

H I S T O R Y

XB/68/4X

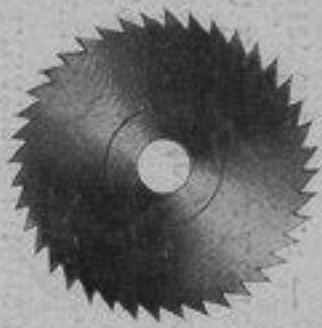
GÉRANT LITTÉRAIRE: I. K. BONSET

MÉCANICIEN PLASTIQUE: THEO VAN DOESBURG

M I 3 ROUGE O I C A

N° ROT, RED 1922

N° ROUGE, ROOD 1922



ADMINISTRATIE EN VERTEGENWOORDIGING VOOR HOLLAND: „DE STIJL“ KLIMOPSTRAAT 18,
HAAG. — PARIS: LIBRAIRIE „SIX“ 5 AV: DE LOWENDAL PARIS 7^e

Mecano, no. 3, 1922, cover

Magazine Architecture

Carlo Menon and Véronique Patteeuw

I think for an architect, to edit a magazine, like teaching, or participating in public debates, is a way of cultivating theoretical reflection, not as a separate activity, but as an indispensable part of design craft.¹

From César Daly's *Revue générale de l'architecture* to El Lissitzky's *Veshch*, from Adolf Loos's *Das Andere* to Eisenman, Frampton and Gandelsonas' *Oppositions*, architects and architecture historians have used the medium of print, and in particular that of journals, as modes of communication and theoretical expression. Taking up the role of editor-in-chief, sometimes graphic designer and/or publisher, they have, throughout the nineteenth and twentieth centuries, explored methods to assemble a meaningful collection of existing and original elements, critical statements and exemplary projects.

As noted by Jacqueline Pluet-Despatin, periodicals have the potential to expand their arguments beyond the singular occurrence of one issue and offer a form of 'sequenced thinking'. Moreover, they stage as much a *written as a human space*.² Indeed, beyond the printed page, periodicals enable the work of architect-editors: their debate and exchanges with contributors, their ambition with regard to the architectural discipline and the intended purpose they project onto their periodicals. On paper, these interactions are often rendered as multiple voices, conflicting arguments and disciplinary approaches that expand the reach of the individual contributions. Together with an increased interaction with the reader – who very often is also a contributor or at least a 'peer' – the journal represents a shared space, a platform for collaborative practice and collective authorship. As such, architects' periodicals allow complementary roles for the architect while proposing alternatives to the general, established architectural press. The role of graphic design is a challenging question in this perspective.

1
Vittorio Gregotti, 'The Necessity of Theory', *Casabella-Continuità*, no. 494 (1983), 12-13.

2
Jacqueline Pluet-Despatin, 'Une contribution à l'histoire des intellectuels: les revues', *Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent* (IHTP), no. 20 (1992), 135.

Tijdschrift- architectuur

Carlo Menon en Véronique Patteeuw

Ik denk dat het redigeren van een tijdschrift, net als lesgeven of meedoen aan een maatschappelijke discussie, voor een architect een manier is om theoretische reflectie te cultiveren, niet als een aparte activiteit, maar als een onmisbaar onderdeel van het ontwerpambacht.¹

Van César Daly's *Revue générale de l'architecture* tot El Lissitzky's *Veshch*, van Adolf Loos' *Das Andere* tot Eisenman, Frampton en Gandelsonas' *Oppositions*: architecten en architectuurhistorici hebben de gedrukte publicatie en vooral het tijdschrift regelmatig ingezet als middel om te communiceren en een theorie te testen. Gedurende de negentiende en twintigste eeuw traden architecten op als hoofdredacteur, soms zelfs als grafisch ontwerper en/of uitgever, en onderzochten zij methoden om een betekenisvolle collectie bestaande en nieuwe elementen, kritische commentaren en voorbeeldprojecten bij elkaar te brengen.

Tijdschriften hebben de mogelijkheid, zoals Jacqueline Pluet-Despatin al eens opmerkte, de argumentatie in één specifiek nummer niet te beperken tot dat ene nummer, met als gevolg dat een vorm van 'sequentieel denken' ontstaat. Bovendien bieden tijdschriften, volgens Pluet-Despatin, zowel een *geschreven* als een *menselijke* ruimte.² Sterker nog, tijdschriften bieden kansen voor architect-redacteuren: discussies en uitwisselingen met auteurs, hun ambities met betrekking tot de architectonische discipline en de rol van hun tijdschrift daarbinnen. Op papier worden deze interacties vaak weergegeven als verschillende stemmen, conflicterende argumenten en disciplinaire benaderingen die het bereik van de individuele bijdragen vergroten. In combinatie met een toegenomen contact met de lezer – die vaak ook een bijdrage levert of op zijn minst een *peer* is – vertegenwoordigt het tijdschrift een gedeelde ruimte, een platform voor samenwerking en collectief auteurschap. In 'architectentijdschriften' kunnen ontwerpers een extra rol vervullen, omdat ze een alternatief bieden voor de algemene, gevestigde architectuurpers. Welke rol het grafisch ontwerp hierin speelt, blijft een uitdagende vraag.

1
Vittorio Gregotti, 'The Necessity of Theory', *Casabella-Continuità*, no. 494 (1983), 12-13.

2
Jacqueline Pluet-Despatin, 'Une contribution à l'histoire des intellectuels: les revues', *Cahiers de l'Institut de l'Histoire du Temps Présent* (IHTP), no. 20 (1992), 135.

This essay explores graphic strategies as a fundamental aspect of architects' journals. If discourse is generally accepted as 'an oral or written development on a specific theme, conducted in a methodical way', then this essay broadens the range of discourse to iconography and graphic design, by associating the material and formal aspects of the magazines with the ideas they convey and the more implicit cultural contexts in which the periodicals under scrutiny are realised. It examines the following questions: How has architecture manifested itself, beyond built form, by way of words, discourse and images within magazines? Which editorial and graphic strategies have been used to position these words, discourses and images on their pages? Are these strategies linked to a specific architectural or cultural context? And what has been the influence of print technologies, graphic design practices and conventions of the printing industry on their evolution?

The graphic strategies discussed here are not simply formal devices to make the publication attractive and easier to read; they are considered as 'critical editorial devices', the result of an increased attention for the published object, its constitutional elements and visual codes. Accordingly, graphic design is not analysed as such; it is examined from an editorial perspective and observed in the way it completes, alters or deepens the magazine's content.

A useful concept to describe these editorial devices is the notion of 'paratext', as defined by literary theorist Gérard Genette.³ He suggests that a text rarely appears 'in its naked state', but requires reinforcement and

... accompaniment of a certain number of productions, themselves verbal or not as there are the name of an author, a title, a preface, illustrations of which one does not always know whether or not we should consider that they belong to the text, but in any case surround and prolong the text, precisely to present it, in the usual sense of the verb, but also in its strongest sense this is: to make it present, to ensure its presence in the world, its 'reception' and its consumption.⁴

Genette suggests that each of these devices creates a frame for that main text, a *threshold*, contributing to the definition of its meaning. As such, his theory proposes a shift of attention from the main body of the text to the full range of elements around it: the margins, titles and subtexts, footnotes, editorial introductions, cover and illustrations, relations between

Dit essay onderzoekt de grafische strategie als een fundamenteel aspect van het architectentijdschrift. Als onder 'vertoog' in algemene zin 'een mondelinge of schriftelijke uitweiding over een specifiek thema die op een methodische manier tot stand is gekomen' wordt begrepen, dan wordt in dit essay de reikwijdte van het begrip verbreed met iconografie en grafisch ontwerp, door de materiële en formele aspecten van de tijdschriften in verband te brengen met de ideeën die ze overbrengen en de meer impliciete culturele context waarin ze worden gemaakt. Hierbij komen de volgende vragen aan de orde: hoe heeft architectuur zich, buiten de gebouwde vorm om, gemanifesteerd in tijdschriften door middel van woorden, vertogen en beelden? Welke redactionele en grafische strategieën zijn gebruikt om deze woorden, vertogen en beelden op papier te zetten? Zijn die strategieën gekoppeld aan een specifieke architectonische of culturele context? En welke invloed hebben druktechnieken, grafische ontwerppraktijken en de conventies van de grafische industrie gehad op hun ontwikkeling?

De hier besproken grafische strategieën zijn meer dan formele instrumenten om een publicatie aantrekkelijker en leesbaarder te maken. Ze worden beschouwd als 'kritische redactionele instrumenten', het resultaat van de toegenomen aandacht voor het gepubliceerde object, de verschillende onderdelen van het tijdschrift en zijn visuele codes. Grafisch ontwerp wordt hier niet als zodanig geanalyseerd, maar onderzocht vanuit een redactioneel perspectief: de manier waarop het de inhoud van het tijdschrift aanvult, verandert of verdiept.

Het door literair theoreticus Gérard Genette gedefinieerde begrip 'paratekst' is een bruikbaar concept om deze redactionele instrumenten te beschrijven.³ Genette suggereert dat een tekst zelden 'onopgesmukt' verschijnt, maar moet worden versterkt en (...) gepaard moet gaan met bepaalde elementen die zelf (al dan niet) verbaal zijn, zoals de naam van de auteur, de titel, een voorwoord en illustraties, waarvan niet altijd met zekerheid te zeggen is of ze onderdeel van de tekst zijn, maar die de tekst hoe dan ook omringen en uitbreiden, juist om die te 'presenteren' in niet alleen de gangbare, maar ook in de sterkst mogelijke betekenis van dat woord, dat wil zeggen: om die tekst present te maken, om zijn aanwezigheid in de wereld, zijn ontvangst en zijn consumptie te verzekeren.⁴

Genette oppert dat al die instrumenten een kader voor de hoofdtekst creëren, een *drempel*, om zijn betekenis te kunnen vastleggen. Als zodanig wil zijn theorie een verschuiving van de aandacht tweewegbrengen: van het belangrijkste deel van de tekst naar alles eromheen: de marges, titels en ondertitels, voetnoten, redactionele commentaren, omslag en

images and texts, captions and quotations. Initially identified for literary works, the paratext and its thresholds are particularly present in collective works, newspapers and magazines, in order to construct their functions and mechanisms. Here, the situation is even richer: editorial introductions, summaries, titles and typography can be invested with editorial intentions and manipulated to convey meaning to these otherwise ‘grey’ elements of a publication. Barbara Radice formulated this accurately in the first editorial of her magazine *Terrazzo*:

The photos, the drawings, the captions, the words, the titles, the paper, the page format, the typesetting, even the advertising and the sponsors, everything, even the cover price, add up to a magazine and blend like the ingredients of a cake to communicate a taste, an aspiration, a desire embodied by that very object.⁵

Instead of the more generic term ‘architecture magazines’, the titles under scrutiny can be considered as ‘architects’ magazines’. The difference between these two categories has clearly been established in the visual arts, when the first theorists to analyse publications made by artists created the terms ‘artist’s magazines’ (and the corresponding ‘artist’s books’) to distinguish this more intimate relationship with the medium from the more mainstream, market-driven ‘art magazines’ like *Art Press* or *Flash Art*. According to several theorists, ‘magazine art’ emerged and established a clear identity in the 1960s, influenced by conceptual art and institutional critique, while some precedents have been identified in the avant-garde journals of the 1920s. We argue that this terminology can be transferred to the architectural field. Inasmuch as practising architects are, most of the time, the editors, designers and publishers of such magazines, their production can be considered as ‘magazine architecture’.⁶ Parallel to retail architecture, landscape

illustraties, relaties tussen afbeelding en tekst, bijschriften, citaten, enzovoort. De begrippen paratext en drempel, die eerst in de literatuur opdoken, zijn vooral te vinden in collectief werk, in kranten en tijdschriften, en construeren daarin functies en mechanismen. Hier is de situatie zelfs nog rijker: redactionele inleidingen, samenvattingen, titels en typografie kunnen versterkt worden door redactionele doelstellingen en gemanipuleerd om betekenis toe te voegen aan ‘grijze’ onderdelen van een publicatie. Barbara Radice formuleerde dit treffend in het eerste redactioneel van haar tijdschrift *Terrazzo*:

De foto’s, de tekeningen, de bijschriften, de woorden, de titels, het papier, het papierformaat, de typografie en zelfs de advertenties en de sponsors, alles, zelfs de prijs op de kaft, vormen samen een tijdschrift en vermengen zich als de ingrediënten van een taart om een smaak, een aspiratie of wens over te brengen.⁵

In plaats van de meer algemene term ‘architectuur-tijdschriften’, kunnen de bestudeerde titels ook worden beschouwd als ‘architectentijdschriften’. Het verschil tussen deze twee categorieën is duidelijk vastgesteld in de beeldende kunst, waar de eerste theoretici die zich bezighielden met de analyse van door kunstenaars gemaakte publicaties, de term ‘kunstenaarstijdschriften’ (en het corresponderende ‘kunstenaarsboeken’) muntten om deze intiemere verhouding met het medium te onderscheiden van die van de meer gangbare commerciële ‘kunsttijdschriften’, zoals *Art Press* of *Flash Art*. Volgens verschillende theoretici ontstond ‘tijdschriftkunst’ in de jaren 1960 en verkreeg de term in die periode een duidelijke identiteit onder invloed van de conceptuele kunst en institutionele kritiek, terwijl er ook precedents zijn gevonden in de avant-garde tijdschriften van de jaren 1920. Wij stellen dat deze terminologie kan worden overgeheveld naar het domein van de architectuur. Aangezien het meestal praktiserende architecten zijn die optreden als de redacteuren, ontwerpers en uitgevers van dergelijke tijdschriften, kan hun productie worden beschouwd als ‘tijdschriftarchitectuur’.⁶ Parallel aan bijvoorbeeld

³ Gérard Genette, *Seuils* (Paris: Seuil, 1987), trans. Jane E. Lewin as *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

⁴ *Ibid.*, 7–8.

⁵ Barbara Radice, editorial commentary, *Terrazzo*, no. 1 (1988), 4.

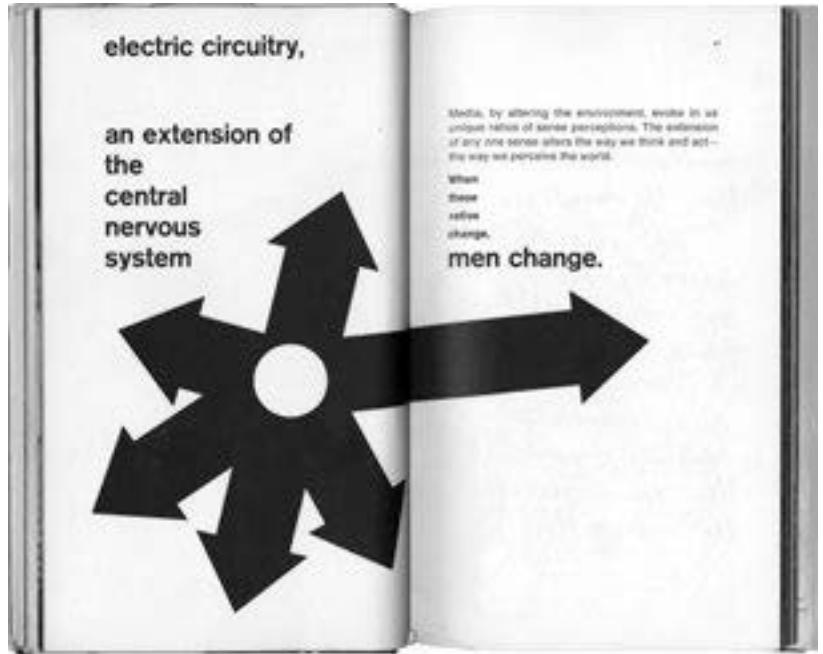
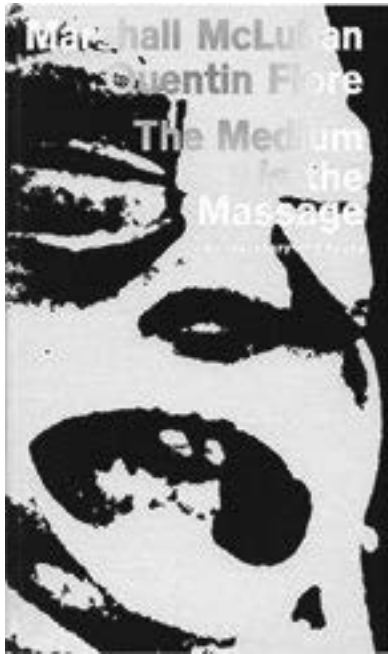
⁶ It should be noted that ‘magazine architecture’ and ‘architects’ magazines’ are not perfectly equivalent terms. Drawing from Marie Boivent’s argument, itself following Clive Phillpot and others, the term ‘magazine architecture’ would fit better than ‘architects’ magazines’ because it insists on the medium and not on the authors. Cf. Marie Boivent, *La revue d’artiste – Enjeux et spécificités d’une pratique artistique* (Saint Senoux: Incertain Sens, 2015), 24–26; Clive Phillpot, ‘Art Magazines and Magazine Art’, *Artforum*, vol. 18 (1980) no. 6, 52–54.

³ Gérard Genette, *Seuils* (Paris: Éditions du Seuil, 1987), vertaald door Jane E. Lewin als: *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

⁴ *Ibid.*, 7–8.

⁵ Barbara Radice, redactioneel commentaar, *Terrazzo*, nr. 1 (1988), 4.

⁶ Wel moet opgemerkt dat de termen ‘tijdschriftarchitectuur’ en ‘architectentijdschriften’ niet gelijkwaardig zijn. Afgaande op het betoog van Marie Boivent, dat zelf weer voortkomt uit dat van Clive Phillpot e.a., zou de term ‘tijdschriftarchitectuur’ passender zijn dan ‘architectentijdschriften’, omdat het de nadruk legt op het medium en niet op de auteurs. Zie ook: Marie Boivent, *La revue d’artiste – Enjeux et spécificités d’une pratique artistique* (Saint Senoux: Incertain Sens, 2015), 24–26; Clive Phillpot, ‘Art Magazines and Magazine Art’, *Artforum*, jrg. 8 (1980) nr. 6, 52–54.



Marshall McLuhan, Quentin Fiore, *The Medium is the Massage, An Inventory of Effects*, cover, 40-41

architecture and interior architecture, magazine architecture could designate a form of architectural practice that invests the journal as its privileged site.

A note also has to be made on periodisation. The emergence of magazine architecture follows a long process of development in the nineteenth and early twentieth centuries. If historiography defines precise periods and features in the practice of magazines, it is also possible to establish continuities across time. Projects abandoned in the past are sometimes taken up by new titles. Making magazines ‘as a room of our own’⁷ is most often a precarious, temporary, ephemeral practice, but considering it beyond the individual trajectories of the specific titles enables to intend it as a collective practice characterised by a certain continuity. A clear example of this fact is the connoisseurship, enjoyment and sometimes longing of editors for magazines of the past, even with very different scopes, motives or economic structures. For instance, Hans Hollein’s ‘Alles ist Architektur’ visual piece of 1968, a provocative insert in the established, professional magazine *Bau*, has percolated across architecture culture; it is now commonplace. It was

‘winkelketenarchitectuur’, ‘landschapsarchitectuur’ of ‘interieurarchitectuur’ zou ‘tijdschriftarchitectuur’ dan verwijzen naar een soort architectuurpraktijk die het tijdschrift als zijn aangewezen locatie opvat.

Vervolgens nog een opmerking over periodisering. De opkomst van tijdschriftarchitectuur volgt na een lang ontwikkelingsproces in de negentiende en vroege twintigste eeuw. Als de geschiedschrijving precieze perioden en kenmerken in de tijdschriftpraktijk kan definiëren, dan is het ook mogelijk om door de tijd heen continuïteit te bereiken. Projecten die in het verleden werden stopgezet, worden soms door nieuwe titels opgepakt. Het uitgeven van een tijdschrift als een ‘persoonlijke ruimte’ is meestal een precaire, tijdelijke, vluchtige praktijk, maar ook een die, buiten de individuele looptijd van specifieke titels bekeken, een collectieve praktijk zichtbaar maakt die wordt gekenmerkt door een zekere continuïteit.⁷ Dit blijkt duidelijk uit het connoisseurschap en het plezier van de redacteuren en, soms, hun verlangen naar tijdschriften uit het verleden, ook al hadden die een heel ander bereik, programma of economische achtergrond. Hans Hollein’s ‘Alles ist Architektur’ bijvoorbeeld, een visueel stuk uit 1968 dat provocerend als bijlage was toegevoegd aan een gevestigd vakblad als *Bau*, heeft de hele architectuurecultuur geïnfiltreerd en is nu gemeengoed. Het werk was geïnspireerd door

inspired by Marshall McLuhan's half visually shocking, half essayistic method *The Medium is the Massage*,⁸ itself inspired by avant-garde magazines of the 1910s and 1920s, and it recalls certain pages of Le Corbusier's *L'Esprit Nouveau*.

In order to grasp magazine architecture and its protagonists, Swiss historian Jacques Gubler defended an interesting approach in 1982 when he proposed an 'identity chart' for a large selection of avant-garde magazines, cross-reading their content and form, their editorial policy and materiality, the graphic design and the social distinction they aimed for.⁹ We propose a different perspective. Instead of a geographic and monographic approach (and a necessarily incomplete bibliography), we propose a thematic one, using a limited number of periodicals as illustrations of five 'graphic modes' that traverse the history of the medium: figuration, objecthood, the page as space, iconographic writing and text matter. Far from excluding each other, these modes are intended as threads that gather more or less momentum in individual titles and historical periods, but never disappear completely: they remain as debris, latent features of the identity of a magazine, sometimes to be revived in different contexts. If the overall approach is thematic, the case studies that illustrate each of these strategies trace a short history at the intersection of architecture, printing technology, graphic design and culture. As such, while addressing an overview of critical editorial and graphic strategies within twentieth-century architects' periodicals, this essay argues that this medium constitutes a privileged space for architectural production, a production we are tempted to call magazine architecture. Ultimately, this shift suggests a perspective on architectural design as well: diverging from the conventional way of looking at architecture journals as mediated expressions of an underlying architecture culture, it could be argued that through publication architects open up the discipline to fields such as graphic design, visual art, publishing and printing, challenging architecture culture and practice in return.

7

Françoise Fromonot, 'Why Start an Architectural Journal in an Age That Is Disgusted with (Most of) Them?', *OASE*, no. 81 (2010), 68.

8

Marshall McLuhan, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects* (New York: Random House, 1967).

9

Jacques Gubler, 'Architettura nelle riviste di avanguardia', *Rassegna*, no. 12 (1982), 4-88. See also Hélène Jannière, 'Distilled Avant-Garde Echoes: Word and Image in Architectural Periodicals of the 1920s and 1930s', *Architectural Histories*, vol. 4 (2016) no. 1, 21. DOI:<http://doi.org/10.5334/ah.211>.

Marshall McLuhan's *The Medium is the Massage* - half visueel schokkend werk, half essayistische methode - en door avant-garde tijdschriften uit de jaren 1910 en 1920. Soms doet het zelfs denken aan bladzijden uit Le Corbusier's *L'Esprit Nouveau*.⁸

In 1982 bepleitte de Zwitserse historicus Jacques Gubler een interessante manier om de tijdschriftarchitectuur en haar protagonisten te begrijpen; hij stelde voor een 'identiteitskaart' op te stellen voor een groot aantal avant-garde tijdschriften en daarvoor te kijken naar hun inhoud en vorm, hun redactionele beleid en productie, hun grafisch ontwerp en het maatschappelijk aanzien dat ze voor ogen hadden.⁹ Wij stellen een ander perspectief voor. In plaats van een geografische en monografische benadering (en een noodzakelijkerwijs onvolledige bibliografie) stellen we een thematische benadering voor. Daarbij is een beperkt aantal tijdschriften illustratief voor vijf 'grafische modi' die de geschiedenis van het medium doorkruisen: figuratie, het object-zijn, de pagina als ruimte, iconografisch beeldschrift en tekstmateriaal. Deze modi sluiten elkaar niet uit, integendeel; we moeten ze zien als draden die min of meer momentum winnen in individuele titels en historische perioden, maar nooit volledig verdwijnen: ze resteren als overblijfselen, latente kenmerken van de identiteit van een tijdschrift, en worden in een andere context opnieuw leven ingeblazen. De globale aanpak van dit essay is thematisch, maar de casestudies die deze strategieën illustreren, schetsen elk een korte geschiedenis op het snijvlak van architectuur, druktechniek, grafisch ontwerp en cultuur. Als zodanig wordt hier niet alleen een overzicht van kritische redactionele en grafische strategieën binnen twintigste-eeuwse architectentijdschriften uitgewerkt, maar wordt er ook in beargumenteerd dat dit medium een bevoorrechte ruimte voor architectonische productie is, een productie die wij 'tijdschriftarchitectuur' zouden willen noemen. Uiteindelijk suggereert deze verschuiving ook een perspectief op het architectuurontwerp: men zou, in tegenstelling tot de conventionele opvatting van architectuurtijdschriften als de gemedieerde uitdrukking van een onderliggende architectonische cultuur, kunnen redeneren dat architecten hun discipline via publicaties openstellen voor andere disciplines zoals grafisch ontwerp, beeldende kunst, het vakgebied van uitgeven en drukken, en zodoende de architectonische cultuur en praktijk op hun beurt uitdagen.

7

Françoise Fromonot, 'Why Start an Architectural Journal in an Age That Is Disgusted with (Most of) Them?', *OASE*, nr. 81 (2010), 68.

8

Marshall McLuhan, *The Medium Is the Massage, An Inventory of Effects* (New York: Random House, 1967).

9

Jacques Gubler, 'Architettura nelle riviste di avanguardia', *Rassegna*, nr. 12 (1982), 4-88. Zie ook: Hélène Jannière, 'Distilled Avant-Garde Echoes: Word and Image in Architectural Periodicals of the 1920s and 1930s', *Architectural Histories*, jrg. 4 (2016) nr. 1, 21. DOI: <http://doi.org/10.5334/ah.211>.

Figuration

Architects have used the printed page as an increasingly important vehicle to spread their theories and methods ever since the invention of the press in the fifteenth century and the publication of the first treatises. What distinguished architects from other professional figures on the building site was their ability to project the construction into the future, controlling its dimensions and proportions through prior representation on paper (*disegno*).¹⁰ It is no surprise that drawings have inhabited architecture publications since their inception, with a status that is more than descriptive; they express the project's most architectural dimensions and clarify spatial concepts that cannot be experienced on site, only inferred.

Architectural authorship also begins with drawing.¹¹ The second tome of Palladio's *Four Books on Architecture* (1570) is widely illustrated with plans and sections of his own projects. Even more importantly, these drawings are idealised, geometrically adjusted versions of the projects that look more 'perfect' than the building they represent. A similar, deliberate use of graphic strategies can be observed when Le Corbusier published his first projects in his journal *L'Esprit Nouveau*: to better disseminate his views on modern architecture, he manipulated the pictures of the completed Villa Schwob by clearing out the project's secondary, non-modern features.¹² Such images – both Palladio's plans and Le Corbusier's photographs – had a much larger audience than actual visitors to their buildings.

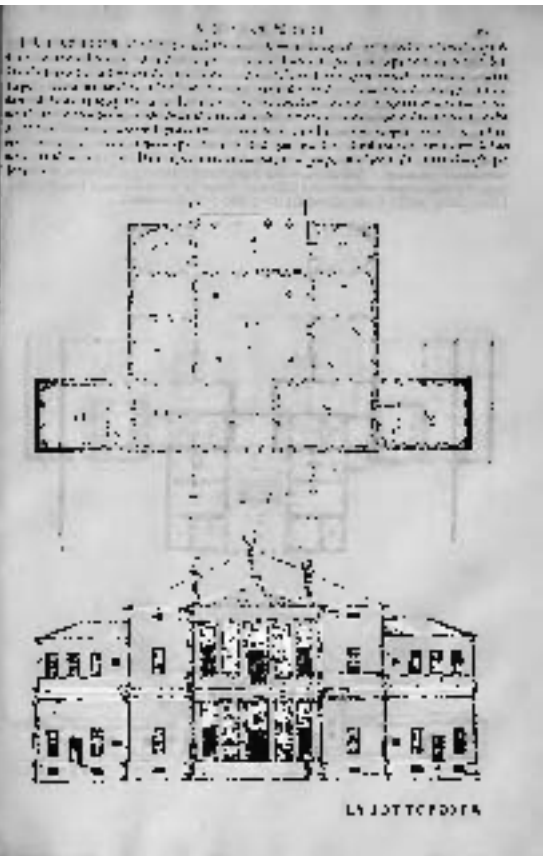
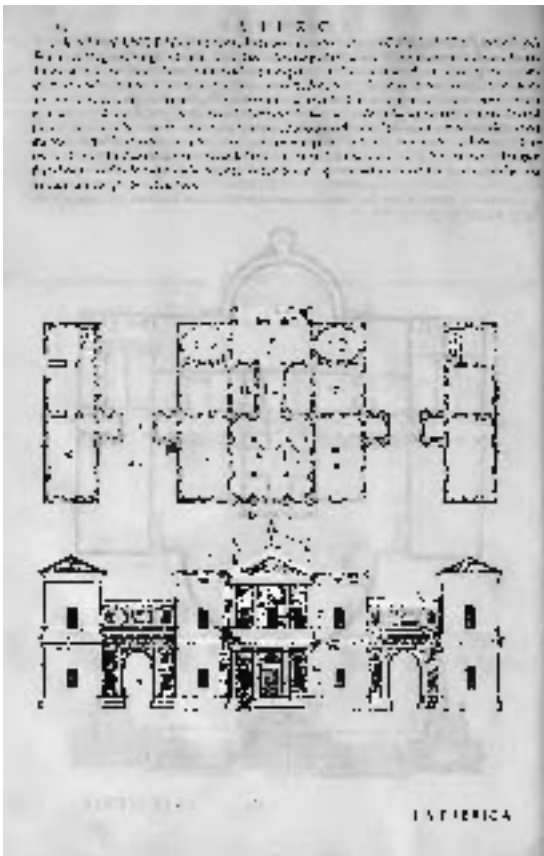
The first architecture periodicals appeared in the early nineteenth century together with the emergence of industrial society and the bourgeoisie's need to be opinionated: to convene and convince the 'public opinion', the most popular periodicals of general interest published news coverage, exhibition and book reviews, satire, political commentary, illustrations, exotic travels, fashion, novels in instalments. For their part, professional journals responded to this new cultural and political condition while contributing to distinguishing architects from contractors, real estate speculators and engineers.¹³ Periodicals quickly became a site for the production and reproduction of what the profession was concerned with at the time: its values, beliefs, ideologies and knowledge. The differences between

Figuratie

Sinds de uitvinding van de drukpers in de vijftiende eeuw en de publicatie van de eerste architectuurtraktaten, zijn architecten de bedrukte pagina meer en meer gaan gebruiken als een instrument om hun theorieën en methoden te verspreiden. Het verschil tussen vooraanstaande architecten en andere professionele figuren op de bouwplaats is hun vermogen om constructie naar de toekomst te projecteren, en de maten en verhoudingen te controleren door middel van een eerdere afbeelding op papier (*disegno*).¹⁰ Het is niet verrassend dat zelfs de allereerste architectonische publicatie al voorzien was van tekeningen en dat de status van die tekeningen ook toen al meer dan beschrijvend was: ze verbeelden sterk de architectonische dimensies van een project en verhelderen ruimtelijke concepten die op de locatie niet zichtbaar zijn en slechts kunnen worden afgeleid.

Met de publicatie van tekeningen begint ook het architectonisch auteurschap.¹¹ Deel twee van Palladio's *Four Books on Architecture* (1570) is rijk geïllustreerd met plattegronden en doorsneden van zijn eigen projecten. Sterker nog, de tekeningen zijn geïdealiseerde, geometrisch aangepaste versies van die projecten: ze zien er 'volmaakter' uit dan het gebouw dat ze voorstellen. Een soortgelijk, opzettelijk gebruik van grafische strategieën zien we in de publicaties van Le Corbusier's eerste projecten in zijn tijdschrift *L'Esprit Nouveau*: om zijn opvattingen over moderne architectuur beter te kunnen verspreiden, manipuleerde hij de afbeeldingen van de voltooide Villa Schwob door de secundaire, niet-moderne kenmerken van het project weg te laten.¹² Dergelijke afbeeldingen – zowel de plattegronden van Palladio als de foto's van Le Corbusier – bereikten een publiek dat het aantal daadwerkelijke bezoekers van hun gebouwen ver overtrof.

De eerste architectuurtijdschriften verschenen aan het begin van de negentiende eeuw, met de opkomst van de industriële samenleving en de behoefte van de bourgeoisie om een eigen mening te hebben. Om de 'publieke opinie' te bundelen en te overtuigen, publiceerden de meeste populaire algemene tijdschriften nieuws, recensies van tentoonstellingen en boeken, satire, politiek commentaar, illustraties, artikelen over exotische reizen, mode en romans in de vorm van feuilletons. Vaktijdschriften reageerden op hun beurt ook op de nieuwe culturele en politieke werkelijkheid en leverden zodoende een bijdrage aan het onderscheiden van architecten van aannemers, vastgoedspeculanten en ingenieurs.¹³ Tijdschriften waren al snel de plek voor de productie en reproductie van zaken waarmee de professie zich indertijd bezighield – haar waarden, overtuigingen, ideologieën en kennis. De verschillen tussen het traditionele



the traditions of the architecture book and the periodical expressed the profession's new needs: not a definitive textbook, but a monthly companion assembling several kinds of information; not an aristocratic, cultivated elite to educate, but a *civic society* to entertain, with distributed roles and professions, in an increased integration with product manufacturers and the building industry. It is telling that by 1865 the most requested item from

architectuurboek en het tijdschrift gaven uitdrukking aan de nieuwe behoeften van het beroep: het was geen definitief handboek, maar een maandelijkse gids waarin verschillende soorten informatie waren verzameld. Het doel was niet langer de aristocratische, gecultiveerde elite op te voeden, maar om een *burgerlijke samenleving* te vermaken waarin rollen en beroepen verspreid voorkwamen, en productfabrikanten en de bouwsector in toenemende mate geïntegreerd waren. Het is veelzeggend dat de uitgave die in de

10

See Mario Carpo, *Architecture in the Age of Printing* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001).

11

See, for instance, Pier Vittorio Aureli, 'Do You Remember Counterrevolution? The Politics of Filippo Brunelleschi's Syntactic Architecture', *AA Files*, no. 71 (2015), 147-165, and 'How We Became Architects', *Real Review*, no. 1 (2016), 82-86.

12

Le Corbusier's 'Faked Images' have been pointed out by Beatriz Colomina, 'Le Corbusier and Photography', *Assemblage*, no. 4 (1987), 6-23, then included in *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass-Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 1994).

13

Cf. Hélène Lipstadt, 'Early Architectural Periodicals', in: Robin Middleton (ed.), *The Beaux-Arts and 19th Century Architecture* (London: Thames and Hudson, 1982), 50-57, esp. 57: 'The endless exchanges and polemics in the 19th-century architectural press – architect against building contractor, architect against engineer, "true architects" against "false architects", who paid for the patent but did not merit the title – are skirmishes in a war of definition that can be called the "dialectic of distinction". The position and very existence of each professional group and of its members, bound to each other by relations of dependence and competition, are described by these polemical diatribes.'

10

Zie: Mario Carpo, *Architecture in the Age of Printing* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001).

11

Zie bijv.: Pier Vittorio Aureli, 'Do You Remember Counterrevolution? The Politics of Filippo Brunelleschi's Syntactic Architecture', *AA Files*, no. 71 (2015), 147-165 en 'How We Became Architects', *Real Review*, nr. 1 (2016), 82-86.

12

Le Corbusier's 'Faked Images' werden eerst opgemerkt door Beatriz Colomina, 'Le Corbusier and Photography', *Assemblage*, nr. 4 (1987), 6-23 en vervolgens opgenomen in: *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass-Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 1994).

13

Vergelijk: Hélène Lipstadt, 'Early Architectural Periodicals', in: Robin Middleton (red.), *The Beaux-Arts and 19th Century Architecture* (London: Thames and Hudson, 1982), 50-57. 'De eindeloze woordenwisselingen en polemieken in de negentiende-eeuwse architectuurpers – architect versus aannemer, architect versus ingenieur, "echte architecten" versus "foute" architecten" die voor een patent hadden betaald, maar de titel niet waard waren – zijn schermutselingen in een definitie-oorlog die je de "dialectiek van het onderscheid" zou kunnen noemen. De positie en het bestaan van elke beroepsgroep en haar leden, die met elkaar zijn verbonden door relaties van afhankelijkheid en concurrentie, worden door deze polemische tirades beschreven.', 57.

the library of the *École des Beaux-Arts* in Paris was a magazine: César Daly's *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, probably the most well-known architecture periodical of the nineteenth century.¹⁴

The 48 volumes of the *Revue générale*, published monthly between 1840 and 1890, show how much the quality and the importance of architectural representation evolved in the second half of the century. The most important documents were printed by steel engraving as 'plates', and bound at the end of the issue. Chromolithography was occasionally used for colour illustrations. Throughout the magazine, aligned with the texts and at the beginning of each section, wood engravings populate the numbered columns of the magazine with smaller technical drawings: plans, details, diagrams, sometimes even rendered perspectives. The latest plates, published towards the end of the century, are incredibly accurate and sophisticated. New printing technologies, like rotogravure and heliography, prefigured the introduction of the now widespread offset lithography. Artists and architects were in a privileged position to use such tools. When they engaged in the cultural struggle for modernity they possessed the intellectual and technical means to control the full editing and publishing process of a magazine.

As argued by historian Héléne Lipstadt, the image in the architecture journal is not a mere illustration, but proof of the architect's belief in architecture's artistic basis. As such, these representations formed an important tool in the construct of the architect, distinguishing him from the engineer. He is not simply a builder, but a man of the arts.

Daly's recognition of the paramount importance of illustration, his realization of the promised editorial program of an elaborately illustrated magazine, and the emphasis he placed on beauty in both the mode of reproduction of the architectural object and the mode of production of the image itself all help place the *Revue* squarely among the innovative illustrated publications that were rapidly transforming French publishing at mid-century. The Romantic cult of

bibliotheek van de *École des Beaux-Arts* in Parijs in 1865 het vaakst werd opgevraagd, een tijdschrift was: César Daly's *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, waarschijnlijk het bekendste architectuurtijdschrift van de negentiende eeuw.¹⁴

De 48 jaargangen van de *Revue générale*, die tussen 1840 en 1890 maandelijks verscheen, laten zien hoe sterk de kwaliteit en het belang van de architectonische afbeelding zich ontwikkelde in de tweede helft van de negentiende eeuw. De belangrijkste documenten waren staalgravures die als 'platen' werden afgedrukt en aan het einde van het nummer werden ingebonden. Soms werd chromolithografie gebruikt om kleurenillustraties te maken. In het gehele tijdschrift vulden houtgravures, in samenhang met de tekst en aan het begin van elk onderdeel, de genummerde kolommen van het blad op met kleine technische tekeningen: plattegronden, details, diagrammen, soms zelfs perspectieftekeningen. De laatste platen, gepubliceerd aan het einde van de negentiende eeuw, zijn ongelooflijk nauwkeurig en gesofisticeerd. Nieuwe druktechnieken zoals rotogravure en heliografie waren de voorboden van de introductie van de nu wijdverspreide offset lithografie. Kunstenaars en architecten bevonden zich in de bevoorrechte positie dat ze over dergelijke hulpmiddelen konden beschikken. Toen ze betrokken raakten bij de culturele strijd rond de moderniteit hadden zij de intellectuele en technologische middelen om het volledige redactie- en publicatieproces van een tijdschrift te beheersen.

Zoals historica Héléne Lipstadt stelt is een afbeelding in een architectuurtijdschrift niet louter een illustratie, maar een bewijs van het geloof van de architect in de artistieke basis van de architectuur. Als zodanig vormden deze afbeeldingen een belangrijk middel voor de constructie van de architect, een middel dat hem onderscheidt van de ingenieur. Hij is niet alleen een bouwer, hij is een man van de kunsten:

Daly onderkende het grote belang van illustraties, realiseerde het beloofde redactionele programma van een uitvoerig geïllustreerd tijdschrift en legde de nadruk op schoonheid in zowel de manier waarop het architectonische object gerepresenteerd werd als de manier waarop de afbeelding zelf geproduceerd werd, en dat alles droeg ertoe bij om de *Revue* pal tussen de innovatieve geïllustreerde publicaties te plaatsen die de Franse uitgeverwereld halverwege de eeuw razendsnel transformeerden. De romantische cultus van de kunstenaar werd gecombineerd

14

Héléne Lipstadt, 'The Building and the Book in César Daly's *Revue Générale de l'Architecture*', in: Beatriz Colomina (ed.), *Architectureproduction* (New York: Princeton Architectural Press, 1988), 24-55. See also Marc Saboya, *Presse*

et architecture au XIXe siècle: César Daly et la Revue générale de l'architecture et des travaux publics (Paris: Picard, 1991); and Ann Lorenz Van Zanten, 'Form and Society: César Daly and the *Revue Générale de l'Architecture*', *Oppositions*, no. 8 (1977), 136-145.

14

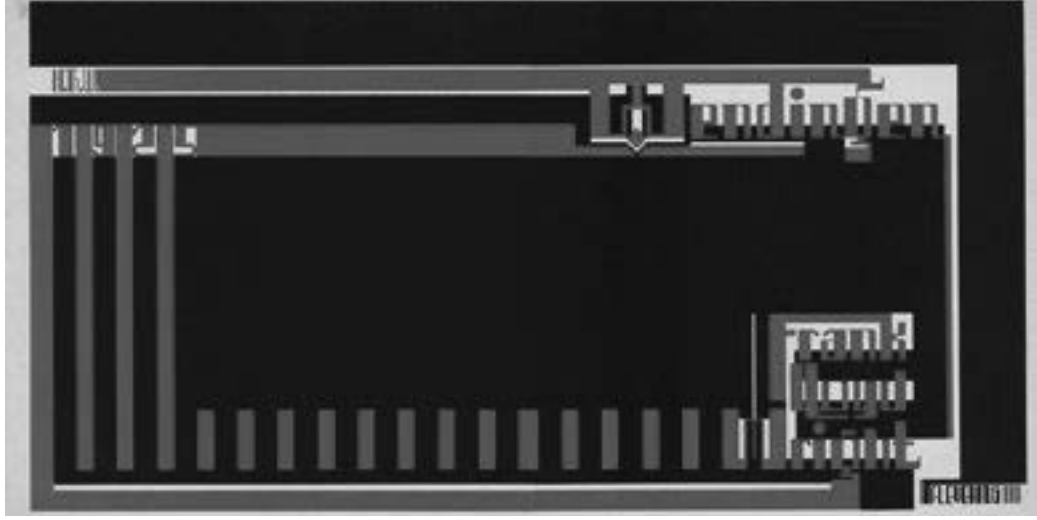
Héléne Lipstadt, 'The Building and the Book in César Daly's *Revue Générale de l'Architecture*', in: Beatriz Colomina (red.), *Architectureproduction* (New York: Princeton Architectural Press, 1988), 24-55. Zie ook: Marc Saboya, *Presse et*

architecture au XIXe siècle: César Daly et la Revue générale de l'architecture et des travaux publics (Parijs: Picard, 1991) en Ann Lorenz Van Zanten, 'Form and Society: César Daly and the *Revue Générale de l'Architecture*', *Oppositions*, nr. 8 (1977), 136-145.

Wendungen, vol. 4, no. 11, 1921 (cover El Lissitzky)



Wendungen, vol. 4, no. 11, 1925



Wendungen, vol. 10, no. 8, 1930



the artist combined with the technological progress in printing illustrations to give the image its new dominance over text.¹⁵

At the dawn of the twentieth century, architectural representation entered an *expanded field* comprised of photographs, collages, model photography and experimental typography. Drawing lost its primacy, but was often used in combination with these new graphic possibilities. Charged with the role of producing and promoting a new aesthetic, be it entitled to disrupt established values (Dada, Vorticism) or construct new ‘plastic’ relations across all the artistic disciplines (Constructivism, Suprematism), or more often by a combination of both, the most interesting magazines at the time had but one common feature: to be *loud*. Civic society no longer had a need to be educated, nor simply entertained; it needed to be shocked. While journals like César Daly’s *Révue générale* addressed the whole professional body intended as a liberal practice, *avant-garde* periodicals aimed to gather and facilitate exchange among an exclusive group of like-minded people, sharing cultural and artistic values above all. The technological boom in production and transportation, the proliferation of ‘lower’ forms of art – vaudeville, poster design, advertisement, illustrated magazines – the sheer noise of the new metropolis and, in many cases, the traumatic experience of the First World War were given artistic expression. Little magazines, high and low, provisional but recurrent, became a laboratory for such experiments, ‘blessing’ code-breaking work and ‘blasting’ traditional values.¹⁶

15
Lipstadt, ‘The Building and the Book’, op. cit. (note 14), 26.

16
The *bles*/blast coupling is a reference to Wyndham Lewis’s magazine *Blast: Review of the Great English Vortex*, published in London in 1914/1915 (two issues). The ‘little’ magazines of the literary and artistic *avant-gardes* constitute an entire field of study that informs the understanding of architects’ journals: ‘Coming into use during the First World War, “little” did not refer to the size of the magazines, nor to their literary contents, not to the fact that they usually did not pay for contributions. What the word designated above everything else was a limited group of intelligent readers: to be such a reader one had to understand the aims of the particular schools of literature that the magazines represented, had to be interested in

learning about Dadaism, vorticism, expressionism, and surrealism. In a sense, therefore, the word “little” is vague and even unfairly derogatory.’ Frederick J. Hoffman, Charles Allen and Carolyn F. Ulrich (eds), *The Little Magazine: A History and a Bibliography* (Princeton: Princeton University Press, 1946), 3. ‘The significance of the small magazine has, obviously, nothing to do with format. The significance of any work of art or literature is a root significance that goes down into its original motivation. When this motivation is merely a desire for money or publicity, or when this motivation is in great part such a desire for money directly or for publicity as a means indirectly of getting money, there occurs a pervasive monotony in the product corresponding to the underlying monotony in the motivation.’ Ezra Pound, ‘Small Magazines’, *The English Journal*, vol. 19 (1930) no. 9, 689.

met de technologische vooruitgang bij het drukken van illustraties om het beeld zijn nieuwe dominantie over de tekst te geven.¹⁵

Aan het begin van de twintigste eeuw voegt de architectonische afbeelding zich bij een *uitgebreid domein* van foto’s, collages, maquettefotografie en experimentele typografie. Het tekenen verliest zijn koppositie, maar wordt nog wel vaak toegepast in combinatie met de nieuwe grafische mogelijkheden. Belast met de taak om een nieuwe esthetica te produceren en te propageren, hadden de interessantste tijdschriften uit die tijd één ding gemeen: ze waren *luidruchtig* – of ze nu bezig waren om gevestigde waarden te ontwrichten (dadaïsme, vorticisme), nieuwe ‘vormelijke’ relaties te smeden tussen alle artistieke disciplines (constructivisme, suprematisme) of, wat vaker het geval was, een combinatie van de twee te realiseren. De burgerlijke samenleving hoefde niet langer te worden verlicht en ook niet te worden vermaakt, ze moest aan het schrikken worden gemaakt. Waar een tijdschrift als César Daly’s *Révue générale* de gehele beroepsgroep aansprak als liberale praktijk, beoogden *avant-garde* tijdschriften de uitwisseling tussen een exclusieve groep van gelijkgestemden te bundelen en te faciliteren, waarbij vooral culturele en artistieke waarden werden gedeeld. De technologische hausse in sectoren als productie en transport, de proliferatie van ‘lagere’ kunstvormen – vaudeville, posters, advertenties, geïllustreerde tijdschriften – evenals het ongetemperde kabaal van de nieuwe metropool en, in veel gevallen, de traumatische ervaring van de Eerste Wereldoorlog vonden artistieke expressie. Kleine tijdschriften, hoog en laag, tijdelijk maar herhaaldelijk, vormden een laboratorium voor dergelijke experimenten die de voorkeur gaven aan ‘gezegend’ (*blessing*) baanbrekend werk en ‘het opblazen’ (*blasting*) van traditionele waarden.¹⁶

15
Lipstadt, ‘The Building and the Book’, op. cit. (noot 14), 26.

16
Bless/blast verwijst naar het tijdschrift *Blast, Review of the Great English Vortex* dat Wyndham Lewis in 1914/1915 in Londen publiceerde (twee nummers). De ‘kleine’ tijdschriften van de literaire en artistieke *avant-gardes* vormen een domein van studie dat een goed inzicht geeft in architectentijdschriften: ‘De toevoeging “klein” die tijdens de Eerste Wereldoorlog in zwang raakte, verwees niet naar het formaat van de tijdschriften en ook niet naar hun literaire inhoud of het feit dat ze meestal niet betaalden voor bijdragen. Het woord verwees vooral naar een beperkte groep intelligente lezers: om tot die groep te behoren moest je de doelen begrijpen van de specifieke literaire school die zo’n tijdschrift vertegenwoordigde en bereid zijn je te verdiepen in het dadaïsme, vorticisme, expressionisme en surrealisme. In zekere zin is het woord “klein” dus vaag en zelfs onterecht neerbuigend.’ Frederick J. Hoffman, Charles Allen en Carolyn F. Ulrich (red.), *The Little Magazine: A History and a Bibliography* (Princeton: Princeton University Press, 1946), 3. ‘Het belang van het kleine tijdschrift heeft natuurlijk niets te maken met formaat. De betekenis van een kunstwerk of literair werk is een basisbetekenis die is geworteld in zijn oorspronkelijke motivatie. Als deze motivatie alleen een verlangen is naar geld of publiciteit, of als deze motivatie vooral een verlangen is naar alleen maar geld, of naar publiciteit als middel om aan geld te komen, dan ontstaat er een doordringende eentonigheid in het product die overeenkomt met de onderliggende monotonie in de motivatie.’ Ezra Pound, ‘Small Magazines’, *The English Journal*, jrg. 19 (1930) nr. 9, 689.

Le groupement des éléments suit la règle organique, le module intervient, régulateur des éléments choisis et du rythme inverse.

Michel-Ange applique en des plus artistiques canons à l'édification du Capitole, le « lieu de l'angle droit » Est-ce beaucoup d'œuvres dont nous ayons retracé la règle, le Capitole nous paraît un exemple typique, d'autant plus que Michel-Ange est généralement dépeint comme un enfantillage.

Avant d'entreprendre le juste encadrement du palais dans le paysage ambiant, ayant admis le principe des pavillons et du grand soulèvement avec son escalier, il règle cette division par la force du nombre :

Premier trait : A. A. A.

Deuxième trait : B. B. B.

Troisième trait : C. C. C.

L'édifice est déterminé, en module le règle, l'unité l'ordonne.



Même cas chez Giotto, autre homme à « tempérament » Lieu de l'angle droit, triangle équilatéral, tétraèdre équilatère, section d'oe, etc., créant de modules réguliers.



Tout ceci peut paraître bien terre à terre. C'est simplement le gros œuvre de l'œuvre plastique, c'est le corps même de l'œuvre plastique.

De la sensibilité, il y a eu à plein notre époque. A vrai dire, tout le monde a de la sensibilité.

Pourtant, depuis un siècle, un concept, avant certains GARNIER, qu'IGNON, COLOS, GRASSI, SEURAT et même cet excellent BOURGAIN. Pourquoi ? A connaître la vie de ces artistes comme à regarder leurs œuvres, on constate l'apathie acharnée qu'ils ont eue à réaliser le gros œuvre. Leur gros œuvre est identique comme il est identique à celui de PYTHAGORE, de GALILÉE ou de FERMAT. Il faut donc reconnaître que



Telles sont les bases, premières ressources du nouveau temps. Les ingénieurs d'aujourd'hui ne trouvent rien en accord avec les directives que Bramante et Rapinot avaient esquissées il y a longtemps déjà.

LE COMPTON-SALON.

N-B. — Exotisme les conseils des ingénieurs américains. Mais créons les architectes américains. Preuve :



In the spirit of a cross-fertilisation of the arts – for instance the Bauhaus – none of the avant-garde magazines was specifically dedicated to architecture, but many architects were involved as editors and regular contributors.¹⁷ On the other hand, a more established magazine ‘for architects’ like *Wendingen*, edited and designed in Amsterdam by architect Hendrik Wijdeveld from 1918 to 1933 and published monthly by the Architectura et Amicitia architects’ association, opened many of its issues to modern painters and sculptors. The need to define what modern architecture should be meant defining its aesthetics within a magazine as well. It is in this context that images and texts increased their interaction. Every page of *Wendingen* contains an illustration that takes at least half of the space. In the eight issues dedicated to the work of Frank Lloyd Wright, many pages contain no text at all.¹⁸

The most important contribution to architectural figuration in this period, though, was given by *L’Esprit Nouveau* (Paris, 1920–1925). Images do not decorate the page, illustrate the text or even replace it; they perfectly integrate with it, providing as many arguments as the text: both images and text are at once figurative and discursive, ‘a machine for reading’.¹⁹ In Le Corbusier and Ozenfant’s essays on ‘regulating lines’, ‘three reminders to architects’ and ‘eyes which do not see’, text and image alternate their leading roles, pointing to each other through arrows and cross-references. Many scholars, such as Catherine de Smet, Reyner Banham, Stanislaus von Moos, Charles Jencks, Bruno Reichlin, Jean-Louis Cohen and Beatriz Colomina have argued that Le Corbusier represents a unique case of ‘total control’ of the whole editorial process: a desire to impose his vision on the contents of the journal, be they textual, visual or graphic. As Guillemette Morel Journal noted in her PhD thesis *Le Corbusier as an Author*, Le Corbusier’s specific way of writing is deeply related to laying out

In de geest van de kruisbestuiving in de kunsten – denk aan het Bauhaus – was geen van de avant-garde tijdschriften specifiek op architectuur gericht, maar waren wel veel architecten betrokken als redacteur en regelmatige auteur.¹⁷ Anderzijds stelde een meer gevestigd tijdschrift ‘voor architecten’ zoals *Wendingen*, dat tussen 1918 en 1933 in Amsterdam werd geredigeerd en ontworpen door architect Hendrik Wijdeveld en maandelijks werd gepubliceerd door de architectenvereniging ‘Architectura et Amicitia’, veel van zijn nummers open voor moderne schilders en beeldhouwers. De noodzaak om te definiëren hoe moderne architectuur eruit zou moeten zien, maakte het noodzakelijk haar esthetica ook in een tijdschrift te definiëren. In deze context nam de interactie tussen afbeelding en tekst toe. Elke pagina van *Wendingen* bevat een illustratie die minstens de helft van de ruimte beslaat. In de acht nummers die aan het werk van Frank Lloyd Wright zijn gewijd, staat op veel pagina’s helemaal geen tekst.¹⁸

De belangrijkste bijdrage aan de architectonische figuratie werd in deze periode echter geleverd door *L’Esprit Nouveau* (Parijs, 1920–1925). Hierin werden afbeeldingen niet gebruikt om de pagina te versieren, het zijn geen illustraties bij de tekst, vervangen die ook niet, maar integreren er volledig mee en verschaffen zo evenveel argumenten als de tekst zelf: afbeelding en tekst zijn allebei zowel figuratief als discursief, ‘een machine om te lezen’.¹⁹ In de essays van Le Corbusier en Ozenfant over ‘regulerende lijnen’, ‘drie geheugensteuntjes voor architecten’ en ‘nietsziende ogen’ spelen tekst en beeld afwisselend de hoofdrol en verwijzen zij naar elkaar door middel van pijltjes en noten. Veel wetenschappers, zoals Catherine de Smet, Reyner Banham, Stanislaus von Moos, Charles Jencks, Bruno Reichlin, Jean-Louis Cohen en Beatriz Colomina hebben gewezen op het feit dat Le Corbusier een uniek geval van ‘totale controle’ over het hele redactieproces vertegenwoordigt, het gevolg van zijn wens de inhoud van het tijdschrift zowel tekstueel, visueel als grafisch zijn visie op te leggen. Zoals Guillemette Morel Journal opmerkte in haar proefschrift *Le Corbusier as an Author* is de specifieke manier van schrijven van

17 Including El Lissitzky, Mies Van Der Rohe, Le Corbusier, J.J.P. Oud and Ludwig Hilberseimer. For an early survey of this period, cf. Gubler, *Architecture in the Avant-Garde Magazines*, op. cit. (note 11), in which Gubler situates the first phase of the architectural avant-garde in the period 1917–1932, from the Bolshevik Revolution to the *International Style* exhibition at MoMA. This timeframe happens to correspond to the lifespan of Theo van Doesburg’s famous magazine *De Stijl*.

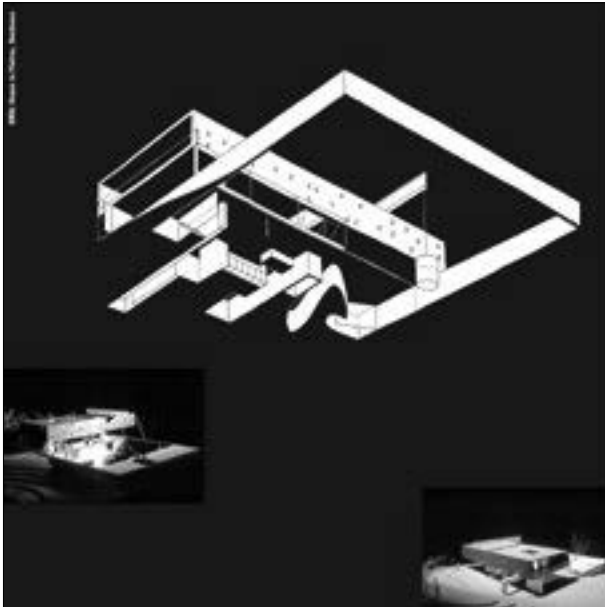
18 *Wendingen*, vol. 4 (1922) no. 11 and seven consecutive issues in English, vol. 7 (1925) nos. 3–9.

19 Cf. Jean-Louis Cohen, *Introduction to Towards an Architecture* (Los Angeles: Getty Publications, 2007), 1–81.

17 Onder wie: El Lissitzky, Mies van der Rohe, Le Corbusier, J. J. P. Oud, Ludwig Hilberseimer. Zie voor een vroeg overzicht van deze periode: Gubler, *Architecture in the Avant-Garde Magazines*, op. cit. (noot 9). Gubler situeert de eerste fase van de architectonische avant-garde in de periode 1917–1932, van de bolsjewistische revolutie tot de tentoonstelling ‘International Style’ in het MoMA. Deze periode komt trouwens overeen met de levensduur van Theo van Doesburg’s beroemde tijdschrift *De Stijl*.

18 *Wendingen*, jrg. 4 (1922) nr. 11 en zeven opeenvolgende nummers in het Engels, jrg. 7 (1925) nrs. 3–9.

19 Zie ook: Jean-Louis Cohen in de inleiding tot: Le Corbusier, *Towards an Architecture* (Los Angeles: Getty Publications, 2007), 1–81.



UME, no. 2, 1996, 32-33

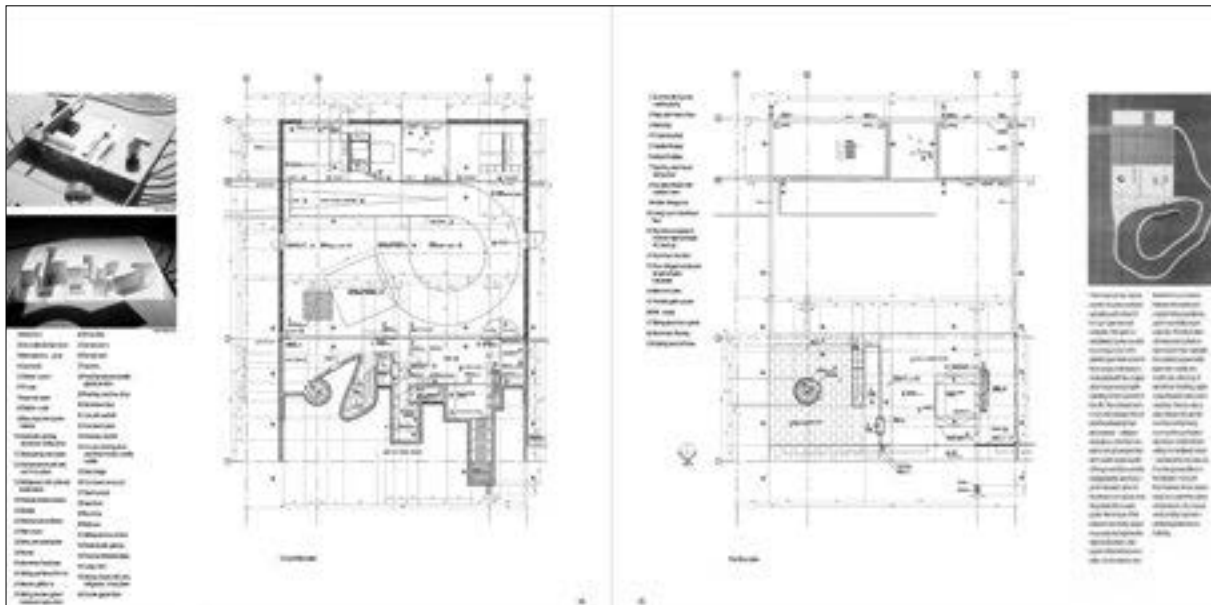
the diverse forms of content on the page. The editorial work on the photographs, often reproduced from existing sources but manipulated and reframed, enhances the coherence of this argument.²⁰

Having abandoned the extreme graphic experimentations of the avant-gardes, but still influenced by them, most of the renowned architecture magazines published from the 1930s on, like *Domus*, *Casabella*, *Architectural Design* and *Architectural Review*, rely on the same deliberate use of images as fundamental content to be ‘read’ alongside the text.²¹ But there are also magazines that hold to the primacy of the architectural image over the text. Drawing from the well-known format of the architect’s portfolio, they mostly present projects with common qualities in terms of type, place, material or approach. After choosing the projects, the role of the editors of such magazines is to provide the clearest representations, selecting the photographs – or taking new ones, as for *El Croquis* – and preparing technical drawings and sketches for publication on the scale of the page.²²

Among these magazines, Garry Emery’s editorial design of *UME* (Melbourne, 1996-2011)

Le Corbusier sterk verbonden met de lay-out van de verschillende vormen van informatie op de pagina. De redactionele aanpak van de foto’s, vaak reproducties van bestaande bronnen die werden gemanipuleerd en in een nieuw kader gezet, versterkt dit argument.²⁰

De meeste gerenommeerde architectuurtijdschriften, zoals *Domus*, *Casabella*, *Architectural Design* en *Architectural Review* lieten vanaf de jaren 1930 de extreme grafische experimenten van de avant-garde varen, hoewel ze er nog steeds door werden beïnvloed. Ze zetten in op een weloverwogen gebruik van de afbeelding als fundamentele inhoud, die samen met de tekst moet worden ‘gelezen’.²¹ Maar er waren ook tijdschriften die vasthielden aan het primaat van de architectonische afbeelding boven de tekst. Op basis van de welbekende opzet van de architectonische portfolio presenteren deze tijdschriften vooral projecten met gemeenschappelijke kwaliteiten in termen van type, plaats, materiaal of aanpak. Na het uitkiezen van de projecten is het vervolgens de taak van de redactie van dergelijke tijdschriften om een zo duidelijk mogelijke voorstelling van zaken te geven, de foto’s te selecteren – of nieuwe te (laten) maken, zoals in *El Croquis* – en om technische tekeningen en schetsen klaar te maken voor publicatie op het formaat van de pagina.²²



UME, no. 2, 1996, 34-35

is interesting for applying a reversal of the typical position and hierarchy of images and texts: of the square format of 27 x 27 cm only a narrow 5-cm-wide strip running along the outside margin is dedicated to the text; the rest is occupied by drawings produced during the design process. The text is almost a caption to the image, providing the necessary information to understand the design, very often in the architect's own words. In the first editorial, *UME* editors Haig Beck and Jackie Cooper expressed the explicit aim of their magazine to remain as close as possible to the design process:

We publish working drawings, details and concept sketches wherever we can, and also recover unbuilt projects. Photographs are used to illustrate the drawings, and not the

20

Besides the cited works by Jean-Louis Cohen and Beatriz Colomina, cf. Catherine de Smet, *Vers une Architecture du Livre: Le Corbusier, éditions et mises en page 1912-1965* (Baden: Lars Müller Publishers, 2007); Stanislaus von Moos, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis* (Rotterdam: 010 Publishers, 2009 [1968]).

21

Cf. the transversal research by Hélène Jannièrè, *Politiques éditoriales et architecture 'moderne': L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)* (Paris: Éditions Arguments, 2002).

22

Cf. Robin Wilson, *Image, Text, Architecture: The Utopics of the Architectural Media* (Farnham: Ashgate, 2015), chapter 6.

Van deze tijdschriften is *UME* (Melbourne, 1996-2011) interessant vanwege Garry Emery's redactionele opzet, want hij past een omkering toe van de gangbare positie en hiërarchie van afbeelding en tekst: op een vierkante pagina van 27 x 27 cm is alleen een smalle strook van 5 cm breed langs de rand bestemd voor tekst; de rest wordt in beslag genomen door ontwerptekeningen. De tekst, die hier bijna een bijschrift bij de afbeelding is, verschaft de informatie die nodig is om het ontwerp te begrijpen, vaak in de woorden van de architect zelf. In hun eerste redactionele artikel leggen de redacteuren van *UME*, Haig Beck en Jackie Cooper, uit wat het expliciete doel van hun tijdschrift is, namelijk zo dicht mogelijk bij het ontwerpproces te blijven:

We publiceren waar mogelijk werktekeningen, details en conceptschetsen en grijpen ook terug op ongebouwde projecten. Foto's worden

20

Zie behalve de studies van Jean-Louis Cohen en Beatriz Colomina ook: Catherine de Smet, *Vers une Architecture du Livre: Le Corbusier, éditions et mises en page 1912-1965* (Baden: Lars Müller Publishers, 2007) en Stanislaus von Moos, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis* (Rotterdam: 010 Publishers, 2009 [1968]).

21

Zie ook het transversale onderzoek van: Hélène Jannièrè, *Politiques éditoriales et architecture 'moderne': L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)* (Parijs: Éditions Arguments, 2002).

22

Zie ook: Robin Wilson, *Image, Text, Architecture: The Utopics of the Architectural Media* (Farnham: Ashgate, 2015), hoofdstuk 6.



Ver Sacrum, no. 2, 1898, 24-25

other way round. Inevitably this emphasis on drawing creates a magazine that is by architects for architects.²³

In the second issue, for instance, OMA's House in Bordeaux is presented through pictures of a model, white plans on a black background, 23 versions of the same detail, 16 different axonometric positions of the famous lifting mechanism, over a total of 16 pages. *UME* has the level of documentation of *El Croquis*, without the celebratory format of that monographic journal. The editors also declare that most of their work consists of rendering the drawings as clearly as possible for the reader, sometimes cleaning the scans pixel by pixel while respecting the architect's style. In an explicit polemic against magazines like *Casabella*, *UME* never redraws the material provided for publication to respect any pre-established in-house drawing chart.

gebruikt om de tekeningen te illustreren, en niet andersom. Het is onvermijdelijk dat deze nadruk op de tekeningen leidt tot een tijdschrift dat is gemaakt door architecten, voor architecten.²³

In het tweede nummer wordt OMA's huis in Bordeaux bijvoorbeeld op een totaal van 16 pagina's gepresenteerd door middel van foto's van een maquette, witte plattegronden tegen een zwarte achtergrond, 23 versies van eenzelfde detail en 16 verschillende axonometrische posities van de beroemde lift. *UME* bevat evenveel documentatie als *El Croquis*, maar dan zonder de feestelijke opzet van dat monografische tijdschrift. De redacteurs verklaren ook dat het grootste deel van hun werk bestaat uit het ten behoeve van de lezer zo duidelijk mogelijk weergeven van de tekeningen. Zo worden de scans soms pixel voor pixel schoongemaakt, waarbij de stijl van de architect wordt gerespecteerd. In een expliciete controversie met tijdschriften zoals *Casabella* tekent *UME* zelfs nergens opnieuw het voor publicatie verstrekte materiaal, uit respect voor een eventueel bestaand intern protocol.

Objecthood

The assemblage of texts, images, titles and other paratexts, as well as the ‘total control’ over these elements in order to manipulate the meaning of the page, is not a prerogative of the avant-gardes. Several movements in the late nineteenth century had already proceeded to explore form in relation to content and content in relation to form. This interest became particularly important in the context of an increased integration of the arts: architecture amid painting, sculpture, theatre, poetry and manifold ‘applied arts’ – by then developed on an industrial scale, like furniture design, graphic design, illustration, lettering. Richard Wagner’s romantic concept of the *Gesamtkunstwerk*, the total work of art, also invested the publications designed to herald the ‘new’, ‘fresh’, ‘free’ style with original titling, page layout and colour palettes.²⁴

The clearest and most influential example of this synthesis of the arts is the Wiener Secession and its magazine *Ver Sacrum* (1898–1903), published by the association of Austrian artists and designed by Alfred Roller, featuring architects like Josef Hoffmann and Joseph Maria Olbrich, artists like Koloman Moser and Gustav Klimt, and poets like Rainer Maria Rilke and Hugo von Hofmannsthal. *Ver Sacrum* is a ‘total work of art’ beyond (or should we say notwithstanding?) the many arts it portrayed; it is art itself, in its form, as an object. Artists and architects provided original illustrations to adorn the pages of the magazine: drop caps, monograms, horizontal lines and *Buchschmuck* between the text columns create a visual discourse that often precedes the texts. In all likelihood such elements and the more common artwork reproductions were placed on the page before the texts.

This strategy and the square format of 20 x 20 cm, novel at the time, was adopted by *Wendingen*. The concept of a ‘total work of art’ would also be crucial in the further definition of modern architecture as an autonomous artistic discipline in dialogue with the others.

23

Haig Back and Jackie Cooper, *UME*, no. 1 (1996), jacket blurb. Beck and Cooper had previously run *International Architect* (London, 1979–1985), with more text, but overall a very similar format and design.

24

Depending on the regional foyer of this new sensibility, the movement took different names that stressed various qualities: craftsmanship (*Arts & Crafts* in the United Kingdom), youth (*Jugendstil* in Germany), break with tradition (*Secession* in Austria), freedom (*Liberty* in Italy), and novelty (*Art Nouveau* in Belgium).

Object-zijn

Het verzamelen van teksten, afbeeldingen, titels en andere paratekstuele elementen en de uitoefening van ‘totale controle’ over deze elementen om de betekenis op de pagina te manipuleren, is niet voorbehouden aan de avant-garde. Aan het einde van de negentiende eeuw waren er verscheidene bewegingen bezig, vorm in relatie tot inhoud, en inhoud in relatie tot vorm, te verkennen. Hun interesse ging vooral een belangrijke rol spelen bij de toenemende integratie van de kunsten: architectuur tussen schilderkunst, beeldhouwkunst, theater, poëzie en een groot aantal ‘toegepaste’ kunsten die tegen die tijd op industriële schaal werden ontwikkeld, zoals meubelontwerp, grafisch ontwerp, illustratie en belettering. Ook Richard Wagner’s romantische notie *Gesamtkunstwerk*, ‘totaalkunstwerk’, verrijkte de publicaties die ontworpen waren om door middel van originele titels, lay-outs en kleurenpaletten de ‘nieuwe’, ‘frisse’, ‘vrije’ stijl in te luiden.²⁴

Het duidelijkste en meest invloedrijke voorbeeld van deze synthese van de kunsten is de Wiener Secession met het tijdschrift *Ver Sacrum* (1898–1903), dat werd uitgegeven door de vereniging van Oostenrijkse kunstenaars en ontworpen door Alfred Roller, met architecten als Josef Hoffmann en Joseph Maria Olbrich, kunstenaars als Koloman Moser en Gustav Klimt, en dichters als Rainer Maria Rilke en Hugo von Hofmannsthal. *Ver Sacrum* is een ‘totaalkunstwerk’ dat de vele kunsten die eraan bijdroegen (of misschien desondanks?) overstijgt. Het is zelf kunst, qua vorm, als object. Kunstenaars en architecten leverden oorspronkelijke afbeeldingen aan om de pagina’s van het tijdschrift mee te decoreren: de vaak versierde grote hoofdletters, monogrammen, horizontale lijnen en *Buchschmuck* tussen de tekstkolommen schiepen een visueel vertoog dat dikwijls aan de tekst voorafging. Naar alle waarschijnlijkheid werden dergelijke elementen en de meer gebruikelijke reproducties van kunstwerken eerder op de pagina’s geplaatst dan de teksten.

Deze strategie en het vierkante formaat van 20 x 20 cm, dat indertijd nieuw was, worden door *Wendingen* overgenomen en ook het concept ‘totaalkunstwerk’ zal een cruciale rol spelen in de verdere definitie van de moderne architectuur als een autonome artistieke discipline die een dialoog

23

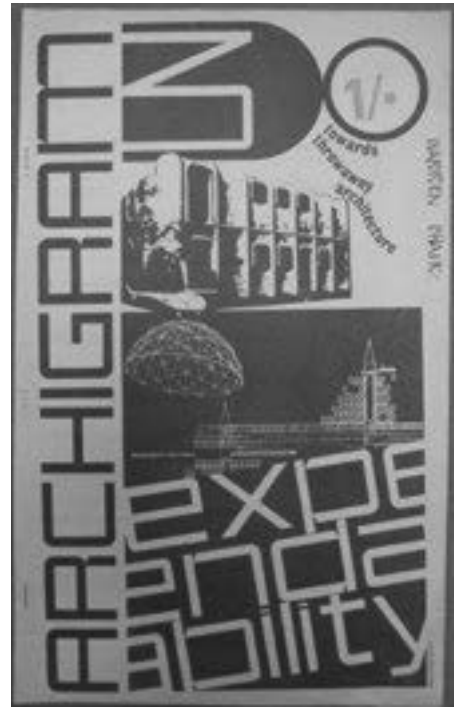
Haig Back en Jackie Cooper, *UME*, nr. 1 (1996), cover. Beck en Cooper gaven eerder leiding aan *International Architect* (Londen, 1979–1985), dat meer tekst had maar over het algemeen soortgelijk was qua opzet en ontwerp.

24

Afhankelijk van de regionale omgeving van deze nieuwe sensitiviteit stond de beweging bekend onder verschillende namen die verschillende kwaliteiten benadrukken: ambachtelijkheid (*Arts & Crafts* in het VK), jeugd (*Jugendstil* in Duitsland), de breuk met de traditie (*Secession* in Oostenrijk), vrijheid (*Liberty* in Italië), vernieuwing (*Art Nouveau* in België).



Archigram, no. 2, 1962, cover



Archigram, no. 3, 1963, cover

In hindsight, such elements of continuity with the nineteenth century show that the ‘break with tradition’ of the avant-gardes was only partial. Certainly, the Arts & Crafts ideals of harmony and empathic lines ceded the pace to the clash and dissonance of the metropolis celebrated by the avant-gardes, just like the waltz was superseded by jazz; but if the aesthetics of disruption was new, the underlying editorial principles were common. The design reflects the aesthetics of its editors, graphic sophistication distinguishing the magazine from the general, commercially driven press. Through these strategies the magazine is not just a support, but becomes an authored object, although it is published periodically, it is not disposable, but something to save.

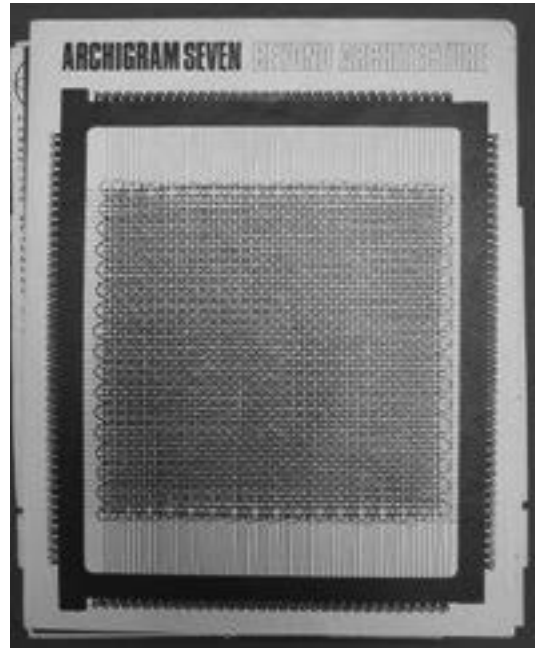
After figuration, this second aesthetic mode of architects’ magazines also transverses history up to today. The increased attention for the magazine as form, for its status as artistic object, will push some editors to experiment with formats beyond the regular sequence of even and odd pages of the same size bound together, playing with the medium’s substance and mode of reading, bringing it towards more unpredictable results. The ten issues of

aangaat met andere vakgebieden. Achteraf gezien laat de continuïteit van dergelijke elementen in de negentiende eeuw zien dat de ‘breuk met de traditie’ van de avant-garde slechts gedeeltelijk was. Zeker, de idealen van harmonie en empathische lijnen van de Arts & Crafts-beweging werden opgevolgd door de botsingen en dissonanties van de bij de avant-gardes populaire metropool, net zoals de wals werd opgevolgd door de jazz; maar ook al was de esthetiek van ontwrichting nieuw, de onderliggende redactionele principes waren de gebruikelijke. Het ontwerp weerspiegelt de esthetiek van de redacteurs; grafische verfijning onderscheidt het tijdschrift van de algemene, commerciële pers. Door deze strategieën is een tijdschrift niet langer een ondergeschikt object, maar krijgt het de status van auteurschap; en hoewel het periodiek verschijnt, is het iets om te bewaren, geen wegwerpartikel.

Na figuratie loopt ook deze tweede esthetische modus van het architectentijdschrift dwars door de geschiedenis, tot op de dag van vandaag. De toegenomen aandacht voor het tijdschrift als vorm, voor zijn status als artistiek object, zet sommige redacteurs ertoe aan om experimenten uit te voeren met de gebruikelijke volgorde van gebonden, identieke, even en oneven pagina’s. Er wordt gespeeld met de inhoud en leesbaarheid om onvoorspelbaarheid te



Archigram, no. 6, 1965, cover



Archigram, no. 7, 1966, cover

Aspen, published by Phyllis Johnson in New York between 1965 and 1971, are exemplary of such attempts:

This is the first issue of *Aspen*, the Magazine in a Box. In calling it a ‘magazine,’ we are harking back to the original meaning of the word as ‘a storehouse, a cache, a ship laden with stores.’ That’s what we want each issue to be.²⁵

In the boxes, always different in shape and content, readers would find prints, vinyl records with spoken word, concrete poetry, electronic, jazz, psychedelic music, art videos, posters, small art pieces, even a magazine within a magazine: Andy Warhol’s single-issue tabloid *The Plastic Exploding Inevitable*, in no. 3. Starting from this issue, each publication had a different guest editor and designer (‘*Aspen* readers-listeners-viewers-participants never know what will pop out of a new issue’). Also called ‘the first three-dimensional magazine’, ‘an assemblage’, ‘a surprise present’, ‘a McLuhanism’, *Aspen* is a fitting example of the *expanded field* in which artists’ practices

²⁵

Phyllis Johnson, *Aspen*, no. 1 (1965).

creëren. De tien nummers van *Aspen* die Phyllis Johnson tussen 1965 en 1971 in New York publiceerde, zijn exemplarisch hiervoor:

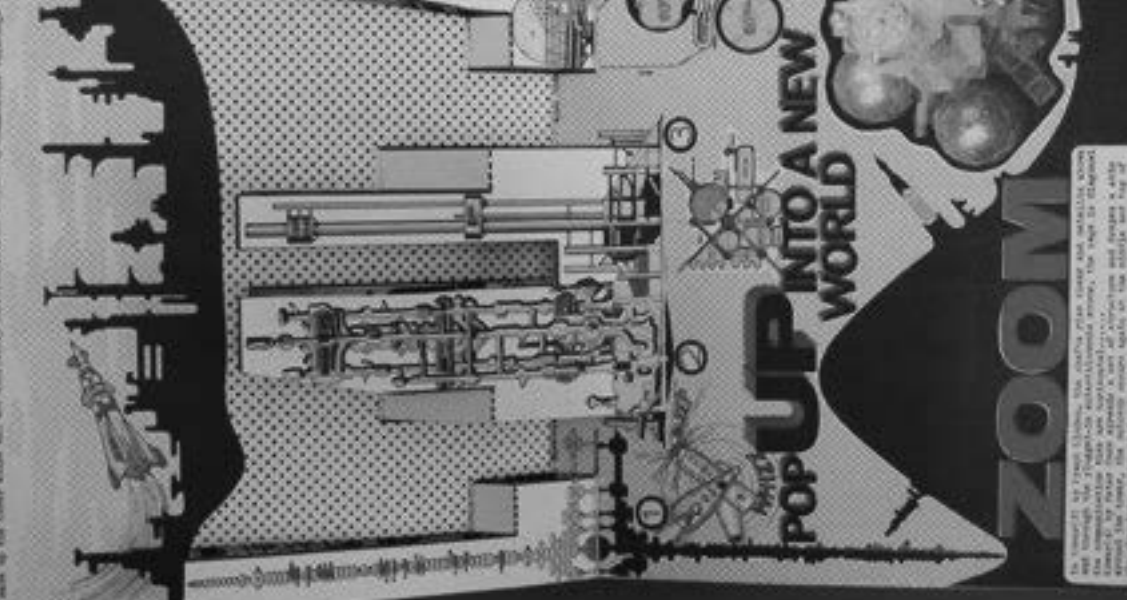
Dit is het eerste nummer van *Aspen*, een ‘tijdschrift in een doos’. Door het een ‘magazine’ te noemen grijpen we terug naar de oorspronkelijke betekenis van dat woord, ‘opslagplaats, bergplaats, schip, beladen met vracht’. Dat is wat elk nummer volgens ons moet zijn.²⁵

In de dozen, die telkens een andere vorm en inhoud hadden, troffen de lezers prenten aan, langspeelplaten met gesproken woord, poëzie, elektronische muziek, jazz en psychedelische muziek, kunstvideo’s, posters, kleine kunstwerken en zelfs een tijdschrift in een ‘tijdschrift’, namelijk Andy Warhol’s eenmalig uitgegeven ‘*The Plastic Exploding Inevitable*’ in nummer 3. Vanaf dit nummer had elke uitgave een andere gastredacteur en ontwerper (‘*Aspen*-lezers-luisteraars-kijkers-deelnemers weten nooit hoe het volgende nummer zich zal ontpoppen’). *Aspen*, dat ook bekend stond als ‘het eerste driedimensionale tijdschrift’, ‘een assemblage’, ‘een verrassingsgeschenk’ en ‘een McLuhanisme’, is een treffend voorbeeld van het *uitgebreide domein* waarin artistieke

²⁵

Phyllis Johnson, *Aspen*, nr. 1 (1965).

NAME—LARRY A. EPSTEIN, HEAD OF THE NEW YORK OFFICE OF THE FUTURE CITY
 GROUP, IS THE MAN WHO, IN 1964, FIRST BROUGHT THE CONCEPT OF
 A POP-UP CITY TO THE ATTENTION OF THE FEDERAL GOVERNMENT. HIS
 FIRST ATTEMPT WAS TO BUILD A POP-UP CITY IN THE CITY OF NEW YORK
 TO BE USED AS A MODEL FOR THE DEVELOPMENT OF THE CITY OF NEW YORK
 IN THE 1970S. HIS SECOND ATTEMPT WAS TO BUILD A POP-UP CITY IN
 THE CITY OF NEW YORK TO BE USED AS A MODEL FOR THE DEVELOPMENT
 OF THE CITY OF NEW YORK IN THE 1980S. HIS THIRD ATTEMPT WAS TO
 BUILD A POP-UP CITY IN THE CITY OF NEW YORK TO BE USED AS A
 MODEL FOR THE DEVELOPMENT OF THE CITY OF NEW YORK IN THE 1990S.



IN ORDER TO TAKE THE CITY OF NEW YORK INTO THE 21ST CENTURY, THE CITY OF NEW YORK
 THROUGH THE FUTURE CITY GROUP, HAS DEVELOPED A SERIES OF POP-UP CITIES
 WHICH WILL BE USED AS MODELS FOR THE DEVELOPMENT OF THE CITY OF NEW YORK
 IN THE 21ST CENTURY. THE FIRST POP-UP CITY WAS DEVELOPED IN 1964 AND
 WAS USED AS A MODEL FOR THE DEVELOPMENT OF THE CITY OF NEW YORK
 IN THE 1970S. THE SECOND POP-UP CITY WAS DEVELOPED IN 1974 AND
 WAS USED AS A MODEL FOR THE DEVELOPMENT OF THE CITY OF NEW YORK
 IN THE 1980S. THE THIRD POP-UP CITY WAS DEVELOPED IN 1984 AND
 WAS USED AS A MODEL FOR THE DEVELOPMENT OF THE CITY OF NEW YORK
 IN THE 1990S.



WHY WILL THE PRICE OF
 THE CITY OF NEW YORK IN
 THE 21ST CENTURY BE
 SO HIGH? THE ANSWER IS
 THE CITY OF NEW YORK IS
 THE MOST POPULOUS CITY
 IN THE WORLD AND IT IS
 THE MOST DIVERSE CITY
 IN THE WORLD. THE CITY
 OF NEW YORK IS THE
 MOST ECONOMICALLY
 ACTIVE CITY IN THE
 WORLD. THE CITY OF
 NEW YORK IS THE MOST
 INFLUENTIAL CITY IN
 THE WORLD. THE CITY
 OF NEW YORK IS THE
 MOST IMPORTANT CITY
 IN THE WORLD.

evolved in the 1960s and 1970s, under the influence of countercultures, conceptual art and institutional critique.²⁶ Issue 5–6 in particular, edited and designed by Brian O’Doherty in 1967 and dedicated to Stéphane Mallarmé, is well known for being the first to publish Roland Barthes’ ‘Death of the Author’:

We know that a text does not consist of a line of words, releasing a single ‘theological’ meaning (the ‘message’ of the Author-God), but is a space of many dimensions, in which are wedded and contested various kinds of writing, no one of which is original: the text is a tissue of citations, resulting from the thousand sources of culture.²⁷

This idea (and several others drawn from semiotics, like Umberto Eco’s ‘open work’) contributed to cultural products, including magazines, as having a life of their own: they constantly change in interpretation, according to how receivers activate and manipulate their multiple layers of meaning. It is in this context that architects Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, David Greene and Michael Webb first published *Archigram* (London, 1961–1974). Contracting ‘architecture’ and ‘telegram’, the title played on the opposition between architecture and rapid communication, presenting the magazine as a short, fast and unique message.²⁸

Immersed in English pop culture and assimilating with humour and irony, the idea of mass production, technology and media culture, the Archigram group was as much an adventurous and radically new approach to architectural editing as it was a product of its time. Among its many achievements, *Archigram* is an impressive exploration of the magazine as an object. Its ten issues changed in form, materiality, binding and printing techniques. With its single, two-sided printed sheet folded vertically, the first issue looks almost like a flyer advertising the local supermarket’s promotions of the week: ‘A new generation of architecture must arise with forms and spaces which seem to reject the precepts of “modern”.’ Issues

26

On this subject, cf. in particular Gwen Allen, *Artists’ Magazines: An Alternative Space for Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 2011); Boivent, *La revue d’artiste*, op. cit. (note 6).

27

Roland Barthes, ‘Death of the Author’, *Image-Music-Text* (London: Fontana, 1977), 146, first printed in *Aspen*, no. 5–6 (1967).

28

Further reading: Reyner Banham, ‘Zoom Wave Hits Architecture’, in: *New Society*, vol. 7 (1966) no. 179, 21; Simon Sadler, *Archigram: Architecture without Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 2005); Alain Guiheux (ed.), *Archigram*, exhibition catalogue (Paris: Centre Georges Pompidou, 1994).

praktijken zich in de jaren 1960 en 1970 onder invloed van tegenculturen, conceptuele kunst en institutionele kritiek ontwikkelden.²⁶ Nummer 5–6 bijvoorbeeld, dat in 1967 werd geredigeerd en ontworpen door Brian O’Doherty en was opgedragen aan Stéphane Mallarmé, staat bekend als het tijdschrift dat de eerste publicatie van ‘Death of the Author’ van Roland Barthes opnam:

We weten dat een tekst niet bestaat uit een rij woorden die een enkele ‘theologische’ betekenis afgeven (de ‘boodschap’ van de Auteur-God), maar een multidimensionale ruimte is waarin verschillende manieren van schrijven, geen daarvan oorspronkelijk, zijn gebundeld en worden betwist: de tekst is een weefsel van citaten die voortvloeien uit duizenden culturele bronnen.²⁷

Deze filosofie (en verschillende andere ideeën afkomstig uit de semiotiek, zoals het ‘open werk’ van Umberto Eco) heeft ertoe bijgedragen dat culturele producten, inclusief tijdschriften, worden opgevat als objecten die een eigen leven leiden: ze worden voortdurend opnieuw geïnterpreteerd in overeenstemming met de manier waarop ontvangers de verschillende betekenislagen van de tekst activeren en manipuleren. Het is in deze context dat de architecten Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, David Greene en Michael Webb *Archigram* begonnen te publiceren (Londen, 1961–1974). De naam, een samentrekking van ‘architectuur’ en ‘telegram’, speelt met de tegenstelling tussen architectuur en snelle communicatie, en introduceert het tijdschrift als een korte, snelle en unieke boodschap.²⁸

De *Archigram*-groep, die tot over zijn oren in de Engelse popcultuur zat, assimileerde met humor en ironie ideeën over massaproductie, technologie en mediacultuur en was evenzeer een avontuurlijke en radicaal nieuwe benadering van architectonische redactie als een product van zijn tijd. Een van de vele prestaties van *Archigram* is een indrukwekkende verkenning van het tijdschrift als object. De tien edities waren verschillend qua vorm, materiaalgebruik, bindwijze en druktechniek. Het eerste nummer – een enkel, dubbelzijdig bedrukt, verticaal gevouwen velletje papier – lijkt nog het meest op een reclamefolder met de wekelijkse aanbiedingen van de plaatselijke supermarkt: ‘Er moet een nieuwe

26

Zie over dit onderwerp vooral: Gwen Allen, *Artists’ Magazines: An Alternative Space for Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 2011); Boivent, *La revue d’artiste*, op. cit. (noot 6).

27

Roland Barthes, ‘Death of the Author’, in: *Image-Music-Text* (Londen: Fontana, 1977), 146, oorspronkelijk gepubliceerd in *Aspen*, nr. 5–6 (1967).

28

Voor meer informatie zie: Reyner Banham, ‘Zoom Wave Hits Architecture’, *New Society*, jrg. 7 (1966) nr. 179, 21; Simon Sadler, *Archigram: Architecture without Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 2005); Alain Guiheux (red.), *Archigram*, tentoonstellingscatalogus (Parijs: Centre Georges Pompidou, 1994).



Any, no. 21, 1997, 22-23

2, 3 and 5 made an effort to shift closer to the form of a traditional periodical. Stapled on the sides, issues 2 and 5 are presented in a landscape format containing some foldable sheets; issue 3 is in portrait format, printed in green on yellow leaves; issue 4, the famous 'Zoom' issue (1964), was entirely conceived as a comic strip, with a cardboard pop-up in yellow, red and blue representing 'a world of towers' as the centrefold. The page becomes a backdrop of sorts, a décor for an architectural intervention. One could wonder if the magazine tends to become a paper model in this case. Issue 6 (1965, 'The Forties') plays with the different layers of reading by assembling two parallel publications inside a pop cover that mimics vinyl records in format and design. The two booklets can be flipped at different rhythms, each manipulation offering a new juxtaposition of content with the other. The last ten pages return to the complete size of the album's cover, but no reading direction is defined: the page is a receptacle of information that is scattered around; some elements are highlighted by paratextual elements, but most of the time the reader wanders around and casually gleans information when attracted. The experimentation with the object also implies its

generatie architectuur ontstaan, met vormen en ruimten die lijken te verwerpen wat onder "modern" wordt verstaan.' De nummers 2, 3 en 5 doen hun best om de vorm van een traditioneel tijdschrift te benaderen. De nummers 2 en 5 zijn aan de zijkant geniet, liggend afgedrukt en bevatten enkele vouwbladen; nummer 3 is staand afgedrukt in groen op geel papier. Nummer 4, de beroemde 'Zoom'-editie (1964), is volledig uitgevoerd als een stripverhaal met een centrale kartonnen uitklapkaart in geel, rood en blauw met daarop 'een wereld van torens'. De pagina wordt een soort achtergrond, een decor voor een architectonische interventie. De vraag rijst of het tijdschrift niet eerder een papieren model is geworden. Nummer 6 (1965, 'The Forties') speelt met de verschillende lagen van het lezen door twee parallel publicaties bijeen te brengen binnen een uitklapcover die qua afmetingen en ontwerp lijkt op de hoes van een elpee. Beide boekjes kunnen op verschillende manieren worden gedraaid, waardoor de inhoud telkens verandert. De laatste tien pagina's nemen de volledige grootte van de albumhoes in beslag, maar er is geen leesrichting aangegeven: de bladspiegel is een vergaarbak van rondgestrooide informatie. Sommige onderdelen zijn gemarkeerd met paratekstuele elementen, maar meestal doolt de lezer maar wat rond en ontdekt hij informatie terloops, wanneer zijn oog erop valt. Het

dissolution. *Archigram* 7 and 8 go as far as to abandon the idea of the magazine altogether by proposing a set of unbound sheets.

It could be argued that *Archigram's* experimental editorial design tried to stir architecture, a traditionally 'slow' discipline, towards the new media culture and the technological conditions of affluent society. In the 1990s the magazine *ANY – Architecture New York* had similar intentions, capturing the present condition of architecture and publishing at a time when digital representation started to pervade architecture and digital networks started to threaten the monopoly of the press. Published by Cynthia Davidson between 1993 and 2000, *ANY* is the only architects' magazine of the period to have fully exploited the possibilities of the new desktop publishing software of the time, like Adobe PageMaker (1985) and QuarkXPress (1987), which attained unprecedented levels of usage by the mid-1990s. The experimentation with changing layouts from page to page covered a wide range of solutions, from diagrams, printed hypertextuality, variations in the orientation of text and images, hi-coded CAD aesthetics, improbable backgrounds, images on other images, texts over drawings over texts, all in A3 format.²⁹ In doing so, *ANY* sought to question the meaning of the printed page and the self-representation of architecture as an artistic and intellectual discipline: the means of the present (digital) on the support of the past (the printed page).³⁰

Here again, *ANY* is intended to confound the idea of a tabloid, or throwaway, because its design is intentionally that of an original – an irreproducible object in the age of Xerox reproduction – that by its graphic structure often cannot be photocopied, or be redistributed via a fax machine. In this sense it attempts to establish an idea of a text/object in an era of endless reproducibility. This idea of a text/object must be placed in the context of architecture's own struggle today with image, text, and design. In light of our general cultural reflex toward

²⁹ The Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) in New York probably served as inspiration for the format of *ANY*. Vignelli was the designer of the first eight issues of *ANY*.

³⁰ The slippages between time and technology have been highlighted by Marshall McLuhan, to whom many

architects' magazines referred more or less explicitly. Cf. for instance his *The Medium is the Massage* (1967, republished in London: Penguin Books, 1996), 74–75: 'When faced with a totally new situation, we tend always to attach ourselves to the objects, to the flavour of the most recent past. We look at the present through a rear-view mirror. We march backwards into the future.'

experimenteren met het object impliceert ook zijn ontbinding. *Archigram* 7 en 8 gaan zo ver dat ze het idee van een tijdschrift helemaal laten varen en de lezer een set ongebonden pagina's voorleggen.

Je zou kunnen zeggen dat het experimentele redactionele ontwerp van *Archigram* de architectuur, een van oudsher 'trage' discipline, naar de nieuwe mediacultuur en de technologische condities van de welvarende samenleving probeerde te tillen. In de jaren 1990 had het tijdschrift *ANY – Architecture New York* soortgelijke bedoelingen, toen het de contemporaine conditie van de architectuur vastlegde en publiceerde in een tijd waarin digitale representatie de architectuur begon te doordringen en digitale netwerken het monopolie van de pers begonnen te bedreigen. *ANY* werd tussen 1993 en 2000 uitgegeven door Cynthia Davidson en is het enige architectentijdschrift uit die periode dat volop gebruikt maakte van de mogelijkheden van de nieuwe desktop publishing software van die tijd, zoals Adobe PageMaker (1985) en QuarkXPress (1987) die midden jaren 1990 in ongekende mate werden toegepast. Een experiment met een van pagina tot pagina wisselende lay-out bestreek een scala van oplossingen: van diagrammen tot gedrukte hypertextualiteit, variaties in de oriëntatie van tekst en afbeeldingen, hi-gecodeerde CAD-esthetiek, onwaarschijnlijke achtergronden, afbeeldingen over andere afbeeldingen heen, teksten over tekeningen over teksten heen en een A3-formaat.²⁹ Hiermee probeerde *ANY* de betekenis van de gedrukte pagina en de zelfrepresentatie van de architectuur als een artistieke en intellectuele discipline aan de orde te stellen: de middelen van het heden (digitaal) op de drager van het verleden (de bedrukte pagina).³⁰

Ook in dit opzicht is *ANY* bedoeld om het idee van een "blaadje" of wegwerpartikel onderuit te halen. *ANY* is opzettelijk ontworpen als een oorspronkelijk werk – een niet-reproduceerbaar object in het tijdperk van de fotokopie – dat vanwege zijn grafische structuur meestal niet kan worden gekopieerd, noch via de fax kan worden verspreid. In die zin probeert *ANY* de idee van een tekst/object te definiëren in een tijdperk van eindeloze reproduceerbaarheid. Dit idee van een tekst/object moet worden begrepen in de

²⁹ Het Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) leverde waarschijnlijk de inspiratie voor de opzet van *ANY*. Vignelli was de ontwerper van de eerste acht nummers van *ANY*.

³⁰ De ontsporingen tussen tijd en technologie werden benadrukt door Marshall McLuhan, aan wie veel architectenbladen min of meer expliciet

refereerden. Zie bijv. ook zijn *The Medium is the Massage* (1967, heruitgegeven in Londen: Penguin Books, 1996), 74–75: 'Wanneer we geconfronteerd worden met een totaal nieuwe situatie neigen we er altijd naar ons te hechten aan de objecten, aan de smaak van het meest recente verleden. We kijken naar het heden door een achteruitkijkspiegel. We marcheren achterwaarts de toekomst in.'



Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897

image, ANY attempts to use its format as a possible way of posing this problem.³¹

The large format chosen by ANY also reveals an important concern for authorship in the 1990s – piracy, reproducibility and uniqueness. Instead of adopting the cheap production techniques already used by the countercultures of the 1960s and 1970s, ANY adopted a reactive position: just as cinema had done against television, by widening its image format considerably it set out a graphic standard that could not be reproduced easily.

In the digital age, what explains this attachment to the original object is its loss of importance in favour of the electronic file, where the 'script' or 'code' is the only original item, and its 'individuation' is a mere printed, laser-cut or otherwise electronically generated by-product of the script.³² After all, an object that cannot be reproduced, even when realised thanks to computer software, is able to maintain the *aura* attributed to collectible items.

context van de hedendaagse worsteling van de architectuur met afbeelding, tekst en ontwerp. In het licht van onze algemene culturele reflex richting de afbeelding probeert ANY zijn formule te gebruiken als een mogelijke manier om dit probleem naar voren te brengen.³¹

Het grote formaat van ANY onthulde ook een belangrijke zorg die in de jaren 1990 rond auteurschap speelde – piraterij, reproduceerbaarheid en uniciteit. In plaats van de goedkope productietechnieken toe te passen die ook al door de tegenculturen van de jaren 1960 en 1970 waren gebruikt, nam ANY een reactieve positie in: net zoals de film zich tegen de televisie had verzet door het beeldformaat aanzienlijk te verbreden, stelde ANY een grafische norm voor die niet gemakkelijk kon worden gereproduceerd.

Er is een verklaring voor deze gehechtheid aan het oorspronkelijke object in het digitale tijdperk. Het belang ervan dreigt immers verloren te gaan ten gunste van het elektronische bestand, waarbij het 'script' of de 'code' het enige originele item is en de 'individuatie' alleen nog maar een afdruk is, een lasergesneden of elektronisch gegenereerd bijproduct van het script.³² Een object dat niet kan worden gereproduceerd, zelfs als het via computersoftware is gerealiseerd, kan wel het *aura* behouden dat verzamelingen omgeeft.

As seen in *Archigram* and *ANY*, the parallel of architectural space and space of the page, or the magazine's 'architectural' construction, is a recurrent feature in architects' magazines that distinguishes them from mainstream periodicals. The spatial experience of the magazine is reached by manipulation of various systems of paratexts: typographic variation and exaggeration, white space, text and image rotations, page flipping, all kinds of dingbats (arrows, pointing fingers), twisting lines and deformations of the layout grid.

Introduced in poetry, typography was the first element to generate this movement. Stéphane Mallarmé's 'concrete' poem *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, published in 1897 in the magazine *Cosmopolis*, was credited to, celebrated and restaged by several generations of artists. Mallarmé appropriated the page by typography and celebrated the appearance of 'silence': the pages, occupied by textual fragments scattered in a precise scenario on each spread, are filled with white space; the void signifying as much as the words. The movement of the words and their position on the page testify likewise to a certain mobility of the writing through the different typefaces chosen (a leading typeface, a secondary and an adjacent one, creating emphases). Guillaume Apollinaire's *Calligrammes*, published in 1918, is another example of a new consideration of the primacy of the printed page over the acoustic expression of language.³³ While Apollinaire created one singular image with words, Belgian poet Paul Van Ostayen played with the position and orientation of the words on the page in his poem *Bezette Stad* ('Occupied City', 1921), made in close collaboration with the sculptor Oscar Jespers.

31

Cynthia Davidson, 'Dear Reader', *ANY*, no. 13 (1996), 5. This editorial is a reply to a note by Mary McLeod accusing the previous issue of 'approaching visual torture', to which Davidson responded: 'The mandate of *ANY*, however, is to rethink the entire form/content relationship, not only within its own magazine format but also within architecture's received tradition. . . . And it is true that, seen beside *Lotus* or *Casabella*, two longstanding Italian publications that present serious writing about architecture, *ANY* is understood to be asking other questions about the possible form of serious writing, a question that also addresses the status of the image in architecture in a new way.'

32

Incidentally, this condition also applies to built architecture. Cf. William J. Mitchell, 'Picture This, Build That: Algorithms, Machines, and Architectural Performances', *Harvard Design Magazine*, no. 3 (1998), 8-11.

33

Stéphane Mallarmé, 'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard', *Cosmopolis*, vol. 6 (My 1897) no. 17, 417-427. Guillaume Apollinaire, *Calligrammes: Poems of Peace and War 1913-1916* (Paris: Gallimard, 1995).

Zoals *Archigram* en *ANY* laten zien, is de parallel tussen de architectonische ruimte en de ruimte van de pagina of de 'architectonische' constructie van het tijdschrift een terugkerend kenmerk van architectentijdschriften – en dit onderscheidt hen van gewone periodieken. De ruimtelijke ervaring gebeurt via de manipulatie van verschillende paratekstuele systemen: typografische variatie en overdrijving, witruimte, draaien van tekst en afbeelding, gekantelde pagina, allerlei typografische trucjes (pijltes, wijzende vingers), slingerende regels of een vervormde lay-out.

Voor het eerst gebruikt in poëzie, stond typografie aan het begin van deze beweging. Het 'concrete' gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, dat Stéphane Mallarmé in 1897 in het tijdschrift *Cosmopolis* publiceerde, zal nog door verschillende generaties kunstenaars worden bewonderd en opnieuw uitgevoerd. Mallarmé eigende zich door middel van de typografie de pagina toe en maakte graag gebruik van 'stilte': de pagina's, met veel witruimte, bevatten tekstfragmenten die volgens een nauwkeurig scenario over de dubbele pagina's zijn verspreid. De leegte heeft hier net zoveel betekenis als de tekst. De beweging van de woorden en hun positie op de pagina's vinden hun weerklink in een bepaalde beweeglijkheid van de tekst, door het gebruik van verschillende lettertypen (naast het hoofdtype, een tweede en navenante derde – om accenten te leggen). Ook Guillaume Apollinaire's in 1918 gepubliceerde *Calligrammes* is een voorbeeld van het resoluut kiezen voor het primaat van de bedrukte bladzijde boven de akoestische expressie van taal.³³ Waar Apollinaire door middel van woorden een uniek beeld schiep, speelde de Belg Paul Van Ostayen met de positie en oriëntatie van de woorden op de pagina van zijn gedicht *Bezette Stad* (1921), dat hij in nauwe samenwerking met de beeldhouwer Oscar Jespers maakte.

31

Cynthia Davidson, 'Dear Reader', *ANY*, nr. 13 (1996), 5. Dit redactionele artikel is een antwoord op een opmerking van Mary McLeod die over het nummer daarvoor zegt dat het een 'visuele marteling benadert'. Daar stelt Davidson tegenover dat 'het mandaat van *ANY* echter de heroverweging van de hele relatie vorm/inhoud beslaat, niet alleen waar het gaat om de opzet van het tijdschrift zelf, maar waar het gaat om de gangbare tradities van de architectuur. (...) En het klopt dat *ANY* vergeleken met *Lotus* of *Casabella*, twee oeroude Italiaanse publicaties die serieus over architectuur schrijven, andere vragen stelt over de mogelijke vorm van serieuze artikelen, een vraag die ook de status van de afbeelding in de architectuur op een nieuwe manier benadert.'

32

Overigens geldt deze conditie ook voor gebouwde architectuur. Zie ook: William J. Mitchell, 'Picture This, Build That: Algorithms, Machines and Architectural Performances', *Harvard Design Magazine*, nr. 3 (1998), 8-11.

33

Stéphane Mallarmé, 'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard', *Cosmopolis*, jrg. 6 (1897) nr. 17, 417-427; Guillaume Apollinaire, *Calligrammes: Poems of Peace and War 1913-1916* (Parijs: Gallimard, 1995).



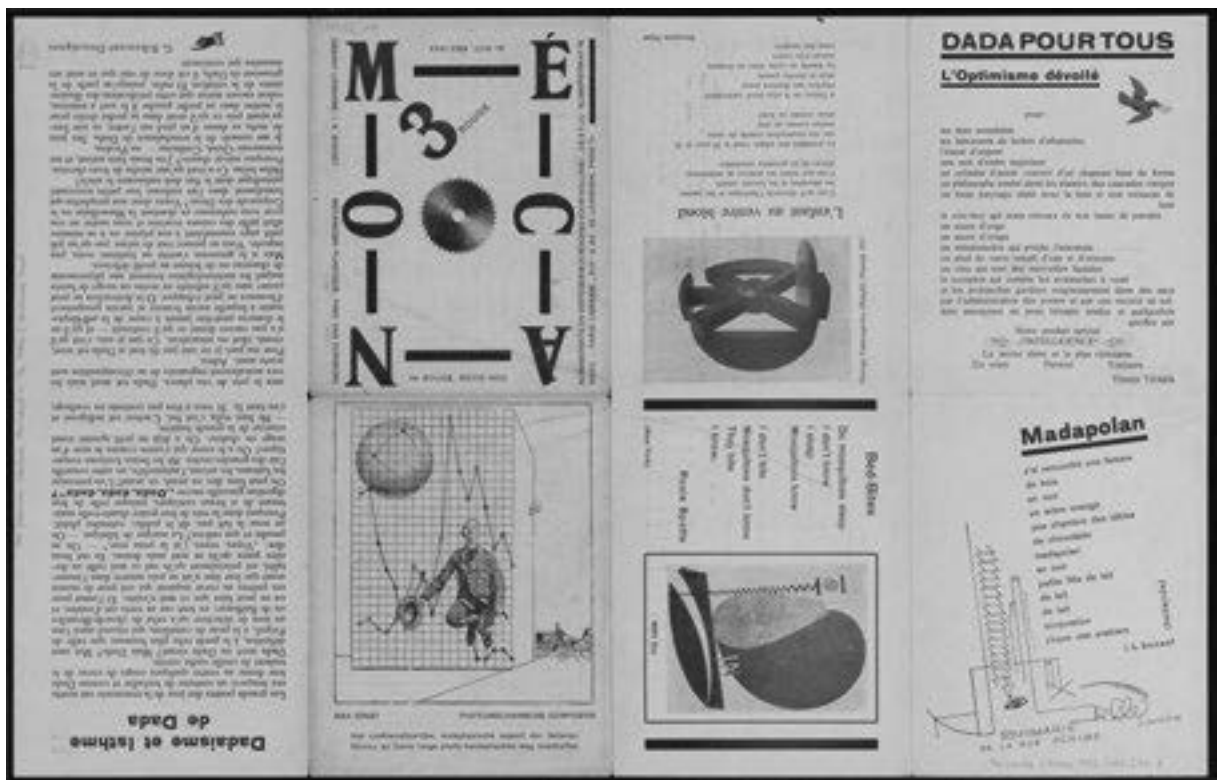
Blast, no. 1, 1914, cover

6
BLAST
 years 1837 to 1900
 Curse abysmal inexcusable middle-class
 (On the Aristocracy and Proletariat)
BLAST
 dirty shadow cast by gigantic Boehm
 (laughed at introduction of **BOURGEOIS VICTORIAN VISTAS**).
WRING THE NECK OF all the language here in that programme while trahls.
BLAST their weeping whiners—straw
AMETORIC of **EMUCH** and **STYLIST**—
SENTIMENTAL HYGIENICS
ROUSSEAUISMS (wild Nature crunks)
FRATEERNIZING WITH MONKEYS
DIABOLICS—captures and ruses
 of the erotic bookshelves
 swimming in
PURGATORY OF PUTNEY.

Blast, no. 1, 1914, 11



Merz, no. 4, 1923, cover



Mecano, no. 3, 1922

Filippo Tommaso Marinetti was probably the artist who spread this new method in theory and in practice in the early 1910s, organising many Futurist events across Europe and publishing his 'words in freedom', like the poem *Zang Tumb Tumb*, in various avant-garde magazines. In his self-made book *Les mots en liberté futuristes* (1919), alongside his poems printed in fold-out pages he also published several texts that herald a 'typographic revolution', the 'destruction of syntax', the 'death of the literary "I"' and the 'wireless imagination'.³⁴

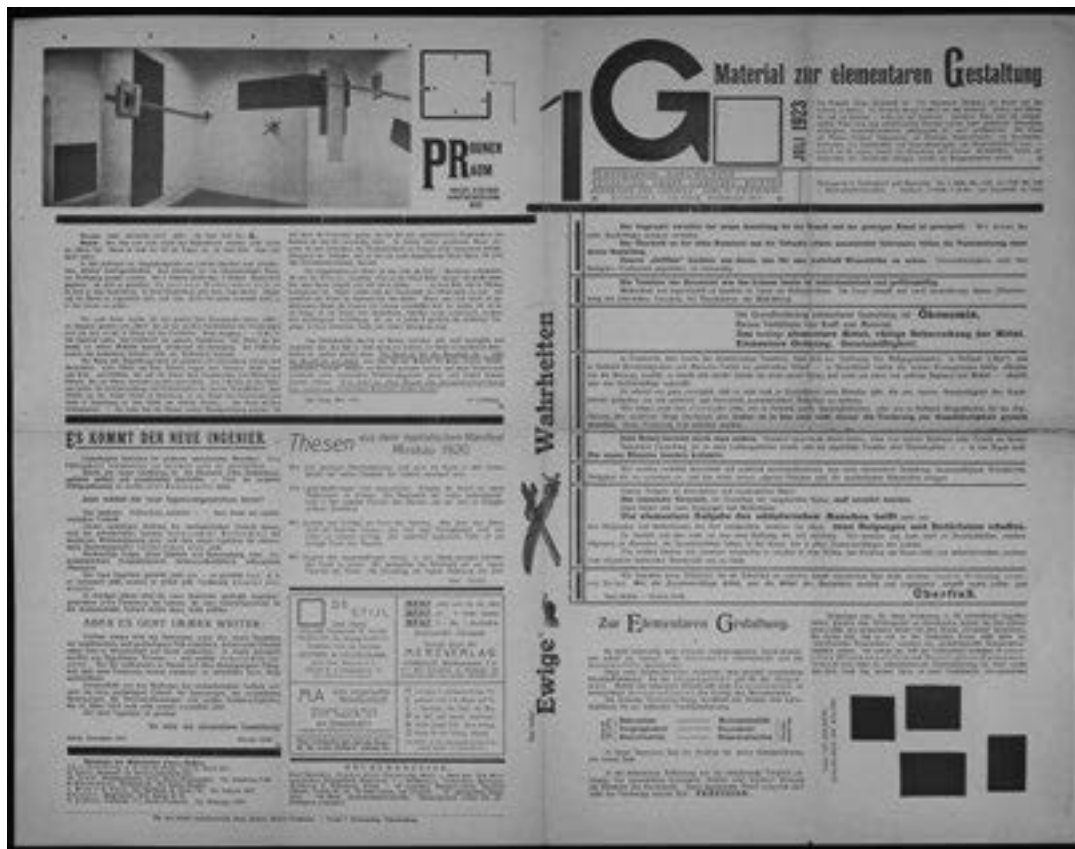
To support such typographic endeavours, the independent press granted a production process liberated from commercial necessities. Marshall McLuhan reports that, when editing the first issue of the Vorticist magazine *Blast* (1914), the artist Wyndham Lewis

... had found it impossible to get it by any London printer whatever. He finally found an alcoholic ex-printer who agreed to set it up exactly as Lewis required in return for large supplies of liquor. Nearly the entire magazine is set up in heavy headline type. Headlines are icons, not literature.³⁵

Dada and constructivist artists took it up from there. In *Merz* no. 4 (1923), El Lissitzky published

- 5 Het ontwerp van de boek-ruimte via het materiaal van de illustratieve procesblokken die de nieuwe optica realiseren. De supernaturalistische werkelijkheid van het vervolmaakte oog.
- 6 De continuïteit van opeenvolgende bladzijden – het bioscopische boek.
- 7 Het nieuwe boek vereist een nieuwe schrijver. De inktpot en de ganzenveer zijn dood.
- 8 De bedrukte bladzijde overstijgt ruimte en tijd. De bedrukte bladzijde, de oneindigheid van het boek, moet worden overstegen. DE ELEKTRO-BIBLIOTHEEK

Deze ideeën werden concreet toegepast in het eerste nummer van het door El Lissitzky ontworpen tijdschrift *G* (1923-1926). *G* combineerde film, architectuur, kunst, geluid en typografie en zag eruit als een aan twee kanten bedrukt, gevouwen vel papier. De tekst stroomt verschillende kanten uit. In die zin lijkt *G* op het door Theo van Doesburg in 1922-1923 uitgegeven en ontworpen dadaïstische tijdschrift *Mecano* (vier nummers), dat hij parallel aan het veel langer lopende en collectievere tijdschrift *De Stijl* (1917-1932) realiseerde. Maar *G* is in grafisch opzicht ver verwijderd van het geschreeuw van de dadaïstische en futuristische pers. El Lissitzky gebruikt de typografie niet alleen ten dienste van de inhoud, zoals hij in zijn manifest verklaart. Zoals



some of his thesis in eight points, under the title ‘Topography of Typography’:³⁶

- 1 The words on the printed sheet are learnt by sight, not by hearing.
- 2 Ideas are communicated through conventional words, the idea should be given form through the letters.
- 3 Economy of expression – optics instead of phonetics.
- 4 The designing of the book-space through the material of the type, according to the laws of typographical mechanics, must correspond to the strains and stresses of the content.
- 5 The design of the book-space through the material of the illustrative process blocks,

34

F.T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes* (Milan: Edizioni Futuriste di Poesia, 1919).

35

Marshall McLuhan, *Counterblast* (London: Rapp+Whiting, 1970), 4-5. The reciprocal influence and ‘competition’ of many experiences is a determining element of the frenzy that characterises the inception of the artistic avant-gardes. In this case, W. Lewis coined the word Vorticism to distinguish his art from

Futurism, which in a short space of time had become too closely associated with Marinetti.

36

El Lissitzky, ‘Topographie der Typographie’, *Merz*, no. 4 (1923), 47; translated into English as: ‘Topography of Typography’, in: Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, intro. Herbert Read, trans. Helene Aldwinckle and Mary Whittall (London: Thames and Hudson, 1968), 359.

37

Zie ook: Maria Gough, ‘Contains Graphic Material: El Lissitzky and the Topography of G’, in: Detlef Mertins en Michael W. Jennings (red.), *An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923-1926* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2010), 21-51 (zie vooral 39-43).

Maria Gough opmerkte, besmette hij de ‘hoogstaande’ codes van de avant-gardistische typografie ook met de ‘minderwaardige’ codes van de laatnegentiende-eeuwse populaire pers.³⁷ Een opleiding in architectuur is ook een factor om Lissitzky’s ontwerpen te begrijpen. Architecten hadden immers een voorbeeld dichter bij hien dan de lay-out volgens de futuristische esthetiek: de geannoteerde tekening en het architecturale plan als ontvanger van allerlei informatieniveaus, die eenvoudigweg niet van links naar rechts gelezen kunnen worden.

In de jaren 1960 wordt de tijdschriftpagina een plek voor ruzies en provocaties. Terwijl in Parijs lettristen en situationisten het grafische potentieel van hun tijdschriften verkennen, neemt een groep architecten



which give reality to the new optics. The supernaturalistic reality of the perfected eye.

- 6 The continuous page-sequence – the bioscopic book.
 - 7 The new book demands the new writer. Inkstand and goose-quill are dead.
 - 8 The printed sheet transcends space and time. The printed sheet, the infinity of the book, must be transcended.
- THE ELECTRO-LIBRARY.

These ideas found concrete application in the first issue of the magazine *G* (1923–1926), which Lissitzky designed. Mixing filmmaking, architecture, art, sound and typography, *G* presents itself as a folded sheet of paper printed on both sides. Text flows in various directions. In this sense, *G* resembles the Dada magazine *Mecano*, edited and designed by Theo van Doesburg in 1922–1923 (four issues) in parallel with the much longer-lasting, collective journal *De Stijl* (1917–1932). Yet graphically speaking *G* is far from the noise of Futurist and Dadaist press. Not only did El Lissitzky use typography in the service of content, as his manifesto explains, but as noted by Maria Gough he also contaminated the ‘high’ codes of avant-garde typography with the ‘low’ codes of the popular press of the late nineteenth century.³⁷ Architectural training is another factor in understanding Lissitzky’s designs. Architects had a closer example than Futurist’s aesthetics for the layout of the page: the annotated drawing sheet and the architectural plate as the recipient of various levels of information that simply cannot be read from left to right.

In the 1960s the page of the journal becomes the space of contestation and provocation. In Paris, while the Lettrists and the Situationists were exploring the graphic potential of their journals,³⁸ a group of students in architecture took over the editorial control of the school bulletin *Melpomène* and changed its size, format and layout radically. *Melp!* is a provocative sheet that sounds like a cry for help in the corridors of the old school. Constructed of six oversized and folded pages, and adopting the format of

tuurstudenten aan de École des Beaux-Arts de redactionele controle van het schoolbulletin *Melpomène* over en verandert radicaal de omvang, de formule en de opmaak.³⁸ *Melp!* is een provocatief blad dat als een noodkreet door de gangen van de oude school galmt. Het bestaat uit zes extra grote, gevouwen bladzijden en heeft het formaat van een boulevardblaadje. *Melp!* onderscheidt zich van zijn voorlopers door dichter tegen de reguliere pers aan te leunen, terwijl het inspiratie ontleent aan avant-garde tijdschriften. Het confronterende karakter van *Melp!* wordt geaccentueerd door het ruimtelijke gebruik van de pagina, waarbinnen de traditionele hiërarchie en conventies tussen tekst en afbeelding vervagen. Er is nauwelijks een volgorde in de redactionele elementen te bespeuren. Hoewel het lijkt alsof de pagina’s in het eerste nummer van *Melp!* achter elkaar gelezen kunnen worden, wordt het nummer halverwege onderbroken door een roze vel papier, bedrukt in cyaan, dat de centrale tekst doormidden snijdt. Deze explorerende beweging wordt voortgezet in *Melp!* nr. 2, dat speelt met materiaalgebruik en bindtechniek. Dit nummer, gedrukt op zes reusachtige vellen papier die op twee plaatsen gevouwen zijn en in de eerste vouw geniet, biedt een asymmetrisch-geometrische compositie. Door de fysieke ‘opbouw’ kan de inhoud geraadpleegd worden in een niet vooraf bepaalde volgorde. Er wordt geen richting aangegeven, geen volgorde of hiërarchie opgelegd. Sterker nog, lezers worden aangemoedigd zelf te beslissen wat ze willen lezen, en hun eigen versie van de inhoud samen te stellen. Zo krijgt het lezen van een tijdschrift nieuwe betekenis: die van een verrassende, ritmische wandeling. Dit Brechtiaanse vervreemdingseffect van *Melp!* is bedoeld als een educatief project dat de lezer wakker moet schudden en tot actie aanzetten. De omslagen van de twee nummers van *Melp!* illustreren dit treffend. Drie vingertjes geven zowel de leesrichting als de tegengestelde richting aan. Op de volgende pagina’s splitsen pijlen zich tot een stippelijng, die redactionele en andere tekstfragmenten bevat. De provocatieve inhoud gaat gepaard met een reeks grafische tekens – pijlen, sterren, stippen, rechthoeken, bubbels, kaders, oogjes, nummers, dollartekens en cirkels. De vetgedrukte hoofdletters van het woord *despair* (wanhoop) klinken door, voor ze verloren gaan in het grafische ensemble van de pagina.³⁹

37

Cf. Maria Gough, ‘Contains Graphic Material: El Lissitzky and the Topography of *G*’, in: Detlef Mertins and Michael W. Jennings (eds.), *An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923–1926* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2010), 21–51 (see 39–43 in particular).

38

See for instance *Internationale Lettriste* (1952–1954), *Potlach* (1954–1957), but also *Les lèvres nues* (1953–1975) and *Situationniste Internationale* (1957–1972). For extended reading see *Documents relatifs à la fondation de l’Internationale situationniste* (Paris: Éditions Allia, 1985).

38

Zie bijv.: *Internationale Lettriste* (1952–1954), *Potlach* (1954–1957), maar ook *Les lèvres nues* (1953–1975) en *Situationniste Internationale* (1957–1972). Zie voor meer informatie: *Documents relatifs à la fondation de l’internationale situationniste* (Parijs: Éditions Allia, 1985).

39

Zie voor meer informatie: Véronique Patteuw, ‘Architecture, Writing and Criticism in the 1960s & 1970s: The Little Magazine as Agent-Provocateur’, *Architectural Theory Review*, nr. 3 (2010), 281–297.



Le Carré Bleu, 1957/58-1970

a tabloid, it distinguished itself from its predecessor by shifting closer to the mainstream press, while being inspired by avant-garde magazines. *Melp!* emphasised its confrontational character by the spatial use of its pages, blurring traditional hierarchies and conventions between text and image. The editorial elements display little hierarchy. While *Melp!* no. 1 seems to offer a sequenced reading from the first to the last page, it is interrupted by a pink paper, printed in cyan, cutting the central text in half. *Melp!* no. 2 prolongs these explorations, playing on its materiality and binding techniques. Printed on six sheets of a very large format, folded in two different places and stapled in the first of the two folds, the magazine offers an asymmetrical composition. Its physical construction allows access to the contents without a pre-established order. There is no direction induced, no sequence or hierarchy imposed. Readers are encouraged to decide upon their own reading, to compose their own version of the contents. As such, reading the magazine takes on a new meaning: a surprising and rhythmic walk. This Brechtian estrangement in *Melp!* favours an educational project that aims to awaken readers and spur them to action. The covers of the two *Melp!* issues illustrate this

Melp! is niet het enige tijdschrift dat de verruimtelijking van het lezen onderzoekt. Het uit extra grote, bedrukte, gelamineerde en gevouwen vellen bestaande *Le Carré Bleu* biedt vanaf zijn oprichting in 1957/1958 tot in 1970 een soortgelijke ervaring. Dit tijdschrift heeft de vorm van een folder van een meter lengte en moet horizontaal worden gelezen; de juxtapositie en overdruk van elementen bepaalt het ritme.⁴⁰ Later, tussen 1970 en 1972, zou het Japanse tijdschrift *ArchiteXt* met ‘posterachtige statements’ komen: elk nummer bestond uit vijf door elk van de groepsleden gemaakte posters, opgevouwen en verpakt in speciaal ontworpen enveloppes. Op sommige posters stonden de beelden gewoon naast elkaar; op andere werd het volledige beschikbare oppervlak gebruikt voor een één presentatie, collage of tekening.

Een tijdschrift als *Melp!* verkent de *geschreven ruimte* van het tijdschrift als een architecturale promenade; andere tijdschriften uit die periode voegen die geschreven ruimte samen met de *menselijke ruimte* om al die stemmen achter het ontstaan van de inhoud te representeren. In de jaren 1960 werden architecten, stedenbouwkundigen en sociologen gestimuleerd om sociale, politieke en stedelijke vragen te integreren in de architectuurpraktijk, om de grenzen van hun discipline te verkennen en ‘samen’

accurately. Three small fingers indicate both the sense of reading and the opposite direction. On the following pages, arrows split into a dotted line hosting the editorial and other textual fragments. A series of graphic signs – arrows, stars, dots, rectangles, bubbles, frames, eyes, numbers, dollar signs and circles – accompany the provocative contents. In an uppercase and bold typeface, the word ‘despair’ resonates, before losing itself in the graphic ensemble.³⁹

Melp! is not the only journal to explore the spatialisation of its reading. From its foundation in 1957/1958 up until 1970, *Le Carré Bleu*, composed of oversized, printed, laminated and folded sheets, offers a similar experience. Taking the form of a metre-long leaflet, the magazine imposes a horizontal reading; the juxtaposition and overprint of elements determines the rhythm.⁴⁰ Later, between 1970 and 1972, the Japanese journal *ArchiteXt* would propose ‘poster-esque statements’; each issue being composed of five posters made by each member of the group, folded and packed in specially designed envelopes. While some posters offer a simple juxtaposition of visuals, others use the entire available surface for a single presentation, collages or drawings conveying a single purpose.

If magazines like *Melp!* explore the *written space* of the magazine as an architectural promenade, others merge it with the *human space* to allow the appearance of the multiple voices that lie behind the creation of the content. In the 1960s, the aspiration to integrate social, political and urban questions into architectural practice encouraged architects, urban designers and sociologists to explore the limits of their discipline and write ‘together’ on shared beliefs and values. The journal became a place to convene ‘peers’, to present ideas to the public and to debate internally, letting

te schrijven over gedeelde overtuigingen en waarden. Het tijdschrift werd een plek om gelijkgestemden bijeen te brengen, ideeën aan het publiek te presenteren en intern te debatteren. Zo werden meningsverschillen zichtbaar en kritische discussies opgenomen op de pagina’s van het tijdschrift. Redacteuren maakten gebruik van redactionele en grafische instrumenten die hen in staat stelden om het tijdschrift te ontwikkelen als een collectief project: door het hele tijdschrift een expliciete lappendeken van tekstuele elementen, kritische kolommen of geannoteerde plannen. De pagina begon de (tegenstrijdige) argumenten van verschillende auteurs/redacteuren te representeren en als zodanig de kruisbestuiving van kunst, wetenschap en samenleving die ze wilden stimuleren.

In de in 1962 verschenen *Team 10 Primer* presenteerde Alison Smithson de discussie onder de redacteuren door het naast elkaar plaatsen van visuele en tekstuele narratieven, die de verschillende posities van de leden van Team 10 vertegenwoordigden.⁴¹ De *Primer* bevatte vier soorten tekst, hiërarchisch aangeduid met behulp van typografie en hun plaats op de pagina. Het geheel bestond uit ‘ondersteunende teksten’ die de hoofdlijnen aangaven; ‘commentaren’ met afwijkende meningen, openingen of contrapunten; verdiepende, nuancerende en anekdotische ‘verbale illustraties’, en ‘bijschriften en voetnoten’. Het resultaat is een mozaïek van duidelijk onderscheiden stemmen.

‘Als redacteur van de *Primer* kon Alison Smithson de stem van ieder lid van Team 10 goed genoeg “horen” om ervoor te zorgen dat ieders individuele vertaling deel kon uitmaken van het samengestelde document.’⁴² De *Team 10 Primer* vertegenwoordigt op zijn best de identiteit van de groep die bestaat uit een wisselend ensemble van individuen, dat deelneemt aan bijeenkomsten en projecten, en openhartig bespreekt welke wegen men met de architectuur moet inslaan. Het grafische ontwerp van de *Primer* is in dit opzicht belangrijk. Het mozaïek stelt een geheel van tekstuele en visuele elementen voor, die in een nieuwe constellatie worden geplaatst zonder dat een verband wordt gelegd met de situatie waarin

39 For further reading: Véronique Patteeuw, ‘Architecture, Writing and Criticism in the 1960s & 1970s: The Little Magazine as Agent Provocateur’, *Architectural Theory Review*, no. 3 (2010), 281–297.

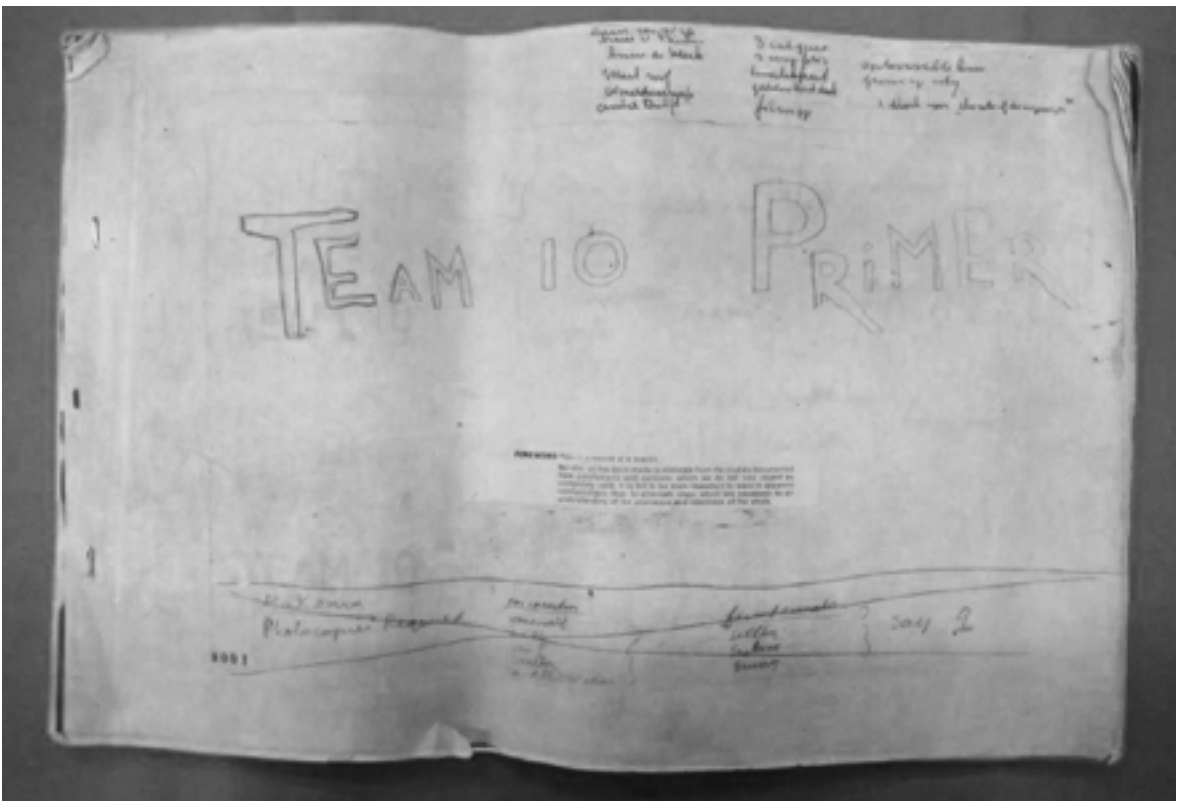
40 See among others: Catherine Blain, ‘Le Carré Bleu. A Brief History of the Journal, Its Editorial Policy and Its Relationship to Team 10 (1958–2001)’, in: Max Risselada and Dirk van den Heuvel, *Team 10: In Search of a Utopia of the Present (1953–1981)* (Rotterdam: NAI Publishers, 2005), 80–81.

40 Zie o.a.: Catherine Blain, ‘Le Carré Bleu. A Brief History of the Journal, Its Editorial Policy and Its Relationship to Team 10 (1958–2001)’, in: Max Risselada en Dirk van den Heuvel, *Team 10 in Search of a Utopia of the Present (1953–1981)* (Rotterdam: NAI Publishers, 2005), 80–81.

41 De *Team 10 Primer* werd oorspronkelijk gepubliceerd in 1962 als een speciale uitgave van *Architectural Design* en vervolgens uitgebracht als boek in 1965 en gepubliceerd door de MIT Press in 1968. Het eerste nummer van de *Primer* bestond uit 45 pagina’s van

237 x 305 mm en werd in 1962 toegevoegd aan het decembernummer van het Engelse tijdschrift, waarvan het zich wel onderscheidt: van pagina 556 tot pagina 602 moet *AD* onder een hoek van 90 graden worden gelezen, waardoor de conventionele ruimte van het tijdschrift en de gebruikelijke leeswijze veranderen.

42 Alison Smithson, ‘Team10’s Communication to Others’, in: Alison Smithson (red.), *Team10 Meetings* (Delft: Publikatiebureau Bouwkunde, 1991), 14, noot 31.



Team 10 Primer, cover



Team 10 primer, 1962, 588-589

disagreements appear and inserting critical discussion within the pages of the journal. To do so, editors seized editorial and graphic instruments that make it possible to develop the journal as a collective project: an explicit patchwork of textual elements, a critical column or an annotated plan through the pages of the journal. The page came to represent the (conflicting) arguments of different authors/editors covering as such the cross-fertilisation of the arts, science and society they ambition to develop.

With the *Team 10 Primer*, published in 1962, Alison Smithson staged the internal debate of the editors by juxtaposing visual and textual narratives, presenting the distinct positions of Team 10's members.⁴¹ Composed of four types of text, hierarchically indicated by their typography and their location on the page, the *Primer* exemplified 'supporting texts' giving the main orientation, 'comment texts' proposing deviations, openings or counterpoints, 'verbal illustrations' providing depth, nuance or anecdote, and 'captions and footnotes'. The result is a mosaic of clearly distinguishable voices.

'Editing the *Primer*, Alison Smithson could "hear" each Team 10 member's voice enough to allow everyone's own translation to become part of the conglomerate document.'⁴² The *Team 10 Primer* represents at best the identity of the group identified by the fluctuating ensemble of individuals that participated in the various meetings and projects, who openly discussed the path towards architecture they needed to take. The graphic design of the *Primer* is important in this respect. The mosaic proposes an ensemble of textual and visual elements, put into a new constellation without a connection to their initial situation or enunciation. As such, they are open to all forms of interpretation and serve to create a promenade throughout the pages of the journal. A page does not demonstrate a unidirectional and established story, but the graphic design presents an open narrative, encouraging the reader to follow his or her own interests throughout the publication. As Marilena Kourniati proposes,

41 The *Team 10 Primer* was first published as a special issue of *Architectural Design* in 1962, before being released as a book in 1965 and reissued by MIT Press in 1968. Containing 45 pages in a 237 x 305 mm format, the first version of the *Primer* was inserted into the December 1962 issue of the English magazine, while distinguishing itself from it: from page 556 to page 602,

AD was to be read under a rotation of 90 degrees, altering the conventional space of the journal and its usual reading.

42 Alison Smithson, 'Team10's Communication to Others', in: Alison Smithson (ed.), *Team10 Meetings* (Delft: Publikatieburo Bouwkunde, 1991), 14, note 31.

ze aanvankelijk werden uitgesproken. Ze staan open voor alle vormen van interpretatie en dragen bij aan het creëren van een wandeling door de pagina's van het tijdschrift. Op de pagina's staan geen eenzijdige of bekende verhalen. Integendeel, het grafische ontwerp presenteert een open narratief dat de lezer aanmoedigt zijn eigen interesses door de publicatie heen te volgen. Marilena Kourniati noemt de *Team 10 Primer* 'een polyfone constructie die, in de muzikale betekenis van het woord, de ondeelbaarheid van het geheel vereist (...) een gemeenschappelijke geschiedenis, die achteraf tot stand is gekomen met behulp van uit verschillende contexten en historische momenten herwonnen fragmenten'.⁴³ De *Primer* kan weliswaar worden gezien als een document dat de interne discussies van een groep weerspiegelt, maar Alison Smithson benadrukte evenzeer het belang van de publicatie als een pedagogisch instrument, als 'een door de lesgevende leden onder woorden gebracht gezamenlijk antwoord op de vraag naar een document waarmee het denken van Team 10 kan worden overgebracht'.⁴⁴ Ook het in de *Primer* gebruikte lettertype houdt verband met deze ambitie. De typemachine-achtige letter is verwant met de stenografische manier waarop notulen van gesprekken worden genoteerd.

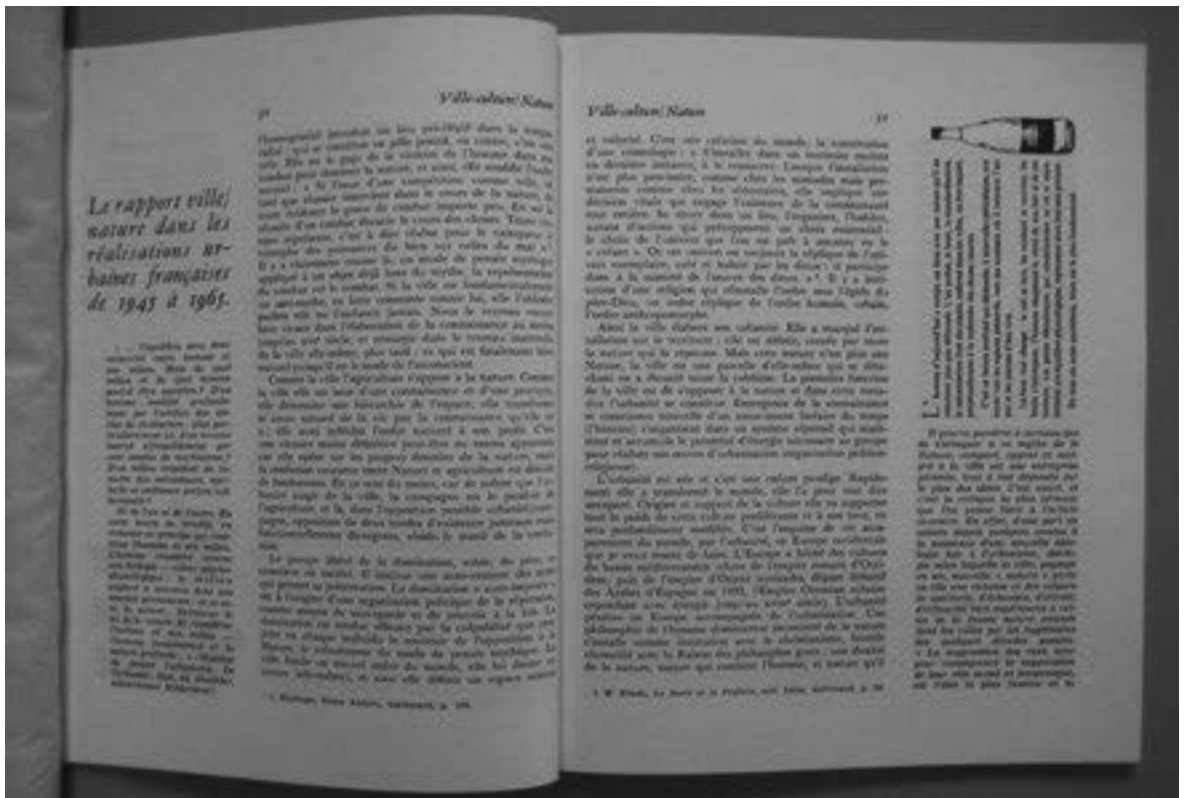
Binnen een paar jaar na de eerste editie van de *Primer* probeerden de redacteurs van het Franse tijdschrift *Utopie* een kritiek te ontwikkelen, die was gebaseerd op de confrontaties tussen hun respectievelijke disciplines. De architecten, Jean Aubert, Jean-Paul Jungmann en Antoine Stinco, zagen het tijdschrift als een middel om zich te identificeren met een intellectueel milieu, terwijl de sociologen Jean Baudrillard, Jean Lourau en de stedenbouwkundige Hubert Tonka hoopten dat ze wat de media betreft zouden kunnen meeliften op het succes van deze architectuurpraktijken.⁴⁵ Gezamenlijk (en schatplichtig aan het werk van Henri Lefebvre) ontwikkelde de groep het tijdschrift als een ruimte voor gedeelde reflectie. Hun redactionele beleid, gebaseerd op argumenten en tegenargumenten, bleek een rijke verkenning van de mogelijkheden van collectief auteurschap, een redactioneel idee dat ze presenteerden op de pagina's van *Utopie*.

De groep probeerde de discipline verschillen tussen de redacteurs te extrapoleren via een gra-

43 Marilena Kourniati, 'Architecture d'un livre et construction d'un collectif', in: Pierre Chabard en Marilena Kourniati (red.), *Raisons d'écrire, livres d'architectes 1945-1999* (Paris: Éditions de la Villette, 2013), 99.

44 Alison Smithson, 'Team10's Communication', op. cit. (noot 42), 14.

45 Van *Utopie* verschenen 17 nummers tussen mei 1967 en januari 1978, maar de samenwerking tussen de architecten en de sociologen overleefde alleen de eerste, in mei 1967 en mei 1969 gepubliceerde edities.



Utopie, no. 2, 1969, 30-31

the *Team 10 Primer* presents ‘a polyphonic construction requiring, in the musical sense of the term, the indivisibility of the whole . . . a common history, created a posteriori by pieces recovered from contexts and different historical moments.’⁴³ If the *Primer* can be seen as a document reflecting the internal discussion in the group, Alison Smithson equally stressed the importance of the *Primer* as pedagogical tool, as ‘an agreed response to a need expressed by those members who taught, for a document that would transmit “Team 10 thinking”’.⁴⁴ The typeface chosen for the *Primer* is related to this ambition. Its typewriter-like font represents the stenographic means of reporting the minutes of their conversations.

Only a couple of years after the *Primer*’s first edition, the editors of the French journal *Utopie* sought to develop a critique that arose from the confrontation of their respective disciplines. If the architects Jean Aubert, Jean-Paul Jungmann and Antoine Stinco found in the journal a means to identify themselves with an intellectual milieu, the sociologists Jean Baudrillard, Jean Lourau and urban planner Hubert Tonka relied on the practice of the architects to benefit from their momentum within the media.⁴⁵ Together

fisch instrument dat ze de ‘kritische kolom’ (*la colonne critique*) noemden. Anders dan de gebruikelijke commentaren, illustraties of voetnoten bevatten de kritische kolommen de tweede interpretatie van een onderwerp, die in de marge van een pagina werd afgedrukt. Onder de negen gepubliceerde teksten zijn er zes met zo’n herlezing. Hoewel de kritische kolom in de marge stond, was die zeker niet marginaal. Integendeel, de inhoud ervan werd vanaf de eerste pagina’s van het tijdschrift aangekondigd. Het eerste nummer opent met een leeg vierkant dat het grafische kader van de hoofdtekst en van de secundaire tekst visualiseert; de inhoudsopgave op de volgende bladzijde plaatst de twee tekstniveaus expliciet naast elkaar. Ten slotte genereert de kritische kolom een ‘spiegeleffect’: het effect van een afbeelding en haar reflectie, van een voorstel en het commentaar erop, van een opzet en de kritiek erop. Zoals de typografie van de titel op de omslag al aangaf, kon *Utopie* op verschillende manieren worden gelezen. Redacteur Isabelle Auricoste onderschrijft deze interpretatie:

Utopie is feitelijk de expressie van een groep mensen die overloopt van de ideeën en discussies en het was vaak een beetje tegenstrijdig. (...) [Het tijdschrift] is geen persbericht, maar het is onbewerkt materiaal ten behoeve van de discussie, het debat. Zo moet het worden opgevat.⁴⁶

(and indebted to the work of Henri Lefebvre), the group developed the journal as a space for shared reflection. Their editorial policy, built on arguments and counter-arguments, proves to be a rich exploration of the potential of collective authorship as offered by the pages of their journal.

The group sought to extrapolate the disciplinary differences of its editors through a graphic instrument called the critical column (la colonne critique). Beyond the simple commentary, the illustration or the footnote, the critical column presents a second reading of the same subject in the margins of each page. Of the nine texts published, six are accompanied by such a re-reading. The critical column is positioned in the margins, but it is not to be reduced to a note. On the contrary, its contents are announced from the first pages of the journal onwards: the first issue opens with an empty rectangle visualising the graphic frames of the main text and secondary text; the table of contents on the following page explicitly juxtaposes these two textual levels. Finally, the critical column proposes a 'mirroring effect': an image and its reflection, a proposal and its commentary, an intention and its criticism. As the title's typography on the cover indicates, *Utopie* could be read in several senses. Editor Isabelle Auricoste supports this interpretation:

Utopie is basically the expression of a group of people bubbling with ideas, discussions, and often it was a little contradictory. . . . [The magazine] is not a press release, but it is raw material, serving the discussion, the debate. It must be taken like that.⁴⁶

Utopie's critical column opens up a disciplinary debate between architects and sociologists, landscape architects and philosophers, a space to elaborate a shared reflection, a cross-over between urbanism and sociology; an ambition highlighted by the subtitle 'Sociologie de l'Urbain'. The juxtaposition of points of view becomes instrumental in the debate the group wanted to

Met de kritische kolom van *Utopie* gaat een disciplinair debat van start tussen architecten en sociologen, landschapsarchitecten en filosofen. Het tijdschrift wil een ruimte zijn waarin gedeelde reflecties kunnen worden uitgewerkt, een mengvorm van stedenbouw en sociologie, en die ambitie wordt geaccentueerd door de subtitel 'Sociologie de l'Urbain'. Het naast elkaar publiceren van standpunten ging een rol spelen in het debat, dat de groep zowel voor als na publicatie wilde initiëren. Voorafgaand aan publicatie maakte de kritische kolom een 'werkelijk gezamenlijk project mogelijk; zij veroorzaakte debat, overlap en kritiek, alles wat je maar kunt bedenken'.⁴⁷ Na publicatie voorzag de kolom in een soort 'zelfkritiek': de ontmoeting tussen een hoofdstem en een secundaire stem lokte een reflexieve lezing uit van de verdedigde posities.⁴⁸

Utopie had geen hoofdredacteur en stelde elk lid van de groep in staat gelijkwaardig deel te nemen aan het redactionele debat. De groep zag zichzelf als een 'fusie-groep', net als de leden van het Franse tijdschrift voor politieke filosofie *Arguments* (1956-1962) dat eerder hadden gedaan.⁴⁹ Het stond hen vrij kritiek uit te oefenen (dat hoefde niet langs hiërarchische lijnen), en om politiek geladen redactionele onderwerpen te bespreken en uit te werken:

Utopie (...) was een vrije kritische ruimte, er werd geen controle op uitgeoefend door een politieke partij of organisatie; het was een vorm van politiek handelen naar aanleiding van de sociale werkelijkheid op een manier die uiteindelijk oversloeg naar disciplines buiten de stedenbouw.⁵⁰

Het idee van een groot aantal standpunten die in tijdschriften als de *Team 10 Primer* en *Utopie* werden gepubliceerd, ligt aan de basis van *Oppositions* (1973-1984), het tijdschrift dat Peter Eisenman, Kenneth Frampton en Mario Gandelsonas uitgaven aan het Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) in New York. Dit programma wordt direct na de lancering van het tijdschrift duidelijk: op de omslag presenteren de redacteuren, via een grafisch spel met de ambiguïteit tussen 'posities' en 'opposities', hun verschillende interessesferen als creatieve kracht: 'Voorbij de gedeelde punten van overeen-

43
Marilena Kourniati, 'Architecture d'un livre et construction d'un collectif', in: Pierre Chabard and Marilena Kourniati (eds.), *Raisons d'écrire, livres d'architectes 1945-1999* (Paris: Éditions de la Villette, 2013), 99.

44
Smithson, 'Team10's Communication', op. cit. (note 42), 14.

45
Utopie published 17 issues between May 1967 and January 1978, but the collaboration between architects and sociologists only lasted for the earliest issues, published in May 1967 and May 1969.

46
Isabelle Auricoste 'Interview with Craig Buckley', in: Beatriz Colomina and Craig Buckley (eds.), *Clip Stamp Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X* (Barcelona: Actar, 2011), 199.

46
Isabelle Auricoste, 'Interview with Craig Buckley', in: Beatriz Colomina and Craig Buckley (red.), *Clip Stamp Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X* (Barcelona: Actar, 2011), 199.

47
Ibid.

48
De kritische kolom maakt in het eerste nummer van *Utopie* deel uit van zes teksten en in het tweede nummer

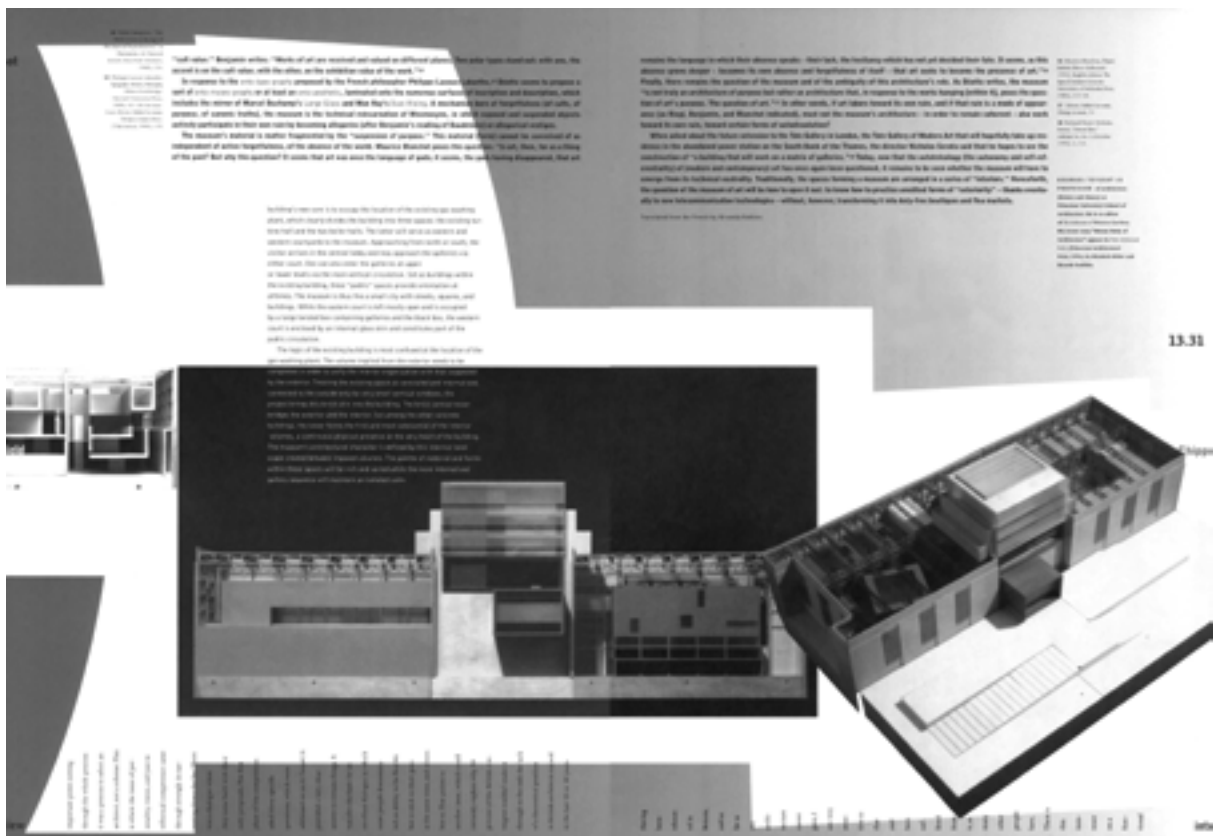
van een lange bijdrage over verschillende pagina's, geschreven door Charles Goldblum, Jean-Paul Jungmann en Arnaud Suger.

49
Gil Delannoï, 'Arguments 1956-1962, ou la parenthèse de l'ouverture', *Revue française de science politique*, nr. 1 (1984), 141.

50
Jean-Paul Jungmann, interview met Véronique Patteuw, Parijs, 12 december 2011.



ANY, no. 13, 1996, 20-21



ANY, no. 13, 1996, 30-31

provoke both before and after publication. Before publication, the critical column allows ‘a real collaborative project; it produced battles, overlays and criticisms, all that can be imagined’.⁴⁷ After publication, the column offered a form of ‘self-criticism’: the encounter of a main voice and a secondary voice provoked a reflexive reading of the defended positions.⁴⁸

Without an editor-in-chief, *Utopie* allowed each member of the group an equal share in the editorial debate. The group asserted itself as a ‘group-in-fusion’,⁴⁹ as the members of the French journal for political philosophy *Arguments* (1956–1962) had been before them: able to exercise, without hierarchy, criticism and debate, and elaborate an editorial project of political agency: ‘*Utopie* . . . was a free critical space, without the control of a political party or an organized group, it was a way of acting politically on social realities with an attitude that eventually spread to other disciplines than urbanism.’⁵⁰

The plurality of points of view as presented in the *Team 10 Primer* and in *Utopie* was to become one of the starting points of *Oppositions* (1973–1984), the journal created by Peter Eisenman, Kenneth Frampton and Mario Gandelsonas at the Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) in New York. This programme is expressed from the inception of the journal: on the cover, playing graphically on the ambiguity between ‘positions’ and ‘oppositions’, the editors adopt their divergent interests as a creative force: ‘Beyond the limited grounds of agreement, our respective positions as editors have more consequence for the way they differ than for what they have in common.’⁵¹ As such, Eisenman, Gandelsonas and Frampton quickly gave up on co-written editorials and favoured their individual points of view.

Oppositions presents itself not only as a place of recording, representation and interpretation of the architectural debate, but is itself

stemming hebben onze respectievelijke posities als redacteuren meer consequenties voor de manier waarop ze verschillen dan voor wat ze gemeen hebben.⁵¹ Eisenman, Gandelsonas en Frampton zagen dan ook al snel af van algemene redactionele artikelen; ze gaven de voorkeur aan hun individuele standpunten.

Oppositions presenteert zichzelf niet alleen als een ruimte voor de registratie, representatie en interpretatie van het architectonische debat, maar vertegenwoordigt zelf dit debat, als deelnemer aan de controverse en als een creatieve ruimte voor een kritiek die wordt gevoed door ‘aanhoudende, zelfs agressieve, interventies van de kant van de redactie’ om met Joan Ockman te spreken.⁵² Achterin publiceren de redacteuren lezersbrieven en verslagen over evenementen rondom het tijdschrift, wat discussie teweegbrengt onder de (vaak vooraanstaande) lezers die op die manier ‘zouden worden’ deelnemers aan het tijdschrift zouden worden. In zulke brieven wordt meestal fel gereageerd op de inhoud van de voorgaande nummers; net als de kritische kolom van *Utopie* voegt hun publicatie gevarieerde, waardige contrapunten toe aan de ‘officiële’ inhoud van het tijdschrift.

Het debat tussen redacteuren, auteurs en soms lezers dat zich in dit tijdschrift binnen de ruimte van de bladzijde afspeelde, stond ook aan de wieg van de redactionele en grafische strategie van *ANY*, de natuurlijke opvolger van *Oppositions*. In nummer 13 geven de pagina’s bijvoorbeeld een doorlopende overlap van stemmen weer die dwars door de verschillende artikelen lopen, met een interview onderaan, 90 graden gedraaid, essays bovenaan en projecten in het midden. Om de lezer door dit zelf geïnitieerde grafische labyrint te leiden, wordt op een dubbele pagina met een plattegrond en pijlen uitgelegd: ‘Hoe moet je *ANY* 13 lezen?’. In nummer 5 worden de uitwisselingen van de redacteur met John Rajchman over zijn essay ‘Lightness: A Concept in Architecture’ geaccentueerd en grafisch opgewaardeerd met *streamers* in verschillende kleuren, waardoor het lijkt alsof er in het tijdschrift een doorlopend debat aan de gang is.⁵³ Dit aspect van zowel *Oppositions* als

47
Ibid.

48
The critical column is expressed in the first issue of *Utopie*, through six texts and a long contribution co-written by Charles Goldblum, Jean-Paul Jungmann and Arnaud Suger and distributed over several pages in the second issue. In the first issue of *Utopie* the critical column is expressed through six texts. In the second issue, a long contribution co-written by Charles Goldblum, Jean-Paul Jungmann and Arnaud Suger is distributed over several pages.

49
Gil Delannoï, ‘*Arguments* 1956–1962, ou la parenthèse de l’ouverture’, *Revue française de science politique*, no. 1 (1984), 141.

50
Jean-Paul Jungmann, interview with Véronique Patteeuw, Paris, 12 December 2011.

51
K. Frampton, M. Gandelsonas and P. Eisenman, ‘Editorial’, *Oppositions*, no. 2 (1974).

52
K. Frampton, M. Gandelsonas en P. Eisenman, ‘Editorial’, *Oppositions*, nr. 2 (1974).

53
Joan Ockman, ‘Resurrecting the Avant-Garde: The History and Program of *Oppositions*’, in: Colomina (red.), *Architectureproduction*, op. cit. (noot 14), 181–199.

54
John Rajchman, ‘Lightness: A Concept in Architecture’, *ANY*, nr. 5 (1992), 5–7.

a constituent of this debate, as an actor of controversy and as a creative place for criticism, fostered by the 'insistent, even aggressive, intervention on the part of the editors', as noted by Joan Ockman.⁵² In the end section the editors published readers' letters and reports from the events organised around the journal, staging a debate among readers (often eminent) who became 'unsolicited' contributors to the journal. Most of the time such letters responded vehemently to the content of the previous issues; their publication, not unlike *Utopie's* critical column, offered varied, dignified counterpoints to the journal's 'official' content.

The debate at play – inside the journal, in the space of the page, between editors, authors and sometimes readers – was also the basis for the editorial and graphic strategies of *ANY*, *Oppositions's* natural descendant. In issue 13, for instance, the pages become a continuous overlapping of voices running across the diverse contents, with an interview at the bottom rotated 90 degrees, essays on top, and projects in the middle. To guide the reader through this self-inflicted graphic labyrinth, a double page explains 'How to read *ANY 13*' with flat plan and arrows. In issue 5 the editor's exchanges with John Rajchman on his essay 'Lightness: A Concept in Architecture' are given publicity and graphic consistency by means of callouts in different colours, rendering the character of the journal as an ongoing debate.⁵³ This aspect of both *Oppositions* and *ANY* is indicative of the multiple shifts that architecture discourse underwent in the twentieth century. In a special issue of *Lotus* dedicated to *ANY*, Mirko Zardini noted:

These are not purged, revised, and corrected texts, as the 'modern' publications of the CIAM might have been. There is no longer the need to assert a line, to draw up a manifesto. Rather it is question of transcribing the discussion, the dialogue, the debate, the conflict. Hence cultural power is no longer exercised through the assertion of an ideology, but through the technical capacity to manipulate the media.⁵⁴

52 Joan Ockman, 'Resurrecting the Avant-Garde: The History and Program of *Oppositions*', in: Colomina (ed.), *Architectureproduction*, op. cit. (note 14), 181-199.

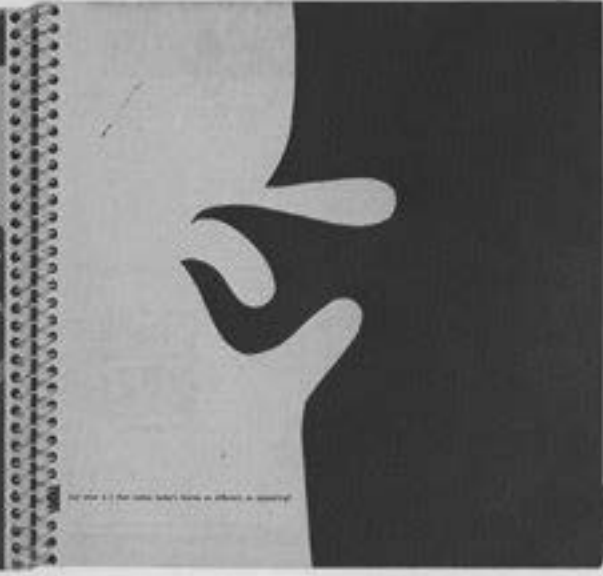
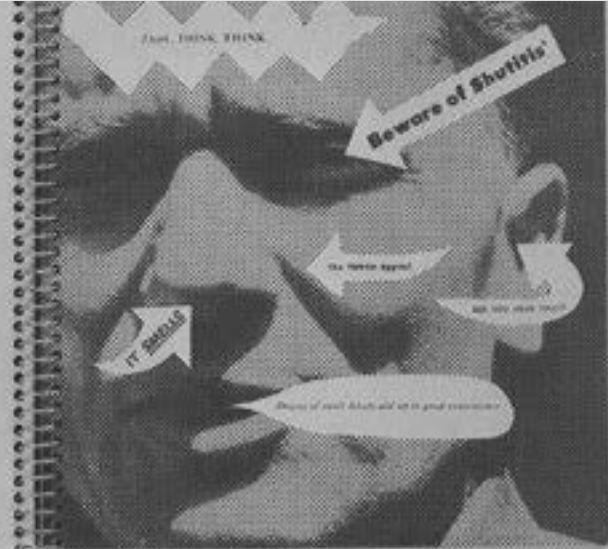
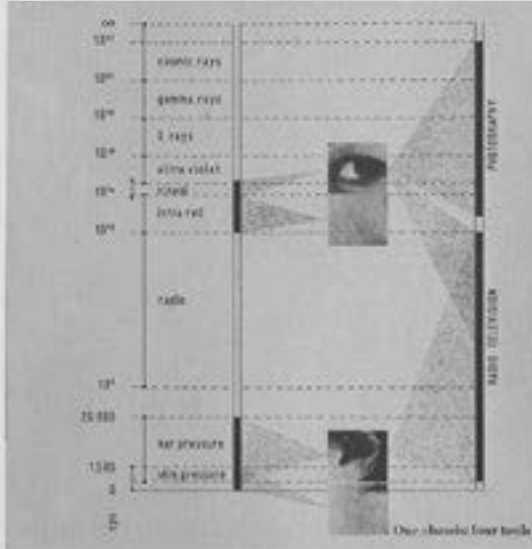
53 John Rajchman, 'Lightness: A Concept in Architecture', *ANY*, no. 5 (1992), 5-7.

54 Mirko Zardini, 'The Title Is the Strategy', *Lotus International*, no. 92 (1997), 115.

ANY is kenmerkend voor de vele verschuivingen in het architectonisch discours van de twintigste eeuw. In een speciaal aan *ANY* opgedragen nummer van *Lotus* merkt Mirko Zardini op:

Dit zijn geen gezuiverde, gereviseerde en gecorrigeerde teksten, zoals de 'moderne' publicaties van de CIAM geweest zouden kunnen zijn. Het is niet langer nodig om een lijn vast te leggen, een manifest op te stellen. Het gaat eerder om de neerslag van de discussie, de dialoog, het debat, het conflict. Vandaar dat culturele macht niet langer wordt uitgeoefend via de verdediging van een ideologie, maar via technische mogelijkheden om de media te manipuleren.⁵⁴

tomorrow



Iconographic Writing

In 1956, English artist Richard Hamilton inserted a bodybuilder and a pin-up into the poster he created for the 'This Is Tomorrow' exhibition at the Whitechapel Gallery. The famous poster presents Mister and Miss Universe in an American interior furnished with household appliances: a vacuum cleaner, a video recorder and, installed in the centre, a television. The exhibition, organised by The Independent Group and based on the idea of architect-publisher Theo Crosby, brought together 38 architects, artists, designers and theoreticians, presenting with joy and excitement tomorrow's everyday while reintroducing popular culture into the architectural field. At the precise moment of a generalised revision of the Modern Movement, 'This Is Tomorrow' marked a turning point, opposed to the minimalist and sterile aesthetics of modern architecture and heralding the richness of everyday life.⁵⁵ Two participants in the exhibition and attentive observers of their environment, Alison and Peter Smithson, formulated this shift in a clairvoyant way: 'Gropius wrote a book on grain silos, Le Corbusier one on airplanes. And Charlotte Perriand brought a new object to the office every morning. But today we collect ads.'⁵⁶

In the affluent society, the expansion of mass media, the influence of advertisement strategies and the new sensitivity fostered by semiotics (McLuhan, Barthes, Eco) increased the manoeuvres of the artist-editors, who invested the iconography of their journals as a vehicle of artistic expression and/or provocation. Indeed, the iconographic narratives found in several journals from the 1960s go beyond the interdependent relationship between text and image: images could offer an autonomous universe. Going back to the Dada and Situationist notion of *détournement*, as the 'reuse of pre-existing artistic elements in a new unity',⁵⁷ the editors zoomed in on proposals that were critical both in their content and in their format.⁵⁸ Reusing found images,

55
On 'This Is Tomorrow' and the previous paradigmatic exhibition by The Independent Group at the ICA, 'A Parallel of Life and Art', see Irénée Scalbert, 'Parallel of Life and Art', *Daidalos*, no. 75 (2000), 51-65. See also Lara Schrijver, *Radical Games: Popping the Bubble of 1960s Architecture* (Rotterdam: NAI Publishers, 2009).

56
Alison and Peter Smithson, 'But Today We Collect Ads', *Ark*, no. 18 (1956), 49-50.

57
Guy Debord, 'Le détournement comme négation et comme prélude', *Internationale Situationniste*, no. 3 (1959), 10; 'Définition', *Internationale Situationniste*, no. 1 (1958), 13.

Beeldschrift

In 1956 voegde de Engelse kunstenaar Richard Hamilton een bodybuilder en een pin-up toe aan zijn poster voor de tentoonstelling 'This Is Tomorrow' die plaatsvond in de Whitechapel Gallery in Londen. De nu beroemde poster presenteert Mister and Miss Universe in een Amerikaans interieur vol huishoudelijke apparaten: een stofzuiger, een videorecorder en, pal in het midden, een televisie. De tentoonstelling, georganiseerd door The Independent Group en gebaseerd op een idee van architect-uitgever Theo Crosby, bracht 38 architecten, kunstenaars, ontwerpers en theoretici bij elkaar om met enthousiasme en opwinding de alledaagsheid van de toekomst te presenteren en tegelijkertijd de populaire cultuur binnen de architectuur te introduceren. Juist op het moment dat de Moderne Beweging onderhevig was aan een algemene herziening, markeerde 'This Is Tomorrow' een omslag, een vorm van verzet tegen de minimalistische en steriele esthetiek van de moderne architectuur, en luidde de tentoonstelling de rijkdom van het dagelijkse leven in.⁵⁵ Alison en Peter Smithson, twee van de deelnemers aan de tentoonstelling en aandachtige waarnemers van hun omgeving, brachten deze verschuiving onder woorden als waren ze helderziend: 'Gropius schreef een boek over graansilo's, Le Corbusier een over vliegtuigen. En Charlotte Perriand bracht elke ochtend een nieuw object mee naar kantoor. Maar vandaag verzamelen we advertenties.'⁵⁶

In de welvarende samenleving zorgden kwesties als de uitbreiding van de massamedia, de invloed van reclamestrategieën en een, van de semiotiek (McLuhan, Barthes, Eco) afkomstige, grotere sensitiviteit, voor een toenemend gemanoeuvreed door kunstenaars-redacteuren die de iconografie van hun tijdschriften opvatten als instrument van artistieke expressie en/of provocatie. De iconografische narratieven in verschillende tijdschriften uit de jaren 1960 gaan aanzienlijk verder dan de onderlinge relatie tussen tekst en beeld: afbeeldingen zouden een autonoom universum kunnen vormen. De redacteuren grepen terug op de dadaïstische en situationistische notie van *détournement* – als het 'hergebruik van al bestaande artistieke elementen tot een nieuwe eenheid'⁵⁷ – en deden voorstellen die kritisch waren

55
Zie over 'This Is Tomorrow' en de vorige, paradigmatische tentoonstelling van de Independent Group bij de ICA, 'A Parallel of Life and Art', ook: Irénée Scalbert, 'Parallel of Life and Art', *Daidalos*, nr. 75 (2000), 51-65. Zie ook: Lara Schrijver, *Radical Games: Popping the Bubble of 1960s Architecture* (Rotterdam: NAI Publishers, 2009).

56
Alison en Peter Smithson, 'But Today We Collect Ads', *Ark*, nr. 18 (1956), 49-50.

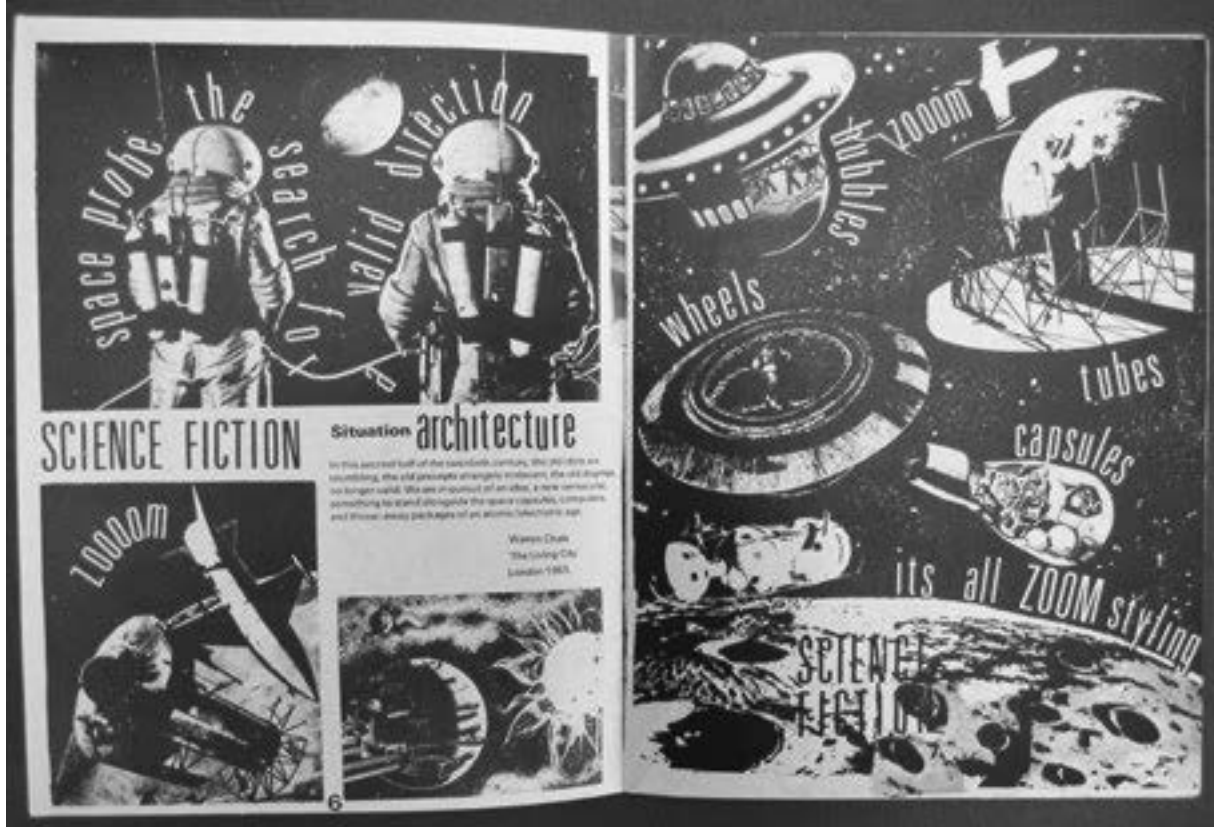
57
Guy Debord, 'Le détournement comme négation et comme prélude', *Internationale Situationniste*, nr. 3, (1959), 10; 'Définition', *Internationale Situationniste*, nr. 1 (1958), 13.



Utopie, no. 1, 1967, 62-63



Utopie, no. 1, 1967, 56-57



Archigram, no. 4, 1964, 6-7

iconography was invested as a form of quotation, as a form of provocation or as a means to show a certain affiliation, drawing from worlds as diverse as contemporary art, subculture, advertising and outer-space explorations. In 1966, *Melp!* slipped a few rockets, fast cars and machines into its pages, while *Utopie* subverted futuristic comics: from the alienation of everyday life to urban malaise and monotony, they transport the reader into the image repertoire and dystopias of the present. Indeed, the critique of society's turn towards the spectacle was fully addressed through various forms of expression in the journal: articles, commentaries in the critical column but also visual content were used as a form of writing. The latter was especially developed by Aerolande's group of architects, who saw a potential to express themselves in an uninhibited way. Jean-Paul Jungmann remembers:

When Tonka formed the Utopie group, he wanted architects and town planners to express themselves as much as sociologists and philosophers, and this on the same level. But of course, we did not write the same way. We did not know how to write articles yet, so we made collages.⁵⁹

zowel qua inhoud als vorm.⁵⁸ De iconografie, die gebruik maakte van bestaande beelden, werd ingezet als een manier van citeren, een middel om uit te lokken en bepaalde affiniteiten te tonen. Daarbij werd inspiratie geput uit verschillende domeinen zoals hedendaagse kunst, subcultuur, reclame en de verkenning van het heelal. In 1966 stopte *Melp!* een paar raketten, snelle auto's en machines in zijn pagina's terwijl *Utopie* de kant van een futuristisch stripboek opging: via de vervreemding van het alledaagse leven en de monotonie en malaise van de stad wordt de lezer deelgenoot gemaakt van het beeldenrepertoire en het dystopische heden. Sterker nog, de kritiek op de maatschappelijke ommezwaai richting spektakel werd in het tijdschrift op allerlei manieren aangekaart: artikelen, commentaren in de kritische kolom, maar ook een visuele inhoud die als een tekst werd ingezet. Dit laatste werd speciaal ontwikkeld door de architecten van de groep A.J.S. Aérolande, die hier de kans zagen zich onomwonden uit te drukken. Jean-Paul Jungmann herinnert zich:

Toen Tonka de *Utopie*-groep samenstelde, wilde hij dat architecten en stedenbouwkundigen zich net zo zouden uiten als sociologen en filosofen, op hetzelfde niveau. Maar wij schreven natuurlijk niet op dezelfde manier. We wisten toen nog helemaal niet hoe we een artikel moesten schrijven, daarom maakten we collages.⁵⁹

The various techniques used for their compositions are above all a form of iconographic writing: 'sentences' made with and based upon visual elements.

The visual compositions that emerged in *Utopie* are not to be dissociated from the printing technologies that became accessible and affordable to amateur editors. Direct access to printing machines, without the intervention of a professional, gave the architects the freedom to handle all the visual and textual elements contained in each plate. 'From the beginning, we have been interested in new ways of expressing ideas through images and were fascinated by techniques. . . . so we learned printing, layout, and typography in order to have total control over its production.'⁶⁰ The collages resulted from several stages of manual work: selecting and literally cutting out advertisements, textual citations and architectural references; through simple juxtaposition or more complex forms of superposition; and finally mounting them on the space of the page. Thus the collage represented the possibility of relating distinct elements on the same page:

We were no graphic designers, but wanted to invent systems of writing. . . . So yes, using collages represented a freedom to cut and paste things, that is, to develop an art of the layout. But we were not aware of that. As it was often necessary to put different things in relation, collages, comic-strips, and *détournement* became [our] instruments.⁶¹

The photographs, drawings, text extracts, balloons and captions testify to the attempts of the editors to defy conventional layouts and readings. As such the collages do not restrict imagination, but open up possibilities. Rosalind Krauss formulated this quite acutely:

What collage achieves, then, is a metalanguage of the visual. It can talk about space without employing it, it can figure through the constant superimposition of grounds;

58
Guy Debord, 'The Situationists and the New Forms of Action in Politics and Art', in: Peter Wollen, *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International 1957-1972* (Boston: Institute of Contemporary Art, 1989), 151.

59
Jean-Paul Jungmann, interview with Véronique Patteeuw, Paris, 11 December 2011.

60
Auricoste, interview with Craig Buckley in: Colomina and Buckley, *Clip Stamp Fold*, op. cit. (note 46).

61
Jean-Paul Jungmann, interview with Véronique Patteeuw, Paris, 11 December 2011.

De verschillende technieken die voor hun composities werden gebruikt, waren vooral een soort beeldschrift: 'zinnen' gemaakt van, en gebaseerd op, visuele elementen.

De visuele composities in *Utopie* kunnen niet los worden gezien van het feit dat de druktechniek toegankelijk en betaalbaar werd voor amateur-redacteuren. Omdat ze direct toegang hadden tot drukapparatuur, zonder tussenkomst van een professional, stond het architecten vrij om alle visuele en tekstuele elementen van elke plaat te bewerken. 'We waren vanaf het begin geïnteresseerd in nieuwe manieren om ideeën uit te drukken door middel van beelden en we waren gefascineerd door de techniek. (...) dus leerden we alles over drukken, opmaken en typografie, zodat we volledige controle over de productie hadden.'⁶⁰ De collages waren het resultaat van verschillende stadia van handenarbeid: het selecteren en letterlijk uitknippen van advertenties, citaten en verwijzingen; die eenvoudigweg naast elkaar zetten of op een meer ingewikkelde manier over elkaar leggen; en ten slotte het opmaken van de pagina. Met de collage konden afzonderlijke elementen op dezelfde bladzijde met elkaar in verband worden gebracht:

We waren geen grafisch ontwerpers, we wilden schriftsystemen uitvinden. (...) Dus ja, het gebruik van collages vertegenwoordigde de vrijheid om dingen te knippen en te plakken, dat wil zeggen om de kunst van het opmaken te ontwikkelen. Maar we waren ons daar niet van bewust. Het was vaak nodig om dingen met elkaar in verband te brengen en daarom maakten we gebruik van collages, stripverhalen en *détournement*.⁶¹

De foto's, tekeningen, tekstfragmenten, ballonnen en bijschriften getuigen van de pogingen van de redactie om conventionele lay-outs en interpretaties te trotseren. Collages beperken de verbeelding niet, ze maken juist nieuwe interpretaties mogelijk. Rosalind Krauss heeft dit treffend geformuleerd:

Het gebruik van collages roept dus een nieuwe visuele metataal in het leven. De collage kan over ruimte praten zonder die in te nemen; een rol spelen bij voortdurende superpositie van argumenten en afwisselend over licht en schaduw

58
Guy Debord, 'The Situationists and the New Forms of Action in Politics and Art', in: Peter Wollen, *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International 1957-1972* (Boston: Institute of Contemporary Art, 1989), 151.

59
Jean-Paul Jungmann, interview met Véronique Patteeuw, Parijs, 11 december 2011.

60
Auricoste, interview met Craig Buckley in: Colomina en Buckley, *Clip Stamp Fold*, op. cit. (noot 46).

61
Jean-Paul Jungmann, interview met Véronique Patteeuw, Parijs, 11 december 2011.

it can speak in turn of light and shade through the subterfuge of a written text. This capacity of 'speaking about' depends on the ability of each collage element to function as the material signifier for a signified that is its opposite.⁶²

The collages in *Utopie* can, however, be interpreted as counter-actions to the codes of representation imposed by the École des Beaux-Arts. As such, the pages in *Utopie* testify to the refusal of tradition, the rejection of architectural purity and of modern pictorial unity. A similar logic, with different content, can be found in *Archigram*. Its first issue states the magazine's rejection of the architectural approach valued in the magazines at that time, but it was issue 4, published in 1964, that is exemplary of its interpretation of iconographic writing. On the cover of this 'Zoom issue', a superhero in a red jersey flies over a futuristic city. His spacecraft has just ejected him into the atmosphere. With a pistol in hand, this cosmonaut shoots everything around him that moves. 'Zoom' bursts into the air like a cry for help, drawing the attention of everything and everyone. 'Amazing Archigram', an explicit praise to the group, announces an explosive interior. The issue is entirely conceived as a comic book. Heroines address the reader directly. Submarine vehicles, spacecraft, inflatables and tubular structures are scattered throughout the issue and offer a glimpse of an imaginary world, far from the 'conventional attitudes' that Archigram sought to abolish. Instead of proposing a critical reading or a theoretical essay, Archigram proposes an excursion into an imaginary world and uses the journal as a breeding ground for its exploration of a scalable, disposable, modular, extensible, versatile, inflatable and pluggable architecture. The comic book's heroines state without doubt the relationship between outer space and architectural potential:

A respectful salute in the general direction of Roy Lichtenstein and we're off – ZOOM ARCHIGRAM goes into orbit with the SPACE COMIC/SCIENCE FICTION BIT. Interesting is the fact that these goodies produced outside the conventional closed architect/aesthetic situation show a marked intuitive grasp of principles underlying current in-thinking. Which is great.⁶³

spreken onder het mom van de geschreven tekst. De capaciteit om ergens 'over te spreken' is afhankelijk van het vermogen van elk collage-element om te functioneren als de materiële betekenaar van een betekende dat eraan tegenovergesteld is.⁶²

Maar de collages in *Utopie* kunnen ook worden gezien als tegengetzten, als acties tegen de door de École des Beaux-Arts opgelegde representatiecodes. In die zin getuigen de bladzijden van *Utopie* van de afwijzing van een traditie, het verwerpen van architectonische zuiverheid en moderne picturale uniformiteit. Een soortgelijke logica met een andere inhoud is te vinden in *Archigram*. De eerste editie is weliswaar kritisch over de gangbare benadering van de andere architectuurbladen en onderzoekt reeds een eigen vorm voor het tijdschrift, maar pas het in 1964 uitgekomen vierde nummer is voorbeeldig voor zijn interpretatie van het iconografisch beeldschrift. Op de cover van deze 'Zoom-editie' vliegt een superheld in rood tricoot over een futuristische stad. Zijn ruimtevaartuig heeft hem zojuist de atmosfeer ingeblazen. De kosmonaut, pistool in de hand, schiet op alles wat beweegt. 'Zoom' explodeert als een schreeuw om hulp en trekt de aandacht van alles en iedereen. 'Amazing Archigram', een expliciet eerbetoon aan de groep, kondigt een explosieve binnenkant aan. Het nummer is volledig ontworpen als een stripverhaal. Heldinnen spreken de lezer rechtstreeks aan. Onderzeeërs, ruimtevaartuigen, opblaasvoertuigen en buisvormige structuren zijn door het hele tijdschrift verspreid en bieden een glimp van een denkbeeldige wereld, ver van de 'conventionele attitudes' waaraan *Archigram* een einde wilde maken. In plaats van een kritische lezing of een theoretisch essay stelt *Archigram* dus een excursie naar een imaginaire wereld voor en gebruikt daarbij het tijdschrift als broedplaats voor de verkenning van een wegwerpbaar, van schaal veranderende, modulaire, uitbreidbare, veelzijdige, opblaasbare en inplugbare architectuur. De heldinnen van de strip benoemen vastberaden de relatie tussen het heelal en het architectonisch potentieel:

Een respectvolle groet in de richting van Roy Lichtenstein en we zijn weg – ZOOM ARCHIGRAM komt in een baan om de aarde met de SPACE COMIC/SCIENCE FICTION BIT. Interessant is het feit dat deze snoepjes die buiten de conventionele gesloten architect/esthetische omgeving zijn geproduceerd, een opvallend intuïtief begrip tonen van de principes die ten grondslag liggen aan het huidige in-denken. En dat is geweldig.⁶³

62

Rosalind Krauss, 'In the Name of Picasso', *October*, no. 16 (1981), 20.

63

Archigram, no. 4 (1964), 1.

62

Rosalind Krauss, 'In the Name of Picasso', *October*, nr. 16 (1981), 20.

63

Archigram, nr. 4 (1964), 1.

Between London and Paris relations were interwoven. The French architects discovered the projects of the English group via the journals they read and exchanged, later by the trips they undertook in England, including to the AA School.⁶⁴ The Zoom issue's graphic layout also influenced the editors of *Melp* and *Utopie*, who often included their critical contents in text-balloons of heroes and heroines. Jungmann does not hesitate to emphasize this retrospectively:

Archigram represented the freedom of expression . . . That was the surprise with *Archigram! Architectural Design* had taken over at times these graphics, it was very innovative. *L'Architecture d'Aujourd'hui* was 'pfff', but *AD* yes, and Hans Hollein in his magazine *Bau* especially with the issue 'Alles ist architektur' that was fascinating to us.⁶⁵

The reference to Hans Hollein is not trivial. In 1965, the Austrian architect was invited to take editorship of *Der Bau: Zeitschrift für Architektur und Städtebau*, the journal of the Austrian architects' society (ZVA). Together with – at the beginning – Gustav Peichl, Walter Pichler and Sokratis Dimitriou, and later Oswald Oberhuber, Hollein would be responsible for 24 issues published from 1965 to 1970. Their intention was to use the publication, which they shortened to simply *Bau*, as a platform for debate, exploration and production at a time when architectural commissions were almost non-existent. *Bau* was used from the beginning to construct an argument for new definitions of architecture beyond functionalist-oriented international modernism. It represented a project of collaboration among architects who shared a form of discontent with the conditions in which they had to practice. The journal itself became the space of a certain architectural practice: a practice of writing, criticism, a practice of self-education.

All this was to be reinforced not just by the magazine's editorial principles, but also by its trailblazing graphic design. As Eva Branscome has shown in her article '*BAU* magazine and the architecture of media (1965-1970)',⁶⁶ the journal became a platform for visual approaches in an increasingly mediatised culture. The cover of the first issue under this new editorship proves this. Nine black-and-white images, including *Whaam!* by Roy Lichtenstein and Hollein's *Holocaust Monument*, assume a new meaning through their juxtaposition as a composite. The issue that best represents this iconographic stance towards architecture is the 'Everything Is Architecture' issue, published in 1968:

Tussen Londen en Parijs bestonden hechte relaties. De Franse architecten ontdekten de projecten van de Engelse groep via de tijdschriften die ze lezen en uitwisselden en later via reizen naar Engeland, inclusief een bezoek aan de school van de AA.⁶⁴ Ook beïnvloedde de grafische opmaak van het Zoom-nummer de redacteurs van *Melp!* en *Utopie*, die hun kritische commentaren vaak in de tekstballonnen van helden en heldinnen afdrukten. Jungmann aarzelt niet om dit achteraf te beamen:

Archigram vertegenwoordigde de vrijheid van expressie. (...) Dat was het verrassende van *Archigram! Architectural Design* nam dat grafische wel eens over, het was erg vernieuwend. *L'Architecture d'Aujourd'hui* was 'pfff', maar *AD* ja, en Hans Hollein in zijn tijdschrift *Bau*, vooral met de editie 'Alles ist architektur', vonden wij fascinerend.⁶⁵

De verwijzing naar Hans Hollein is niet onbelangrijk. In 1965 werd de Oostenrijkse architect uitgenodigd om het redacteurschap op zich te nemen van *Der Bau: Zeitschrift für Architektur und Städtebau*, het tijdschrift van de Oostenrijkse architectenvereniging (ZVA). Samen met (in het begin) Gustav Peichl, Walter Pichler en Sokratis Dimitriou, en (later) met Oswald Oberhuber, zou Hollein verantwoordelijk zijn voor de 24 nummers die tussen 1965 en 1970 verschenen. Het tijdschrift bood ruimte voor architectuurverkenningen die bij werk in opdracht vaak zeldzaam of onbestaand zijn. Hun bedoeling was om de publicatie, die ze kortweg *Bau* noemden, als platform voor debat te gebruiken. *Bau* werd vanaf het begin benut om een pleidooi te construeren voor nieuwe architectuurbenaderingen die het functionalistisch georiënteerde, internationale modernisme zouden overstijgen. Het vertegenwoordigde een project waarin architecten samenwerkten die op een bepaalde manier ontevreden waren over de omstandigheden waarin ze moesten werken. Het tijdschrift zelf werd de ruimte waarin zich een bepaalde architectuurpraktijk afspeelde: een praktijk van schrijven en architectuurkritiek; een praktijk van zelfontwikkeling.

Dit alles werd niet zozeer versterkt door de redactionele principes van het tijdschrift, maar door het baanbrekende grafische ontwerp. Zoals Eva Branscome heeft laten zien in haar '*Bau Magazine and the Architecture of Media (1965-1970)*' werd het tijdschrift een platform voor visuele benaderingen in een meer en meer gemediatiseerde cultuur.⁶⁶ De cover van het eerste nummer onder deze nieuwe redactie bewijst dit. Het is een compositie van negen zwart-wit afbeeldingen, inclusief 'Whaam!' van Roy Lichtenstein en Hollein's *Holocaust Monument*, die nieuwe betekenissen krijgen door ze naast elkaar te plaatsen. Het nummer dat deze iconografische

a 30-page compendium of images, ranging from Paco Rabanne and Courrèges, Albert Speer and Simon Wiesenthal, commercial images of women, their red lips and their voluptuous bodies, and Niki de Saint Phalle's sculptures to the stripped actions of Fritz Hundertwasser and Tom Wesselmann's *Great American Nudes*. With the juxtaposition of these clippings from fashion magazines and works by artists, Hans Hollein underscored his main argument – 'Everything is architecture' – by repeating this slogan in the middle of each page. The iconographic narrative opens architecture to other scales, decompartmentalises the discipline, connects it to a society in full evolution: transcending the physicality of architecture itself, and embracing a whole, invisible, technical environment. Hollein's editorial states:

Architects must stop thinking in terms of buildings only. Built and physical architecture, once freed from the technological limits of the past, could invest more in its spatial and psychological qualities. . . . Several domains outside of architecture will enter the architectural field; Just as architecture and architects will enter into new contexts; Everyone is an architect, everything is architecture.⁶⁷

64
Pierre Clément, interview with Véronique Patteeuw, Paris, 11 July 2012.

65
Jean-Paul Jungmann, interview with Véronique Patteeuw, Paris, 11 December 2011.

66
Véronique Patteeuw and Léa-Catherine Szacka (eds.), *Mediated Messages, Periodicals, Exhibitions and the Shaping of Postmodern Architecture* (London: Bloomsbury, 2018), 21–38.

67
Bau, no. 1/2 (1968), 1.

benadering van de architectuur het beste weergeeft, is echter het in 1968 gepubliceerde nummer 'Everything is Architecture': een kort compendium (30 pagina's) van verschillende beelden, van Paco Rabanne en Courrèges, Albert Speer en Simon Wiesenthal, commerciële plaatjes van vrouwen, rode lippen en voluptueuze lichamen en het beeldhouwwerk van Niki de Saint Phalle tot de naakt-acties van Fritz Hundertwasser en Tom Wesselmann's 'Great American Nude'. Door deze knipsels uit modetijdschriften en afbeeldingen van kunstwerken naast elkaar te zetten, demonstreert Hans Hollein zijn belangrijkste argument, 'Alles is architectuur', een slogan die midden op elke bladzijde wordt herhaald. Het iconografisch narratief stelt de architectuur open voor andere schaalniveaus, verwijderd de hokjesgeest van de discipline en verbindt haar met een maatschappij in volle evolutie. Het fysieke van de architectuur zelf wordt overstegen; een volledig onzichtbare, technologische omgeving wordt in de armen gesloten. In zijn redactioneel zegt Hollein:

Architecten moeten ophouden alleen maar in termen van gebouwen te denken. Als de gebouwde en fysieke architectuur eenmaal bevrijd is van de technologische beperkingen van het verleden, dan kan de discipline meer investeren in ruimtelijke en psychologische eigenschappen. (...) Verschillende domeinen buiten de architectuur zullen de architectonische arena betreden; net zoals de architectuur en de architect zich toegang zullen verschaffen tot nieuwe contexten; iedereen is architect, alles is architectuur.⁶⁷

64
Pierre Clément, interview met Véronique Patteeuw, Parijs, 11 juli 2012.

65
Jean-Paul Jungmann, interview met Véronique Patteeuw, Parijs, 11 december 2011.

66
Véronique Patteeuw en Léa-Catherine Szacka (red.), *Mediated Messages, Periodicals, Exhibitions and the Shaping of Postmodern Architecture* (Londen: Bloomsbury, 2018), 21–38.

67
Bau, nr. 1/2 (1968), 1.

Text Matter

With the introduction of figuration in the nineteenth century, architect-editors explored the pages of their journals through images and paratextual elements. From these experiences they could create radical forms of iconographic writing to challenge the architecture discourse in the 1960s. In the period that follows we witness an alternative approach to the journal's editorial and graphic strategies, a period that proclaimed a certain return to text.

Many magazines launched in the 1970s and 1980s renounced visual experimentation to insist almost uniquely on text-based content, publishing long critical and theoretical essays, translations, political debates and polemics, or writings solicited from practising architects. This phenomenon can be interpreted as the result of a process of legitimization of architecture, not only as an artistic practice, but as an intellectual activity: beyond design skills, the architect must enter a discursive space in which architecture history and theory intersect with politics and post-structural theories. Around the same time, specific curricula in architecture history and theory were introduced.⁶⁸ It is no surprise that such a 'theoretical turn' was implemented by those architects who were the most involved with pedagogical or research activities. Many of these magazines, like *OASE*, *AA Files* and *9H*, actually began as student-led initiatives.⁶⁹ The proliferation of similar ventures proves the need for more spaces to discuss theoretical and historical issues, liberated from the power relations with professors and professional academic agendas, in a direct and sometimes intimate relationship with the medium. In this sense, the editorial work within a magazine could easily be intended as a form of 'third cycle', a self-training in the fields of theory, history and criticism as a continuation of the education received at university. Such keenness for critical activity extends from the authorship of an individual essay to the editorship of a full issue, as a means to orchestrate multiple voices, from the present or the past, into a single publication.

Despite the fragile economic model of such magazines – mostly relying on subscriptions, occasional subsidies and the freely contributed labour of all the people involved with the making of the content – such 'below the radar' publications have provided work of consistent quality, becoming important sites

Tekstmateriaal

De introductie van figuratie in de negentiende eeuw maakte dat redacteuren de mogelijkheden van de pagina's van hun tijdschriften gingen verkennen met behulp van afbeeldingen en paratekstuele elementen. Op basis van hun ervaringen waren ze in staat radicale vormen van iconografisch beeldschrift te creëren en daarmee het architectonische vertoog van de jaren 1960 uit te dagen. In de daarop volgende periode zien we een andere benadering van de redactionele en grafische strategieën van het tijdschrift, namelijk een zekere terugkeer naar tekst.

Veel van de in de jaren 1970 en 1980 gelanceerde tijdschriften namen afstand van visuele experimenten, drongen aan op een bijna uitsluitend tekstuele inhoud en publiceerden lange kritische en theoretische essays, vertalingen, politieke debatten en polemieken, of teksten die in opdracht waren geschreven door praktiserende architecten. Dit fenomeen kan worden opgevat als het resultaat van een proces van legitimatie van de architectuur als een niet enkel artistieke, maar tevens intellectuele activiteit: de architect moest niet alleen kunnen ontwerpen, maar ook uit de voeten kunnen in een discursieve ruimte waar architectonische geschiedenis en theorie samenkwamen met politieke en post-structurele theorie. Rond dezelfde tijd werden er specifieke curricula in architectuurgeschiedenis en theorie geïntroduceerd.⁶⁸ Het is geen verrassing dat deze 'theoretische draai' werd geïnitieerd door die architecten, die het sterkst betrokken waren bij onderwijs of onderzoek. Veel van de betrokken tijdschriften, zoals *OASE*, *AA Files* en *9H*, werden in eerste instantie zelfs door studenten geleid.⁶⁹ De proliferatie van dergelijke initiatieven bewijst dat er behoefte was aan meer ruimte om theoretische en historische kwesties in een directe en soms intieme relatie met het medium te bespreken, los van de machtsverhoudingen met professoren en de disciplinaire academische agenda's. In die zin kan het redactionele werk binnen een tijdschrift gemakkelijk worden begrepen als een soort van 'derde cyclus', als zelfontwikkeling op het gebied van de theorie, geschiedenis en kritiek, die gelijk oploopt met het onderwijs dat op scholen wordt aangeboden. Dit enthousiasme voor kritische activiteiten strekte zich uit van het schrijven van afzonderlijke essays tot het redigeren van complete edities; het was een manier om verschillende stemmen, uit het heden of het verleden, in harmonie te laten weerklinken binnen een enkele uitgave.

Ondanks het feit dat dergelijke tijdschriften op een fragiel economisch model waren gebaseerd – ze waren meestal afhankelijk van bijdragen, incidentele subsidies en het vrijwilligerswerk van iedereen die aan de totstandkoming van de inhoud werkte – hebben deze tijdschriften die altijd min of meer onder de

for the exchange of ideas at a faster pace than books by a single author.⁷⁰

Some of these journals have attained unprecedented fame: *Oppositions* even generated a conspicuous scholarship.⁷¹ As an important platform bringing together critics and architects, the ‘journal for ideas and criticism in architecture’ played a major role in the debate of the 1970s, in its contribution to theory, in the translation of numerous texts from Europe and in the dissemination of a large number of European architectural practices. The layout of *Oppositions* is also paradigmatic for numerous publications with similar intentions, on both sides of the Atlantic. Despite the intellectual agitation and debate fostered by the editors, and the legacy of modernist architects’ magazines they claimed, Massimo Vignelli’s graphic layout is particularly calm, with a sober cover in one colour, broad text columns set in serif type, black-and-white images always captioned and referred to in the text, clearly delimited sections (‘Oppositions’, ‘History’, ‘Theory’ and ‘Documents’), and extended endnotes printed in the same size as the body text. What matters is no longer the visual impact, or the *spectacle*, but the quality of the written argument, which demands the best legibility. The printed page must prove its probity, its intellectual rigour, its critical distance from what’s hot in the news and, ultimately, the value of the content beyond the rapid consumption of a typical periodical.

This move towards a more considered format, in which discourse prevails over the figural, is also paralleled in the visual arts, especially in relation to conceptual art and institutional critique. At IAUS, Peter Eisenman also helped to

radar zijn gebleven, werk van constante kwaliteit geleverd en zijn ze belangrijk geworden als ruimten waarin ideeën sneller kunnen worden uitgewisseld dan in door individuele auteurs geschreven boeken.⁷⁰

Sommige van deze tijdschriften hebben een ongeken- de faam verworven: *Oppositions* heeft zelfs een belangrijke eruditie in het leven geroepen.⁷¹ Dit ‘tijdschrift voor ideeën en kritiek in de architectuur’ was een belangrijk platform waar critici en architecten elkaar konden ontmoeten, en het speelde een essentiële rol in het debat van de jaren 1970 door bij te dragen aan theorievorming, veel Europese teksten te vertalen en een groot aantal Europese architec- tuurpraktijken bekendheid te geven. De lay-out van *Oppositions* is ook paradigmatisch voor veel publi- caties met vergelijkbare uitgangspunten aan weers- zijden van de Atlantische Oceaan. Ondanks de door de redacteurs gestimuleerde intellectuele opwin- ding en discussie en de geclaimde nalatenschap van de moderne architectentijdschriften, is de grafische opmaak van Massimo Vignelli heel rustig. Het blad heeft een sobere cover in één kleur, brede tekstko- lommen in schreefletters, de zwart-wit afbeeldingen hebben altijd onderschriften en er wordt altijd naar verwezen in de tekst, het heeft duidelijk afgeba- kende secties (‘Opposities’, ‘Geschiedenis’, ‘Theorie’ en ‘Documenten’) en uitgebreide eindnoten die op dezelfde grootte zijn afgedrukt als de platte tekst. Het gaat niet langer om visueel indruk maken of *spektakel*, maar om de kwaliteit van het geschreven argument en dat moet dan ook zo leesbaar mogelijk zijn. De gedrukte bladzijde moet haar betrouwbaar- heid bewijzen, haar intellectuele ruggengraat en kritische afstand bewaren tot wat er in het nieuws is, en uiteindelijk laten zien dat de inhoud waardevoller is dan de beperkte houdbaarheid van het typische tijdschrift.

68

The Bartlett’s Master course in Architecture History was established in 1981. See Jane Rendell et al. (eds.), *Critical Architecture* (London: Routledge, 2007); John Macarthur and Naomi Stead, ‘The Judge Is Not an Operator: Historiography, Criticality and Architectural Criticism’, *OASE*, no. 69 (2006), 116–139.

69

This argument was one of the leading elements in Véronique Patteeuw’s PhD thesis, *Architectes sans archi- tecture. Le dispositif éditorial et les aspirations à la figure de l’archi- tecte-intellectuel (Paris, 1958–1974)*, supervised by Dominique Rouillard and Hilde Heynen and awarded by ENSAP Paris-Malaquais, Ecole Doctorale VTT, Paris-Est, 2016.

70

For instance, M. Tafuri’s essays on the neo-avant-gardes were pub- lished in *Oppositions*, 15 years before the publication of *The Sphere and the Labyrinth* in 1980 (the English translation did not appear until 1987); translations of R. Venturi’s *Complexity and Contradiction in Architecture* appeared in *Melp!* as early as 1966, ten years before the official translation.

71

Mitchell Schwarzer, ‘History and Theory in Architectural Periodicals: Assembling *Oppositions*’, *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 58 (1999) no. 3, 342–348; Daniel Sherer, ‘Architecture in the Labyrinth: Theory and Criticism in the US: *Oppositions*, *Assemblage*, *Any* (1973–1999)’, *Zodiac*, no. 20 (1999), 36–63.

68

De Bartlett’s mastercursus architec- tuurgeschiedenis was voor het eerst beschikbaar in 1981. Zie voor meer informatie: Jane Rendell et al. (red.), *Critical Architecture* (London: Routledge, 2007); John Macarthur en Naomi Stead, ‘The Judge Is Not the Operator, Historiography, Criticality and Architectural Criticism’, *OASE*, nr. 69 (2006), 116–139.

69

Dit argument speelde een leidende rol in het proefschrift van Véronique Patteeuw, *Architectes sans architec- ture. Le dispositif éditorial et les aspirations à la figure de l’architecte- intellectuel (Paris, 1958–1974)*, promotoren Dominique Rouillard en Hilde Heynen (Paris: ENSAP Paris-Malaquais, École Doctorale VTT, Paris Est, 2016).

70

M. Tafuri’s essays over de neo-avant- gardes verschenen bijv. 15 jaar voor de publicatie van *The Sphere and the Labyrinth* in 1980 in *Oppositions* (de Engelse vertaling volgde pas in 1987); vertalingen van R. Venturi’s *Complexity and Contradiction in Architecture* verschenen al in 1966 in *Melp!*, tien jaar voor de officiële vertaling.

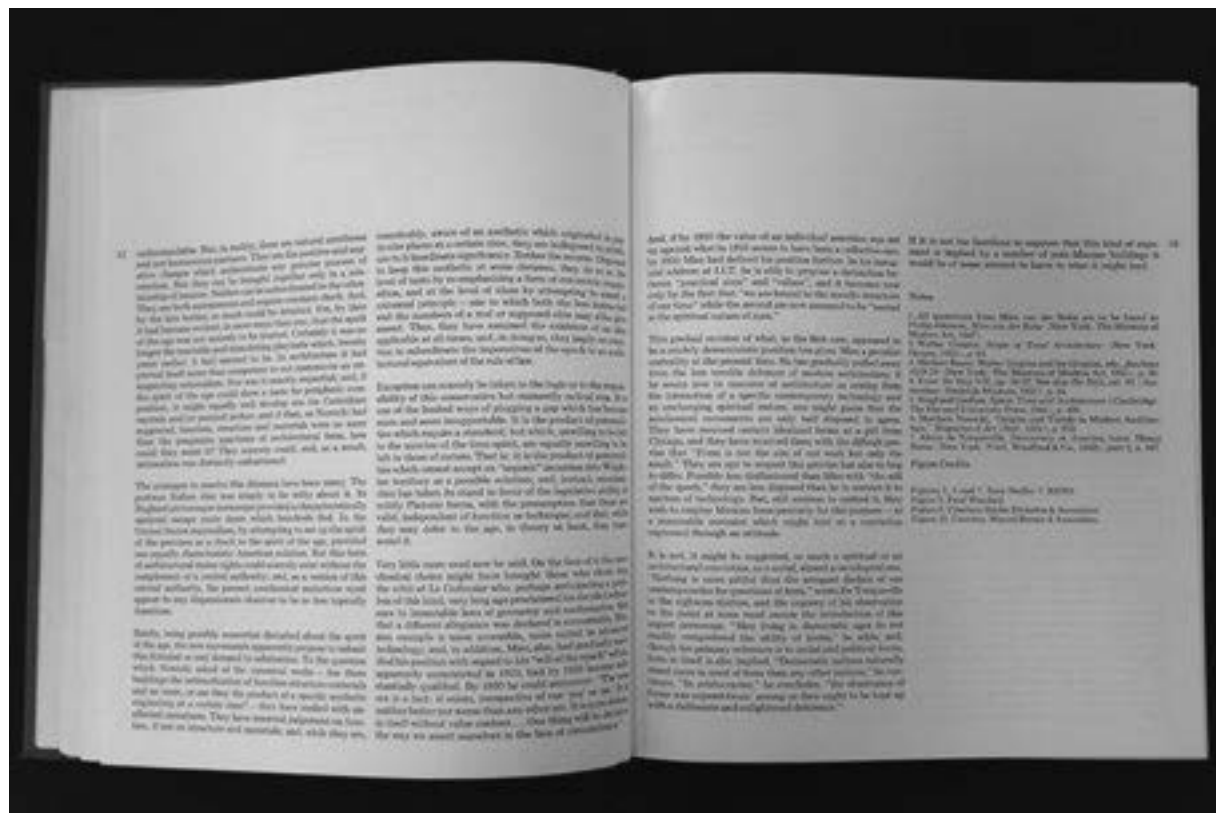
71

Mitchell Schwarzer, ‘History and Theory in Architectural Periodicals: Assembling *Oppositions*’, *Journal of the Society of Architectural Historians*, jrg. 58 (1999) nr. 3, 342–348; Daniel Sherer, ‘Architecture in the Labyrinth: Theory and Criticism in the US: *Oppositions*, *Assemblage*, *Any* (1973–1999)’, *Zodiac*, nr. 20 (1999), 36–63.

O PPOSITIONS

A Year
Gabriel de Mello
Eisenman
Ellis
Francion
Gunderson
Rowe
Vidler

Opositions, cover prototype, 1973



Opositions, no. 1, 1973, 12-13

finance the first issues of *October* (established in 1976), the renowned art journal now published by MIT.⁷² The motives of the two journals seem identical (*October* aims ‘to provide forums for intensive critical discourse . . . a framework for critical exchange, for intertextuality within the larger context of theoretical discussion’),⁷³ as are the graphic strategies chosen to support them:

October will be plain of aspect, its illustrations determined by considerations of textual clarity. These decisions follow from a fundamental choice as to the primacy of text and the writer’s freedom of discourse. Long working experience with major art journals has convinced us of the need to restore to the criticism of painting and sculpture, as to that of other arts, an intellectual autonomy seriously undermined by emphasis on extensive reviewing and lavish illustration. *October* wishes to address those readers who, like many writers and artists, feel that the present format of the major art reviews is producing a form of pictorial journalism which deflects and compromises critical effort.⁷⁴

Long articles with full footnotes or endnotes, serif typeface, large column width; a certain classic look, especially in the use of white space as silence; quality paper and binding; preference for architectural drawings over photographs of the realised buildings, always in relation to the text; sober, monochrome covers sometimes decorated with a line drawing; in some cases, a hardcover: all these qualities point to the book format as the ultimate ambition of the editorial design, that is the permanence of writing despite the serial character of the journal.

These considerations apply to many other magazines launched at that time, including *9H* (London, 1980–1995), *Daidalos* (Berlin, 1981–2000), *Zodiac* (second series, Milan, 1989–2000) and *Assemblage* (MIT, 1986–2000), which all possess similar features related to the magazine’s economy, ideology and interests. *Zodiac* is an extremely thick magazine of about 200 pages per issue, published by Guido Canella biannually in Milan from 1989 to 2000 in English and Italian. It cost the equivalent of €50, a rather prohibitive price for a magazine, which

72
Peter E.D. Muir, *Against the Will to Silence: An Intellectual History of the American Art Journal October between 1976 and 1981* (PhD thesis, Liverpool John Moores University, 2003), 191.

73
Jeremy Gilbert-Rolfe, Rosalind Krauss and Annette Michelson, editorial of *October*, no. 1 (1976), 4.

74
Ibid., 6.

Deze verschuiving in de richting van een beter doordachte formule waarin het discours de overhand heeft op het figuratieve, verloopt parallel aan een verschuiving binnen de beeldende kunst, vooral met betrekking tot de conceptuele kunst en de institutionele kritiek. Bij het IAUS droeg Peter Eisenman ook bij aan de financiering van de eerste nummers van *October*, het vermaarde kunsttijdschrift (opgericht in 1976) dat tegenwoordig verschijnt bij het MIT.⁷² De motieven van de twee tijdschriften lijken identiek (in de woorden van *October* ‘om fora te creëren voor een intensief kritisch discours (...) een kader voor kritische uitwisseling, voor intertekstualiteit binnen de bredere context van theoretische discussie’) en dat geldt ook voor de ondersteunende grafische strategieën.⁷³

October gaat er eenvoudig uitzien, met illustraties die zijn gekozen vanwege hun vermogen de tekst te verhelderen. Deze beslissingen vloeien voort uit een fundamentele keuze ten aanzien van het primaat van de tekst en de vrijheid van meningsuiting van de schrijver. De grote hoeveelheid werkervaring die we hebben opgedaan bij belangrijke kunsttijdschriften, heeft ons overtuigd van de noodzaak om de intellectuele autonomie waaraan het de kritiek op de schilderkunst en beeldhouwkunst, en andere kunsten, momenteel ontbreekt, in ere te herstellen en die autonomie wordt ernstig ondermijnd wanneer de nadruk wordt gelegd op uitgebreide recensies en overdadige illustraties. *October* wil die lezers aanspreken die, zoals veel schrijvers en kunstenaars, vinden dat de huidige formule van belangrijke kunstrecensies een vorm van picturale journalistiek produceert die afleidt van kritische inspanningen en compromitteert.⁷⁴

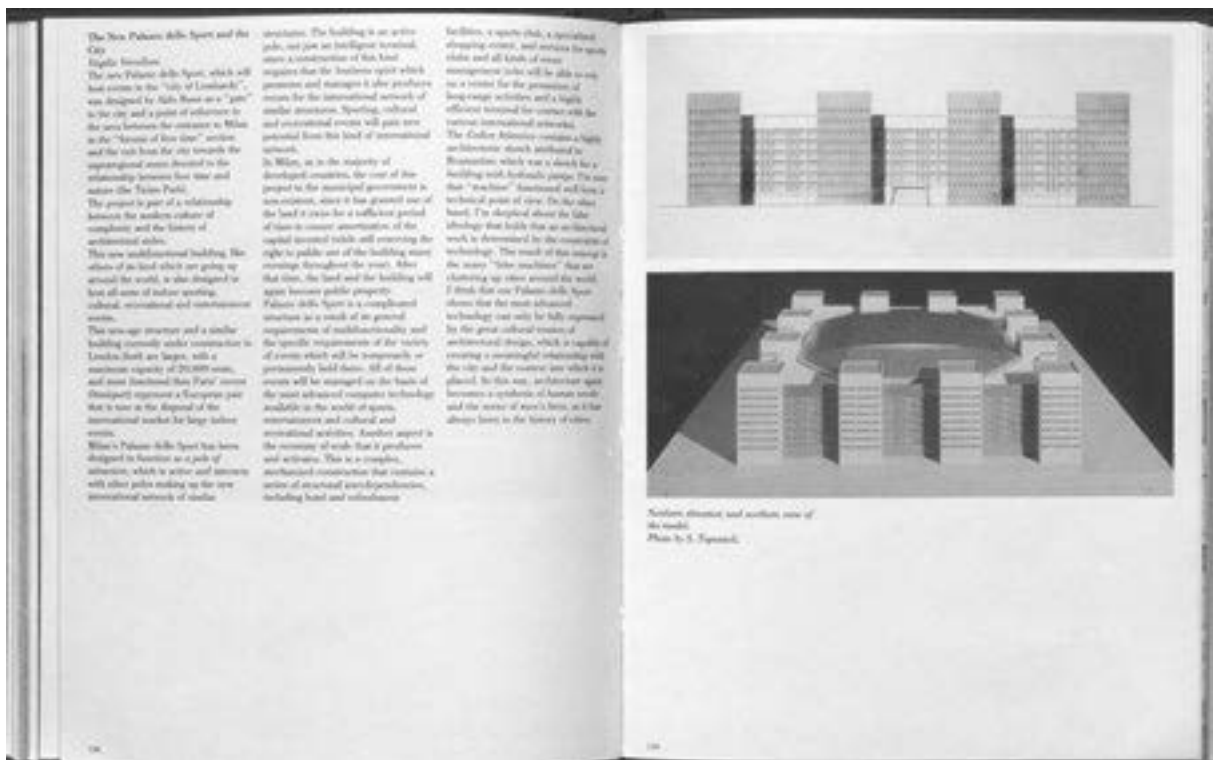
Lange artikelen met uitgebreide voetnoten of eindnoten, een schreeflettertype, brede kolommen; een bepaalde klassieke uitstraling, vooral in het gebruik van de witte ruimte als stilte; een goede papierkwaliteit en bindtechnieken; een voorkeur voor tekeningen boven foto’s van gerealiseerde gebouwen en altijd in relatie tot de tekst; een sobere, monochrome omslag, incidenteel versierd met een lijntekening; in sommige gevallen als hardcover: het zijn eigenschappen die verwijzen naar de boekformule als de ultieme ambitie van het redactionele ontwerp, dat wil zeggen, naar de duurzaamheid van het schrijven, ondanks het periodieke karakter van het tijdschrift.

Deze overwegingen zijn van toepassing op veel andere tijdschriften die rond die tijd werden gelan-

72
Peter E.D. Muir, *Against the Will to Silence: An Intellectual History of the American Art Journal October between 1976 and 1981* (proefschrift, Liverpool John Moores University, 2003), 191.

73
Jeremy Gilbert-Rolfe, Rosalind Krauss en Annette Michelson, redactioneel in *October*, nr. 1 (1976), 4.

74
Ibid., 6.



Zodiac, no. 1, 1989, 138-139

probably proves the fact, paradoxically, that it was never treated as a commercial project. Each issue consisted of several long historical essays and a second part with project documentation. Compared to *Oppositions*, the 21 issues of *Zodiac* privileged expensive paper, hard covers, and a more deliberate use of the exception to the grid, in order to respond to the abundant colour reproductions of drawings and photograph of models of postmodern architecture. Also designed by Massimo Vignelli, *Zodiac* had a conspicuously more generous budget. Its sophisticated character also points to the economic side of the theoretical turn in architecture culture, which in a few years shifted from critical 'opposition' to self-celebration. In this sense it is telling that most of the content was contributed by the editors themselves or by their close circle of peers.

The rich production of *Daidalos* (Berlin, 1981-2000, 75 issues) shows a clear lineage from *Oppositions*, starting from the square format, but with some improvements in the use of images: the financial position of the magazine, which welcomed some advertising, also allowed for many colour prints on glossy paper, in particular of the works of art often used as arguments in the theoretical essays. Unlike

ceerd, zoals *9H* (Londen, 1980-1995), *Daidalos* (Berlijn, 1981-2000), *Zodiac* (tweede reeks, Milaan, 1989-2000) en *Assemblage* (MIT, 1986-2000). Deze tijdschriften hebben allemaal vergelijkbare kenmerken die verband houden met hun financiële model, ideologie en interesses. *Zodiac* is met circa 200 bladzijden per nummer een buitengewoon dik tijdschrift. Het werd tussen 1989 en 2000 tweejaarlijks in Milaan gepubliceerd door Guido Canella, in het Engels en Italiaans. Het kost het equivalent van 50 euro, nogal veel voor een tijdschrift, wat waarschijnlijk paradoxaal genoeg bewijst dat het nooit als een commercieel project is opgevat. Elk nummer bestaat uit een aantal lange historische essays en een tweede deel met projectdocumentatie. Anders dan *Oppositions* zijn de 21 nummers van *Zodiac* gedrukt op duur papier en ingebonden, en wordt er bewuster gebruik gemaakt van de mogelijkheid om het tijdschrift zó op te maken dat de overvloedig gekleurde reproducties van tekeningen en foto's van maquettes van postmoderne architectuur optimaal tot hun recht komen. Eveneens ontworpen door Massimo Vignelli, kon *Zodiac* genieten van een beduidend ruimer budget. Het gesofisticeerde karakter van het tijdschrift verwijst tevens naar de economische kant van de theoretische omslag in de architectuurcultuur: de kritische 'oppositie' was immers in een paar jaar tijd naadloos overge-

CARRER DE LA CIUTAT

REVISTA DE ARQUITECTURA

No 0 NOVEMBRE 1977

PRECIO PESETAS

avants	10
novels	10
suplement	10
d'arquitectura	10
subscripció	10
R. 2173	10

Arquitectura de l'arquitectura

La unitat habitacional

Quan els canvis profunds en la societat i les formes d'habitatge han estat assolides, la possibilitat de que un grup de persones, sense cap altre criteri, s'organitzin i construïen un edifici les dimensions d'un habitatge, és la condició, de fet, de la unitat habitacional. Aquesta realitat és el resultat de l'evolució de les formes d'habitatge i el resultat de la unitat habitacional que és el resultat de la unitat habitacional.

El tipus i forma, es el resultat de les idees que s'apliquen a un edifici i a una unitat habitacional. La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional.

La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional. La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional.

La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional. La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional.

La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional. La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional.

José María Torres Balbás, Múrcia

«La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional. La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional.»

«La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional. La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional.»

«La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional. La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional.»

«La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional. La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional.»

«La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional. La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional.»

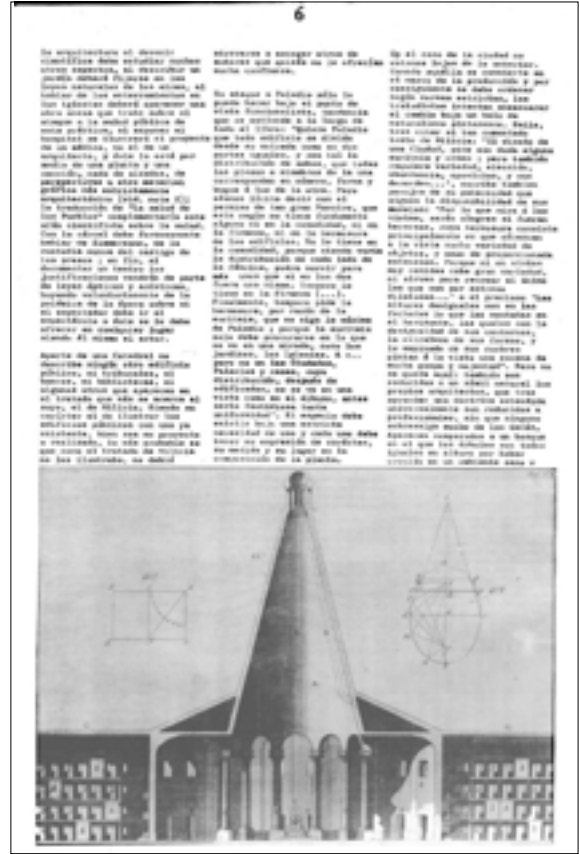
«La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional. La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional.»

«La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional. La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional.»

«La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional. La unitat habitacional és el resultat de la unitat habitacional i el resultat de la unitat habitacional.»

Oppositions, where images often do not 'fit' the layout grid and are pushed aside like intruders, Daidalos adopted a respectful interplay of texts and images, where neither loses its autonomy but is at the same time enhanced by the other in the overall balance of the page. Text and image are not equivalent, as was the case with Ozenfant's and Le Corbusier's contributions in L'Esprit Nouveau; images are a necessary element of the essay, definitely part of the argument, but always relevant in relation to the text. This is why both Zodiac and Daidalos, in our interpretation, still assert the primacy of text as the overall mode of the magazine, their use of figuration and objecthood being simple upgrades from the more restrictive conditions of Oppositions.

Studying the 'intellectual' architects' magazines that were launched around 1980, it is interesting to note how the more bottom-up titles coped with the expected design quality for such publications. El Carrer de la Ciutat, published by Beatriz Colomina at the School of Architecture of Barcelona between 1977 and 1980 (12 issues), remained a black-and-white, Xerox-copied magazine with typed text in three columns. It was basically a fanzine, publishing historical and



gaan in zelfgenoegzaamheid. In die zin is het veelzeggend dat de inhoud meestal afkomstig was van de redactie zelf of uit een hechte groep van gelijkgestemden kwam.

Een enkele blik op de luxueuze uitvoering van Daidalos (Berlijn, 1981-2000, 75 nummers) maakt duidelijk dat dit tijdschrift een afstammeling van Oppositions is. Om te beginnen heeft het een vierkant formaat, maar het gebruik van afbeeldingen is op een aantal punten verbeterd. Door de financiële armslag van dit tijdschrift (er kon ook in geadverteerd worden), was het mogelijk een groot aantal kleurafbeeldingen op glanzend papier af te drukken, vooral van kunstwerken, die vaak werden gebruikt als argumenten bij theoretische essays. In tegenstelling tot Oppositions, waar beelden vaak niet pasten in de lay-out en als indringers aan de kant worden geschoven, laat Daidalos een respectueus samenspel zien van tekst en beeld die nergens hun autonomie verliezen maar elkaar juist versterken in de zin van een evenwichtige pagina. Tekst en afbeelding zijn niet gelijkwaardig, zoals wel het geval was in de bijdragen van Ozenfant en Le Corbusier in L'Esprit Nouveau; afbeeldingen zijn een noodzakelijk onderdeel van het essay en maken zeker deel uit van de redenering als geheel, maar zijn altijd alleen relevant in relatie tot de tekst. Dit is waarom in Zodiac en Daidalos, volgens onze interpretatie, nog steeds het



9H, no. 6, 1982, 58-59

critical essays, drawings, reviews and translations, including the full translation of the two issues of *Das Andere*, Adolf Loos's one-man journal of 1903, from which it took the lettering of the title. In terms of design, the politically engaged content is reflected in the easy reproducibility of the magazine, sold cheaply and primarily intended for its immediate environment.

9H also started as a student-run magazine at the Bartlett School of Architecture, but this rapidly evolved into a more professional format. Like *El Carrer*, it published 'translations, criticism and projects relating to architecture' with the explicit aim to bridge theory and practice. The title is a reference to "pencil hardness" . . . hardness, terseness, critical . . . critical of present discourses in the sphere of history and architectural criticism, but also exploring and suggesting means and ways of moving forward.⁷⁵ In particular, the editors resisted the dominant trend of high-tech in the United Kingdom and the over-easy translations of postmodern thinking into stylistic fabrications, in opposition to the idea of an 'incomplete' project of modernity to be continued.⁷⁶ Within a few issues 9H became autonomous from The Bartlett by finding external sponsors and adopting a revolving editorial board, of which every member would

primaat van de tekst wordt gehanteerd als algemene modus van het tijdschrift. Figuratie en het object-zijn worden hier eenvoudigweg op een betere manier toegepast dan in het veel restrictievere *Opositions*.

Wie de 'intellectuele' architectentijdschriften bestuurde die rond 1980 op de markt kwamen, ziet met belangstelling hoe de meer *bottom-up* titels omgaan met de ontwerpqualiteit die van dergelijke publicaties werd verwacht. *El Carrer de la Ciutat*, dat Beatriz Colomina tussen 1977 en 1980 uitgaf bij de School of Architecture of Barcelona (12 nummers), hield vast aan de status van gekopieerd zwart-wit tijdschrift met over drie kolommen verdeelde, getypte tekst. Het was in feite een *fanzine* dat historische en kritische essays, tekeningen, recensies en vertalingen publiceerde, onder meer de volledige vertaling van de twee nummers van *Das Andere*, het eenmanstijdschrift van Adolf Loos uit 1903, waarvan ook het lettertype van de titel afkomstig was. Qua ontwerp weerspiegelt de politiek geëngageerde inhoud de gemakkelijke reproduceerbaarheid van het blad, dat werd verkocht voor een klein prijsje en vooral bestemd was voor de directe omgeving.

Ook 9H begon als een door studenten van The Bartlett School of Architecture uitgegeven tijdschrift, maar dat ontwikkelde zich al snel in de richting van een professionelere formule. Net als *Carrer*

be in charge of one issue.⁷⁷ This allowed a good publication pace for the first six issues (1980–1982), after which three other issues appeared until 1995. But the editors' activities had also assumed a different format: the magazine's attempt to confront the public with significant design from abroad had expanded into an exhibition space, the 9H Gallery (1985–1990), which then developed into the Architectural Foundation.

The design of *9H* is based on a rigid grid of two columns that can include black-and-white images and a single, serif font for all body text, endnotes included. Compared with more established intellectual periodicals, which could afford printing technologies and the services of a professional designer, the graphic means of *9H* are much poorer. Yet they are enough to communicate, and identify with, the spirit of a publication that looked inwards – at the editors' closest environment and their mentors – as much as it looked outwards, to ideas that were in the air but were not actually built. In this, both *El Carrer de la Ciutat* and *9H* express a form of 'local internationalism', that is, the need to challenge the local environment of the publication by 'bringing in' aspects of the international intellectual debate that are sorely lacking discussion and application.

publiceerde het 'vertalingen, kritiek en projecten met betrekking tot architectuur' met het expliciete doel theorie en praktijk nader tot elkaar te brengen. De titel verwijst naar "'de hardheid van potloden" (...) hard, bondig, kritisch (...) kritisch tegenover het hedendaagse discours met betrekking tot geschiedenis en architectuurkritiek, maar verkent en introduceert ook middelen en manieren om vooruitgang te boeken (...).'⁷⁵ De redacteurs verzetten zich vooral tegen de indertijd in het Verenigd Koninkrijk dominante hightech trend en tegen de al te gemakkelijke vertaling van postmoderne filosofieën naar stilistische verzinsels, het tegenovergestelde van het idee van het 'incomplete' project van de moderniteit dat nog zou worden voortgezet.⁷⁶ Binnen enkele edities kon *9H* zich losmaken van *The Bartlett* omdat het externe sponsors vond en een roterende redactie installeerde waarin ieder lid verantwoordelijk zou zijn voor een nummer.⁷⁷ Dit zorgde ervoor dat de eerste zes nummers in rap tempo werden uitgegeven (1980–1982), waarna er tot 1995 nog drie andere edities verschenen. Maar de activiteiten van de redactie hadden ook nog een andere draai genomen: de pogingen van het tijdschrift om het publiek te confronteren met belangrijk design uit het buitenland hadden geresulteerd in een tentoonstellingsruimte, de 9H Gallery (1985–1990), die zich vervolgens ontwikkelde tot de Architectural Foundation.

Het ontwerp van *9H* is gebaseerd op een rigide raster van twee kolommen waarbinnen ruimte is voor zwart-wit afbeeldingen en één enkele schreefleter voor alle platte tekst inclusief eindnoten. Vergeleken met die van meer gevestigde intellectuele tijdschriften, die zich de druktechnieken en diensten van een professionele ontwerper konden veroorloven, waren de grafische middelen van *9H* beperkt. Toch was dit genoeg om de spirit van een publicatie over te dragen en herkenbaar te maken. Er werd zowel naar binnen gekeken – naar de naaste omgeving van redactie en mentoren – als naar buiten, waar ideeën in de lucht hingen om gerealiseerd te worden. In dit opzicht drukken zowel *El Carrer de la Ciutat* als *9H* een vorm van 'lokaal internationalisme' uit, dat wil zeggen, de noodzaak om de lokale omgeving van de publicatie uit te dagen door aspecten van het internationale intellectuele debat 'binnen te slepen', die anders totaal niet worden besproken of toegepast.

75

Nadir Tharani, editorial of *9H*, no. 1 (1980), 1.

76

Ros Diamond, 'Tracing 9H', *Architectural Research Quarterly*, vol. 9 (2005) no. 3–4, 304–306. Jürgen Habermas's essay 'Modern and Post-Modern Architecture' was published in *9H*, no. 2 (1980), 9–14.

77

The editorial board was initially composed of Richard Burdett, Elias Constantopoulos, Helen Hadjinicolaou, José Paulo dos Santos, Nadir Tharani, Helen Tsokounoglou and Wilfried Wand, later joined (from issue 3) by Rosamund Diamond.

75

Nadir Tharani, redactioneel in *9H*, nr. 1 (1980), 1.

76

Ros Diamond, 'Tracing 9H', *Architectural Research Quarterly*, jrg. 9 (2005) nr. 3–4, 304–306; Jürgen Habermas' essay 'Modern and Post-Modern Architecture' verscheen in *9H*, nr. 2 (1980), 9–14.

77

De oorspronkelijke redactie bestond uit Richard Burdett, Elias Constantopoulos, Helen Hadjinicolaou, José Paulo dos Santos, Nadir Tharani, Helen Tsokounoglou en Wilfried Wand; Rosamund Diamond kwam er later bij (vanaf derde nummer).



Journal of High-Principled Typography / Tijdschrift voor hoogstaande typografie, 1989

Concluding Remarks

When we look at today's architects' magazines it is easy to observe that the five modes described in this essay – the figural, objecthood, the page as space, iconographic writing and text matter – are now stabilised elements. If each of them originated in a given cultural and technological context, as we have tried to show, they don't belong to it. Ever since their introduction and dissemination in architecture culture they've entered the specific tradition of the medium. In this sense, for the past 30 years all these modes have been available to any architect starting a new journal.

Looking across the history of architects' magazines from the standpoint of their graphic modes allows us to understand the multiple layers that constitute each magazine. Each one, in fact, performs most of these modes with different intensities and with more or less architectural and editorial intentions. The modes that are invested explicitly carry part of the magazine's 'message', while others remain implicit, as a given. Either way, the combination of these modes helps to define the magazine's 'inner voice', as well as its

Tot slot

Als we naar de architectentijdschriften van tegenwoordig kijken is het gemakkelijk om vast te stellen dat de vijf modi die in dit essay worden beschreven – figuratie, het object-zijn, de pagina als ruimte, het iconografisch beeldschrift en tekstmateriaal – zich hebben gestabiliseerd. Zoals we probeerden aan te tonen, zijn ze allemaal ontstaan in een bepaalde culturele en technologische context, maar zitten ze daar niet in vast. Sinds hun introductie en verspreiding in de architectuurcultuur zijn ze deel gaan uitmaken van de specifieke traditie van het medium. In die zin zijn deze modi de afgelopen 30 jaar allemaal beschikbaar geweest voor elke architect die een nieuw tijdschrift begon.

Als we de geschiedenis van het architectentijdschrift bekijken vanuit het standpunt van hun grafische modi kunnen we de verschillende lagen waaruit een tijdschrift bestaat beter begrijpen. Elke laag gebruikt deze modi min of meer intensief, met min of meer architectonische en redactionele bedoelingen. De meer expliciete modi brengen een deel van de 'boodschap' van het tijdschrift over, terwijl andere impliciet blijven, als een gegeven. Hoe dan ook, de combinatie van deze modi helpt om de 'innerlijke stem' van het tijdschrift te definiëren, evenals de



	I	N	H	O	U	D
P	1	7	13	19	25	31
A	2	8	14	20	26	32
G	3	9	15	21	27	33
I	4	10	16	22	28	34
N	5	11	17	23	29	35
A	6	12	18	24	30	36

explicit and implicit affiliations with other magazines of the present or the past.

What seems most interesting in this perspective is to consider the overlapping and the interplay of these modes within a specific journal: the primacy of text in relation to objecthood, the page as space as a consequence of iconographic writing, objecthood as a particular way to handle figuration, and so on. As we have seen, text is the strongest element of *Oppositions* as an editorial project, and to enforce this message the design has adopted many codes from books. This particular objecthood pushes the reader to value the written content, balancing the timeliness of the periodical format with a book's probity, while figuration is not dismissed but assumes a second role. *Archigram's* objecthood is realised precisely in accordance with the iconographic writing explored in each issue of the journal, pushing the page as space and figuration to the extreme. In *Utopie*, it is the inclusion of collages as a form of iconographic writing that fosters the collaboration of different disciplines within the same (human) space of the page. *ANY's* use of the page as space in which different voices, technologies

expliciete en impliciete banden met andere tijdschriften uit het heden of het verleden.

Wat in dit perspectief het meest interessant lijkt, is om de overlap en het samenspel van deze modi binnen een specifiek tijdschrift te bekijken: het primaat van tekst in relatie tot het object-zijn, de pagina als ruimte als gevolg van het gebruik van iconografisch beeldschrift, object-zijn als een speciale manier van omgaan met figuratie, enzovoort. Zoals we hebben gezien is de tekst het sterkste element van *Oppositions*, opgevat als een redactioneel project, en om deze boodschap kracht bij te zetten heeft het tijdschriftontwerp een groot aantal kenmerken van het boek overgenomen. Dit object-zijn verleidt de lezer om waarde aan de geschreven inhoud toe te kennen waarbij de tijdelijkheid van de tijdschriftformule in overeenstemming wordt gebracht met de betrouwbaarheid van het boek; de figuratie wordt daarbij niet helemaal aan de kant geschoven, maar gaat wel een andere rol spelen. Het object-zijn van *Archigram* wordt juist gerealiseerd in overeenstemming met het iconografisch beeldschrift dat in iedere editie van het tijdschrift wordt verkend, waarbij de ruimte van de pagina en de figuratie tot het uiterste worden geëxploreerd. In *Utopie* bevordert de opname van collages als een vorm van iconografisch beeldschrift de samen-

and editorial strategies come together is what defines its objecthood; here, all five modes seem to reclaim equal importance.

Among the five modes, some appear to be more general than others. All magazines that aim to carry a particular meaning in architectural discourse – as a form of sequenced thinking to be collected – present their value by working out their objecthood in one way or another. This condition, at least, seemed inescapable before the advent of digital supports. *Do web magazines have any objecthood? Do ‘architects’ webzines’ present different graphic modes?* Figuration, a mode that can be considered as stable since the nineteenth century, was subject to earnest critique at the beginning of the twenty-first century, when some journals countered the excesses of the market logic and glossy pages of the 1990s by squarely abolishing images (*Log, Criticat* and many others, which returned to minimal figuration in black-and-white, only if needed for the understanding of the main line of text) and insisting – once again – on the primacy of the text. As for iconographic writing, the examples presented in this essay use this mode as a provocation that is very much linked to their respective cultural context. If today such provocations seem to be definitively tamed, iconographic writing has become a much more primary tool, with existing images being exchanged and rearranged much more easily than texts.

One might wonder if these graphic and editorial modes belong more to the twentieth than to the twenty-first century. Emerging at specific moments in time, defined in parallel to each other and running like threads through the magazines analysed above, these modes not only influenced architectural publishing, but challenged the ways one thinks and talks about architecture. More importantly they assimilated new abilities to approach the architectural object, both within the space of the journal and within the built environment. The richness of examples in the twentieth century mirrors this potential, demonstrating that the practice of architecture benefits from the practice of editing. It is in this perspective that magazine architecture has – perhaps more than ever – a role to play.

werking tussen verschillende disciplines binnen dezelfde (menselijke) ruimte van de pagina. De manier waarop ANY de pagina gebruikt, als een omgeving waarin verschillende stemmen, technieken en redactionele strategieën samenkomen, definieert zijn objectheid; hier lijkt aan alle vijf de modi evenveel belang te worden gehecht.

Sommige van de vijf modi lijken algemener dan andere. Alle tijdschriften die de bedoeling hebben van specifieke betekenis te zijn voor het architectuurdiscours – als een vorm van sequentieel denken dat verzameld kan worden – worden waardevol door zich op de een of andere manier als object te presenteren. Ten minste, dit leek een onontkoombare voorwaarde vóór de opkomst van de digitale drager. *Hebben architectenwebtijdschriften andere grafische modi? Bestaan er al architectenwebtijdschriften?* Figuratie, een modus die al vanaf de negentiende eeuw als stabiel kan worden beschouwd, kreeg veel kritiek aan het begin van de eenentwintigste eeuw, toen sommige tijdschriften zich begonnen te verzetten tegen de excessen van de marktlogica en de glanzende bladzijden van de jaren 1990, door de afbeelding simpelweg af te schaffen (*Log, Criticat* en vele anderen die teruggrepen naar minimale figuraties in zwart-wit, als dat voldoende was om de hoofdlijn van de tekst te kunnen volgen) en er (opnieuw) op aan te dringen dat de tekst op de eerste plaats komt. Voor wat betreft het iconografisch beeldschrift gebruiken de voorbeelden uit dit essay de modus provocatief, wat in hoge mate verband houdt met hun respectievelijke culturele contexten. Als dit soort provocaties vandaag de dag tamelijk tadeloos lijkt, dan komt dat doordat het iconografisch beeldschrift veel meer een primair instrument is geworden en bestaande beelden veel gemakkelijker worden uitgewisseld en herschikt dan teksten.

Men kan zich afvragen of deze grafische en redactionele modi meer tot de twintigste dan tot de eenentwintigste eeuw behoren. Ze traden op specifieke momenten in de tijd op, werden parallel aan elkaar gedefinieerd, liepen als rode draden door de tijdschriften die hierboven zijn geanalyseerd en waren niet alleen van invloed op architectuurpublicaties, maar hebben ook de manier waarop men over architectuur denkt en praat, uitgedaagd. Sterker nog, ze hebben nieuwe manieren geassimileerd om het architectonische object te benaderen, zowel binnen de ruimte van het tijdschrift als binnen de gebouwde omgeving. De rijkdom aan voorbeelden uit de twintigste eeuw weerspiegelt dit potentieel en toont aan dat de architectuurpraktijk profiteert van de redactionele praktijk. In dit perspectief heeft tijdschriftarchitectuur – misschien meer dan ooit – een rol weggelegd voor toekomstige redactionele strategieën.