

arguing about, and against, an aesthetic critique of all of this, and think they are proving themselves lucid and modern by pretending to embrace their century, by proclaiming that the motorway or Sarcelles have a beauty of their own that should be preferred to the discomfort of “picturesque” old neighbourhoods, or by gravely pointing out that the majority of the population is eating better, in spite of those nostalgic about good cuisine, already the problem of the degradation of the totality of the natural and

human environment has completely lost any relation to the purported old quality, aesthetic or otherwise, and has radically become the very issue of the material possibility of existence of the world that is pursuing this course.’ Ibid., 81.

6

Aldo Rossi, op. cit. (note 1).

Translation: Pierre Bouvier

RICHARDS’S ALTERNATIVE

STEVE PARNELL

As editor of *Architectural Review* from 1937 to 1971 (and assistant for the two previous years), Jim Richards oversaw the rise and demise of modern architecture in Britain: from its initial promotion through his magazine in the 1930s, its post-war adoption as the de facto idiom for the country’s reconstruction, and the subsequent growing disillusionment with its constructed reality, in contrast to the motivating ideology.

Like many artists and intellectuals of his generation, Richards (1907-1992) was politically of the left and a sympathiser of socialism. He was also the very embodiment of the mid-twentieth-century architectural establishment. Educated at Cambridge and the AA, close friends with the early lights of English modern art, architecture correspondent for *The Times* and contributor to the BBC’s *The Critics*, he was finally knighted in 1972 for services to architecture.

Richards’s farewell editorial in the February 1971 issue of *AR* was entitled simply ‘Retrospect’.¹ Besides discussing the magazine’s role in promoting and criticising architecture, he regrets what modern architecture had become: a style pandering to developers’ profit, and unable to communicate with the public at large. Richards complained that architects’ preference to work ‘for the approbation of other architects’, ignoring the bigger issues of society, would lead to the danger of them

becoming ‘side-tracked as serious members of society, of their clothes being stolen by others and of losing all public support’.² Richards considered that the battle for modern architecture had been won—at least within the profession—and succeeded by other battles, specifically, ‘the architects’ deeper involvement in social and environmental issues’.³ He thought that architects could uniquely bring to the design of the environment two things, namely: inform the public of the possibilities for how the environment could be; and an overall concern and coordination of the bigger, wider picture.

Some of these ideas reappeared in the Royal Institute of British Architects Annual Discourse, ‘The Hollow Victory: 1932-72’, which he delivered the following year and which was published in the *RIBA Journal*. Richards correctly identifies that architecture was at a crisis point and critically reflects on the previous 40 years of modernism’s successes and failures, compared to its original aspirations. 1972 was indeed a turning point, marking the death of Modern Architecture, as Charles Jencks famously put it, although modernism arguably died in the UK already on 16 May 1968 with the Ronan Point tower block collapse. 1972 was also the year before the oil crisis that established environmental concerns in architectural discourse for the first time, after years of neglecting to think about the finiteness of oil-based technology as a basis for the construction of the artificial environment. Forty years further on, and with architecture once more ostensibly at a crisis point in similar ways to 1972 with the issues of the gap between an insular architectural profession and the public, and architecture’s relationship to the environment still outstanding, it seems apposite to reflect on Richards’s ideas on what originally constituted good architecture and the lessons learned.

As a magazine man, Richards was well aware of its potential for stripping the aesthetic from the ethic and warned of architecture becoming merely an image and servile to the photographer. Richards plays down the importance of the aesthetic aspect of architecture, perhaps due to the overriding emphasis that *AR* placed on it during his tenure. He was equally sensitive to the image, or style, being used as propaganda for the Modern Movement.

Like many of the believers in the modern cause in the 1930s—and it was an almost religious belief—Richards considered modern architecture more than just a style, but a movement that had a ‘more revolutionary objective: to create a totally new relationship between architecture and society’. Richards, however, in contrast to many of his modernist brethren, was also against the cult of personality and individual ego and believed in the potential of an anonymous architecture. He admonished the idea of novelty for novelty’s sake and ‘that progress can be recorded

as a succession of separate achievements by individuals,' noting that 'we've found it surprisingly hard to escape from the 19th century conception of the celebrity architect'.⁵

Richards's alternative proposal for the profession was to learn from the medical profession, and specifically three pillars upon which their professionalism stood: a high level of skill; the availability of their services when and where needed; and research contributing to a body of architectural knowledge organised to improve the profession as a whole. The result, it was hoped, would re-establish the public's trust in architects and re-establish architecture as an all-pervasive design practice in the service of society.

The skills that Richards described go beyond an essential competence in design combined with knowledge of latest materials and technologies, but also encompass ethics. In particular, he believed that an architect should not touch a brief that puts profit first, is detrimental to the environment, or a short-term solution. Richards's criticism that the profession of 40 years ago was concerned more with novelty and originality than doing the ordinary well might just as easily be applied today.

Richards translated the second pillar to mean that architectural services should be local. In other words, architects should ideally live where they practise and take responsibility for the design of their local environment. Architects would therefore become acquainted with the area in which they live, its problems and possibilities. Long-term relationships would be built, architects would become involved in policymaking as well as implementation, and ultimately be accountable to the local community for both their successes and failures. In order to reduce the gap between the architectural profession and the public, Richards also advocated public participation in the design process, but stated strongly that the architect would ultimately have overall guardianship of the environment. The result would be less about the architect as individual celebrity and more about raising the reputation of the profession as a whole.

The final pillar that Richards borrowed from the medical profession was that of 'research organised both to improve knowledge and resources and to put them at every (architect's) disposal'.⁶ This body of knowledge should not only be the basis of an architect's education, but of what the architect sells, rather than his/her cultural capital, brand, personality, or status. Instead of being contained within a practice, results of design research would be disseminated across the profession in order to raise the skill level of the profession at large.

These were not unattainable aspirations, Richards believed, as he saw them being practised immediately after the war in British public authority offices such as Hertfordshire's and London County Council's Architects' Departments. Although not

officially linked to architectural education, the latter in particular became a magnet and kind of finishing school for a generation of young, aspirational architects in Britain, and the largest employer of architects in Europe at that time. It was also the incubator of brutalism, which has since tended to be associated with British Welfare State architecture.

OMA's exhibition 'Public Works' at the 2012 Venice Architecture Biennale featured a collection of such 'anonymous architecture' from the 1960s and 1970s by 'architects employed by the Greater London Council, the Public Works Department of Amsterdam, the Dutch Rijksgebouwendienst, the Senatsbauverwaltung of West Berlin, and work from various architects in France and Italy as members of special "Architect Councils", "guiding" the public sector on matters of architecture and urbanism'.⁷ The buildings designed by the anonymous bureaucrats were all heroically brutalist statements in their own right, but designed for the greater good of society rather than individual glory. As such, they each represent a manifestation of good architecture as process and product in the Richards model with one vital exception: the alienation of the public from architects' taste—an estrangement from which architecture still suffers.

It is almost impossible to imagine a model of architectural practice as described above today. It would require a wholesale shift in architects' core belief system tantamount to the one that modernism introduced a century ago. Nevertheless, Richards's argument might still form the basis of a workable definition, distilled in the idea that good architecture should maintain a connection between art and life in the service of society.

1
James Richards, 'Retrospect', *Architectural Review*, February (1971), pp.69-72.

2
Ibid., 71.

3
Ibid., 69.

4
James Richards, 'The Hollow Victory: 1932-72', *RIBA Journal*, May (1972), 193.

5
Ibid., 194.

6
Ibid., 195.

7
Reinier de Graaf, 'Public Works Opens at the Venice Architecture Biennale 2012', 2012, <http://oma.eu/news/2012/oma-opens-public-works-exhibition-at-venice-biennale> (accessed 3 December 2012).

aan hun architecturale equivalenten die zich voordoen als ‘kritisch’, terwijl beide slechts de twee kanten vormen van dezelfde gedevalueerde munt. Dit is de architectuur die op een vorm van waarheid gericht is, en beoefend wordt zoals ‘de steenhouders of werklieden die de kathedralen bouwen, de fabrieken, de grote bruggen, de grote werken van onze tijd’.⁶

1
Aldo Rossi, dankwoord Pritzker Prijs, http://www.pritzkerprize.com/1990/ceremony_speech1.

2
Robert Kurz, ‘L’honneur perdu du travail. Le socialisme des producteurs comme impossibilité logique’, *Conjonctures*, nr. 25 (1997), 24, <http://trempep.uqam.ca/conjonctures/>.

3
Internationale Situationniste, nr. 6 (1961), 11.

4
Guy Debord, *La planète malade* (Parijs: Gallimard, 1971), 79, 83-85.

5
We kunnen de actuele geldigheid van de volgende aanklacht tegen de esthetica beoordelen: ‘Terwijl de nostalgische idioten nog

uitweiden over, en tegen, een esthetische kritiek van dat alles en denken dat ze helder en modern zijn door te doen alsof ze zich aansluiten bij hun eeuw, door te verkondigen dat de autoweg of Sarcelles een schoonheid heeft, die we zouden moeten verkiezen boven het ongemak van de “pittoreske” oude wijken, of door serieus op te merken dat de bevolking in haar geheel beter eet, ondanks diegenen die terugverlangen naar de goede keuken, heeft het probleem van de achteruitgang van het totale natuurlijke en menselijke milieu al volledig opgehouden zich op het vlak te plaatsen van de voorgewende oude kwaliteit, esthetisch of anders, om radicaal het eigenlijke probleem te worden van de materiële bestaansmogelijkheid van de wereld die een dergelijke beweging volgt.’ Ibidem, 81.

6
Aldo Rossi, op. cit. (noot 1).

Vertaling: Martine Wezenbeek

RICHARDS’ ALTERNATIEF STEVE PARNELL

Als redacteur van *Architectural Review* van 1937 tot 1971 (en als assistent tijdens de twee jaren daarvoor), overzag Jim Richards de opkomst en ondergang van de moderne architectuur in Groot-Brittannië: van de initiële architectuurpromotie in zijn tijdschrift tijdens de jaren 1930, de adoptie van de moderne architectuur als het feitelijke idioom voor de wederopbouw, tot aan de groeiende desillusie over de gebouwde werkelijkheid, in tegenstelling tot de ideologie die haar motiveerde.

Zoals veel kunstenaars en intellectuelen van zijn generatie, was Richards (1907-1992) links georiënteerd en was hij een sympathisant van het socialisme. Hij was ook de belichaming van het architecturale establishment in het midden van de twintigste eeuw. Opgeleid in Cambridge en aan de Architectural Association, bevriend met de vroege iconen van de Engelse moderne kunst, architectuurcorrespondent voor *The Times* en medewerker aan *The Critics* van de BBC—begrijpelijkwijze werd hij in 1972 geridderd voor zijn verdiensten voor de architectuur.

Zijn afscheidsredactioneel in *Architectural Review* (1971) heette eenvoudig ‘Retrospect’.¹ Hij bespreekt daarin de rol van het tijdschrift in de promotie van en de kritiek op de architectuur, maar hij betreurt ook wat er van de moderne architectuur is terecht gekomen: ze is gedevalueerd tot een stijl die hengelt

naar ontwikkelaarsprofijt, en die niet in staat is te communiceren met het grote publiek. Richards beklagt zich erover dat door de voorkeur van architecten om te werken ‘ten behoeve van de goedkeuring van andere architecten’, belangrijke maatschappelijke thema’s genegeerd worden. Architecten dreigden daardoor ‘niet langer als serieuze leden van de samenleving gezien te worden, omdat hun kleren door anderen gestolen zijn en omdat ze alle publieke steun verloren hebben.’² Hij was van mening dat de strijd om moderne architectuur gewonnen was—althans binnen de beroepsgroep—en opgevolgd was door een ander type strijd, het bijzonder ‘de diepgaande bemoeienis van architecten met sociale en ruimtelijke problemen.’³ Hij dacht dat enkel architecten in staat waren de vormgeving van de omgeving met twee zaken te verrijken: het informeren van het publiek over de mogelijke ontwikkeling van de gebouwde omgeving; en een algemene bezorgdheid omtrent de coördinatie van het grotere plaatje.

Enkele van deze ideeën kwamen opnieuw tevoorschijn in de jaarlijkse rede van het Royal Institute of British Architects, ‘The Hollow Victory: 1932-72’, die hij in 1972 uitsprak en die gepubliceerd werd in het *RIBA Journal*. Richards constateert daarin dat de architectuur in crisis is en hij reflecteert kritisch op de successen en mislukkingen van het modernisme van de afgelopen 40 jaar, vergeleken met zijn oorspronkelijke bedoelingen. 1972 was inderdaad een keerpunt: het markeerde de dood van de Moderne Architectuur, zoals Charles Jencks het omschreef, hoewel het modernisme in het Verenigd Koninkrijk al op 16 mei 1968 stierf met de instorting van de Ronan Point woontoren. 1972 was ook het jaar vlak voor de oliecrisis die voor het eerst een bezorgdheid om het milieu in het architectuurdiscours introduceerde, nadat er jaren op geen enkele manier was nagedacht over de eindigheid van de op olie werkende technologie als basis voor de constructie van het artificiële milieu. 40 jaar later, met de architectuur opnieuw en overduidelijk op een kritiek punt gelijkaardig aan dat van 1972—en gegeven de kloof tussen publiek en architectuur, en de nog altijd onbesliste relatie tussen milieu en architectuur—lijkt het raadzaam na te gaan wat Richards’ ideeën over goede architectuur waren, en welke lessen eruit getrokken zijn.

Als een tijdschriftenmaker was Richards zich goed bewust van de mogelijke gevolgen van een scheiding tussen esthetiek en ethiek, en waarschuwde hij voor een architectuur die als beeld nog slechts de fotografen dient. Hij minimaliseerde het belang van het esthetische aspect van architectuur, misschien omwille van de nadruk die er in *AR* al voortdurend op gelegd werd. Toch was hij gevoelig voor het beeld of de stijl, die gebruikt werd als propaganda voor de moderne beweging.

Zoals veel aanhangers van de moderne zaak in de jaren 1930—het ging bijna om een religieus geloof—beschouwde Richards

moderne architectuur niet als een stijl, maar als een beweging met ‘een meer revolutionair doel: een totaal nieuwe relatie creëren tussen architectuur en maatschappij.’ In tegenstelling tot veel van zijn modernistische medestanders, verzette hij zich ook tegen personencultus en tegen het individuele ego, en geloofde hij in de kracht van een anonieme architectuur. Hij verwierp het idee van het nieuwe omwille van het nieuwe, en geloofde evenmin dat ‘voortgang gezien kan worden als een opeenvolging van afzonderlijke realisaties door individuen’, opmerkend dat ‘we het verrassend moeilijk hebben gevonden om aan de negentiende-eeuwse conceptie van de sterarchitect te ontsnappen.’⁵

Zijn alternatief bestond erin te leren van het beroep van medicus, en dan vooral van de drie pijlers waarop diens professionaliteit berust: goed ontwikkelde vaardigheid; onmiddellijke beschikbaarheid waar en wanneer die is vereist; en onderzoek dat bijdraagt tot de ontwikkeling van een corpus van architecturale kennis die het beroep als geheel kan verbeteren. Het resultaat, zo werd gehoopt, zou het vertrouwen van het publiek herstellen, en zou architectuur opnieuw vestigen als een alomvattende ontwerpactiviteit ten dienste van de maatschappij.

De vaardigheden die Richards beschreef gaan verder dan een essentieel vermogen tot ontwerp, gecombineerd met kennis van de nieuwste materialen en technieken—ze omvatten ook een vorm van ethiek. Hij geloofde namelijk dat een architect niets te maken zou mogen hebben met een opdracht die winst op de eerste plaats stelt, die schadelijk is voor het milieu, of die slechts een oplossing op korte termijn biedt. De kritiek van Richards dat 40 jaar geleden het beroep meer met nieuwheid en originaliteit begaan was in plaats van ‘gewoon’ te doen, zou vandaag net zo goed toepasbaar kunnen zijn.

Richards interpreteerde de tweede pijler als volgt: architectuurdiensten moeten lokaal zijn. Met andere woorden: architecten zouden idealiter moeten wonen waar ze werken en hun verantwoordelijkheid nemen voor het ontwerp van hun lokale omgeving. Ze zouden vertrouwd moeten zijn met de buurt waarin ze leven, met de problemen en met de mogelijkheden ervan. Zo zouden relaties op lange termijn kunnen ontstaan, zouden architecten betrokken worden zowel bij politieke besluitvoering als bij de implementatie, en zouden ze uiteindelijk verantwoording moeten afleggen bij de lokale gemeenschap voor zowel de successen als de mislukkingen. Om de kloof tussen het architectuurberoep en het publiek te verkleinen, bepleitte Richards ook participatie in het ontwerpproces, maar hij benadrukte met klem dat uiteindelijk de architect de bebouwde omgeving zou moeten begeleiden. Het resultaat zou minder over de architect als individuele beroemdheid gaan, en meer over het opwaarderen van de professie in haar geheel.

De laatste pijler die Richards ontleende aan de medische wereld was die van ‘onderzoek georganiseerd om kennis en bronnen te verbeteren en ter beschikking van iedere architect te stellen.’⁶ Deze kennis zou niet alleen de basis moeten vormen van de opleiding van iedere architect, maar van wat de architect verkoopt—eerder dan zijn culturele kapitaal, merk, persoonlijkheid of status. In plaats van in een praktijk ingebed te zitten, zouden onderzoeksresultaten in het veld verspreid moeten worden om de kwaliteit van het beroep te verbeteren.

Dit waren volgens Richards geen onmogelijke aspiraties, aangezien hij ze vlak na de oorlog beoefend zag in Britse overheidsinstanties zoals de County Council’s Architects’ Departments in Hertfordshire en Londen. Hoewel ze niet officieel verbonden waren aan architectuuronderwijs, werd vooral die laatste een magneet, een *finishing school* voor een generatie jonge, ambitieuze architecten in Groot-Brittannië, en bovendien, op dat moment, de grootste architectenwerkgever in Europa. Ook het brutalisme, dat sindsdien geassocieerd wordt met de architectuur van de Britse verzorgingsstaat, is op deze manier verspreid.

De tentoonstelling ‘Public Works’ van OMA op de Venetiaanse architectuurbiënnale van 2012 bevatte een verzameling van dergelijke ‘anonieme architectuur’, gerealiseerd tussen de jaren 1960 en 1970 door ‘architecten tewerkgesteld door het Greater London Council, de afdeling Publieke Werken van Amsterdam, de Nederlandse Rijksgebouwendienst, de Senatsbauverwaltung van West-Berlijn, en werk van verschillende architecten in Frankrijk en Italië als leden van speciale “architectenraden” die de publieke sector “adviseerden” op het vlak van architectuur en stedenbouw.’⁷ De gebouwen van deze anonieme bureaucraten waren op zichzelf heroïsche, brutalistische statements, maar ze waren eerder ontworpen voor het algemeen welzijn dan voor de individuele glorie. Als zodanig vertegenwoordigen ze een manifestatie van goede architectuur als proces en product volgens het model van Richards, met echter één belangrijke uitzondering: de vervreemding van het publiek van de smaak van architecten—een verwijdering waaronder de architectuur nog altijd lijdt.

Het is bijna onmogelijk zich vandaag een model voor te stellen voor een architectuurpraktijk als boven beschreven. Het zou een volledige ommekeer vergen in de kern van het geloofssysteem van architecten, even verstrekkend als de principes die een eeuw geleden door het modernisme werden geïntroduceerd. Toch zou het argument van Richards nog altijd aan de basis van een werkbare definitie kunnen liggen, gedestilleerd tot het idee dat goede architectuur een connectie zou moeten bewaren tussen kunst en leven ten dienste van de maatschappij.

1
James Richards, 'Retrospect', *Architectural Review* (februari, 1971), 69-72.

2
Ibid., 71.

3
Ibid., 69.

4
James Richards, 'The Hollow Victory: 1932-72', *RIBA Journal* (mei, 1972), 193.

5
Ibid., 194.

6
Ibid., 195.

7
Reinier de Graaf, 'Public Works Opens at the Venice Architecture Biennale 2012', 2012, <http://oma.eu/news/2012/oma-opens-public-works-exhibition-at-venice-biennale> (geraadpleegd 3 december 2012).

Vertaling: Christophe Van Gerrewey

GOEDE ARCHITECTUUR? BOB VAN REETH

Wat is goede architectuur? Vanwaar die vraag? Blijkbaar is er nogal wat werk van architecten dat tot nadenken stemt of het antwoord zelfs schuldig blijft. Troost vind je in dat geval bij de dichter Herman de Coninck: 'Slechte poëzie is vaak heel leerzaam om te weten te komen waarom goede poëzie zo schaars is.'

Ik denk dat architectuur het zoeken is naar architectuur. Het gaat dus om goed zoeken. Zoeken is wat een project voorafgaat. Zoeken is het op weg zijn naar wat in het project gesublimeerd en 'verheerlijkt' moet worden (zoals Wittgenstein het zei in zijn *Vermischte Bemerkungen*). Om tegemoet te komen aan emotionele en intellectuele verwachtingen, noden—en dit gaat niet zonder inspanning en geduldige belangstelling. Zoeken naar het thema, naar het karakter, naar de bestaanswil van de opgave, naar de noodzaak, wat niet hetzelfde is als de noodzakelijke vereisten. Noodzakelijkheid is de bestaansgrond van de architectuur, is het bruikbare voorbij, is de innerlijke noodzaak van de opgave: onvermijdelijk en onontkoombaar.

De bestaanswil van de architectuur is het geheim van het raffinement van haar noodzaak; de zuivere, evidente noodzaak. Bezieling ligt in de verheerlijking van die noodzaak. Zoeken naar een emotionele vereenzelviging met het onderwerp, naar een vorm van 'dichtbijheid', naar een intimiteit. Daardoor is architectuur ook autobiografisch.