture no longer possessed any kind of symbolic or semiotic capacity in a globalised, late capitalist world, totally overwhelmed by spectacular effect and the infinite proliferation of arbitrarily commodified form.

As his two successive essays on Regionalism of 1992 and 1996 make abundantly clear, all of the above arises out of his growing intellectual and temperamental, one might say, Popperian refusal to recognise any kind of hybrid cultural manifestation. Unlike the thesis advanced by Zygmunt Bauman in his 1999 study *Culture as Praxis*, Colquhoun tended towards the end of his career to reject the idea that tradition and innovation are always reciprocally implicated in the constantly unfolding ambivalence of all cultural form. It is just this relentless scepticism that would give his criticism its incisive power but it is also his limitation.

