

De architectuurbiënnale van 1980: *De straat als ruimtelijk en representatief curatorieel instrument*

Ter gelegenheid van de tentoonstelling van de Deutsche Werkbund in 1927 vroeg Mies van der Rohe 17 (overwegend Duitse) architecten om 21 gebouwen te ontwerpen en te realiseren. Samen vormden die de Weissenhofsiedlung, die werd aangeprezen als het prototype van toekomstige arbeidershuisvesting. Mies creëerde een permanente architectuur met een homogeniteit die het ultieme symbool werd van wat de Internationale Stijl zou gaan heten.¹ Meer dan 50 jaar later nodigde Paolo Portoghesi, directeur van de sectie architectuur van de biënnale van Venetië, 20 architecten uit Europa, Amerika en Azië uit om elk één façade in een straat te bedenken, de 'Strada Novissima', een eenmalige, voor iedereen toegankelijke tentoonstelling die de bezoekers weer een 'gevoel voor plaats' moest geven en de relatie tussen architectuur en het menselijk lichaam moest herstellen, terwijl ook het individuele idioom van elke architect erin tot uitdrukking moest komen. Het resultaat was een reeks Potemkin-achtige façades: een uiterst theatrale tentoonstelling waarmee een nieuw en zeer indrukwekkend soort tentoonstellingsruimte werd gecreëerd. Na een korte internationale tournee – eerst naar Parijs (1981) en later naar San Francisco (1982) – werd de 'Strada' ontmanteld en ging voorgoed verloren. Alleen in de herinnering, in videobeelden en her en der verspreide, al dan niet gepubliceerde foto's leeft de tentoonstelling voort. De Weissenhofsiedlung wordt vaak geprezen als hét voorbeeld van een architectonische tentoonstelling, waarbij op ware grootte een indruk wordt gegeven van een gebouw als een woonmodel zoals dat ook vandaag de dag nog bestaat. Wat dan te denken van de 'Strada Novissima' met haar tijdelijke karakter en ongebruikelijke vorm: een straat gebruikt als ruimtelijk en representatief curatorieel instrument?

Paolo Portoghesi vertelt hoe hij, gesteld voor de gigantische taak de eerste internationale groepstentoonstelling van architecten te organiseren voor een instituut als de biënnale was (en is), naar de Alexanderplatz in Berlijn ging op zoek naar inspiratie. De historicus en barokspecialist, wiens ervaring als tentoonstellingsmaker zich beperkte tot een presentatie die hij ooit, in 1964, voor een tentoonstelling over Michelangelo had bedacht, werd getroffen door de populaire en

The 1980 Architecture Biennale: *The Street as a Spatial and Representational Curating Device*

In 1927 Mies van der Rohe, on the occasion of the Deutscher Werkbund exhibition, asked 17 European architects (mostly German) to design and construct 21 buildings. Together they formed the Weissenhofsiedlung, advertised as a prototype for future worker's housing. Mies created a permanent architecture, whose homogeneity became the ultimate symbol of what would be coined as the International Style.¹ More than 50 years later Paolo Portoghesi, director of the architecture section of the Venice Biennale, invited 20 architects from Europe, America and Asia to each imagine one façade in a street – the Strada Novissima – a singular display that should bring back a sense of place and the relation between architecture and the human body while being accessible to all citizens and fostering the individuality of each architect's language. The result was a series of Potemkin-like façades: a highly theatrical display, which produced a new and very impressive type of exhibition space. After a short international tour – first to Paris (1981) and later to San Francisco (1982) – the Strada was dismantled and forever lost. Its existence remains vivid only in people's memories and thanks to video footage or published and unpublished photos scattered around the world. The Weissenhof is often hailed as an exemplar of architectural display, invoking the full-scale building as a model for living still apparent today. What then can we make of the Strada Novissima, given its impermanence and its unusual format of a street used as spatial and representational curating device?

Faced with the overwhelming task of creating the first international gathering of architects at the long established institution that was (and still is) the Biennale, Paolo Portoghesi recounts that he visited Berlin's Alexander Platz to seek inspiration. The historian and baroque specialist, whose curating experience was limited to a display he had previously imagined for a 1964 show on Michelangelo² – was struck by the view of a popular and banal German Christmas Market and decided to mimic the arrangement of the market's booths. Yet, it was only upon discovery of the beautifully poetic



p. 21



p. 24

banale kerstmarkt die hij daar zag en hij besloot de opstelling van de marktkramen na te bootsen.² Maar pas toen Portoghesi de prachtige, poëtische ruimte van de Corderia dell'Arsenale had ontdekt, nog onder het stof en vol machines uit de Tweede Wereldoorlog,³ viel alles op zijn plaats en begon de tentoonstellingsvorm van een straat met 20 façades op ware grootte vorm te krijgen in zijn hoofd.⁴ Zoals de marktkraampjes dienden om kerstmandjes en –decoraties te verkopen, zo zouden de architecten achter hun façades hun architectuur 'verkopen' en tegelijkertijd een eigen wereld creëren.

In 1980 zou de (pas kort daarvoor in ere herstelde) sectie architectuur van de biënnale van Venetië gericht zijn op de 'relaties tussen de architectuurgeschiedenis en ontwerpwerk'. De tentoonstelling, zo legde Portoghesi in de officiële uitnodigingsbrief uit, zou 'anders zijn dan de gebruikelijke architectuurtentoonstellingen', want ze 'zou de vorm krijgen van een actieve samenwerking'. De vorm werd als volgt gepresenteerd:

Gezien de problemen die zich voordoen als er wordt gebouwd in de specifieke ruimte die voor deze tentoonstelling werd gekozen, de Corderia dell'Arsenale Militare (oftewel de voormalige touwslagerij van het arsenaal), met haar prestigieuze setting – 'onbewonderd wonder', die nu voor het eerst aan de biënnale in gebruik wordt gegeven – zijn wij tot de slotsom gekomen dat een 'straat', *una strada*, het meest passende thema zou zijn (...). Het totaaleffect zal beslist verbluffend en uitzonderlijk zijn; hier ligt een unieke kans voor een confrontatie, waarin een productieve rivaliteit tussen de beste creatieve energieën zal ontstaan.⁵

Door gebruik te maken van de stedelijke typologie van de straat en die in de binnenruimte van de tentoonstelling te herintroduceren, stelde Portoghesi de paradox aan de orde die inherent is aan architectuurtentoonstellingen: de onmogelijkheid een gebouw *in* een gebouw tentoon te stellen.

space of the Corderia dell'Arsenale, still full of dust and Second World War machinery,³ that things became clear and that the exhibition format of a street of 20 real-scale façades slowly took shape in Portoghesi's mind.⁴ While the market's stalls served to sell Christmas baskets and decorations, architects, behind their façades, would 'sell' their architecture while creating a world of their own.

In 1980, the (just recently instituted) architecture section of the Venice Biennale was to focus on the 'relationships between the history of architecture and the projectual work'. The display, explained Portoghesi in the official invitation letter, was going to be 'different from the usual exhibitions of architecture' as it was going to 'take place in the form of an active collaboration'. The format was presented as followed:

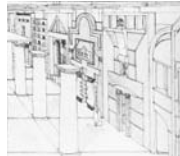
Considering the difficulties arising when building inside the peculiar space devoted to the exhibition, the Corderia dell'Arsenale Militare (that is the ancient rope factories of the military arsenal), with its prestigious setting – 'unadmired marvel', given in use to the Biennale now for the first time – we believe that the most suitable theme is that of a 'street', *una strada* . . . The overall effect will certainly be astonishing and exceptional; it will provide a unique opportunity for a confrontation, and an effectual emulation between the best creative energies.⁵

By using the urban typology of the street, reintroducing it within the interior space of the exhibition, Portoghesi was addressing the paradox inherent in architecture exhibitions: the impossibility of exhibiting a building *within* a building.

The exhibition was 'not meant to be a mere chance to see once again some well-known images', but aimed at promoting 'the production of new materials by means



p. 22



p. 22



p. 23

1 Voor de geschiedenis van de Weissenhofsiedlung, zie: Richard Pommer en Christian F. Otto, *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture* (Chicago: University of Chicago Press, 1991) en Wallis Miller, 'Mies and Exhibitions' in: Terence Riley en Barry Bergdoll (red.), *Mies in Berlin* (New York: The Museum of Modern Art, 2001), 338-349.

2 'Michelangelo Architetto', Palazzo delle Esposizione, Rome, 1964 (tentoonstelling samengesteld door Paolo Portoghesi en Bruno Zevi).
3 Op dat moment was de ruimte eigendom van het Italiaanse ministerie van Defensie. Op 25 september 1979 vroeg Giuseppe Galasso, directeur van de biënnale, minister van Defensie Emilio Fuffini in een brief toestemming om de

Corderia als tentoonstellingsruimte te gebruiken.

4 Francesco Cellini, interview met de auteur (16 november 2010).

5 Brief van Paolo Portoghesi aan de architecten (z.d.), Archivio Storico delle Arti Contemporanee ASAC, buste vuote ... 579.

1 For the history of the Weissenhofsiedlung, see Richard Pommer and Christian F. Otto, *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture* (Chicago: University of Chicago Press, 1991) and Wallis Miller, 'Mies and Exhibitions', in: Terence Riley and Barry Bergdoll (eds.), *Mies in Berlin* (New York: The Museum of Modern Art, 2001), 338-349.

2 'Michelangelo Architetto', Palazzo delle Esposizione, Rome, 1964 (an exhibition curated by Paolo Portoghesi with Bruno Zevi).

3 At the time, the space was property of Italy's Ministry of Defence. On 25 September 1979, Giuseppe Galasso, president of the Biennale, sent a letter to Emilio Ruffini, Minister of Defence, asking permission to use the Corderia as an exhibition space.

4 Francesco Cellini, interview with author (16 November 2010).

5 Letter from Paolo Portoghesi to the architects (no date), Archivio Storico delle Arti Contemporanee ASAC, buste vuote ... 579.

De tentoonstelling was niet louter bedoeld als 'een kans om een aantal bekende beelden weer eens te zien', maar moest 'de productie van nieuwe materialen bevorderen via een actieve betrokkenheid van de uitgenodigde kunstenaars'.^{6,7} De tentoonstelling, opgebouwd in twee delen, strekte zich uit over de mezzanine van het arsenaal waar een min of meer traditionele presentatie van panelen en maquettes te zien was van 55 jongere en minder bekende architecten. De belangrijkste exposanten – de 20 van de 'Strada' – werd gevraagd een reeks huizen te bedenken.⁸ Het kon hierbij gaan om, hetzij a) de woning van de architect, met een plek waar hij werkt, of een persoonlijk museum, of een ruimte om zijn eigen ideeën te presenteren en te 'verkoppen', b) gewoon een 'woning', een plek voor het dagelijkse en persoonlijke leven, of c) een façade (of een deel ervan) van een gebouw bestemd voor vergaderingen (in verband met werk of studie), bijeenkomsten, ontspanning.⁹ De architecten van de mezzanine kregen het specifieke verzoek een 'architectonisch zelfportret' te maken (conceptueel, biografisch of zelfs fysiek).^{10,11} Dit maakt in elk geval één ding duidelijk: de tentoonstelling wees vooruit naar projectmatig (en zichzelf representerend) werk – wat Portoghesi in de tentoonstellingscatalogus 'architectuur in actie' noemde.¹² Eveneens belangrijk was de 'speciale verwijzing naar het thema van de tentoonstelling, dat wil zeggen de huidige relatie tussen het erfgoed uit het verleden en het projectmatige werk'.¹³

De zeer specifieke tentoonstellingsvorm van de 'straat' was meer dan louter een formele vondst of een pragmatische keuze. Het was een kritiek op de moderne stedenbouw en een poging de relatie van de architectuur met de menselijke schaal te herdefiniëren.

Straten zijn als de gangen in een huis, de ruimten die ontmoetingen tussen mensen mogelijk maken (...). Ik ben ervan overtuigd dat deze behoefte aan omsloten ruimten iets is dat door de moderne mens [recentelijk] is herontdekt, en dat maakt de terugkeer naar de straat in deze tijd dan ook een hypothese van wezenlijk belang.¹⁴

Onder invloed van wat er in de jaren 1960 en 1970 over de stad is geschreven (met name *Death and Life of Great American Cities*¹⁵ van Jane Jacobs uit 1961, *L'architettura della città* van Aldo Rossi uit 1966 en *Learning from Las Vegas* van Venturi, Rauch & Scott Brown uit 1972) streefde Portoghesi ernaar de door Le Corbusier¹⁶ zo gehate *rue-corrridor*¹⁷ een nieuwe bestemming te geven. Het concept van de 'Strada Novissima', een omgeving om in op te gaan, verwijst naar het historische model van de Strada Nuova. Beide zijn scenografische, stedelijke enclaves met een cen-

of an active involvement of the artists invited'.^{6,7} A two-speed system, the exhibition extended into the mezzanine of the Arsenale with a more traditional display of panels and models by 55 younger and less-known architects. The main exhibitors – the 20 of the Strada – were asked to imagine a series of houses.⁸ This could be either: a. the architect's dwelling, with the place where he works, or a personal museum, or a space for the exhibition and 'sale' of his own ideas; b. simply a 'dwelling', a place for everyday and private life; or c. a façade (maybe only partial) of a building destined for meetings (for work or study), gatherings, entertainment.⁹ The architects of the mezzanine were specifically asked to produce an 'Architectural self-portrait' (conceptual, biographical, or even physical).^{10,11} This invokes one clear thing: the exhibition heralded projective work and self-representation – Portoghesi called this 'architecture in action' in the exhibition catalogue.¹² Also important was the 'special reference to the theme of the exhibition, that is the relationship existing nowadays between the heritage from the past and the projectual work'.¹³

The very particular exhibition format of the 'street' was more than a simple formal invention or a pragmatic choice. It was a critique of modern urban planning and an attempt to redefine the relation of architecture to the human scale.

Streets are like the corridors of a house: they are precisely spaces that facilitate encounter between people... I believe that this need for enclosed spaces is something that modern man has [recently] rediscovered, and therefore the return to the street is now a truly vital hypothesis.¹⁴

Influenced by 1960s and 1970s writing on the city (notably Jane Jacobs' 1961 *Death and Life of Great American Cities*,¹⁵ Aldo Rossi's 1966 *L'architettura della città*, and Venturi, Rauch and Scott Brown's 1972 *Learning From Las Vegas*), Portoghesi aimed at repurposing the 'rue-corrridor'¹⁶ so much hated by Le Corbusier.¹⁷ An immersive environment, the Strada Novissima was conceived in reference to the historical model of the Strada Nuova. Both were scenographic urban enclaves with a central monumental perspective axis, and, most importantly, both acted as 'public presentation spaces'.¹⁸ Part of the strength of this exhibition lay precisely in the fact that its theoretical discourse was in perfect adequacy with the unusual form of its display.¹⁹

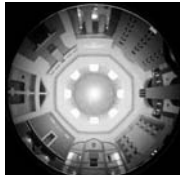
The Strada Novissima allowed Portoghesi to insist on the mirroring concepts of the exhibition as street and the street



p. 21

trale, monumentale perspectivische as en, nog belangrijker, beide dienden als 'openbare presentatieruimte'.¹⁸ De kracht van deze tentoonstelling lag voor een deel juist in het feit dat wat ze theoretisch betoogde, perfect aansloot bij haar ongewone presentatievorm.¹⁹

De 'Strada Novissima' bood Portoghesi de gelegenheid de zich spiegelende concepten van de tentoonstelling als straat en de straat als tentoonstelling te benadrukken. Sterker nog: door weer een actieve rol te geven aan de rivaliteit tussen architecten, wilde Portoghesi proberen de geest van de barokstad op te roepen, waar een veelheid aan monumentale en majestueuze vormen en dramatische effecten werd gecreëerd om de ziel en de emoties van de mensen te raken. In de tentoonstellingscatalogus onderstreepte Portoghesi zijn wens 'een ruimte van het denkbeeldige te bouwen', zoals die op kermissen en in pretparken bestaat. Hij schreef: 'De kermis leek me een simpele, sprekende metafoer van de relatie tussen architect en opdrachtgever, uitgedrukt in een groep façades die tevens gezichten zijn, symbool



p. 25



p. 25

as exhibition. Indeed, by reactivating the competition between architects, Portoghesi wanted to bring back the spirit of the baroque city in which monumental and majestic forms, as well as dramatic effects, were multiplied in order to touch the soul and feelings of people. In the exhibition's catalogue, Portoghesi insisted on his desire to 'build a "space of the imaginary"' such as the one existing in fairs and amusement parks. He wrote: 'The fair seemed to be a simple eloquent metaphor for the relationship between architect and client, mediated by the group of façades that are also faces, the sign of an identity transferred to an object.'²⁰ Creating an exhibition in the form of a street of façades was meant to revive imagination and pluralism in the design of city centres, where the street could become an occasion to 'exhibit architecture'.

The 'fake' street of the Biennale, like the real streets out there, was an 'ensemble' of façades. Yet the assembly of these façades,

<p>6 Opvallend is dat Portoghesi hier het woord 'kunstenaar' gebruikt, terwijl zijn brief gericht is aan een groep architecten.</p>	<p>(Londen: Academy Edition, 1980), 38. 9 Ibid., 38.</p>	<p>16 Portoghesi herinnert zich: 'Ik weet nog dat ik Le Corbusier las toen ik een jaar of zeventien was. Ik kon dat idee niet accepteren. Ik schreef in het boek "il faut tuer Le Corbusier"'. Paolo Portoghesi in gesprek met Andreas Papadakis, maart 2007, opgetekend door Alexandra Papadakis.</p>	<p>6 Here, interestingly, Portoghesi uses the word 'artist' although his letter was addressed to a group of architects.</p>	<p><i>the Past: First International Exhibition of Architecture-Venice Biennale 80</i> (London: Academy edition, 1980), 38. 9 Ibid., 38.</p>	<p>16 Portoghesi recalls: 'I remember reading Le Corbusier when I was seventeen years old or so. I couldn't accept this idea. I wrote in the book "il faut tuer Le Corbusier".' Paolo Portoghesi in conversation with Andreas Papadakis, March 2007, recorded by Alexandra Papadakis.</p>
<p>7 Brief van Paolo Portoghesi aan architect Richard Oliver, 23 februari 1980, Robert A.M. Stern Architects Records (MS 1859), Manuscripts and Archives, Yale University Library.</p>	<p>10 In hoofdletters in het oorspronkelijke document. 11 Brief van Portoghesi aan architect Oliver, op. cit. (noot 7).</p>	<p>17 'Il faut tuer la "rue-corridor"', Le Corbusier, <i>Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme</i> (Paris: Crès, 1930), 168.</p>	<p>7 Letter from Paolo Portoghesi to architect Richard Oliver, 23 February 1980, Robert A.M. Stern Architects Records (MS 1859), Manuscripts and Archives, Yale University Library.</p>	<p>10 In capital letters in the original document. 11 Letter from Portoghesi to architect Oliver, op. cit. (note 7).</p>	<p>17 'Il faut tuer la "rue-corridor"', Le Corbusier, <i>Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme</i> (Paris: Crès, 1930), 168.</p>
<p>8 Iedere façade moest worden gebouwd tussen twee zuilen van het arsenaal en een ingang hebben naar de 'eenmans-tentoonstelling' achter de façade. Ze moesten op ware grootte zijn en niet meer dan drie verdiepingen hoog; ze moesten op de vloer worden bevestigd en minimaal 7,20 m, maximaal 9,50 m hoog en maximaal 1,60 m diep zijn, zodat er een ruimte van 4,50 m overbleef tussen twee tegenoverliggende façades. De zuilen van het arsenaal moesten bedekt blijven en mochten geen deel uitmaken van de façade. De compositie werd verder geheel vrij gelaten. Paolo Portoghesi et al., <i>The Presence of the Past: First International Exhibition of Architecture-Venice Biennale 80</i></p>	<p>12 Portoghesi, Scully, Jencks en Norberg-Schulz, <i>The Presence of the Past</i>, op. cit. (noot 8), 13. 13 Brief van Portoghesi aan architect Oliver, op. cit. (noot 7). 14 Paolo Portoghesi in de film <i>La Presenza del Passato</i>, geregisseerd door Maurizio Cascavilla (Italië: Rai1, 1980), 32 min., 1980.</p>	<p>18 Voor de geschiedenis van de Strada Nuova, zie: George I. Gorse, 'A Classical Stage for the Old Nobility: The Strada Nuova and Sixteenth-Century Genoa', <i>The Art Bulletin</i>, jrg.79 (1997) nr. 2, 54-61.</p>	<p>8 The façades were to be built in between two of the <i>Arsenale's</i> columns and needed to have an entrance to the 'one-man' exhibition behind the façades. They had to be full scale and not more than three storeys high; they had to be fixed to the floor and have a minimum height of 7.20 m, a maximum height of 9.50 m, and a maximum width of 1.60 m, in order to leave a space of 4.50 m between two facing façades. The columns of the <i>Arsenale</i> had to stay covered and could not be part of the façade. Nevertheless, the composition was left entirely free. Paolo Portoghesi, Vincent Scully, Charles Jencks and Christian Norberg-Schulz, <i>The Presence of</i></p>	<p>12 Portoghesi, Scully, Jencks en Norberg-Schulz, <i>The Presence of the Past</i>, op. cit. (note 8), 13. 13 Letter from Portoghesi to architect Oliver, op. cit. (note 7). 14 Paolo Portoghesi in film <i>La Presenza del Passato</i>, directed by Maurizio Cascavilla (Italy: Rai1, 1980), 32 min., 1980.</p>	<p>18 For the history of the Strada Nuova, see George I. Gorse, 'A Classical Stage for the Old Nobility: The Strada Nuova and Sixteenth-Century Genoa', <i>The Art Bulletin</i>, vol. 79 (1997) no. 2, 54-61.</p>
<p>15 Jacobs schrijft: 'Straten in steden hebben naast het plaats bieden aan vervoermiddelen nog veel andere functies (...) Straten en hun trottoirs, de belangrijkste publieke plekken van de stad, zijn haar vitaalste organen.' Jane Jacobs, <i>Death and Life of Great American Cities</i> (New York: Random House, 1961), 29.</p>	<p>19 Zie: Frédéric Migayrou, 'Destin du postmoderne, La Strada Novissima', in: <i>Dreamlands: des parcs d'attractions aux cites du futur</i> (Paris: Centre Pompidou, 2010), 205-220.</p>	<p>19 Zie: Frédéric Migayrou, 'Destin du postmoderne, La Strada Novissima', in: <i>Dreamlands: des parcs d'attractions aux cites du futur</i> (Paris: Centre Pompidou, 2010), 205-220.</p>	<p>15 Jacobs writes: 'Streets in cities serve many purposes besides carrying vehicles... Streets and their sidewalks, the main public place of a city, are its most vital organs.' Jane Jacobs, <i>Death and Life of Great American Cities</i> (New York: Random House, 1961), 29.</p>	<p>15 Jacobs writes: 'Streets in cities serve many purposes besides carrying vehicles... Streets and their sidewalks, the main public place of a city, are its most vital organs.' Jane Jacobs, <i>Death and Life of Great American Cities</i> (New York: Random House, 1961), 29.</p>	<p>19 See Frédéric Migayrou, 'Destin du postmoderne, La Strada Novissima', in: <i>Dreamlands: des parcs d'attractions aux cites du futur</i> (Paris: Centre Pompidou, 2010), 205-220.</p>
<p>20 Portoghesi, 'The End of Prohibitionism', op. cit. (note 8), 12.</p>	<p>20 Portoghesi, 'The End of Prohibitionism', op. cit. (note 8), 12.</p>	<p>20 Portoghesi, 'The End of Prohibitionism', op. cit. (note 8), 12.</p>	<p>20 Portoghesi, 'The End of Prohibitionism', op. cit. (note 8), 12.</p>	<p>20 Portoghesi, 'The End of Prohibitionism', op. cit. (note 8), 12.</p>	<p>20 Portoghesi, 'The End of Prohibitionism', op. cit. (note 8), 12.</p>

van het overhevelen van een identiteit naar een object.²⁰ De opzet van een tentoonstelling in de vorm van een straat met façades was een manier om weer meer ruimte te geven aan de verbeelding en het pluralisme in het ontwerp van stadscentra, waar de straat een gelegenheid moest worden om 'architectuur tentoon te stellen'.

De 'namaakstraat' op de biënnale was net als een echte straat een 'ensemble' van façades. Toch produceerde deze verzameling façades samen met de ruimte van het arsenaal een reële architectonische ruimte, niet alleen een tentoonstelling, maar een ruimte op ware schaal die je fysiek kon ondergaan. Sommige foto's getuigen nog van de interactie tussen anonieme bezoekers en de op schaal 1:1 gebouwde straat.²¹ Door door te dringen tot wat vroeger het hart van de stad was – in de zeventiende eeuw schreef de auteur en dagboekschrijver John Evelyn dat het hart van Venetië niet het San Marcoplein was, de woonkamer van de republiek, maar eerder het arsenaal waar de rijkdom en de macht van de staat vandaan kwam – creëerde Portoghesi niet alleen een tijdelijke tentoonstelling die zou verdwijnen zodra de tentoonstelling voorbij was, maar toonde hij de wereld ook een deel van de geschiedenis van Venetië dat lang verborgen was geweest. Door een publieke ruimte te creëren in een gebouw dat ooit dagelijks werd gebruikt door duizenden scheepsbouwers en dat nooit voor het publiek toegankelijk was geweest, creëerde Portoghesi een nieuwe publieke ruimte gewijd aan kunst en cultuur. Vittorio Gregotti, een van de felste critici van de tentoonstelling, herinnerde zich: 'Het feit dat je een onbekend monument bezoekt, blijft de belangrijkste ervaring van deze tentoonstelling.'²²

Maar ook al was de vorm van de 'Strada' ingegeven door de wens echte stedelijke ruimten te transformeren, er was ook een link met de traditie de stad een ander gezicht te geven door haar tijdelijk anders aan te kleden. In 1979 werd ter gelegenheid van een gezamenlijk evenement van de secties theater en architectuur van de biënnale het carnaval van Venetië geherintroduceerd. Het voor de gelegenheid gebouwde, inmiddels beroemde Teatro del Mondo van Aldo Rossi deed denken aan de drijvende machines uit de achttiende eeuw, een typisch onderdeel van Venetiaanse festiviteiten. Het curatoriale instrument van de straat met façades, geïnspireerd op de ervaringen van 1979, had veel overeenkomsten met decorontwerpen in theaters (vooral met het historische voorbeeld van het Teatro Olimpico, in 1580 ontworpen door Andrea Palladio).²³ De hang naar verbeelding, nauw samenhangend met het tijdelijke karakter van de straat en het theater, moest de stedenbouw gaan beïnvloeden.

De nieuwe tentoonstellingsvorm kon ook worden geïnterpreteerd als politiek gebaar. Waar

together with the space of the Arsenale, produced a real architectural space, not only a display, but a space at real scale that could be physically experienced. Some of the photographs testify of this interaction between anonymous visitors and the street built at 1:1 scale.²¹ By getting access to what used to be the heart of the city – in the seventeenth century writer and diarist John Evelyn wrote that the heart of Venice was not St Mark's Square, the living room of the republic, but rather the Arsenale from which the wealth and the power of the state came – Portoghesi not only created a temporary display that would vanish once the exhibition was over, but revealed to the world a long buried part of Venice's history. By creating a public space in a building that was once used on a daily basis by thousands of shipbuilders and that was never truly public, Portoghesi created a new public space dedicated to arts and culture. And as Vittorio Gregotti, one of the fiercest critics of the show recalled: 'Visiting an unknown monument remains the most important experience of this exhibition.'²²

Yet if the format of the 'Strada' was inspired by a desire to transform real urban spaces, it was also linked with the tradition of temporary urban furnishing that gave the city a different face. In 1979, the Venetian Carnival was reintroduced on the occasion of a joint event between the theatre and architecture sections of the Biennale. For the occasion the now famous Teatro del Mondo by Aldo Rossi was reminiscent of eighteenth-century floating machines typical of Venetian celebrations. Inspired by the experiences of 1979, the curating device of the street of façades had many similarities with theatre set design (in particular the historical example of the Teatro Olimpico designed in 1580 by Andrea Palladio).²³ Exorcised by the temporariness of the street and the theatre, the desire for imagination was intended to influence city planning.

The new exhibition format also suggested a political gesture. If previous architecture exhibitions had been 'architecture for architects', in 1980 Portoghesi and his team were moved by a desire to render architecture accessible to all, and to produce an event that, like the famous Venetian art gathering, would be widely reported around the world. For Portoghesi, the return to the street, used as a social place rather than a mere space of transit, symbolised the reappearance of references to private life in the public sphere. The idea was to make the visitor part of the scenography and thus to use the street as a place of public appearance. So if, as claimed

eerdere architectuurtentoonstellingen focusten op 'architectuur voor architecten', werden Portoghesi en zijn team in 1980 gedreven door de wens architectuur voor iedereen toegankelijk te maken en een evenement te organiseren dat net als de befaamde Venetiaanse kunstbiënnale over de hele wereld publiciteit zou krijgen. Voor Portoghesi symboliseerde de terugkeer naar de straat, niet enkel gebruikt als doorgangspolek, maar ook als sociale plek, dat er in het publieke domein weer verwijzingen naar het privéleven begonnen op te duiken. Het idee was de bezoeker onderdeel te maken van de scenografie en zo de straat te gebruiken als een plek waar je je in het openbaar vertoont. Dus hoewel Habermas in 1980 beweerde dat de 'Strada Novissima' moest worden beschouwd als een stap terug ('een avant-garde van omgekeerde gevels')²⁴ was die in feite juist heel progressief: architectuur in de vorm van een politiek statement.

Er was een duidelijk verband tussen het idee van de straat en de terugkeer naar de traditionele stad, zoals die door sommige postmodernisten werd verkondigd. Wat de architectuurbiënnale van Venetië in 1980 betreft: in aansluiting op de theoretische discoursen die toen opkwamen, was de tentoonstelling en haar scenografie qua concept bepaald geen generieke en neutrale presentatie. De tentoonstelling was een krachtige intentieverklaring, en een pleidooi voor een terugkeer naar de traditionele stedenbouw en het gebruik van stedelijke basiselementen die sociale interactie stimuleren. Daarom was in 1981, toen de tentoonstelling opnieuw werd opgebouwd in de Salpêtrière-kerk in Parijs, de ruimte van de straat getransformeerd tot nog een ander onderdeel van de traditionele stad: de piazza.

De politieke en sociale ruimte van de straat, zoals die in het arsenaal werd nagebootst, was ook een ruimte van consumptie, wat een zeker exhibitionisme van het privéleven suggereert. Aan het begin van de jaren 1980 stond Italië op de drempel van een nieuwe fase in zijn politieke ontwikkeling.

by Habermas in 1980, the Strada Novissima could be seen as retrograde ('an avant-garde of reversed fronts')²⁴ it was, in reality, very progressive: it was architecture in the form of a political statement.

There was a clear link between the idea of the street and the return to the traditional city, as it was proclaimed by some postmodernists. In the case of the 1980 Venice Architecture Biennale, the concept of the exhibition and its scenography, in tune with upcoming theoretical discourses, was far from being a generic and neutral form of display. It was a strong declaration of intentions, in favour of the return to traditional city planning and to the use of basic urban elements fostering sociability. And that is why, in 1981, when the exhibition was presented in Paris Salpêtrière's chapel, the space of the street had transformed into another component of traditional cities: the piazza.

The political and social space of the street, as simulated in the Arsenale, was also a space of consumption suggesting a certain exhibitionism of one's private life. At the rise of the 1980s, Italy was to enter a new phase of political development. The murder of Christian Democrat leader Aldo Moro by the red brigade in 1978 led to the growing popularity of the Italian Socialist Party (with which Paolo Portoghesi has always been associated). This period was also characterised by what has been coined as 'riflusso verso il privato' (the return of the private): a social phenomenon witnessing the return of private life within the public sphere.²⁵ Tired of heavy political conflicts, Italians craved personal, and sometimes anonymous, stories on the front page of important newspapers. Here too, we can see how the spatial and curatorial device of the street of façades was the result of ongoing political and social changes. In its form, the Strada Novissima symbolised both the

20 Portoghesi, 'The End of Prohibitionism', op. cit. (noot 8), 12.

21 Voor de bouw van de façades werden technici ingezet van de Romeinse Cinecittà studio's. Cinecittà bouwt de filmsets meestal op iets minder dan ware grootte (bijvoorbeeld 4/5), omdat de cameraleens licht vertekent. Ook de façades van de 'Strada Novissima' werden op iets minder dan ware grootte gebouwd om

22 Vittorio Gregotti, 'I vecchietti delle colonne', *La Repubblica* (30 juli 1980).

23 De Engelse versie van de tentoonstellingscatalogus van 1980 had een tekening van een doorsnede van Palladio's Teatro Olimpico in Vicenza op de omslag.

24 Zie: Jürgen Habermas, 'Modernity – an Incomplete Project', in: Hal Foster (red.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983).

21 The façades were built by employed technicians of the Roman cinema studio of Cinecittà. Cinecittà generally builds the sets at a scale slightly smaller than the real ones (4/5 for example), because of the adjustment made by the camera lens. Also the façades of the Strada Novissima were, like the Cinecittà sets, built at a smaller scale, giving the impression of a sort of miniature or fantastic world.

22 Vittorio Gregotti, 'I vecchietti delle colonne', *La Repubblica* (30 July 1980).

23 The 1980 edition of the exhibition's English catalogue had, on the cover, a drawing of the section of Palladio's Teatro Olimpico in Vicenza.

24 See Jürgen Habermas, 'Modernity – an Incomplete Project', in: Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983).

25 See Paolo Morando, *Dancing Days: 1978-1979, I due anni che hanno cambiato l'Italia* (Bari: Laterza, 2009).

Na de moord in 1978 op de christen-democratische leider Aldo Moro door de Rode Brigades groeide de populariteit van de Italiaanse socialistische partij (waarmee Paolo Portoghesi altijd banden heeft onderhouden). Deze periode werd ook gekenmerkt door wat wel *riflusso verso il privato* (de terugkeer van het private) is genoemd: een maatschappelijk verschijnsel waarvan de terugkeer van het privéleven in het publieke domein getuigde.²⁵ De Italianen, alle deprimerende politieke conflicten beu, snakten naar persoonlijke en soms anonieme verhalen op de voorpagina's van belangrijke kranten. Ook hier zien we dat de straat met façades als ruimtelijk curatorieel instrument voortkwam uit aanhoudende politieke en maatschappelijke veranderingen. In haar vorm symboliseerde de 'Strada Novissima' zowel het individuele als het collectieve, de ontmoeting van privélevens binnen het publieke domein.

Doordat voor andere dan de traditionele, geijkte presentatievormen werd gekozen kreeg de 'Strada Novissima' betekenis als een kritische vorm van architectuur, geuit via het middel van de tentoonstelling. De 'Strada Novissima' was ongevoerd en had geen historisch precedent. Hoewel de deel uitmaakt van een traditie van tentoonstellingen waarin geselecteerde architecten wordt gevraagd vanuit het niets een ontwerp te maken, genereerde de 'Strada' geen gebouwen, maar representatieve beelden of – in de woorden van Venturi & Scott Brown – *20 decorated sheds*. Het was, meer dan decor of simulacrum, een projectief manifest waarin kennis werd verkregen door daadwerkelijk dingen te maken, en dat werd de ultieme manifestatie van een architectuur van communicatie.²⁶ De architectuurbiënnale van Venetië van 1980 was te vergelijken met de Stuttgartse Weissenhofsiedlung, met als belangrijkste verschil dat hij in (en voor) een mediawereld tot stand kwam. Charles Jencks herinnert zich:

In plaats van de gebouwen te bouwen – daar hadden we de tijd noch het geld voor – bouwden we de façades en wisten we onze boodschap over te brengen doordat die door de media werd versterkt, precies zoals Johnson's AT&T Building een mediagebeurtenis werd!²⁷

Vertaling: Bookmakers, Auke van den Berg

individual and the collective, the encounter of private lives within the public sphere.

The Strada Novissima side-stepped the traditional representational tropes of display and became a critical form of architecture, executed through the media of the exhibition. The Strada Novissima was unusual and without historical precedent. Although part of a tradition of full-scale exhibitions in which selected architects are asked to produce a design *ex nihilo*, the Strada generated not buildings but representational images, or – as Venturi and Scott Brown would put it – *20 decorated sheds*. More than mere scenery or simulacrum,²⁶ it was a projective manifesto in which knowledge was obtained by the actual making of things, and which became the ultimate manifestation of an architecture of communication. The 1980 the Venice Architecture Biennale was like the Stuttgart Weissenhofsiedlung, but the main difference was that it was completed in (and for) a media world. Charles Jencks recalls:

Instead of building the buildings – we didn't have the time nor the money – we built the façades and we took the message through because it was amplified by the media, just in the same way as Johnson's AT&T building became a media event!²⁷

25 Zie: Paolo Morando, *Dancing Days: 1978-1979*, English Dictionary 1993 *I due anni che hanno cambiato l'Italia* (Bari: Laterza, 2009).

26 *The New Shorter Oxford English Dictionary* 1993 definieert 'simulacrum' als een beeld zonder de substantie of kwaliteiten van het origineel. Maar de façades van de 'Strada Novissima' verwezen in de meeste gevallen niet naar een voorbeeld of 'origineel'.

27 Charles Jencks, interview met Eva Branscome en de auteur (16 februari 2009).

26 *The New Shorter Oxford English Dictionary* 1993 defines simulacrum as an image without the substance or qualities of the original. Yet the Façade of the Strada Novissima, in most cases, had no referent attached to them and did not refer to any 'original'.

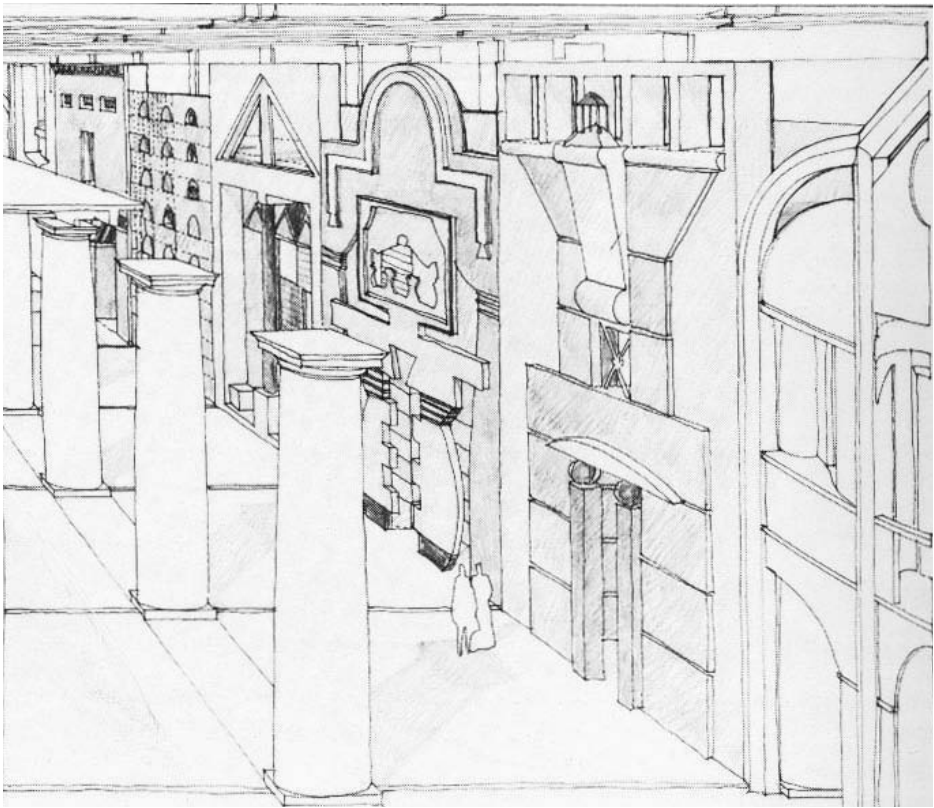
27 Charles Jencks, interview with Eva Branscome and the author (16 February 2009).



Paolo Portoghesi in *La presenza del passato* (1980), regisseur / director Maurizio Cascavilla, 32 min.



Perspectief van de Strada Nuova vanuit het oosten, 1769, Genua / Perspective view of the Strada Nuova from the east, 1769, Genoa



Schets van de Strada Novissima / Sketch of the Strada Novissima



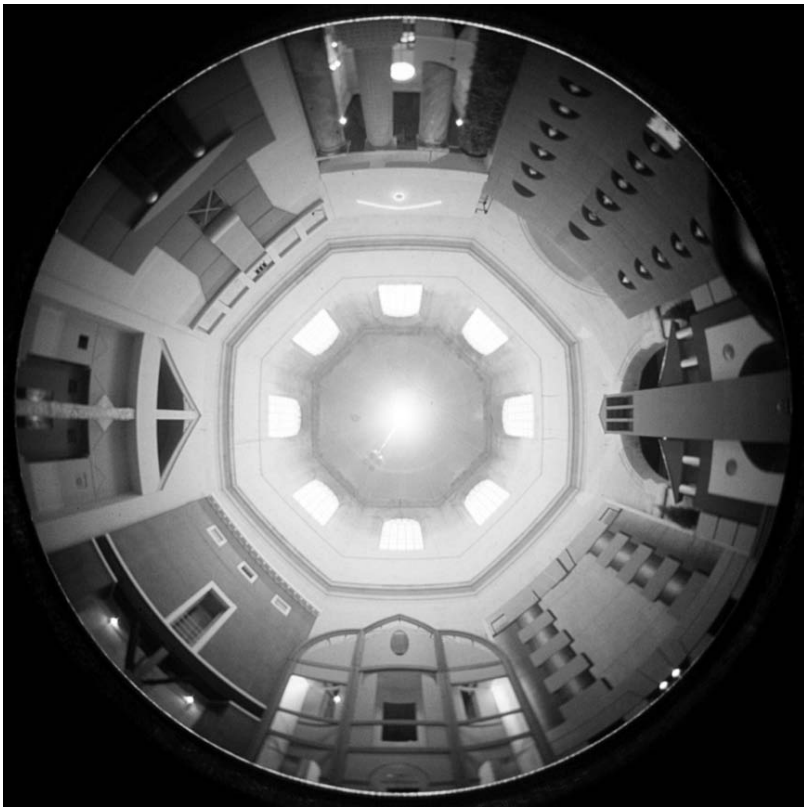
Corderia dell'Arsenale in Venetië, 1979 / Corderia dell'Arsenale di Venezia, 1979



Beeld van de Strada Novissima/View of the Strada Novissima



Beeld van de Strada Novissima/View of the Strada Novissima



Tentoonstelling 'La présence de l'histoire', Parijs, Chapelle de la Salpêtrière, 1981
Exhibition 'La présence de l'histoire', Paris, Chapelle de la Salpêtrière, 1981