

Wat Alan Colquhoun's geschriften uniek maakt, is dat ze niet behoren tot het genre van de geschiedschrijving waarin een panoramisch overzicht wordt gegeven of louter feiten worden opgesomd, maar ook niet echt tot de kritische theorie, en zeker niet tot wat de Italianen vroeger *critica operativa* noemden. Ze putten uit al deze tradities tegelijk, en gebruiken het schijnbaar bekende als een spiegel waarin men de ideeën en concepten die ons tijdperk hebben gevormd, kan ontdekken. Gevolg is dat we, al lezend over gebouwen, de geschiedenis van ideeën ontdekken: ideeën die de samenleving, de economie, de politiek en de kunst hebben gevormd en nog steeds vormen.

Colquhoun's recente essay 'Changing Museum' (2005) is hiervan een goed voorbeeld. Iedereen die wordt gefascineerd door de grillen van de huidige architectuur zal het onderwerp ter harte gaan – al is bij mij de nieuwsgierigheid nog iets dringender omdat ik, zoals waarschijnlijk velen van ons, zelf het onderwerp museumarchitectuur – of wat ik 'Museum Explosion' noemde – in een essay heb behandeld (in 1999).

Ik zal de twee teksten niet met elkaar vergelijken – afgezien van de opmerking dat Colquhoun zich richt op drie typen hedendaagse museumgebouwen: de 'witte kubus', de zogenaamde 'gevonden ruimte' (dat wil zeggen fabrieken of elektriciteitscentrales die voor museumdoeleinden worden hergebruikt), en het museum als 'kunstwerk', en deze drie paradigma's elk in hun intellectuele en theoretische context plaatst, terwijl ik in de mijne een schijnbaar willekeurige keten presenteer van symptomatische feiten en gebeurtenissen die verband houden met de plaats van het museum in de hedendaagse architectuur en de cultuurindustrie in het algemeen. Colquhoun's essay biedt een filosofische reflectie, het mijne een quasi-etnografische documentatie.

A.C. OVER L.C HERLEZEN Stanislas von Moos

RE-READING A.C. ON L.C.

What makes Alan Colquhoun's writings unique is that they belong neither to the genre of history writing that offers a panoramic overview or the mere accumulation of facts, nor really to the genre of critical theory, nor definitely to what the Italians used to call *critica operativa*. They exploit these traditions simultaneously, using the seemingly familiar as a mirror in which to discover the ideas and concepts that shaped our age. The result is that, as we read about buildings, we discover the history of ideas: ideas that shaped and continue to shape society, economy, politics, art.

Colquhoun's recent essay entitled 'Changing Museum' (2005) is a good example. Anybody who is intrigued by the current vagaries of architecture is concerned by its subject – yet in my case the curiosity is a little more immediate since, like probably many among us, I had myself addressed the subject of museum architecture – or what I called 'Museum Explosion' – in an essay (in 1999).

I won't compare the two texts – except to note that while Colquhoun's focuses upon three types of contemporary museum buildings: the 'white cube', what he calls 'found space' (for instance the recycling of factories or power stations for museum purposes), and the museum as a 'work of art', placing these three paradigms in their respective intellectual and theoretical contexts, mine presents a serendipitous chain of symptomatic facts and events relating to the place of the museum within contemporary architecture and the culture industry at large. Colquhoun's essay offers a philosophical reflection, mine a quasi ethnographic documentation.

However, there is one shared theme in the two texts: the bewilderment at

De twee teksten hebben echter één thema gemeen: de verbijstering over de neiging om museumarchitectuur zelf op te vatten als een 'kunstwerk', oftewel als sculptuur – in plaats van gewoon als een omhulsel voor kunstwerken (of voor sculptuur): 'Wat anders en aanvullend was, wordt opeens identiek aan wat het bevat,' stelt Colquhoun, en hij vervolgt:

*Wat gebeurt er als zo'n 'kader' zelf de status van zelfstandig kunstwerk gaat claimen? (...) en dan, want zulke 'overschrijdingen' zijn al eerder vertoond [waarbij Borromini wordt genoemd]: moet men hun kritiek beschouwen als louter een variatie op het eeuwige thema van de 'neoklassieke zelfrechtvaardiging'? Of zijn we misschien getuige van een ontkenning die veel radicaler is dan ooit vertoond?'*¹

Al tijdens 'This Is Tomorrow', de tentoonstelling uit 1956 in de Whitechapel Gallery (een ruimte die later aanzienlijk is verbouwd en uitgebreid door Colquhoun & Miller) lijken er twijfels te hebben bestaan of de traditionele grenzen tussen de disciplines architectuur, beeldhouwkunst en schilderkunst niet louter een achterhaalde theoretische constructie waren. Reyner Banham beweerde in 1956: 'Laat het volstaan te zeggen dat "This Is Tomorrow" een van de fusieproducten is van de oorspronkelijke Engelse *Groupe Espace*.'²

Banham vervolgt met een interessante terugblik op het idee van de 'synthese



Richard Hamilton, *Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, op de tentoonstelling 'This Is Tomorrow', Whitechapel, Londen, 1956

Richard Hamilton, *Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, at the 'This Is Tomorrow' exhibition, Whitechapel, Londen, 1956

the tendency of museum architecture to be itself conceived as a 'work of art', that is to say as sculpture, rather than a simple envelope for works of art (or for sculpture): 'That which was different and supplementary suddenly becomes identical with what it contains,' Colquhoun states and continues:

*What happens if such a 'frame' starts claiming the status of a work of art in its own right? . . . and then, as such 'transgressions' have been seen before [mentioning Borromini]: is their critique to be seen as a mere variation on the perennial theme of 'neoclassical defensiveness'? – Or are we perhaps witnessing a state of unravelment altogether more radical than anything in past history?'*¹

Already at the occasion of 'This Is Tomorrow', the exhibition held in 1956 at the Whitechapel Gallery (a space that was subsequently to be substantially remodelled by Colquhoun and Miller), there seems to have been certain doubts as to whether the traditional boundaries between the genres of architecture, sculpture and painting are anything more than a totally outmoded theoretical construction. Reyner Banham claimed in 1956: 'Let it suffice to say that *This Is Tomorrow* is one of the fusion products of the disintegration of the original English *Groupe Espace*.'²

van de belangrijkste kunsten', die hij beschrijft als 'een van die stralende abstracties die zich als een halo rond de hoofden van hun meesters vormen', en hij voegt daaraan toe dat 'de meest gebruikte dorsvloer (voor de synthese) tot dusver de CIAM is'. Banham beweert dat:

*Het idee van een synthese iets is dat de pioniers van het modernisme hebben geërfd van de academies en doorgegeven aan de meesters. Toen het thema nog jong was, was het eenvoudig. Schilderkunst en beeldhouwkunst gingen bij elkaar liggen, en de architectuur ging daar heel slim bovenop liggen. Maar bij het doorgeven van hand tot hand is het thema op de naden beginnen te splitsen, er is wat van de vulling naar buiten gekomen, er is allerlei ongedierte in gekropen, en het is allerminst zeker – zoals 'This Is Tomorrow' laat zien – dat de architectuur nog steeds de sterkste is, of dat wat beeldhouwers en schilders maken noodzakelijkerwijs schilderkunst of beeldhouwkunst is. Wat er is ontstaan, is – ruwweg gesproken – een scala van graduele mogelijkheden tussen twee schijnbaar onverzoenlijke uitersten.'*³

De omschrijving 'een scala van graduele mogelijkheden tussen twee schijnbaar onverzoenlijke uitersten' is ook van toepassing op de huidige stand van zaken in de kunst, zoals te zien was op de Biënnale van Venetië in 2011. Welke conclusies moeten we verbinden aan het verdwijnen van de afzonderlijke kunstdisciplines (of wat we als zodanig waarnemen) in de huidige visuele cultuur? Aan het feit dat wat architecten doen, niet altijd architectuur is en wat schilders en beeldhouwers doen, er althans niet altijd uitziet als schilder- of beeldhouwkunst? Aangezien Colquhoun zich in zijn essay over het museum heel verstandig niet aan een antwoord op deze vraag waagt, kan ik het niet

Interestingly, Banham continues with a flash-back towards the notion of the 'synthesis of the major arts', which he describes as 'one of the shining abstractions that gather, halo-wise, about the heads of its Masters,' adding that: 'The most used threshing floor so far (for the synthesis) has been CIAM.' Banham claimed that:

*The idea of synthesis is something the Pioneers of the Modern Movement inherited from the Academies and passed on to the Masters. When the theme was young, it was simple. Painting was going to lie down with Sculpture, and Architecture was going to lie down smartly on top of them. But in passing from hand to hand, the theme has begun to split at the seams, some of the stuffing has come out, bats and bugs have got in, and it is by no means certain – as 'This Is Tomorrow' shows – that architecture is still top dog, or that what sculptors and painters produce is necessarily painting or sculpture. What has come up is, roughly speaking, a range of graded possibilities between two seemingly irreconcilable extremes.'*³

'A range of graded possibilities between two seemingly irreconcilable extremes' also characterises the state of contemporary artistic practice, as could be seen at the Venice Biennale in 2011. What sense are we to make of the collapse of artistic genres (or of what we perceive as such) in today's visual culture? Of the fact that, indeed, what architects do is not always architecture and what painters and sculptors do at least does not always look like painting or sculpture? As Colquhoun wisely refrains from offering an answer to this

¹ Alan Colquhoun, 'Changing Museum', in: Karin Gimmi et al. (red.) *SvM: Die Festschrift: für Stanislaus von Moos* (Zürich: ETH, 2005), 118-138.

² Reyner Banham, 'This Is Tomorrow Exhibit,' *Architectural Review*, nr. 716 (1956), 186-88.

³ Reyner Banham, 'Not Quite Architecture: Not Quite Painting or Sculpture. Either', *Architect's Journal*, nr. 124 (1956), 215-217.

¹ Alan Colquhoun, 'Changing Museum', in: Karin Gimmi et al. (eds.), *SvM: Die Festschrift: für Stanislaus von Moos* (Zurich: ETH, 2005), 118-138.

² Reyner Banham, 'This Is Tomorrow Exhibit,' *Architectural Review*, vol. no. 716 (1956), 186-88.

³ Reyner Banham, 'Not Quite Architecture: Not Quite Painting or Sculpture. Either', *Architect's Journal*, no. 124 (1956), 215-217.

laten drie manieren in herinnering te roepen om de kwestie van de 'synthese van de kunsten' te benaderen. Hopelijk neemt men mij niet kwalijk als ik vroeg of laat de naam Le Corbusier ter sprake breng – dat is nu eenmaal de naam die me automatisch te binnen schiet als ik aan de teksten van Alan Colquhoun denk. (Niet toevallig lijkt ook Banham aan Le Corbusier te hebben gedacht toen hij over 'This Is Tomorrow' schreef.)

Bij de pogingen greep te krijgen op de complexiteiten en tegenstrijdigheden van het type 'kunstenaar-architect' dat Le Corbusier was, zijn verschillende benaderingen de revue gepasseerd. Eén benadering was, uit te gaan van het concept van de *voyage*, de *grand tour* – een andere was om het concept van de 'tentoonstelling' of het 'museum' in Le Corbusier's werk centraal te stellen. De tweede benadering is zeker geen alternatief voor de eerste, eerder een variatie op het thema.

Maar er zijn nog meer routes die men kan uitproberen, zoals de benadering die met de term 'archi-sculptuur' wordt aangeduid. Dit was de titel van een door Markus Brüderlin samengestelde tentoonstelling uit 2004, het jaar voordat Colquhoun's essay werd gepubliceerd. Wat Brüderlin met deze tentoonstelling suggereerde, was dat de architectuur in de twintigste eeuw langzaam maar onverbiddelijk de beeldhouwkunst is gaan opschrokken.

Je zou weer naar 'This Is Tomorrow' kunnen verwijzen, of liever naar James Stirling, die naar aanleiding van Tony Vidler's beschrijving van zijn 'simulaties in papier-maché van de topologieën van zeepbellen' zei: 'Waarom zou je je gebouw volstouwen met "stukken" sculptuur, als de architect zijn medium zo spannend kan maken dat sculptuur overbodig wordt en de aanwezigheid ervan teniet wordt gedaan?'⁴ De angst, of juist het enthousiasme over het feit dat sculptuur overbodig wordt als ze compleet door de architectuur wordt opgeslokt – is natuurlijk al veel ouder. Alan Colquhoun heeft Borromini genoemd. In 1962 verwees Sigfried

question in his essay on the museum, I feel tempted to recall three ways of dealing with the issue of the 'synthesis of the arts'. Hopefully I'll be excused for bringing in, rather sooner than later, the name of Le Corbusier – as it happens to be the name that comes automatically to mind when I think about Alan Colquhoun's writings. (Not by coincidence, Banham too appears to have been thinking of Le Corbusier when he wrote about 'This Is Tomorrow').

Various narratives have been played with, in recent attempts at coping with the complexities and contradictions of the kind of 'artist architect' Le Corbusier was. One way has been to start from concept of the *voyage*, the *grand tour* – another has been to address the issue via the centrality of the concept of the 'exhibition' or the 'museum' in Le Corbusier's work ... the second approach being by no means alternative to the first, but rather a variation on the theme.

Yet there are more alleys to try out, including those suggested by the term 'ArchiSculpture'. It was the title of an exhibition curated by Markus Brüderlin in 2004, the year before Alan's essay appeared in print. In this exhibition, Brüderlin suggested that architecture in the twentieth century has begun to slowly but irreversibly cannibalise sculpture.

Again, one could refer to 'This Is Tomorrow', or rather to James Stirling who said, in connection with what Tony Vidler described as his 'papier maché simulations of the topologies of soap bubbles': 'Why clutter up your building with "pieces" of sculpture when the architect can make his medium so exciting that the need for sculpture will be done away with and its very presence nullified?'⁴

This kind of 'nullification' – that is to say the enthusiasm or the

Giedion, die waarschijnlijk van Stirling gegruwd zou hebben, maar wel grote belangstelling had voor Borromini, en op een meer rechtstreekse wijze ook voor Ronchamp (en wat later voor Utzon's Sydney Opera House), naar de 'sculpturale tendens' als de sleutel tot de 'huidige stand van zaken in de architectuur' in de vierde editie van zijn *Space, Time and Architecture*.

Giedion was enthousiast over die trend en maakte hem tot hoeksteen van een historiografische constructie die even visionair was als – historiografisch gezien – fantastisch. Hij schreef:

De architectuur van vandaag was bezig zich te ontdoen van een eeuwenoud idee van architectonische ruimte dat vooral was gericht op het interieur, ten behoeve van een concept waarin ruimte werd gedefinieerd in termen van de leegten die bestaan tussen, of liever worden gegenereerd door 'volumes in de ruimte'. (...) Op die manier liet de architectuur Rome en de barok links liggen om zich weer te verbinden met de 'ruimteopvatting' van de prehistorie en de eerste grote beschavingen.⁵

Ter onderbouwing van deze constructie schreef Giedion, zoals we weten, vervolgens drie indrukwekkend gedocumenteerde boeken: een over prehistorische kunst, een over preklassieke architectuur in Mesopotamië en Egypte, en een over Rome in de keizertijd. Ook bepaalde verbindende schakels tussen de tijdperken liet hij niet onvermeld, zoals de Acropolis in Athene en de schijnbaar willekeurige manier waarop daar de volumes in de ruimte staan opgesteld. Zijn kroongetuige was echter een bronzen sculptuur van Alberto Giacometti uit 1948, die een groep voorbijgangers op een plein voorstelt: 'De lichamen van deze voorbijgangers worden tot het uiterste gedematerialiseerd, en toch worden ze zodanig vormgegeven

⁴ Anthony Vidler, *James Frazer Stirling: Notes from the Archive* (New Haven: Yale University Press, 2010), 23.

⁵ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962), 37.

worry about it, the worry that sculpture will become obsolete if it is fully absorbed by architecture – is much older, of course. Alan Colquhoun has mentioned Borromini. In 1962, Sigfried Giedion, who would probably have been horrified by Stirling, yet who was indeed intrigued by Borromini, if more immediately by Ronchamp (and a bit later by Utzon's Sydney Opera House), referred to the 'sculptural tendency' as a key to the 'current state of architecture' in the fourth edition of his *Space, Time and Architecture*.

Giedion was enthusiastic about that trend and made it the cornerstone of a historiographic construction that was as visionary as it was, in terms of historiography, fantastic. He claimed that:

Today's architecture was in the process of dispensing with an age-old idea of architectural space that had focused on the interior in favour of a concept that defined space in terms of the voids that exist between or rather that are generated by 'volumes in space'. . . In such a way the new architecture bypassed Rome and the Baroque in order to re-connect with the 'space conception' of Prehistory and the first High Cultures.⁵

To support this construction, Giedion, as we know, went on writing three impressively documented books: one on prehistoric art, one on pre-classical architecture in Mesopotamia and Egypt, and one on Imperial Rome. Nor did he ignore certain intermediary links between the ages – such as the Acropolis in Athens and its apparently haphazard arrangement of volumes in space. His key witness, however, was a bronze sculpture by Alberto

⁴ Anthony Vidler, *James Frazer Stirling: Notes from the Archive* (New Haven: Yale University Press, 2010), 23.

⁵ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962), 37.

en geplaatst dat ze de ruimte tussen hen in en buiten hen vullen.¹⁶

Meer recent heeft James Hall geprobeerd terug te keren naar de steviger ondergrond van de moderne kunstgeschiedenis door zijn onderzoek te beperken tot de laatste 500 (in plaats van 5.000) jaar. In het moderne tijdperk is de beeldhouwkunst voornamelijk gebruikt als aanvulling op de architectuur, een aanvulling met het vermogen stedelijke sleutelruimten of gebouwen een spectaculairder aanzien te geven – een stelling die in elk geval niet wordt ontkracht door Bernini's Vierstromenfontein onder aan de obelisk op de piazza Navona, of door Maderna's *faux terrain* van de Trevifontein die uit de gevel van een palazzo lijkt te stromen. Met andere woorden, in het Rome van de Barok was de beeldhouwkunst nog een ornament en een verlengstuk van de architectuur.

Maar in de negentiende eeuw, en zeker na 1850, begon een nieuwe cyclus, die van de triomf van de vrijstaande, monumentale sculptuur – een proces dat leidde tot wat Hall aanduidt als *statuemanía* (een verwijzing naar de titel van Auguste Barbier's satire 'Statuomanie' uit 1851). Tegen het einde van de negentiende eeuw had deze *statuemanía* geleid tot een tot dan toe ongekende zichtbaarheid van sculptuur in de stedelijke ruimte, wat – aldus Hall – deels toe te schrijven was aan de fotografie, het nieuwe massamedium dat de sculptuur populair maakte, of 'tot populariteit fotografeerde', zoals het *Art Journal* het in 1862 formuleerde. Kortom,



Alberto Giacometti, *City Square*, 1948

46

Giacometti showing a group of passers-by on a square (1948): 'The bodies of these passers-by are dematerialised to the utmost, yet they are so formed and placed that they fill the space between and beyond them.'¹⁶

More recently, James Hall has tried to bring things back to the more solid ground of modern art history by limiting the inquiry to the last 500 (instead of the last 5000) years. If Hall is correct, sculpture has, in the modern era, primarily been used as a supplement to architecture, capable of spectacularising key urban spaces or buildings – a thesis that is at least not disproved by Bernini's Four Rivers Fountain at the base of the obelisk on Piazza Navona, or by Maderna's *faux terrain* of the Fontana di Trevi gushing forth from the façade of a palazzo. In baroque Rome, in other words, sculpture was still an ornament and an extension of architecture.

In the nineteenth century, however, especially after 1850, another cycle began: the triumph of the freestanding, monumental sculpture – a process that led to a what Hall refers to as *statuemanía* (referring to the title of Auguste Barbier's satire 'Statuomanie' of 1851). By the end of the nineteenth century, this *statuemanía* had led to a previously unknown visibility of the sculpture in urban space, partly due – so Hall argues –

in de woorden van James Hall: '*Statuemanía* was niet de laatste ademtocht van achterhaalde academische waarden, zoals kunsthistorici vaak beweren; het was een vitale en vaak schokkende manifestatie van moderniteit.'¹⁷

Deze overmatige zichtbaarheid van sculptuur maakte aan het begin van de twintigste eeuw een relatieve inzinking door, maar dook korte tijd later nadrukkelijk weer op als motief in de *Pittura metafisica* van De Chirico (en later in de teksten van surrealisten als Breton en Aragon), om vervolgens ruw uit haar sluimer te worden gewekt door de wereldtentoonstellingen (bijvoorbeeld in de bombastische manier waarop het sovjet-socialisme en het nazi-fascisme op de wereldtentoonstelling van Parijs in 1937 naast elkaar werden gepresenteerd).

Ten slotte keerde de sculptuur na de Tweede Wereldoorlog onder de 'moderne' auspiciën van de Nieuwe Monumentaliteit terug als '*statuemanía* in de vormomming van de verzorgingsstaat', zoals Hall het formuleert. Hall is Engelsman, dus voor hem manifesteert dit verschijnsel zich vooral bij Henry Moore – of liever, in de ideologische aanvulling op Moore door Herbert Read.

Ook al heeft Hall het slechts terloops over Le Corbusier, toch is hij naar mijn mening te beschouwen als de belangrijkste getuige voor de trend die ervoor zorgde dat de



Giorgio de Chirico, *The Disquieting Muses*, 1945-1962

47

to photography, the new mass medium that kissed sculpture into popularity – or 'photographed (it) into popularity', as the *Art Journal* put it in 1862. To sum it up, in James Hall's words: 'Statuemanía was not the last gasp of outmoded academic values, as art historians tend to claim; it was a vital and often shocking manifestation of modernity.'¹⁷

While this high-pitched visibility of sculpture went through a relative slump at the beginning of the twentieth century, it insistently reappeared soon afterwards as a motif in the *Pittura metafisica* of De Chirico (and later in the writing of surrealists like Breton and Aragon) before being loudly roused from its slumber by the world's fairs (such as in the boastful juxtaposition of Soviet socialism and Nazi fascism at the World's Fair in Paris in 1937).

Finally, after the Second World War, it returned under the 'modern' auspices of the New Monumentality as '*statuemanía* in the guise of the Welfare State', as Hall puts it. Hall is English, so the central manifestation of this phenomenon for him is Henry Moore – or rather Moore's ideological amplification by Herbert Read.

Though Hall refers to Le Corbusier only in passing, he

⁶ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962), 38.

⁷ James Hall, *The World as Sculpture: The Changing Status of Sculpture from the Renaissance to the Present Day* (London: Chatto & Windus, 1999), 139.

twintigste-eeuwse architectuur bezweek onder de *statuemanía*.

En niet alleen vanwege zijn latere werk, toen hij zijn medium dramatisch met plastische kracht bezielde, met behulp van allerlei middelen die door Colquhoun en anderen zorgvuldig zijn beschreven. Al in 1923 maakte hij sculptuur tot een theoretische kwestie. Niet minder dan 29 van de 150 illustraties in *Vers une architecture* zijn immers illustraties van het Parthenon, van het *système plastique* van het Parthenon. En dankt het Parthenon zijn grootsheid niet eerder aan een beeldhouwer dan aan een architect (zo beweert Le Corbusier althans met klem): dat wil zeggen, aan Phidias? Er is misschien het een en ander af te dingen op deze bewering, maar ze stelt hem in elk geval in staat een lijn te trekken naar een andere beeldhouwer-architect, Michelangelo, en het er zo bij de lezer in te hameren dat er in het moderne tijdperk slechts drie centrale figuren van 'archi-sculptuur' zijn geweest (drie keer raden wie de derde was).

En is het medium dat het überhaupt mogelijk maakt om deze boodschap over te brengen niet opnieuw de fotografie – precies het medium dat in de negentiende eeuw aan de wieg stond van de *statuemanía*? Het was Quatremère de Quincy die als een van de eersten de gewaarwording becommentarieerde die de Elgin Marbles opriepen toen ze voor het eerst in Londen werden getoond, dat wil zeggen de gewaarwording van sculptuur die is 'bevrijd' van de architectuur als haar traditionele gastheer. Maar het was de fotografie die een breed publiek in staat stelde deel te hebben aan deze ervaring, namelijk om de sculpturen van het Parthenon onafhankelijk van de architectuur te ervaren. Wellicht niet toevallig speelt deze specifiek moderne perceptie van het Parthenon een opvallend belangrijke rol in *Vers une architecture*. Want niet alleen wordt keer op keer de nadruk gelegd op de eigen sculpturale kracht van het gebouw; de sculptuur wordt ook zelfstandig getoond, ook onder ongewone hoeken en los van de steunconstructie.

48

could – in my view – be regarded as a chief witness for the trend that made twentieth-century architecture succumb to *statuemanía*. Not only in so far as that in his late work he dramatically charged his medium with plastic force through all sorts of devices, which have been carefully described by Colquhoun and others. He made sculpture an issue of theory as early as 1923. No fewer than 29 of the 150 illustrations in *Vers une architecture* after all illustrate the Parthenon, the *système plastique* of the Parthenon.

And doesn't the Parthenon owe its greatness to a sculptor, rather than to an architect (that, at least, is what Le Corbusier emphatically insists to be the case): that is, to Phidias? The claim may have its flaws, but it certainly enables him to draw an arc to another sculptor-architect, Michelangelo, and thus to hammer into the reader that there have been just three central figures of 'archi-sculpture' in the modern age (anybody may guess who was the third one).

And isn't the instrument that makes it possible to communicate this message in the first place once again photography – the very medium that brought *statuemanía* to life in the nineteenth century? If Quatremère de Quincy was among the first to comment on the sensation provided by the Elgin marbles when they were first shown in London, that is to say the sensation of sculpture 'liberated' from architecture as its traditional host, then it was photography that made it possible for a wide audience to partake in this experience, to experience the sculpture of the Parthenon in its autonomy with respect to architecture. Perhaps not by coincidence, this specifically modern perception of the Parthenon plays a strikingly important role in *Vers une architecture*. For not only is the

Een merkwaardig neveneffect van Le Corbusier's zelfstijling als *plasticien* naast Phidias en Michelangelo ziet men als hij het heeft over purisme en het daarin geïmpliceerde concept van de *tableau sculpture* – het sculptuurschilderen – waarmee hij niet alleen de cultuur van het tekenen vestigt (zoals vaak is gesuggereerd), maar sculptuur tot de voornaamste referent van zijn kunst in haar totaliteit maakt.

Ik heb dit 'knutselwerk' van ideeën over de zogeheten 'synthese van de kunsten' hier opgenomen, omdat ik ze gewoon niet uit mijn geheugen gewist kreeg toen ik herlas wat Alan Colquhoun te zeggen had over het paradigma van de 'kunstenaar-architect' in het algemeen en de 'kunstenaar-architect' Le Corbusier in het bijzonder. Over het geheel genomen weet ik niet of ik me nu zorgen moet maken, of juist opgelucht moet zijn, dat hij in zijn vele essays over Le Corbusier weliswaar af en toe melding maakt van de sculpturale kracht van Le Corbusier's late werk, maar het niet heeft over Le Corbusier als beeldhouwer en ook niet de kwestie van de *voyage* aan de orde stelt, evenmin de kwestie van het *museum* of de tentoonstelling als twee van de voornaamste instituties die voor architecten een obsessie zijn bij zowat alles wat ze doen, en voor Le Corbusier nog wel het meest.

Alan Culquhoun herlezen betekent dus hem herlezen met ten eerste een, zoals moet worden toegegeven, dom vooroordeel, en ten tweede met een bezorgdheid



Le Corbusier, *Nature morte près d'une lanterne*, 1922

49

building time and again highlighted in its own sculptural force, sculpture is also exhibited in its own right, even from weird angles, and independently from its support structure.

Perhaps among the more curious by-products of Le Corbusier's self-stylisation as *plasticien* alongside Phidias and Michelangelo is when he talks about Purism and its implied concept of the *tableau sculpture* – *sculpture painting* – thereby establishing not just the culture of drawing (as has often been suggested), but sculpture as the prime referent for his art altogether.

I have presented this *bricolage* of recent ideas about the so-called 'synthesis of the arts' because I simply didn't manage to erase them from my memory as I was re-reading what Alan Colquhoun has to say about the paradigm of the 'artist architect' in general and the 'artist-architect' Le Corbusier in particular. On the whole, I'm not sure if I should feel worried or indeed rather relieved that, while in his many essays on Le Corbusier he does occasionally refer to the sculptural force of Le Corbusier's late work, he doesn't mention Le Corbusier the sculptor, nor does he address the issue of the *voyage*, nor the issue of the *museum* or the exhibition as two of the primal institutions architects are obsessed by

die steeds meer gaat knagen. Het vooroordeel was dat deze auteur misschien niet zoveel te zeggen had over datgene waarin ik ben geïnteresseerd, en de knagende bezorgdheid was dat ik dat misschien ten onrechte dacht. En ik bleek het inderdaad mis te hebben! – zij het op een dusdanige wijze dat het me misschien niet kwalijk te nemen was. Dat Colquhoun in verband met Le Corbusier niet verwijst naar het concept van het 'museum' bleek niet eens te kloppen. Dat doet hij wel, uitgebreid zelfs, in zijn essay "'Newness" and "Age Value" in Alois Riegl', maar hij vermijdt de postmoderne prietpraat over 'museificatie' en gaat de kwestie rechtstreeks, *radicaal* (dat wil zeggen bij de wortel) te lijf, door te zoeken naar het meest exacte theoretische kader dat het concept van het 'historische monument' rond 1900 heeft gekregen, namelijk in de geschriften van Riegl.

Dat hij geen onderzoek doet naar de kwestie van 'het gebouw als kunstwerk' bleek al evenmin te kloppen. Dat doet hij herhaaldelijk als hij de 'overschrijdingen' vanuit de schilderkunst naar de architectuur signaleert (over sculptuur heeft hij het zelden) op de verschillende momenten in de geschiedenis waarmee hij zich bezighoudt, en hij plaatst die in een theoretisch of filosofisch perspectief. In *Modern Architecture* betreft hij sculptuur er alleen maar bij in het voor de hand liggende geval van Tatlin en het veel minder voor de hand liggende geval van Mallet-Stevens – en heel summier als hij het over Le Corbusier's *brises-soleil* heeft.



Jacques-Louis David, *The Victors Bring to Brutus the Bodies of His Sons*, 1789



Claude-Nicolas Ledoux, *Terpsichore temple*, Paris / Paris, 1770

in almost anything they do – Le Corbusier more than any other architect.

Re-reading Alan Colquhoun thus means re-reading him *first* with an admittedly stupid prejudice, and *second* with an increasingly nagging worry. The prejudice was that this author may not have too much to say with regard to what I am interested in, and the nagging worry was that I may be wrong on that. And indeed it turned out that I was wrong! – though perhaps in a somewhat excusable way. Indeed it wasn't even true that Colquhoun doesn't refer to the concept of the 'museum' in relation to Le Corbusier. He does so – at length, even – in his essay "'Newness" and "Age Value" in Alois Riegl', but he avoids the post-modern talk about 'museification', and addresses the issue head-on, *radically* (that is by the roots) in terms of the history of ideas, in terms of the most precise theoretical framing the concept of the 'historic monument' has received around 1900 – that is to say in the writings of Riegl.

Indeed it wasn't true that he doesn't explore the issue of 'the building as a work of art'. He does so time and again, noting the 'transgressions' from painting to architecture (he seldom includes sculpture) in the various moments of history he is concerned with, placing them in a theoretical or philosophical perspective. In *Modern Architecture* he includes

In *Modernity and the Classical Tradition* stelt hij zelfs Ledoux en Jacques-Louis David op één lijn.⁸ In de inleiding van dit boek onderstreept hij op provocerende wijze Giedion's standpunt: 'De invloed van de algemene kunsttheorie op de moderne architectuur was even sterk, misschien zelfs sterker dan die van de technologie, zoals Giedion zo welsprekend heeft aangetoond in *Space, time and Architecture*.⁹ En even verderop voegt hij daaraan toe, wellicht impliciet verwijzend naar Hitchcock, dat als 'kunst in de jaren 1920 het paradigma van de architectuur werd', dat zo was omdat 'de kunst zichzelf lossneed van wat ze voor een externe realiteit hield en een verkenning werd van louter vormen, waarvan de betekenissen immanent en reflexief waren'.¹⁰ Hij beweert dat er sprake was van '(...) een proces dat leidde tot een vaak nadrukkelijk ontkend, maar uiteindelijk bijna onvermijdelijk samenspannen van functionalisme en formalisme in de architectuur van het modernisme. [Hij illustreert het verschijnsel met een vergelijking tussen Mondriaan en Rietveld.]'¹¹

In filosofische termen suggereren werken als deze – Mondriaan aan de ene kant, het Schröderhuis aan de andere – dat de artistieke avant-gardes in de jaren 1920 een broeinest waren geworden van theosofisch mysticisme, al plaatst Colquhoun ze liever in een perspectief van hegeliaans rationalisme. De overtuiging die uit beide werken spreekt is dat, als er verbanden zijn tussen de utilitaire aspecten van het bouwen en de wereld van ideeën, de kunst daarvoor het primaire medium is. Dus als er al een specialist is die die verbanden in de moderne samenleving kan leggen, dan is dat de kunstenaar. We weten van de diepgaande impact die dit idee heeft gehad op het zelfbewustzijn van moderne kunstenaars in het algemeen, en van Le Corbusier in het bijzonder

8
Alan Colquhoun, *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays 1980-1987* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991).
9
Inleiding bij: Colquhoun, *Modernity and the Classical Tradition*, op. cit. (noot 8), viii.
10
Ibid., v.
11
Ibid., 34, 75.

sculpture only in the obvious case of Tatlin, and the much less obvious case of Mallet-Stevens – and marginally so when speaking of Le Corbusier's *brise-soleils*.

He even juxtaposes Ledoux to Jacques Louis David in *Modernity and the Classical Tradition*.⁸ In the introduction to this book he provocatively underscores Giedion's viewpoint: 'The influence of general artistic theory on modern architecture was as strong, if not stronger, than that of technology, as Giedion so eloquently demonstrated in *Space, Time and Architecture*.⁹ And a little later he adds, perhaps implicitly referring to Hitchcock, that if 'art became the paradigm for architecture in the 1920s,' it is because 'art cut itself adrift from what it took to be an extrinsic reality and became an exploration of pure forms, the meanings of which were immanent and reflexive.'¹⁰ He claims that there was: '... a process which resulted in an often emphatically denied but ultimately almost inevitable complicity of functionalism and formalism in the architecture of the Modern Movement. [He illustrates the phenomenon by juxtaposing Mondrian to Rietveld.]'¹¹

In philosophical terms works like these – Mondrian on the one hand, the Schroeder House on the other – suggest that the artistic avant-gardes by the 1920s had become a hotbed of theosophical mysticism, though Colquhoun prefers to place them in a perspective of Hegelian rationalism. The conviction shared by both works is that if there are links between the utilitarian pursuits of building and the world of ideas, then the primary medium for them is art. And thus, if there is a specialist for establishing those links in modern

8
Alan Colquhoun, *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays 1980-1987* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991).
9
Introduction to: Colquhoun, *Modernity and the Classical Tradition*, op. cit. (note 8), vii.
10
Ibid., v.
11
Ibid., 34, 75.

(ik doel hier op Paul Turner's proefschrift *Le Corbusier's Education* en met name op de rol die Turner heel geloofwaardig toekent aan Henri Provensal's boek *L'Art de demain* uit 1904).

Tot dusver heb ik enkel verwezen naar Colquhoun's *Modernity and the Classical Tradition*. In de eerste hoofdstukken van *Modern Architecture* is er in feite een veelvoud aan verwijzingen naar de avant-gardekunst als de sleutel tot architectuur. Art Nouveau en vervolgens het expressionisme, futurisme, de Werkbund en het constructivisme worden allemaal geïntroduceerd via de kunst en de kunsttheorie. Overal waar dat van toepassing is – zoals in het licht van Colquhoun's filosofische neigingen te verwachten valt – zijn de afzonderlijke theorieën geworteld in het denken van Hegel en Kant, Swedenborg of Kropotkin.

Bruno Taut treedt op als pleitbezorger van de behoefte van de architectuur om het voortouw te volgen van de schilderkunst, die in haar toenemende abstractie de 'aankondiger is van een nieuwe eenheid in de kunsten', en dat 'de architectuur deze ambitie wil ondersteunen'.¹² Mies van der Rohe op zijn beurt wordt besproken als degene die het stalen frame introduceerde als omkadering van een uitzicht waarin de natuur wordt geïdealiseerd.

Neemt Colquhoun een zeker voorbehoud in acht ten aanzien van het concept van de 'synthese van de kunsten' die kunsthistorici – van Hitchcock via Barr tot Giedion en zelfs Banham – zo fascineerde? Eén bevestiging van die stelling is te vinden in Colquhoun's in verhouding nogal lange hoofdstuk over Adolf Loos; een andere in het geleidelijk verdwijnen van interdisciplinaire verwijzingen in de laatste hoofdstukken van *Modern Architecture*, die gaan over de naoorlogse architectuurcultuur. In dit tijdperk, waarbij Alan Colquhoun direct als actieve deelnemer was betrokken, werden de kunst en de persoon van de kunstenaar aantoonbaar

society, then it can only be the artist. We know about the profound impact this idea had on the self-consciousness of modern artists in general, and of Le Corbusier in particular (I'm referring to Paul Turner's PhD thesis on *Le Corbusier's Education* and in particular to the role Turner plausibly attributes to Henri Provensal's book *L'Art de demain* of 1904).

So far I have merely referred to Colquhoun's *Modernity and the Classical Tradition*. In the first chapters of *Modern Architecture* references to avant-garde art as the key to architecture are actually multiplied. Art Nouveau, then expressionism, futurism, the Werkbund and constructivism are all introduced via art and art theory. Wherever appropriate – as may be expected given Colquhoun's philosophical inclinations – the respective theories are grounded in the thinking of Hegel and Kant, Swedenborg or Kropotkin.

Bruno Taut figures as advocate of architecture's need to follow the lead of painting which, as it becomes more and more abstract, is 'heralding a new unity in the arts', and that 'architecture wants to assist in this aspiration'.¹² Mies van der Rohe in turn is discussed as having proposed the steel frame as a way of framing a view in which nature is idealised.

Does Colquhoun maintain a certain reserve with respect to the concept of the 'synthesis of the arts' that so much fascinated art historians – from Hitchcock via Barr to Giedion and even Banham? One confirmation of this thesis can be found in Colquhoun's somewhat disproportionately long chapter on Adolf Loos. And another one in the slow fading away of such interdisciplinary references in the last chapters of *Modern Architecture* that deal with post-war architectural culture. In this era, in

in nog sterkere mate een referent voor architecten.¹³ Op het geval van Loos moet even nader worden ingegaan. Hij is heel stellig in zijn overtuiging dat 'Architektur nichts mit Kunst zu tun [hat]'. Waar het voor de Werkbund bij de 'kunst' ging om de relatie van de kunstenaar met het product, ging het Loos om de culturele functie van het artefact. Voor de Werkbund was 'kunst' een kwestie van het stimuleren van 'goed ontwerp' in plaats van 'slecht ontwerp'.

Voor Loos ging het erom de 'urn' te onderscheiden van de 'pispot' – een variant op een beroemde uitspraak van Karl Kraus. Vandaar, zo beweert Colquhoun, 'dat Loos in termen van kunst en industrie, kunst en ambacht, muziek en drama dacht, en nooit in termen van een Gesamtkunstwerk waarin deze verschillende disciplines zouden samensmelten in een moderne gemeenschap van de kunsten'.¹⁴

Kortom, zolang de wereld van de objecten georganiseerd blijft in termen van een hiërarchie van functies en betekenissen, zullen de disciplines van de kunst, de *genera* (architectuur, schilderkunst, beeldhouwkunst) wel gescheiden blijven. Dat is wat Loos als vanzelfsprekend aannam, en dat maakt hem tot een classicist. Ik vermoed dat Alan Colquhoun, als praktiserend twintigste-eeuws architect, een oprechte affiniteit had of heeft met dat soort classicisme, of rationalisme. Als de wereld van de objecten dan weer wordt gereconceptualiseerd in termen van esthetiek, van 'zuivere zichtbaarheid', zoals volgens Colquhoun bij Bruno Taut en de Duitse expressionisten het geval is, dan: 'raakten de avant-gardes in de architectuur meer en meer geassimileerd in het domein van de beeldende kunst en kwamen ze steeds meer los te staan van een specifiek tektonische traditie'.¹⁵

We weten dat ook Le Corbusier een groot bewonderaar

which Alan Colquhoun was directly involved as an actor, art and the persona of the artist arguably became even more of a referent for architects.¹³ The case of Loos does, indeed, deserve a note. His determination that 'architektur hat nichts mit kunst zu tun' is paramount. While for the Werkbund, the question of 'art' was a question of the artist's relation to the product, for Loos, the question of 'art' was a question of the cultural purpose of the artefact. For the Werkbund, 'art' was a matter of promoting 'good design' instead of 'bad design'.

For Loos, it was a matter of distinguishing the 'urn' from the 'chamber pot' –varying a famous dictum by Karl Kraus. Hence, as Colquhoun claims: 'Loos thought in terms of art and industry, art and handicraft, music and drama, never in terms of a Gesamtkunstwerk that would synthesise these different genres in a modern "community of the arts"'.¹⁴

In short, as long as the world of objects remains organised in terms of a hierarchy of purposes and meanings, the genres of art, the *genera* (architecture, painting, sculpture) tend to remain separate. That is what Loos took for granted. This is what makes him a classicist. I suspect that Alan Colquhoun, as a practicing twentieth-century architect, had, or has, a genuine affinity with that kind of classicism, or rationalism. When, in turn, the world of objects is reconceptualised in terms of aesthetics, of 'pure visibility' as Colquhoun claims of Bruno Taut and the German expressionists, then: 'the architectural avant-gardes were increasingly assimilated into the sphere of the visual arts and detached from a specifically tectonic tradition'.¹⁵

¹² Alan Colquhoun, *Modern Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 89.

¹³ Bestudering van de veranderingen in de kledingcode van architecten zou deze ontwikkeling waarschijnlijk bevestigen: vergelijk bijv. de kleding van de oprichters van CIAM bij hun eerste bijeenkomst in La Sarraz met die van de leden van Team 10 bij hun tuiffeesten ten huize van Aldo van Eyck in Loenen aan de Vecht.

¹⁴ Colquhoun, *Modern Architecture*, op. cit. (noot 12), 76.

¹⁵ Ibid., 87.

was van Loos, maar Taut minachtte. Dat gold in elk geval voor de Le Corbusier van de *Esprit Nouveau* (later zou hij terugkomen op deze totale verwerping van de expressionisten). In feite blijft Le Corbusier als op een messnede balanceren tussen deze twee tradities, en dat is misschien de reden dat Colquhoun zo'n fascinatie voor hem voelt. Tussen classicisme en expressionisme (of moet je zeggen symbolisme?) in. Hij hanteert beide codes tegelijk – een klassieke code die de architectuur, de schilderkunst en de beeldhouwkunst in afzonderlijke linguïstische conventies dwingt, en een symbolistische code die streeft naar een isomorfe absorptie van de architectuur door de kunst, of, andersom, naar de kannibalisering van de kunst door de architectuur.

Daardoor is de 'eenheid' bij Le Corbusier meestal het best als ze wordt 'doorbroken', zodat de 'functionele' en de 'rituele' componenten uiteenvallen. Zoals bij de Unité d'habitation in Marseille. Natuurlijk is het idioom van het 'tektonische' deel niet geleend van het classicisme, zoals het geval zou zijn als Le Corbusier Loos was. Het is gebaseerd op een typologie van Le Corbusier's eigen vinding en daar komt de soort 'metaforische verplaatsing' aan te pas die Alan Colquhoun heeft beschreven. Toch is het gebouw generiek van karakter, eentoonig van compositie en qua functie sociaal, socialistisch zelfs.

Intrigerend genoeg neemt Colquhoun niet eens een afbeelding van de Unité



Le Corbusier, dak van de Unité d'habitation Marseille, 1952

Le Corbusier, roof of the Unité d'habitation Marseilles, 1952

We know that Le Corbusier, too, held Loos in high esteem, while he despised Taut. At least this was the case for the Le Corbusier of the *Esprit Nouveau* (later in life he revoked his wholesale dismissal of the expressionists). In fact, as on a knife's edge, Le Corbusier keeps standing in between those two traditions, which is possibly why Colquhoun is so intrigued by him. In between classicism and expressionism (or should one say symbolism?). He handles both codes simultaneously – a classical code, that forces architecture, painting and sculpture into separate linguistic conventions, and a symbolist code, that either strives towards an isomorphic absorption of architecture into art – or, vice versa, towards the cannibalisation of art by architecture.

As a result, the 'unity' in Le Corbusier is usually best when it is 'broken', so that the 'functional' and the 'ritual' components fall apart. Such as in the Unité d'Habitation in Marseilles. Of course, the language of the 'tectonic' part is not borrowed from classicism, as it would be if Le Corbusier were Loos. It is based on a typology of Le Corbusier's own invention, and that involves the kind of 'metaphoric displacement' that Alan Colquhoun has described. Yet it is generic in character, repetitive as a composition and social, even socialist in purpose.

op in *Modern Architecture*, misschien omdat hij vindt dat het gebouw toch al te bekend is, vooral in Groot-Brittannië, waar het zo vaak als model heeft gediend. Bij nadere bestudering blijkt echter dat Colquhoun wel degelijk het dak van de Unité bespreekt. Hij geeft een van zijn bondige, puntige beschrijvingen van precies dat wat hier aan de orde is – hij doet dat alleen 'op de verkeerde plaats', dat wil zeggen elders in het boek. In een paragraaf aan het begin van het boek, dat over de Duitse Werkbund gaat, bespreekt Colquhoun de twee gezichten van Muthesius' theorie van het nuttige object: aan de ene kant zijn sociale, socialistische ethiek, dat wil zeggen zijn nadruk op standaard en type als een sociaal en economisch goed, en aan de andere kant zijn nadruk op de vrijheid van de kunstenaar, met alle risico van anarchie en zelfs terreur van dien. In het geval van Muthesius zegt hij (maar ik denk dat dit net zo goed voor Le Corbusier geldt): 'De eis tot vrijheid voor de kunstenaar werd ook geassocieerd met een Nietzscheaanse, dionysische, anarchistische drang om niet de wanorde van de moderniteit te willen temmen, maar je in de angstwekkende en nihilistische stroom ervan te storten.'¹⁶

Vertaling: Bookmakers, Auke van den Berg

16
Colquhoun, *Modern Architecture*,
op. cit. (noot 12), 91.

Intriguingly, Colquhoun doesn't even show the Unité in *Modern Architecture*, perhaps because he thought the building was too well known anyway, especially in Britain, where it has so often served as a model. However, upon closer scrutiny it shows that Colquhoun does discuss the roof of the Unité. In fact, he gives one of his epigrammatically short descriptions of precisely what is at hand here – only he does so 'in the wrong place', that is to say elsewhere in the book. In an opening section on the German Werkbund Colquhoun discusses the two faces of Muthesius's theory of the useful object: on the one hand, his social, socialist ethos, that is his insistence on standard and type as a social and an economic benefit, and on the other, his insistence on the freedom of the artist, with all its potential of anarchism and even terror. In Muthesius's case, he says (but I think that goes also for Le Corbusier): 'The demand for the freedom of the artist was also associated with a Nietzschean, Dionysian, anarchistic urge not to try to tame the disorder of modernity but to plunge into its terrifying and nihilistic stream.'¹⁶

15
Colquhoun, *Modern Architecture*,
op. cit. (note 12), 76.

16
Colquhoun, *Modern Architecture*,
op. cit. (note 12), 91.

