

On the Paradoxical Nature of Frampton's Critical Regionalism

Introduction

At a lecture given at Delft University of Technology in 2014, Kenneth Frampton stated that he felt the urge to develop an alternative path to postmodern architecture after witnessing the postmodern style game being played at the first international architecture exhibition in Venice in 1980.¹ Yet this fierce opposition to postmodernism was nothing new: as it is well known, Frampton was initially to take part in the organisation of that Biennale, but resigned from his role a few months after coming together with the organising team in the preparation meetings. Frampton explained the reasons for his resignation in a letter sent to director Paolo Portoghesi, citing two main points: the minor role given to the critics in selecting the participating architects – giving the impression that the critics were invited merely to lend credibility to the event – and the danger of his being labelled a postmodernist, despite the critical stance he would take against it.² Although the title of the Biennale, ‘The Presence of the Past’, did not include the term postmodern, it would prove to be one of the most significant events in the internationalisation and institutionalisation of postmodern architecture with the formal re-appropriations of the past: the so-called forbidden fruit of modern architecture.³

Frampton's criticism of postmodern architecture predominantly concerned what he saw as architecture's tendency toward forms of scenography and the formal vocabulary of old forms. However, analysing the roots of postmodern architecture back in the 1950s and 1960s, one could argue that, in its initial form, it was multifaceted:

Genealogies

58

Over de paradoxale aard van Frampton's kritisch regionalisme

Tijdens een lezing aan de TU Delft in 2014 vertelde Kenneth Frampton hoe hij ertoe was gekomen een alternatieve benadering van de postmoderne architectuur te ontwikkelen, nadat hij de postmoderne installatie had bekeken die tijdens de eerste internationale architectuurtentoonstelling van Venetië in 1980 werd getoond.¹ Zijn felle oppositie tegen het postmodernisme was niet nieuw: zoals bekend zou Frampton aanvankelijk deelnemen aan de organisatie van die architectuurtentoonstelling, maar liet hij enkele maanden na zijn aanwezigheid bij de voorbereidende bijeenkomst van het organisatie-team weten, van verdere bemoeienis af te zien. Frampton lichtte dit toe in een brief aan directeur Paolo Portoghesi, waarbij hij twee belangrijke punten aanhaalde: de bescheiden rol die critici speelden bij de beslissing welke architecten zouden

deelnemen – waardoor de indruk werd gewekt dat de critici slechts werden uitgenodigd om geloofwaardigheid aan het evenement te verlenen – en het gevaar dat hij, ondanks de kritische houding die hij zou innemen, als postmodern zou worden bestempeld.² Hoewel de titel van de tentoonstelling, ‘The Presence of the Past’ niet de term ‘postmodern’ bevatte, zou het evenement een van de belangrijkste gebeurtenissen blijken te zijn in de internationalisering en institutionalisering van de postmoderne architectuur en de formele herovering van het verleden: zogezegd de verboden vrucht van de moderne architectuur.³

Frampton's kritiek op het postmodernisme had vooral betrekking op wat hij zag als de voorkeur van de architectuur voor scenografie en het formele vocabulaire van oude vormen. Maar op basis van een analyse van de wortels van de postmoderne architectuur in de jaren 1950 en 1960 kunnen we stellen dat die oorspronkelijk wel degelijk veelzijdig was. Het

initiële postmodernisme leverde niet alleen kritiek op de breuk van de moderne architectuur met de geschiedenis en de traditie, maar bekritiseerde ook het modernistisch dictum van het ontwerp-van binnen-naar buiten, inclusief de tabula-rasa-stedenbouw. Al deze aandacht leidde tot nieuwe ‘contextuele’ ontwerpbenaderingen en een andere pedagogische aanpak door bekende architecten, theoretici en docenten als Colin Rowe en Robert Venturi. Vanuit hun visie ging het postmodernisme niet zozeer over de ontkenning van de moderne architectuur, maar eerder om een genuanceerde herijking, in overeenstemming met geschiedenis, traditie en plaats. Naarmate het oeuvre van deze zogenaamde ‘voorstanders van het postmoderne’ evolueerde, leken ze hun kritische interpretaties van context echter steeds vaker op te offeren, door het formele vocabulaire van oude vormen en de communicatieve waarde van tekensystemen te benadrukken. Met andere woorden, door nadruk op eclecticisme en symboliek.

it offered not only a criticism of modern architecture's break with history and tradition, but also attacked modernism's dictum of design from the inside out, and its *tabula rasa* urbanism. All of these concerns informed new ‘contextual’ design approaches and pedagogies by renown architects, theoreticians and teachers such as Colin Rowe and Robert Venturi. Out of their perspective, postmodernism was not so much about negating modern architecture, but rather about a nuanced recalibration that could attune it with history, tradition and place. However, as the work of these so-called ‘protagonists of postmodernism’ evolved, they seem to have sacrificed the critical interpretations of context by emphasising instead the formal vocabulary of past forms and the communicative value of sign systems – in other words, eclecticism and symbolism.

Just a couple of months after the opening of the Venice architecture exhibition in 1980, Frampton stated: ‘Aside from certain valid criticisms made independently by Rowe and Venturi in their early contextualism . . . Postmodernism as a polemic, consciously or unconsciously intends the destruction of the resistance of architecture and its reduction to the status of one more consumer good.’⁴ Frampton developed Critical Regionalism as an alternative to postmodern architecture, arguing that its ‘fundamental strategy’ was ‘to mediate the impact of universal civilization with elements derived *indirectly* from the peculiarities of a particular place’.⁵ Through a critical comparative analysis of Frampton's seminal text ‘Towards a Critical Regionalism’ with the works of Colin Rowe and Robert Venturi (and more particularly their individual approaches to context), this paper will show how Frampton's concept of Critical Regionalism was, in fact, strongly aligned with the roots of postmodern architecture.

On the Paradoxical Nature of Frampton's Critical Regionalism Esin Kömez Dağlıoğlu

59

Slechts enkele maanden na de opening van de eerste internationale architectuurtentoonstelling van Venetië in 1980 verklaarde Frampton: ‘Nog afgezien van bepaalde waardevolle kritiekpunten die Rowe en Venturi onafhankelijk van elkaar te berde hebben gebracht in hun vroege contextualisme (...) bedoelt het postmodernisme, als polemiek, bewust of onbewust het verzet van de architectuur te breken en haar te reduceren tot niet meer dan een consumptieartikel.’⁴ Frampton ontwikkelde het kritisch regionalisme als alternatief voor de postmoderne architectuur. Hij stelde dat het de ‘fundamentele strategie’ van het kritisch regionalisme was om ‘de invloed van universele beschaving te verzachten via elementen die indirect voortvloeien uit de eigenaardigheden van een bepaalde plaats’.⁵ Aan de hand van een kritische en analyserende vergelijking van Frampton's invloedrijke tekst ‘Towards a Critical Regionalism’ met werk van Colin Rowe en Robert Venturi (en meer in het bijzonder hun benadering

van context), zal ik in dit artikel laten zien dat het kritisch regionalisme van Frampton in feite sterk verwant is met de wortels van de postmoderne architectuur.

Over Colin Rowe's ‘contextualisme’ in combinatie met het kritisch regionalisme

Frampton begon zijn essay ‘Towards a Critical Regionalism’ met de uitspraak: ‘Het moderne bouwen is tegenwoordig zo universeel geconditioneerd door een geoptimaliseerde technologie dat de mogelijkheid om betekenisvolle stedelijke vorm te creëren uiterst beperkt is geworden.’⁶ Verderop in de tekst weidt hij verder uit over stedelijke vorm, wanneer hij wijst op het belang van het ontwerpen van ‘concrete’ grenzen om de universele plaatsloosheid van de hedendaagse metro-pool met haar objectachtige, vrijstaande gebouwen en snelwegen, tegen te gaan. Frampton bepleitte een authentiek openbaar domein – ‘de plaats der ontmoeting’,

¹ Kenneth Frampton, ‘Patient (Re)search’, in *Berlage Lecture Series*, held on 18 September 2014, Delft University of Technology.

² Although Frampton did not mention any names, the first point was actually a direct criticism of Robert Stern's patronage in selecting the American participants. Frampton's letter to Portoghesi, dated April 25, 1980. *Archivio Storico della Biennale di Venezia - ASAC*, Fondo Storico - serie Architettura (rif. box 11).

³ For a comprehensive study of the Biennale, see: Léa-Catherine Szacka, *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale* (Venice: Marsilio, 2017).

⁴ Kenneth Frampton, *Domus*, no. 610 (1980), 26.

⁵ Kenneth Frampton, ‘Towards a Critical Regionalism’, in: Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, WA: Bay Press, 1983), 21.

¹ Kenneth Frampton, ‘Patient (Re)search’, lezing in het kader van de Berlage Lecture Series, 18 september 2014, TU Delft.

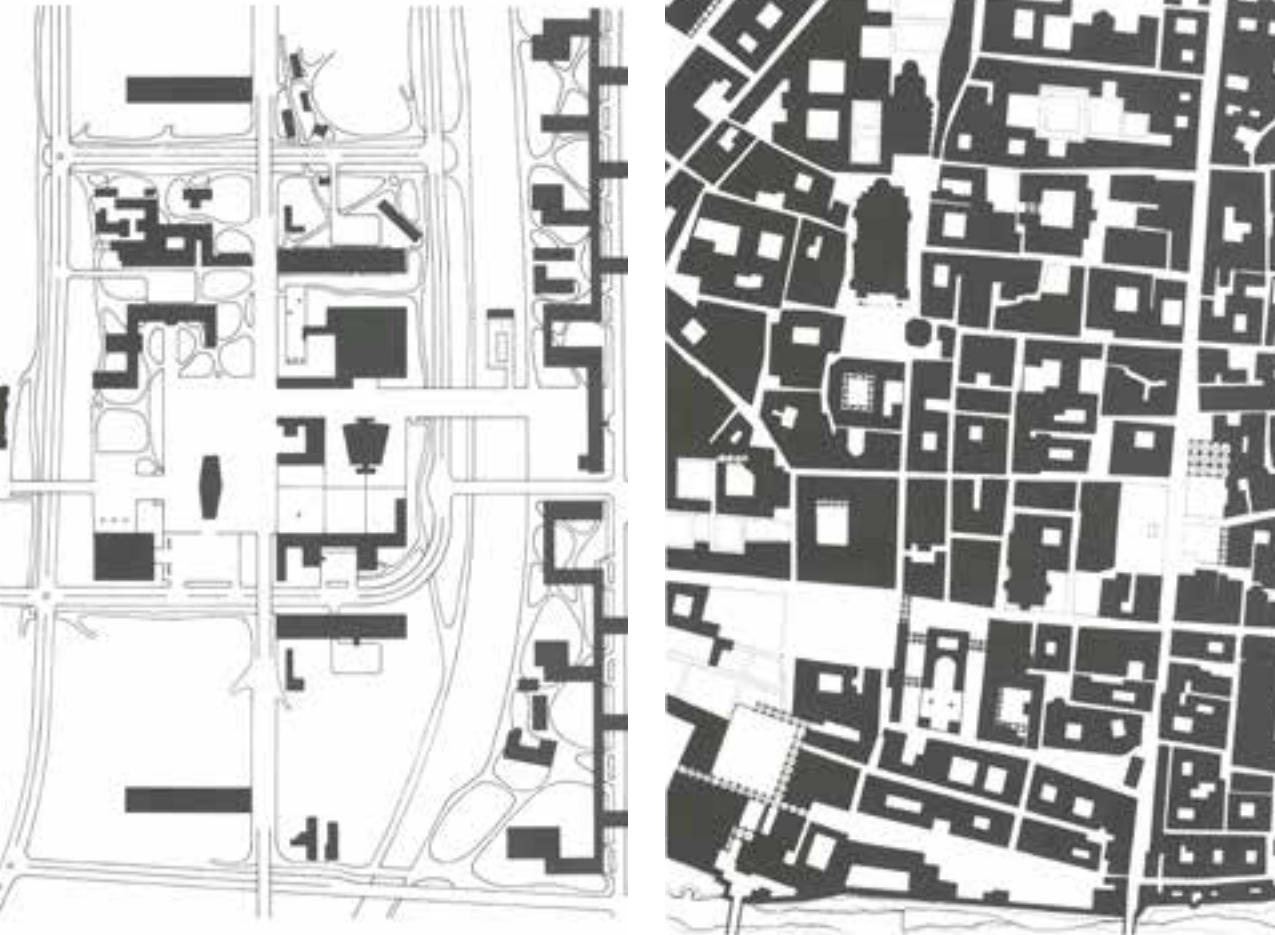
² Hoewel Frampton geen namen noemde, was het eerste punt eigenlijk directe kritiek op Robert Stern's vriendjespolitiek bij de keuze van Amerikaanse deelnemers. Brief van Frampton aan Portoghesi, 25 april 1980. Historisch archief van de biennale van Venetië, ASAC, Fondo Storico, serie Architettura (doos 11).

³ Zie voor een uitgebreide studie over de biennale zie: Léa-Catherine Szacka, *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale* (Venetië: Marsilio, 2017).

⁴ Kenneth Frampton, *Domus*, nr. 610 (1980), 26.

⁵ Kenneth Frampton, ‘Towards a Critical Regionalism’, in: Hal Foster (red.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, WA: Bay Press, 1983), 21.

⁶ *Ibid.*, 17.



Le Corbusier, Saint Dié versus Parma, figure-ground plans/
figuur-grondplannen, Colin Rowe & Fred Koetter, *Collage City*, 1978

zoals Hannah Arendt dat noemt – en vond dat de publieke ruimte ‘vastomlijnde stedelijke vormen’ of een ‘afgebakende plaats-vorm’ moest hebben.⁷ Volgens Frampton moest ‘een architectuur van verzet’ bijdragen aan de definitie van duidelijk gedefinieerde domeinen in het stedelijk weefsel. Hij nam het gesloten bouwblok als voorbeeld, maar hij kwam echter niet met voorstellen voor strategieën of instrumenten waarmee zo’n stedelijke vorm zou kunnen worden gerealiseerd.

Rowe had zich enkele jaren voor de verschijning van ‘Towards a Critical Regionalism’ al afgevaardigd: ‘(...) hoe je een stad kunt maken, wanneer alle gebouwen zichzelf als individuele objecten aftekenen en hoeveel objecten je kunt samenvoegen voordat hun samenhang onbegrijpelijk wordt?’⁸ Rowe gaf aan het begin van de jaren 1960 les aan Cornell, en hij werkte er aan de ontwikkeling en verspreiding van een methode voor stedenbouwkundig ontwerp die het maken van stedelijke vorm mogelijk maakte en tegelijkertijd het

openbare leven zou viëren, waaraan een open en liberale samenleving behoefte had.⁹ Rowe stond net als Frampton kritisch tegenover de moderne planning – ‘de stad in het park’, zoals hij dat noemde – die met haar vrijstaande gebouwen in onbepaalde, uitgestrekte open ruimten de kwaliteiten van traditionele steden miste – namelijk ‘de stad van gedefinieerde leegten’. Dit was eigenlijk ook wat Frampton zocht, duidelijk afgebakende open en openbare ruimten, maar dan misschien op een meer stedelijke schaal. Rowe wilde vooral een stedenbouwkundige theorie van ‘het radicale midden’ ontwikkelen waar plaats was voor zowel de moderne als de traditionele stad – die zowel de utopie als de traditie omarmde. In die zin kan een parallel worden getrokken met Frampton’s verwijzing naar de fundamentele vraag van Paul Ricoeur: ‘hoe modern te worden en terug te keren naar de bronnen’.¹⁰ Zowel Rowe als Frampton onderstreepte het belang van het ontwerpen van heldere stedelijke vormen en afgebakende domei-

nen om de stad van openbare ruimten te voorzien. Aangezien het Rowe’s bedoeling was om een ontwerpmodel te ontwikkelen dat in een educatieve omgeving getest kon worden, waren de instrumenten en strategieën die hij en zijn studenten aanboden steviger, preciezer en in feite meer beperkend dan die van Frampton.¹¹ Rowe’s methode zinspeelde op Giambattista Nolli’s ‘Nuova pianta di Roma’ uit 1748; hij stelde voor gebruik te maken van de figuur-grondkaart als instrument om een stedelijke textuur te kunnen analyseren én ontwerpen.¹² Het oorspronkelijke begrip ‘contextualisme’, in de betekenis van ‘samenvlechten’, was afgeleid van de verlichte relaties van bebouwde en lege ruimten in de stedelijke *textuur*. Rowe verwierp de vaststaande objecten en totaalontwerpen van de modernistische architectuur en ruimtelijke ordening, en drong aan op het scheppen van gebouwen als decorstukken, als fragmenten van ideaaltypen. Deze moesten worden samengebracht in een collage en aangepast aan

On Colin Rowe’s Contextualism in Conjunction with Critical Regionalism

Frampton opened his essay ‘Towards a Critical Regionalism’ with the statement: ‘Modern building is now so universally conditioned by optimized technology that the possibility of creating significant urban form has become extremely limited.’⁶ He expanded upon the discussion of urban form later in the text pointing out the importance of designing ‘concrete’ boundaries against the universal placelessness of the contemporary metropolis, which is characterised by object-like free-standing buildings and highways. Frampton argued for a true public realm – ‘the space of human appearance’, as Hannah Arendt puts it – yearning for one with ‘defined urban forms’ or a ‘bounded place-form’.⁷ According to Frampton, resistant architecture should contribute to the definition of clearly bounded domains in the urban fabric. However, aside from giving the perimeter block as an example, he refrained from suggesting any strategies or instruments for how such an urban form could be achieved.

A couple of years prior to the publication of ‘Towards a Critical Regionalism’, Rowe had asked ‘how to make a city, if all buildings proclaim themselves as objects, and how many object-buildings can be aggregated before comprehension fails?’⁸ Through his teaching at Cornell at the beginning of the 1960s, Rowe sought to develop and disseminate an urban design method that would allow the creation of an urban form, while at the same time embracing the public life demanded by open and liberal societies.⁹ Similar to Frampton, Rowe was critical of modern planning – or ‘the city in the park’ as he called it – which, with its free-standing buildings located in undefined vast open spaces, lacked the qualities of traditional cities – namely ‘the city of defined voids’. This was fundamentally also what Frampton was looking for, with clearly bounded open and public spaces, but perhaps on a more urban scale. In this regard, Rowe’s main aim was

On the Paradoxical Nature of Frampton’s Critical Regionalism Esin Kömez Daglioglu

de vereisten van de context, zoals afgebeeld in de figuur-grondanalyse van de betreffende stedelijke structuur. In *Collage City* voerden Rowe en Koetter de villa van Hadrianus op als een voorbeeld van een model voor het ontwerpen van gebouwen als decorstukken, als opeenhoppingen van fragmenten die geleidelijk aan op specifieke locaties konden worden ontwikkeld.¹³ Frampton’s essay ‘Critical Regionalism’ bevat een soortgelijke benadering. Hij stelt een ‘cultivering van de locatie’ voor of ‘het in-leggen van het gebouw in de locatie’ in plaats van de tabula rasa-benadering van het modernisme.¹⁴

Hoewel het kritisch regionalisme van Frampton en Rowe’s ‘contextualisme’ veel gemeen hebben, is hun formele benadering fundamenteel verschillend. Volgens Frampton kan het kritisch regionalisme niet uitsluitend ‘(...) op de autochtone vormen van een specifieke regio alleen’ worden gebaseerd, omdat het meerdere ‘cross-culturele referenties’ moet adopteren.¹⁵ Frampton verwees echter nergens direct

7
Ibid., 25.
8
Colin Rowe, ‘The Present Urban Predicament’, *Cornell Journal of Architecture*, nr. 1 (1981), 17.
9
Rowe liet zich sterk leiden door filosoof Karl Popper’s ideeën over open samenlevingen en werd daarnaast meer direct beïnvloed door diens kritiek op de utopie, het historicisme en de verheffing van de traditie. Zie: Esin Kömez Daglioglu, ‘Karl Popper’s Architectural Legacy: An Intertextual Reading of Collage City’, *METU JFA*, jrg. 33 (2016) nr. 1, 107-119.
10
Frampton, ‘Towards a Critical Regionalism’, op. cit. (noot 5), 16.
11
Rowe’s stedenbouwkundige ontwerpmethodologie werd in de jaren 1970

sterk uitgewerkt en verspreid via de geschriften van zijn studenten. Zie: Tom Schumacher, ‘Contextualism: Urban Ideals and Deformations’, *Casabella*, nr. 359-360 (1971), 79-86; Stuart Cohen, ‘Physical Context/Cultural Context: Including it All’, *Oppositions*, nr. 2 (1974), 1-39; William Ellis, ‘Type and Context in Urbanism: Colin Rowe’s Contextualism’, *Oppositions*, nr. 18 (1979), 3-27.
12
In de Cornell Urban Design Studio werden rond 1967 voor het eerst figuur-grondkaarten geïntroduceerd en wel via Wayne Copper’s tekening van Wiesbaden, die later ook zou worden gebruikt als omslag voor *Collage City*. Rowe zou later de beperkingen van deze techniek erkennen: ‘(...) de figuur-grondtechniek leent zich vooral voor de

6
Ibid., 17.
7
Ibid., 25.
8
Colin Rowe, ‘The Present Urban Predicament’, *Cornell Journal of Architecture*, no. 1 (1981), 17.
9
Rowe was highly influenced by philosopher Karl Popper’s ideas on open societies, in addition to the rather more direct impact of his critique of utopia, historicism and the exaltation of tradition. See: Esin Kömez Daglioglu, ‘Karl Popper’s Architectural Legacy: An Intertextual Reading of Collage City’, *METU JFA*, vol. 33 (2016) no. 1, 107-119.

beschrijving van steden op een vlakke ondergrond waar ongeveer vijf verdiepingen het gebruikelijke maximum is; anders werkt het niet’. Colin Rowe, ‘Cornell Studio Projects and Theses’, in: Alexander Caragone (red.), *As I Was Saying: Recollections and Miscellaneous Essays, Vol III: Urbanistics* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 17.
13
Colin Rowe en Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1978), 90.
14
Frampton, ‘Towards a Critical Regionalism’, op. cit. (noot 5), 26.
15
Ibid., 22-23.

to develop a ‘radical middle’ urban design theory that accommodated both the modern and the traditional city – embracing both utopia and tradition. In this sense, a parallel can be drawn with Frampton’s reference to Paul Ricoeur’s fundamental question: ‘how to become modern and to return to sources’.¹⁰

In this regard, both Rowe and Frampton underlined the significance of designing defined urban forms and bounded domains to provide public spaces in the city. Since Rowe’s aim was to develop a design model that could be tested in an educational environment, the tools and strategies he and his students offered were more solid, precise and, in fact, more reductive than those offered by Frampton.¹¹ Alluding to Giambattista Nolli’s map *Nuova Pianta di Roma* of 1748, Rowe’s method suggested the use of figure-ground maps as a tool for both the analysis and design of an urban texture.¹² The original notion of *contextualism*, meaning ‘weaving together’, was derived from the intertwined relations of solids and voids in the urban *texture*. Against the fixed object and total design of modernist architecture and planning, Rowe’s method urged the design of buildings as *set-pieces*, as fragments of ideal types – brought together with the collage technique and distorted according to the exigencies of context, as depicted in the figure-ground analysis of the urban texture. In the *Collage City*, Rowe and Koetter gave Hadrian’s Villa as an example of a successful model of how to design buildings as set-pieces, as accumulations of fragments that were incrementally developed on their specific sites.¹³ A call for a similar approach can be found in Frampton’s ‘Critical Regionalism’ essay, in which he promoted ‘cultivating the site’ or ‘in-laying the building into the site’ against the *tabula rasa* approach of modernisation.¹⁴

Although Frampton’s Critical Regionalism and Rowe’s *contextualism* share many features, their fundamental divergence lies in their formal approach. For Frampton, ‘Critical Regionalism cannot be based simply on the autochthonous forms of a specific region

Genealogies

62

naar een formele catalogus, omdat zijn fenomenologische benadering de nadruk legde op de tactiele ervaring boven de formele compositie, en de tektoniek boven de scenografie plaatste. Rowe was daarentegen bezig een wetenschappelijke benadering te bedenken voor zijn zoektocht naar vorm. Hij heeft dit zelf het beste uitgelegd tijdens een lezing op een faculteitsvergadering op Cornell die plaatsvond in de winter van 1963-1964. Rowe stelde daar dat het de taak van de academische wereld was om ‘een architectonische WETENSCHAP te ontwikkelen en uiteindelijk te onderwijzen’ door een ‘ontwerptaalwoordenboek’ op te stellen, meer precies een ‘vocabularium van hypothesen’ dat gebruikt kon worden om de ‘ontwerpmachine’ op te starten.¹⁶ Uiteindelijk heeft Rowe’s benadering echter onbedoeld de postmoderne architectuur gelanceerd, want zijn woordenboek van voorbije vormen reduceerde de ontwerphandeling tot een extrapolatie van bestaande oplossingen, terwijl zijn collagetechniek tot eclecticisme leidde.

Robert Venturi’s definitie van context in relatie tot het kritisch regionalisme

Aan het begin van zijn essay ‘Kritisch Regionalisme’ had Frampton ook felle kritiek op het ‘soort oppervlakkige maskering’ van gebouwen met een ‘compenserende façade’ die de realiteit verhulde zoals die werd opgelegd door de technologie van universele productie.¹⁷ Het probleem van vrijstaande gebouwen werd volgens hem niet alleen veroorzaakt door hun beperkte mogelijkheid om bijzondere stedelijke vormen te creëren, maar ook doordat de ruimtelijke kwaliteiten van zulke gebouwen ofwel vooraf bepaald werden door technische eisen, ofwel achter een bepaald beeld werden weggestopt. Een van Frampton’s belangrijkste punten van kritiek op de postmoderne architectuur was dan ook gericht op deze representatieve façade waarvan op een vrijpostige manier variaties werden getoond in de Strada Novissima, die deel uitmaakte van

de eerste internationale architectuurtentoonstelling van de biënnale van Venetië. Hij betoogde dat: ‘de zogenaamde postmoderne architecten’ door hun nadruk op het scenografisch aspect ‘de media-samenleving [voeden] met gratuite, rustgevendende beelden in plaats van het aanbieden van, zoals zij beweren, een creatief *rappel à l’ordre* na het vermeend bewezen failliet van het bevrijdende moderne project’.¹⁸ Deze splitsing tussen iconografische inhoud en ruimtelijk aspect komt het best tot uiting in Robert Venturi en Denise Scott Brown’s analogie van de *decorated shed*, de belangrijkste les die uit hun studie *Learning from Las Vegas* valt te trekken. Wanneer Venturi’s vroege werke wordt geanalyseerd, wordt volstrekt helder dat het hem niet om de symboliek ging, maar dat hij in feite verschillende visies met betrekking tot context beschreef.

Venturi’s dissertatie was een van de eerste studies waarin de term ‘context’ werd gebruikt met betrekking tot het domein van de architectuur. Deze studie,

alone’, since it needs to adopt ‘multiple cross-cultural references’.¹⁵ However, Frampton abandoned any strict reference to a formal catalogue, since his phenomenological approach highlighted the tactile experience over formal composition, and tectonics over scenography. In contrast, Rowe was looking to develop a scientific approach to the form-finding process that was best explained by Rowe himself in his speech at the Cornell faculty meeting held in winter 1963-1964. Rowe argued that the duty of the academy was to ‘develop and ultimately teach the SCIENCE of architecture’ by preparing a ‘dictionary of design language’, namely a ‘vocabulary of hypotheses’ that could be used to ignite the ‘design engine’.¹⁶ In the end, Rowe’s approach unintentionally launched postmodern architecture, since his dictionary of past forms reduced the design act to an extrapolation of known solutions, while the collage technique lead to eclecticism.

On Robert Venturi’s Definition of Context in Relation to Critical Regionalism

At the beginning of his ‘Critical Regionalism’ essay, Frampton also directed fierce criticism at the ‘superficial masking’ of buildings with a ‘compensatory façade’, since it covered up the realities imposed by universal production technologies.¹⁷ The problem of the free-standing building was, he claimed, not only its limited capacity to create a significant urban form, but also its spatial quality, being either predetermined by the technical requirements and/ or masked by an image. One of Frampton’s main critiques of postmodern architecture was levelled at this representational façade, variations of which were boldly manifested in the first international architecture exhibition of the Venice Biennale’s Strada Novissima. He argued that due to their emphasis on the scenographic, ‘so-called postmodern architects are merely feeding the media-society with gratuitous, quietistic images rather than proffering, as they claim, a creative *rappel à l’ordre* after

On the Paradoxical Nature of Frampton’s Critical Regionalism Esin Kömez Daglioglu

63

die hij in 1950 aan Princeton University afrondde, droeg de titel ‘Context in Architectural Composition’, hoewel hij aanvankelijk ‘In Architectural Composition: Spatial Context’ zou heten, zoals te zien is op een conceptpagina in het Venturi and Scott Brown-archief.¹⁹ Hoewel het woord ‘ruimtelijk’ niet in de uiteindelijke titel staat, bleef het in de hele studie relevant, en dit toont Venturi’s vroege interesse voor de ruimtelijke aspecten van architectonisch ontwerp aan.²⁰ In een hoek van de conceptpagina stond bovendien nog ‘Space, Time and Context’, wat verwijst naar Sigfried Giedion’s boek *Space, Time and Architecture*. Venturi verving ‘Architecture’ door ‘Context’ en oppert zo dat betekenis niet uit het object zelf voortkomt, maar uit zijn relatie tot de context. In zijn door Gestalt-principes geïnspireerde afstudeerwerk stelde Venturi dat *vorm en positie* de twee essentiële elementen zijn om gebouwen te relateren aan hun stedelijke context. Net als de Britse Townscape-beweging, die zich rond dezelfde tijd

¹⁶ De getypte notulen van deze zeer belangrijke faculteitsvergadering werden aangetroffen in de archieven van Cornell University. Na Peter Floyd’s introductie presenteerden en bespraken Thomas Canfield, Lee Hodgden, Colin Rowe en Martin Dominguez hun ideeën over het architectuuronderwijs. ‘The Teaching of Design in New Architectural Curriculum’, 1963-1964. Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library, Oswald Mathias Ungers Papers, doos 2, map New York City Program, collectionnummer 15-2-2035.

¹⁷ Frampton, ‘Towards a Critical Regionalism’, op. cit. (noot 5), 17.

¹⁸ Ibid., 19.
¹⁹ Robert Venturi, ‘In Architectural Composition: Spatial Context’. Architectuurarchief van de Universiteit van Pennsylvania, gift van Robert Venturi en Denise Scott Brown, dossier Student Work.

²⁰ Deze nadruk op de ruimtelijke aspecten van architectuur en context is ook terug te vinden in Venturi’s *Complexity and Contradiction in Architecture*, waarvan de inhoud door Venturi in een financieringsaanvraag aan de Graham Foundation in 1962 werd gedefinieerd als ‘een standpunt over de architectuur; een standpunt dat de essentiële ruimtelijke betekenis van bouwen boven de technologische functie stelt die tegenwoordig benadrukt wordt’. Robert Venturi,

¹⁰ Frampton, ‘Towards a Critical Regionalism’, op. cit. (note 5), 16.

¹¹ Rowe’s urban design method was highly elaborated and disseminated in the 1970s by the writings of his students. See: Tom Schumacher, ‘Contextualism: Urban Ideals and Deformations’, *Casabella*, no. 359-360 (1971), 79-86; Stuart Cohen, ‘Physical Context/Cultural Context: Including it All’, *Oppositions*, no. 2 (1974), 1-39; William Ellis, ‘Type and Context in Urbanism: Colin Rowe’s Contextualism’, *Oppositions*, no. 18 (1979), 3-27.

¹² Figure-ground maps were first introduced in the Cornell Urban Design Studio in around 1967 with Wayne Copper’s drawing of Wiesbaden, which was also later used as the cover of *Collage City*. Rowe would later acknowledge the limitations of this technique, stating ‘the figure/ground technique will lend itself to the description of cities mostly on flat sites and, mostly, with a ceiling of about five stories; and, apart from that, it doesn’t work’. Colin Rowe, ‘Cornell Studio Projects and Theses’, in Alexander Caragone (ed.), *As I Was Saying: Recollections and Miscellaneous Essays, Vol III: Urbanistics* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 17.

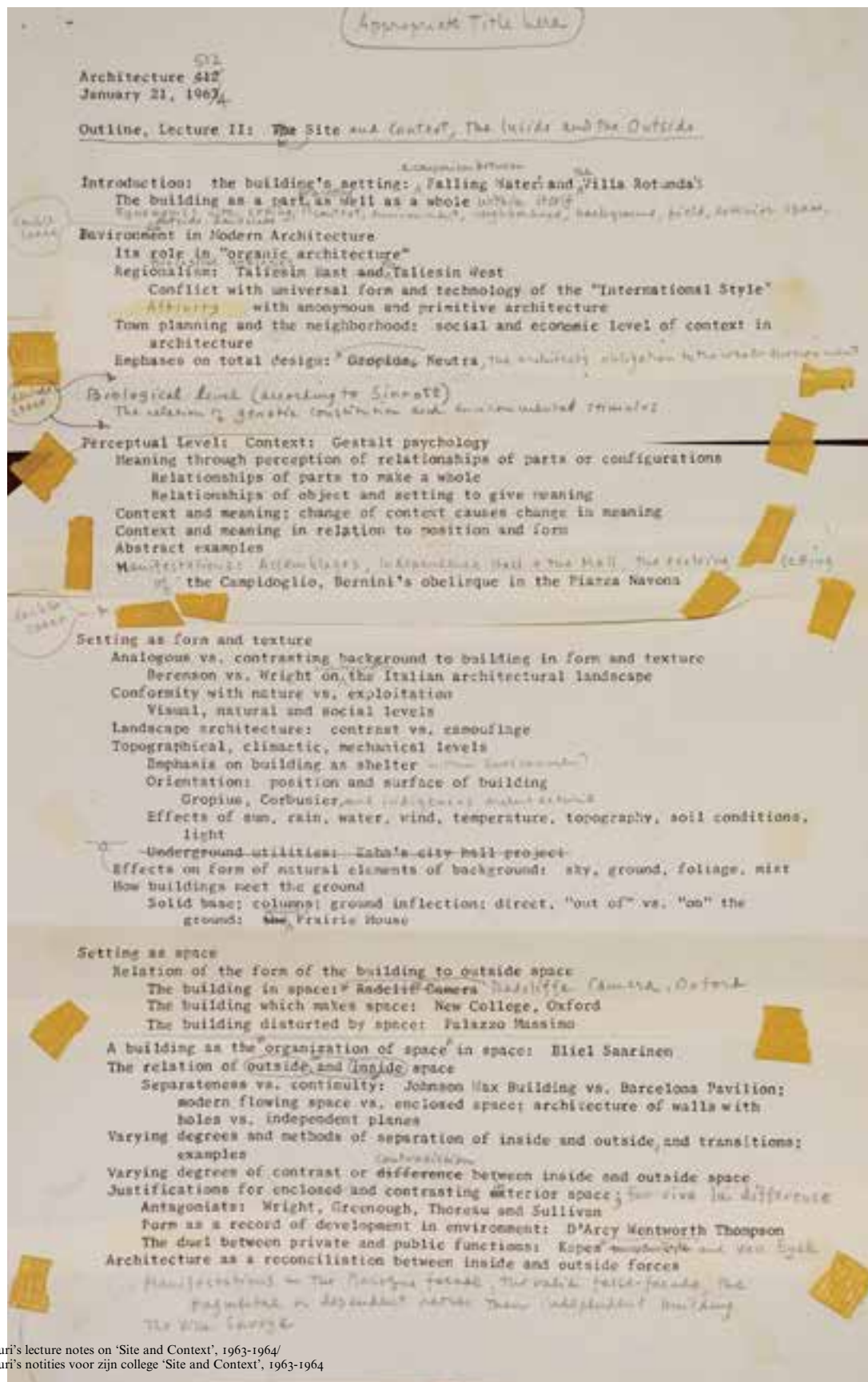
¹³ Colin Rowe and Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge, MA/London: MIT Press, 1978), 90.

¹⁴ Frampton, ‘Towards a Critical Regionalism’, op. cit. (note 5), 26.

¹⁵ Ibid., 22-23.

¹⁶ The type-written minutes of this very significant faculty meeting were found in the Cornell University Archives. After Peter Floyd’s introduction T. Canfield, Lee Hodgden, Colin Rowe and Martin Dominguez presented and discussed their ideas on architectural design education. ‘The Teaching of Design in New Architectural Curriculum’, 1963-1964. Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library, Oswald Mathias Ungers Papers, Box 2, Folder: New York City Program, Collection nr: 15-2-2035.

¹⁷ Frampton, ‘Towards a Critical Regionalism’, op. cit. (note 5), 17.



Venturi's lecture notes on 'Site and Context', 1963-1964/
Venturi's notities voor zijn college 'Site and Context', 1963-1964

the supposedly proven bankruptcy of the liberative modern project'.¹⁸ This separation of the iconographic content from the spatial aspect is best articulated in Robert Venturi and Denise Scott Brown's 'decorated shed' analogy, which was the basic lesson drawn from their *Learning from Las Vegas* study. In fact, when subjected to deep analysis, it is possible to see that symbolism was not a focal point in Venturi's early works, offering rather different perspectives of context.

Venturi's master's thesis was one of the first studies to use the term 'context' in the field of architecture. Completed at Princeton University in 1950, the study was titled 'Context in Architectural Composition', although it was initially intended to be titled 'In Architectural Composition: Spatial Context', as can be seen from a draft page found in the Venturi and Scott Brown Archives.¹⁹ Although the word 'spatial' was omitted from the final title, it remained pertinent in the entire study, revealing Venturi's early interest in the *spatial* aspects of architectural design.²⁰ One corner of the draft was also marked as 'Space, Time and Context', alluding to Sigfried Giedion's book *Space, Time and Architecture*. Replacing architecture with context, Venturi was proposing that meaning did not derive from the object itself, but from its relationships with its context. In his thesis, inspired by the Gestalt principles, Venturi proposed *form* and *position* as the two essential elements when relating buildings to their urban contexts. Similar to the British Townscape Movement, which developed around the same time, Venturi's focus was on visual, spatial and perceptual character, and on the experience of urban settings.²¹ However, in the Episcopal Academy Chapel project he designed for his master's project, Venturi also showed the effects of light, colour, texture and structure in his drawings, revealing himself as sharing Frampton's concern of the importance of the tectonics and the tactile experience, which the historian had introduced as the most significant aspects of Critical Regionalism.

On the Paradoxical Nature of Frampton's Critical Regionalism
Esin Kömez Daglioglu

65

ontwikkelde, richtte Venturi zich op visuele, ruimtelijke en perceptuele kenmerken, en op de ervaring van de stedelijke omgeving.²¹ In de tekeningen voor het ontwerp van de Episcopal Academy Chapel die hij voor zijn afstudeerwerk maakte, speelden effecten als licht, kleur, textuur en structuur echter ook een rol. Dit bewees hoezeer hij Frampton's bezorgdheid over het belang van de tektoniek en de tactiele ervaring, die de historicus had geïntroduceerd als de belangrijkste aspecten van het kritisch regionalisme, deelde.

Het traject van Venturi's denken over context is het duidelijkst verwoord in zijn aantekeningen voor een college in het kader van de cursus architectuurtheorie die hij van 1961 tot 1965 gaf aan de Universiteit van Pennsylvania. Hier introduceerde Venturi de tektonische, duurzame, topografische en klimatologische kenmerken van een omgeving, die ook in Frampton's essay 'Critical Regionalism' aan de orde komen als hij de typische kenmerken van een locatie benoemt.²²

In 1965 bracht Venturi een opvallende verandering aan wat betreft de definitie van context in zijn college-aantekeningen, waarbij hij *teken* toevoegde als de derde dimensie van het perceptuele niveau van context, naast *positie* en *vorm* die hij eerder in zijn dissertatie had geïntroduceerd als de twee essentiële elementen van contextuele architectuur.²³ In zijn aantekeningen voor de colleges van 1965 noemde Venturi ook voor het eerst iconologische architectuur en pop-architectuur, en vanaf dat moment zou deze nieuwe categorie, die de symbolische communicatieve waarde van architectuur benadrukte, het belangrijkste zijn in het werk van Robert Venturi. Zoals hij later zou betogen:

In een poging om tot een architectuur te komen die relevant is voor de diversiteit van cultuur, smaak en plaats, dan hecht ik meer gewicht aan de symbolische dan de formele of technische aspecten van architectuur. Dat doe ik omdat symbolische elementen flexibeler en beter aanpas-

18
Ibid., 19.
19
Robert Venturi, 'In Architectural Composition: Spatial Context'. The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown, File: 'Student Work'.

20
This emphasis on the spatial aspects of architecture and its context can also be noted in Venturi's *Complexity and Contradiction in Architecture*, the content of which was defined by Venturi in the funding application to the Graham Foundation in 1962 as 'a point of view about architecture; one which considers the essential spatial meaning of building over the technological function which is today's emphasis.' Robert Venturi, 'Letter to the Editors of Architectural Review, 8 November, 1950'. The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown, File: 225.XI.54.

21
De Townscape-beweging verwiëf vooral bekendheid via het tijdschrift *Architectural Review*; Venturi volgde het op de voet. Op 8 november 1950, negen maanden na het voltooien van zijn dissertatie, stuurde Venturi een brief, fotokopieën en een geluidsoptname van de presentatie van zijn dissertatie naar de redactie van *Architectural Review* waarin hij schreef dat de artikelen in het tijdschrift nauw verwant waren aan zijn werk. Een paar jaar na zijn brief verschijnt Venturi's eerste artikel 'The Campidoglio: A Case Study', dat was afgeleid van zijn dissertatie, in de *Architectural Review* van mei 1953 onder de kop 'Townscape'. Robert Venturi, 'Letter to the Editors of Architectural Review, 8 November, 1950'.

22
The Townscape movement was mostly disseminated through the journal *Architectural Review*, which was closely followed by Venturi. On 8 November 1950, nearly nine months after completing his master's thesis, Venturi, together with photostat copies and a record of the oral presentation of his thesis, sent a letter to the editors of *Architectural Review* stating that the articles published in the journal on townscapes were closely related to his works. A couple of years after his letter, Venturi's first article, 'The Campidoglio: A Case Study', which was derived from his thesis, was published in *Architectural Review* in May 1953 under the heading 'Townscape'. Robert Venturi, 'Letter to the Editors of Architectural Review, 8 November, 1950'. The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown, Box: Venturi Student Work, File: Unnamed.

23
Architectuurarchief van de Universiteit van Pennsylvania, gift van Robert Venturi en Denise Scott Brown, doos Venturi Student Work, dossier ongemarkeerd.

24
Robert Venturi, 'ARCH 410 - Course Materials'. Architectuurarchief van de Universiteit van Pennsylvania, gift van Robert Venturi en Denise Scott Brown, dossier 225.XI.27.

25
Venturi, 'ARCH 512 - Lecture II: Site and Context, The Inside Versus the Outside (1/26/1965)'. Architectuurarchief van de Universiteit van Pennsylvania, gift van Robert Venturi en Denise Scott Brown, dossier 225.XI.27.

The trajectory of Venturi's thoughts on context can be best traced in his lecture notes for the theoretical course he gave at the University of Pennsylvania from 1961 to 1965. Here, Venturi introduced the textural, environmental, topographical and climactic features of a setting, which were also listed in Frampton's 'Critical Regionalism' essay discussing the peculiarities of a site.²² In 1965, Venturi made a striking change to his lecture notes related to the definition of context, adding *sign* as a third dimension of the perceptual level of context, alongside the dimensions of *position* and *form* that had been introduced previously as two essential aspects of contextual architecture in his master's thesis.²³ Venturi also mentioned iconological architecture and pop architecture for the first time in his lecture notes from 1965, and from that time on, this new category, which emphasised the symbolic communicative value of architecture, gained the outmost significance in the works of Robert Venturi. As he would later argue:

In attempting to derive an architecture that is relevant for diversities of culture, taste, and place, I put the burden on the symbolic rather than the formal or technical aspects of architecture. This is because symbolic elements are more flexible and adaptable than formal and, especially, structural-technical elements. They are also less subject to limitations of use, cost, and physical stability, and to the constraints of standardization.²⁴

As a consequence, the façade became detached from the space and developed into an autonomous element that accommodates associational symbolic references. In other words, Venturi acknowledged the iconographic representational façade as a message carrier and communicator that could relate the building to its immediate social and cultural context by reflecting the cultures and tastes of its users. In his *Critical Regionalism*, Frampton, without giving names, criticised this populist approach to the straightforward inclusion of the aesthetics of a society, stating: 'In contradistinction to Critical

baar zijn dan formele en, vooral, structureel-technische elementen. Ze zijn ook breder inzetbaar in termen van gebruik, kosten en fysieke stabiliteit, en lijden minder onder de beperkingen van standaardisatie.²⁴

Hierdoor raakte de gevel gescheiden van de ruimte en ontwikkelde zich tot een autonoom element met associatieve symbolische referenties. Met andere woorden: Venturi erkende dat de iconografische, representatieve façade een drager van een boodschap kon zijn, een communicatiemiddel dat het gebouw kon relateren aan zijn directe sociale en culturele omgeving, door de cultuur en smaak van zijn gebruikers te weerspiegelen. In zijn 'Critical Regionalism' bekritiseert Frampton (zonder namen te noemen) deze populistische manier om de esthetiek van een samenleving eenvoudigweg te absorberen en schrijft hij: 'Anders dan bij het kritisch regionalisme is het *communicatieve* of *instrumentele* symbool het primaire

vehikel van het populisme. Een dergelijk symbool beoogt niet een kritische perceptie van de werkelijkheid op te roepen, maar de sublimatie van een verlangen naar directe ervaring via het verschaffen van informatie.²⁵ Venturi's vroege pleidooi voor de perceptuele en ruimtelijke aspecten van context veranderde na het midden van de jaren 1960 van aard, toen hij de scenografie, de symboliek en het communicatieve symbool waarmee de postmoderne architectuur werd geassocieerd begon te verheerlijken.

Epiloog

Kenneth Frampton benoemde in zijn baanbrekende essay de strategie van het kritisch regionalisme kort als: het ontwerpen van begrensde stedelijke vorm; het inzetten van universele productietechnologie in overeenstemming met de karakteristieken van een bepaalde plaats, zoals klimaat, topografie en licht, en het bepleiten van de prioriteit van tactiele en tektonische elementen boven scenografische.²⁶

Ondanks bepaalde verschillen sluit het kritisch regionalisme van Frampton sterk aan bij het vroege contextualisme van de postmoderne architectuur, dat er twee decennia aan voorafging en in de jaren 1950 en 1960 voor het eerst werd geïntroduceerd door Colin Rowe en Robert Venturi. Beide benaderingen zijn een gevolg van de kritiek op het vrijstaande gebouw, de *tabula rasa*-stedenbouw van de moderne architectuur en planning, en de plaatsloosheid van de hedendaagse metropool.²⁷ Beide beoogden zowel de ruimtelijke aspecten van de gebouwde omgeving als de kwaliteit van het openbare leven te verbeteren, in plaats van zich te richten op het vrijstaande object. Maar ook al komen de benaderingen van Rowe en Venturi voort uit dezelfde vooronderstelling, ze evolueerden later tot twee duidelijk verschillende takken van het postmodernisme – namelijk eclecticisme en symbolisme – terwijl Frampton zich in naam van het kritisch regionalisme terugtrok uit het postmodernisme. Hierin ligt

Regionalism, the primary vehicle of Populism is the *communicative* or *instrumental* sign. Such a sign seeks to evoke not a critical perception of reality, but rather the sublimation of a desire for direct experience through the provision of information.²⁵ Venturi's early advocacy of the perceptual and spatial aspects of context were altered after the mid-1960s when he exalted the scenography, symbolism and communicative sign with which postmodern architecture was associated.

Epilogue

In his seminal essay, Kenneth Frampton pointed out the strategies of Critical Regionalism briefly as: designing bounded urban form, mediating universal production technologies in accordance with the peculiarities of a particular place, such as climate, topography and light, and advocating the tactile and tectonic over the scenographic.²⁶ Despite certain divergences, Frampton's *Critical Regionalism* strongly aligns with the early contextualism of postmodern architecture that preceded the former by around two decades, being first introduced by Colin Rowe and Robert Venturi in the 1950s and 1960s. Both approaches were derived from the critiques of the free-standing building and the *tabula rasa* urbanism of modern architecture and planning and placelessness of the contemporary metropolis.²⁷ Both aimed at enhancing the spatial aspects of the built environment and the quality of the public life, they triggered rather than focusing on the detached object. But though stemming from similar premises, the approaches of Rowe and Venturi later moved toward two distinctive branches of postmodernism – namely eclecticism and symbolism – while Frampton operated a retreat from postmodernism in the name of Critical Regionalism. Herein lies the paradoxical nature of Frampton's *Critical Regionalism*: proposed as an alternative to postmodern architecture, it actually reminded and re-cultivated the original premises of postmodern architecture that were altered in time even by its own protagonists.

het paradoxale karakter van Frampton's kritisch regionalisme: als alternatief voor de postmoderne architectuur, bracht het de oorspronkelijke uitgangspunten van het postmodernisme in herinnering en cultiverde die ook – de originele uitgangspunten die later door de eigen aanhangers werden veranderd....

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

²⁴ Venturi, 'Diversity, Relevance and Representation in Historicism, or Plus ça Change... plus a Plea for Pattern all over Architecture with a Postscript on my Mother's House', in: Robert Venturi en Denise Scott Brown (red.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984* (New York: Harper & Row, 1984), 111.

²⁵ Frampton, 'Towards a Critical Regionalism', op. cit. (noot 5), 21.

²⁶ Ibid., 20-29.

²⁷ Anders dan Rowe en Venturi stelde Frampton in zijn kritiek ook kwesties als standaardisering, scenografie en de verheerlijking van de visuele ervaring in de architectuur aan de orde.

Robert Venturi, 'ARCH 410 - Course Materials'. The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown, File: 225.XI.27.

Venturi, 'ARCH 512 - Lecture II: Site and Context. The Inside Versus the Outside (1/26/1965)'. The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown, File: 225.XI.27.

Venturi, 'Diversity, Relevance and Representation in Historicism, or Plus ça Change... plus a Plea for Pattern all over Architecture with a Postscript on my Mother's House', in Robert Venturi and Denise Scott Brown (eds.), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984* (New York: Harper & Row, 1984), 111.

Frampton, 'Towards a Critical Regionalism', op. cit. (note 5), 21.

Ibid., 20-29.

Different to Rowe and Venturi, Frampton's critique addressed also the issues of standardisation, scenography and the glorification of the visual experience in architecture.