

het plan opgevat om een aantal van de monumentale elementen van het Capitool-project te herzien, om een museum te bouwen dat uitkwam op een groot voetgangersgebied dat direct aansloot op de groene ruimte van de aangrenzende Leisure Valley. Hiertoe had hij het overal aanwezige *béton brut* terzijde geschoven en gekozen voor een draagstructuur van gewapend beton die een bakstenen volume ondersteunde. De bouw was nog maar net begonnen toen hij plotseling stierf – en toen verscheen de jonge Shivdatt Sharma ten tonele, onder toezicht van Manmohan Nath Sharma en Jeanneret. Naarmate het ontwerp vorderde, werd het geërfde Indiase modernisme de bron van een creatief proces dat veel verder ging dan een zuivere vertaling van Le Corbusier's autoriteit. Toen Shivdatt Sharma in de jaren 1970 de leiding kreeg over het ontwerp van het City Museum kwam zijn verlangen naar een echte architectuur volledig tot wasdom in een synthese tussen moderniteit en traditie, waarbij hij nieuwe manieren verkende om de 'Chandigarh-stijl' te interpreteren.

We keren terug naar de woorden van Le Corbusier. De architectuur waarvoor het ontwerp-team aanvankelijk verantwoordelijk was, vertoonde de contouren van wat vaak de 'Chandigarh-stijl' is genoemd en trok al snel de aandacht van de critici. Norma Evenson, die publiceerde over de nieuwe hoofdstad toen de belangrijkste betrokkenen nog leefden en de stad nog de indruk maakte dat er sprake was van een normatieve nomenclatuur die de groei van de stad regelde en de architectuur controleerde, vooral in de woonwijken, schreef vastberaden: 'Chandigarh is een stad waarin regels zijn gehoorzaamd, te goed misschien, en met zo weinig fantasie en zoveel ongevoeligheid dat het resultaat op het ogenblik noch visueel aantrekkelijk, noch functioneel bruikbaar is.'¹³ Ze klaagde verder over het ontbreken van schaal en esthetiek waaruit had kunnen blijken dat de ontwerpers zich bewust waren van de intiemere en diepgewortelde elementen van het weefsel van het Indiase stadsleven.

Evenson's oordeel wijst indringend op de techno-pragmatische planningscultuur die de totstandkoming van Chandigarh kenmerkte. Deze werkte via een geordend systeem van regels en strikt toezicht via *architectural controls* (die de materialen specificeerden) en *frame controls* (die de vormen en maten van de overheidsgebouwen in grote lijnen vastlegden) – eerder dan ruimte te bieden aan de praktijken die gebaseerd zijn op de natuurlijke orde van plaatsen en hun bewoners.¹⁴ Het is duidelijk dat Evenson met haar verwijzing naar de traditionele Indiase stad een aantal essen-

tiële achtergronden en kaders van het Chandigarh-plan uit het oog verloor, namelijk de antropische en landschappelijke kenmerken van het territorium waar de nieuwe hoofdstad verrees. Dit kende dorpen, een plattelandseconomie, dagelijks leven op individuele schaal en lange reistijden – en niet te vergeten het collectieve productieproces dat de totstandkoming van de nieuwe hoofdstad mogelijk maakte. In deze zoektocht naar een ethos dat in staat was om de plaatselijkheid van het programma te verzoenen met de impasses die inherent waren aan progressieve voorbeelden van moderne westerse stedenbouw, treffen we een van de belangrijkste kenmerken van de 'Chandigarh-stijl' aan: het door ononderbroken onderhandelingen tot stand gekomen, collectieve productieproces dat Chandigarh karakteriseerde en de actualisering ervan door een tweede generatie Indiase modernistische architecten.

Ik wil mijn dank uitspreken voor de genereuze hulp van Vikramaditya Prakash, Emily Pugh en Gary Riichirō Fox.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

13

Evenson, *Chandigarh*, op. cit. (noot 5), 92. Ze legt uit dat de eisen voor de bouw van overheidswoningen in rijtjes, de *Frame Control*: 'de breedte en hoogte van de tussenmuren en de bovenlaag die hen verbindt, zodat ze een *frame* vormen', vastlegde.

14

Ook *Façade Control* en *Special Controls* maken deel uit van de normen die opgenomen zijn in clausule 4 van de Capital of Punjab (Development and Regulation) Act van 1952. Zie: Aditya Prakash, 'Architectural Control, Shops, Flats etc ...', *Marg Magazine* 15/1 (december 1961), 39-41. Le Corbusier en Jeanneret introduceerden daarentegen de theorie van de *modulor*, een geometrisch systeem om vormen te genereren en te controleren.

An Architecture of Clerks? Local Authority and Authorship in Architecture on the London South Bank

Christoph Grafe

Working for a government agency is hardly the aspiration of an ambitious graduate architect. Four decades of neoliberal politics, setting the scene for an erosion of public planning and the role of agencies working for a common purpose, have left their mark on the image of the architect. In a mediated culture dominated by 'star architects', as it has emerged in the very same period, the proposition of a professional career within the ranks of an administration does not seem to offer much cultural or artistic dividend (and even less financial mileage). The association with stifling bureaucratic procedures, being ground down by hierarchies and boredom, seems inescapable. Who would wish to be reduced to the existence of a clerk, in a profession that ostensibly, and necessarily, celebrates its freedom? Perhaps it requires extraordinary historical circumstances – a revolution, the creation of a new nation or a catastrophe – to suspend the iron laws of architecture, one of them implying that inspired creative processes can only exist in a sphere of freedom, traditionally translated into the model of the liberal profession. Britain in 1945 had survived catastrophe, but not a revolution. Was it becoming a new nation? The election victory of Labour was certainly surrounded and followed by rhetoric pronouncement to this effect. The call for an overhaul of society went along with continuing the operative modi of the war economy in peace time, the work on the reconstruction of its fabric turned into a perpetuated *levée en masse*.

The architectural profession – similarly to educationalists, doctors and nurses – put itself at the service of the new welfare state, or the new nations of equals. Its members took service in the expanded architect's departments of central and local government. The numbers speak for

themselves: before the Second World War the total number of architects working in public offices was about 31 per cent. By the mid-1950s almost half of all architects were employed by the state, and of these more than half by local authorities.¹ Apart from planning the essential houses and schools, these public architecture offices provided a training ground for young architects. Indeed, the experience of working for the local or regional government was a key factor for the very emergence and existence of the highly productive architecture culture of the immediate post-war period and the subsequent decade, particularly in London. Working for the London County Council (LCC) was especially attractive for young London architects in the 1950s, not merely because of its infinite portfolio, but also a gradually increasing autonomy appealed to them, 'especially those with frustratable talents'.² The artistic and intellectual battlegrounds of British post-war architecture were situated in the LCC architect's department. Perhaps it would not be too far-fetched to describe the department as the laboratory-par-excellence for the emerging city of the post 1945 British welfare state, with their members as organic intellectuals, in a Gramscian sense, at the service of the realisation of the post-war ideals. At every level an identification with the political and ideological concept of a socially balanced society was required and defining.

The most prestigious project of the LCC architect's department is situated in Central London, on the South Bank of the Thames, where the river follows a wide bend affording the site unparalleled visibility and panoramic views. The stretch of land, a brownfield site before the concept was invented, hosts London's greatest concentration of cultural institutions, including the National Theatre and the Royal Festival Hall. The South Bank is indisputably the ceremonial core of the welfare state city, with a pearl string of buildings each of which represents a particular moment in post-war history of British architecture. The new buildings were designed as showpieces of the shifting cultural preoccupations from the austerity years to the consumer society of the late 1960s. The effect of the ensemble provoked architecture historian Reyner Banham, in a radio

1

Royston Landau, *New Directions in British Architecture* (London: Studio Vista, 1968), 39.

2

Ibid., 40

Een architectuur van ambtenaren?

Plaatselijke overheden en auteurschap in de architectuur van de Londense zuidoever

Christoph Grafe

Werken bij een overheidsinstantie is niet bepaald het ideaal van de gemiddelde ambitieuze, net afgestudeerde architect. Vier decennia van neoliberaal beleid, die de basis hebben gelegd voor de uitholling van de overheidsplanning en de rol van instanties die zich inzetten voor het algemeen belang, hebben hun stempel gedrukt op het imago van de architect. In de door 'sterarchitecten' gedomineerde mediacultuur die in dezelfde periode ontstond, lijkt het idee van een professionele carrière binnen de gelederen van de overheid niet veel cultureel of artistiek dividend te bieden (en al helemaal geen financieel voordeel). De associatie met verstikkende bureaucratische procedures en verpletterende hiërarchieën en verveling lijkt onontkoombaar. Wie wil er, werkzaam in een beroep dat schijnbaar, en noodzakelijk, om vrijheid draait, worden veroordeeld tot een ambtelijk bestaan? Misschien zijn er buitengewone historische omstandigheden nodig – een revolutie, het ontstaan van een nieuwe natie of een catastrofe – om de ijzeren wetten van de architectuur op te schorten; een van die wetten houdt in dat geïnspireerde creatieve processen alleen kunnen bestaan in een sfeer van vrijheid, wat traditioneel wordt vertaald in het model van het vrije beroep. Groot-Brittannië in 1945 had een catastrofe overleefd, maar geen revolutie. Was het een nieuwe natie aan het worden? De verkiezingsoverwinning van de Labourpartij werd in elk geval wel omgeven en gevolgd door retorische uitspraken in die trant. De roep om de grondige herziening van de maatschappij ging samen met de voortzetting van de operationele modi van de oorlogseconomie in vrede; het werk aan de wederopbouw van haar weefsel veranderde in een aanhoudende *levée en masse*.

Architecten stelden zich – net als pedagogen, artsen en verpleegkundigen – ten dienste van de nieuwe verzorgingsstaat, of de nieuwe naties van

gelijken. Zij traden in dienst bij de uitgebreide architecturaafdelingen van centrale en lokale overheden. De aantallen spreken voor zich: vóór de Tweede Wereldoorlog was in totaal ongeveer 31 procent van alle architecten werkzaam bij overheidsinstellingen. Tegen het midden van de jaren 1950 was bijna de helft van alle architecten in dienst van de staat, en daarvan werkte meer dan de helft bij plaatselijke overheden.¹ Bij de architecturaafdelingen van de overheid werden niet alleen de broodnodige woningen en scholen gepland, maar er waren ook opleidingsplaatsen voor jonge architecten. Ervaring met het werken binnen de organisaties van de lokale of regionale overheid was immers een sleutelfactor voor het ontstaan en het bestaan van de zeer productieve architectuurcultuur in de onmiddellijke naoorlogse periode en het daaropvolgende decennium, met name in Londen. In de jaren 1950 was het bijzonder aantrekkelijk voor jonge Londense architecten om in dienst te treden bij de London County Council (LCC), niet alleen vanwege de enorme portefeuille, maar ook omdat de geleidelijk toenemende autonomie hen aansprak – 'vooral degenen met frustrerbaar talent'.² Het artistieke en intellectuele gevecht binnen de Britse naoorlogse architectuur werd uitgevochten op de architecturafdeling van de LCC. Misschien is het niet al te vergezocht om deze afdeling te beschrijven als hét laboratorium bij uitstek voor de opkomende stad van de Britse verzorgingsstaat na 1945 en zijn werknemers als organische intellectuelen, in Gramscianse zin, die ten dienste stonden van de verwezenlijking van naoorlogse idealen. De identificatie met het politieke en ideologische concept van een sociaal evenwichtige samenleving was op elk niveau vereist en bepalend.

Het meest prestigieuze project van de architecturafdeling van de LCC ligt centraal in Londen, op de zuidoever van de Theems, waar de rivier een wijde bocht maakt die het terrein een ongeëvenaarde zichtbaarheid en een panoramisch uitzicht verschaft. Dit stuk land, een *brownfield site*, herbergt de grootste concentratie culturele instellingen van Londen, waaronder het National Theatre en de Royal Festival Hall. De zuidoever is zonder twijfel het ceremoniële hart van de verzorgingsstaat en beschikt over een snoer van gebouwen die elk een bijzonder moment in de naoorlogse Britse architectuurgeschiedenis vertegenwoordigen. De

¹ Royston Landau, *New Directions in British Architecture* (Londen: Studio Vista, 1968), 39.

² Ibid., 40.



South Bank Arts Centre, pedestrian deck with a view of the Hayward Gallery/voetgangersplatform met zicht op de Hayward Gallery

nieuwe gebouwen werden ontworpen als de pronkstukken van veranderende culturele ambities in de periode van de bezuinigingsjaren tot de consumptiemaatschappij van de late jaren 1960. Het effect van het ensemble was voor de architectuurhistoricus Reyner Banham aanleiding om het in een radiopraatje in 1967 bij de luisteraars te introduceren als: '(...) vier monumenten voor de grootste aspiraties van de Engelse architectuur in vier zeer karakteristieke perioden van de huidige eeuw'.³

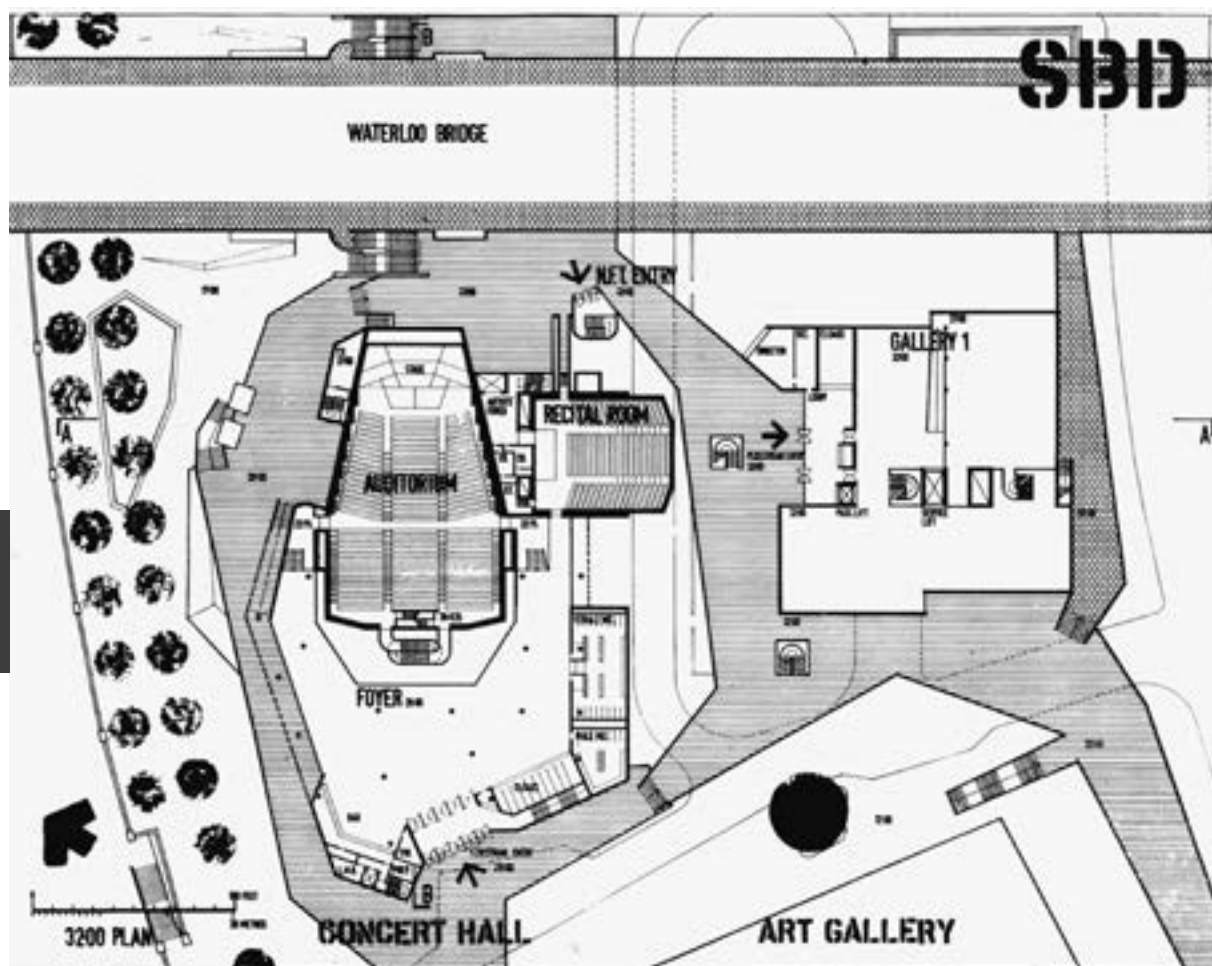
Gezien de ligging van de bouwlocatie – een nieuw symbolisch centrum, een moderne 'Akropolis', voor de stad, het land en zelfs het hele Gemeenbest – leveren de argumenten en overwegingen een concentraat op van ideologieën van sociale vooruitgang en collectieve emancipatie.⁴ Tegelijkertijd overstegen deze gebouwen de nuttigheidslogica die een rol speelde in de woning- en scholenbouw. Functionele overwegingen van noodzakelijkheid speelden hier openlijk geen rol, althans geen hoofdrol. In plaats daarvan ging het vooral over zaken als representatie, cultuur

en de culturele definitie van nationale identiteit. Programmatische motieven draaiden in wezen vanaf het begin, bij de bouw van de Royal Festival Hall in 1951, om de vraag hoe het nieuwe maatschappelijke model aan de burgers en de buitenwereld moest worden getoond. Op dit punt was de Hall een succes. John Summerson beschreef het als 'het eerste moderne gebouw in Groot-Brittannië dat was ontworpen binnen de invloedssfeer van moderne architectonische ideeën'.⁵ Het vertoonde echter een mix van Corbusiaanse en Scandinavische

³ Reyner Banham, 'The Fourth Monument', *The Listener*, 9 maart 1967, 317.

⁴ Het lijkt niet al te vergezocht om het concept van de zuidoever als het nieuwe centrum van Londen, zoals geformuleerd door de in Schotland geboren LCC-architect Robert Mathew, in verband te brengen met de ideeën van de Schotse bioloog Patrick Geddes, met name zijn visie op de 'vallei-sectie' van de stad, een goed gepland stedelijk gebied ('Attica') met een spiritueel brandpunt ('Acropolis') in het centrum. Patrick Geddes, *Cities in Evolution*, redactie en inleiding Jacqueline Tyrwhitt (Londen: Williams and Norgate, 1949), 80.

⁵ John Summerson, *Ten Years of British Architecture, 45-55: An Arts Council Exhibition* (Londen: Arts Council, 1956), 8.



South Bank Art Centre, overview entrance level/ overzicht entreeniveau (+3200 mm)

talk in 1967, to present it to the listeners as examples of 'four monuments to the highest aspirations of the English architectural profession in four highly characteristic periods of the present century'.³

Given the position of the site – a new symbolic centre, a modern 'Acropolis', for the city, the country and by extension the Commonwealth – the arguments and calculations were a concentrate of the ideologies of social progress and collective empowerment.⁴ At the same time, they transcended the utilitarian logics at work in housing and school building. Here, overtly functional concerns of necessity were not in force, at least not exclusively. Instead, questions of representation, of culture and its definition and of national identity prevailed. From the outset, with the construction of the 1951 Royal Festival Hall, programmatic considerations essentially centred on the question of how the new social model would show itself to its citizens and to the outside world. In this the Hall was successful. John Summerson described it as the 'first modern building in Britain to be designed within the orbit of modern architectural ideas'.⁵ Yet its melange of Corbusian and Scandinavian language drew heavily on architectural ideas of the pre-war period.

The second phase, introduced as the 'South Bank Arts Centre' was planned and realised by the LCC architect's department (then led by the deservedly forgotten Hubert Bennett) from 1959 to 1968. Housing another concert hall (Queen Elizabeth Hall) and a public gallery (later named after the LCC council leader Isaac Hayward), it has an entirely different appearance. The arrangement of two explicitly public institutions in indecipherable concrete volumes is extreme, even outrageous, when compared with other buildings of the period. These buildings are not just made of concrete, the material appears to have been used to hide virtually everything inside, as if to completely disguise their public and representative purpose. The appearance of the project – a monolithic arrangement of polygonal surfaces – is reminiscent of military rather than public architecture; an Atlantic Wall of sorts on the river bank. The ensemble displays itself as the result of a series of apparently conflicting operations, all of which seem to be aimed at undermining, breaking down or at least manipulating simple geometries.

How is it possible that such an enigmatic architecture, defying conventional and progres-

sive notions of representation, was produced by local authority architects? The site itself was of great importance for the LCC architect's department, involving the top layer in the hierarchy and a group of young architects who would later become members of Archigram. They all operated in a department dominated by 'hierarchical status relationships, with each level of seniority having control and authority over those immediately below it' and were subjected to a fairly strict discipline of time clocks and other forms of control.⁶ As late as 1953 the post of *chef-de-bureau* had been held by a former colonial officer who, in the description of one of the architects, treated everyone 'like a lot of awkward natives'.⁷ By the end of the decade this had changed rather profoundly. According to Reyner Banham, the so-called 'Special Division' developed into 'something of a post-graduate forcing-ground'.⁸

Who, then, designed these buildings? The 'group leader' for this building (or ensemble of buildings) was Norman Engleback, an experienced staff member who had previously been working with Leslie Martin on second-stage extensions to the Festival Hall.⁹ From within the LCC, Engleback recruited Ron Herron, who had previously been responsible for one school of some distinction, and Warren Chalk, who had designed a College of Advanced

³ Reyner Banham, 'The Fourth Monument', *The Listener*, 9 March 1967, p. 317.

⁴ It does not seem too far-fetched to relate the concept of the South Bank as a new centre for London, as formulated by Scottish-born LCC architect Robert Mathew to the ideas of the Scottish biologist Patrick Geddes, particularly his vision of a 'Valley Section' for a city, a well-planned urban region ('Attica') with a spiritual focus ('Acropolis') at its centre. Patrick Geddes, *Cities in Evolution*, edited and introduced by Jacqueline Tyrwhitt (Londen: Williams and Norgate, 1949), 80.

⁵ John Summerson, *Ten Years of British Architecture, 45-55: An Arts Council Exhibition* (Londen: Arts Council, 1956), 8.

⁶ Landau, *New Directions*, op. cit. (note 1), 44.

⁷ Norman Engleback interviewed by Louise Brodie, 3 August/ 19 September 2001, British Library National Sound Archive BL NSA, C 467/62/02.

⁸ Banham, 'The Fourth Monument', op. cit. (note 3), 318.

⁹ Engleback's social and educational background was different from many of the young designers working within the LCC on the South Bank, who had often graduated from either the Architectural Association School or the Regent Street Polytechnic, the two established centres of design teaching in London in the late 1940s. Born in 1927 to North London working-class parents, Engleback had trained in evening classes at the London Northern Polytechnic – 'at a total cost of £19' – while working as a tracer for the North Eastern Railway during the last year of the war. BL NSA, C 467/62/02.

talen die zwaar op architectonische ideeën uit de vooroorlogse periode leunde.

De tweede fase, die van het South Bank Arts Centre, werd van 1959 tot 1968 gepland en gerealiseerd door de architectuurafdeling van de LCC (indertijd geleid door de terecht vergeten Hubert Bennett). Dit centrum herbergt nog een concertzaal (de Queen Elizabeth Hall) en een openbaar kunstcentrum (later vernoemd naar het hoofd van de LCC, Isaac Hayward) en ziet er heel anders uit. Het ensemble van twee expliciet openbare instellingen in onleesbare betonnen volumes is extreem, zelfs buitensporig, in vergelijking met andere gebouwen uit die periode. De gebouwen zijn niet alleen gemaakt van beton, maar er lijkt ook beton te zijn gebruikt om vrijwel alles binnenin te bedekken, alsof de openbare en representatieve bestemming van het gebouw volledig moest worden verhuuld. Het uiterlijk van het project – een monolithisch arrangement van veelhoekige vlakken – doet eerder denken aan militaire, dan aan openbare architectuur: het is een soort *Atlantikwall* aan de oever van de rivier. Het ensemble ziet eruit als het resultaat van een reeks schijnbaar tegenstrijdige operaties, die allemaal bedoeld lijken om eenvoudige geometrieën te ondermijnen, af te breken of op zijn minst te manipuleren.

Hoe is het mogelijk dat zo'n ondoordringelijke architectuur, die de conventionele en progressieve noties van de representatie tart, door architecten van de plaatselijke overheid kon worden geproduceerd? De locatie zelf was van groot belang voor de architectuurafdeling van de LCC: de hoogste echelons van de hiërarchie waren erbij betrokken, evenals een groep jonge architecten die later lid zouden worden van Archigram. Ze werkten allemaal op een afdeling die werd gedomineerd door 'hiërarchische statusverhoudingen, waarbij elk niveau van anciënniteit controle en gezag uitoefende over degenen die er onmiddellijk onder stonden' en werden daar onderworpen aan een vrij strikte discipline van prikklokken en andere vormen van toezicht.⁶ Nog in 1953 werd de post van bureauchef bekleed door een voormalige koloniale officier die, zoals een van de architecten het beschreef, iedereen behandelde 'als een stelletje onbeholpen inboorlingen'.⁷ Aan het eind van het decennium was dit nogal ingrijpend veranderd. In deze periode ontwikkelde de zogenaamde 'Speciale Afdeling' zich volgens Reyner Banham tot 'een soort broedplaats van net afgestudeerde architecten'.⁸

Wie heeft deze gebouwen dan ontworpen? De bij het gebouw (of ensemble van gebouwen) betrokken

'groepsleider' was Norman Engleback, een ervaren medewerker die eerder met Leslie Martin had gewerkt aan uitbreidingen van de tweede fase van de Festival Hall.⁹ Binnen de LCC rekruteerde Engleback Ron Herron, die eerder verantwoordelijk was geweest voor een school die goed ontvangen was, en Warren Chalk, die eerder een school voor voortgezet onderwijs had ontworpen.¹⁰ Chalk en Herron haalden op hun beurt een vriend, de pas in Manchester afgestudeerde Dennis Crompton, over om bij de architectuurafdeling van de LCC te komen werken en ook hij werd geselecteerd om samen te werken met de door Engleback geleide ontwerpgroep.¹¹ Volgens Engleback werkten deze architecten, alle drie jonger dan 35 jaar, samen met ervaren collega's aan het nieuwe plan en kregen zij specifieke taken toebedeeld: Herron maakte ontwerpen voor details van verbindingen en materialen, Chalk werd gevraagd zich te richten op de terrassen en de overgang naar de aangrenzende Waterloo Bridge, en Crompton had de taak de verlichting en de klimaatbeheersing in de zalen te ontwerpen. De indeling van het kunstcentrum werd intussen ontwikkeld door twee andere architecten, Terry Kennedy en Graham Whitlock.¹² De jonge ontwerpers hadden met andere woorden duidelijk omschreven, maar beperkte verantwoordelijkheden.

Behalve de architecten bestond het ontwerpteam uit een groot aantal specialisten, onder meer van de LCC en het Building Research Station, dat zich bezighield met de luchtbehandeling in de concertzalen en het kunstcentrum, de akoestiek en het licht. De betrokkenheid van grote aantallen

⁶ Landau, *New Directions*, op. cit. (noot 1), 44.

⁷ Norman Engleback in een interview met Louise Brodie, 3 augustus/19 september 2001, British Library National Sound Archive BL NSA, C 467/62/02.

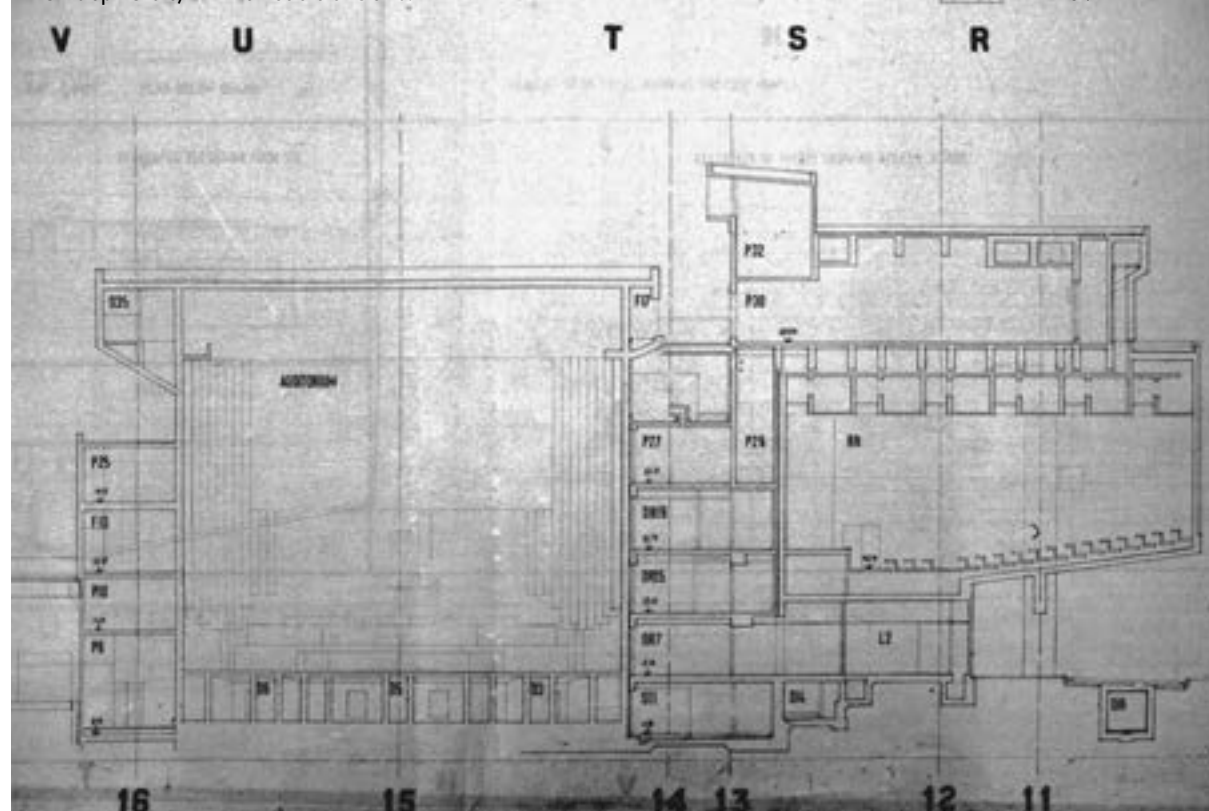
⁸ Banham, 'The Fourth Monument', op. cit. (noot 3), 318.

⁹ Engleback's sociale en educatieve achtergrond verschilde van die van veel van de andere jonge ontwerpers die bij de LCC aan de zuidoever werkten. Zij waren in veel gevallen afgestudeerd aan de Architectural Association School of aan de Regent Street Polytechnic, de twee gevestigde centra voor ontwerp- en onderwijs in Londen aan het eind van de jaren 1940. Engleback, in 1927 geboren in een Noord-Londens arbeidersgezin, had een avondopleiding gevolgd aan de London Northern Polytechnic – 'de totale kosten bedroegen £ 19' – terwijl hij tijdens het laatste oorlogsjaar als tekenaar voor de North Eastern Railway werkte. BL NSA, C 467/62/02.

¹⁰ Beide projecten, de Starcross Prospect School in St. Pancras en het Chelsea College of Advanced Education, werden opgenomen in de compilatie van Archigram-werk die vijf jaar later in *Architectural Design* verscheen. 'Archigram Group, London: A Chronological Survey', *Architectural Design* 35/11 (1965), 560.

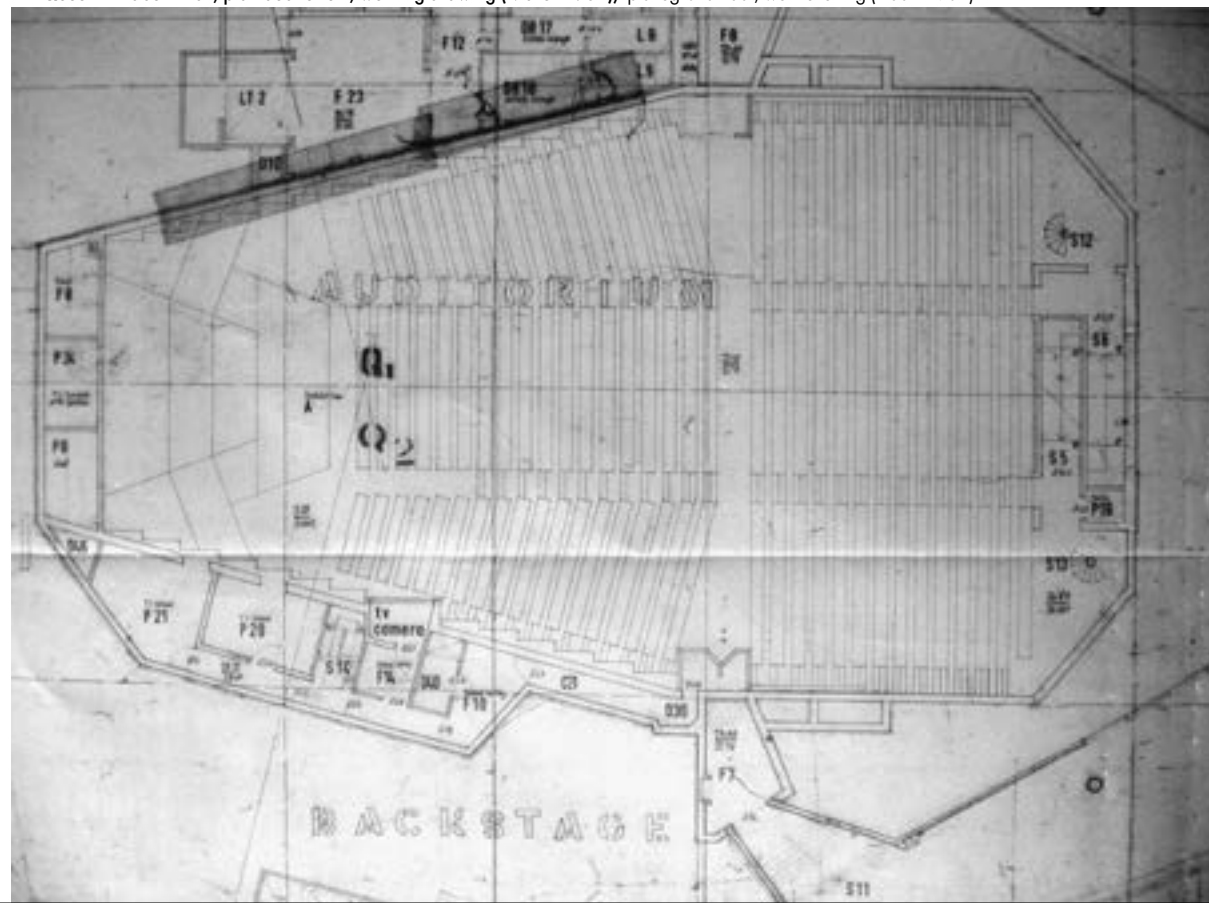
¹¹ Norman Engleback, Hayward Gallery Seminar, 20 maart 1999 (ongepubliceerde aantekeningen).

¹² Ibid.



Queen Elizabeth Hall/ Purcell Room, longitudinal section, working drawing (March 1962)/ langsdoorsnede, werktekening (maart 1962)

Queen Elizabeth Hall, plan auditorium, working drawing (March 1962)/ plattegrond zaal, werktekening (maart 1962)



medewerkers verwerd volgens Engleback tot een voorwendsel om het ontwerp op een technocratische manier aan te pakken. Volgens deze manier van werken, werden de afzonderlijke problemen en hun oplossingen eerst geïdentificeerd en vervolgens in het totale schema geïntegreerd. Toch kan de keuze voor de volumineuze betonnen balustrades, de ondoorzichtige volumes en de opzettelijk pittoreske behandeling daarvan niet uitputtend worden verklaard als een probleemoplossingsoperatie. Het ontwerp was – en is ook nu nog – een belediging, niet alleen van de traditionele bourgeoisiecultuur, maar ook van het beleefde moderne idioom van de Royal Festival Hall. De 'broze' esthetiek was, zoals Warren Chalk later aangaf, geïnspireerd door de Japanse metabolisten,¹³ terwijl de asymmetrische routepatronen van de loopbruggen in verband zijn gebracht met het Berlijnse Hauptstadt-project van Alison & Peter Smithson, dat twee jaar eerder was ontworpen en waarover op grote schaal was gepubliceerd.¹⁴ (Overigens begonnen de Smithsons rond diezelfde tijd aan het ontwerp voor het Economist Building.)

Het ontwerpsteam was al bijna een jaar intensief bezig met het Arts Centre-project, toen het hoofdarchitect Hubert Bennett in december 1960 ietwat laat opviel dat het ontwerp al behoorlijk gevorderd was en dat het resultaat hem niet aanstond. Bij hun terugkeer van de kerstvakantie werden Engleback en zijn team geconfronteerd met een alternatief ontwerp van de hand van hun superieur.¹⁵ De projectleider en zijn medewerkers reageerden heftig. Zij dreigden hun baan op te zeggen en overtuigden *The Guardian*-journaliste Diana Rowntree verslag doen van de opstand. Uiteindelijk gaf Bennett het op, 'vernederd'.¹⁶ De opstand was een succes en het team hervatte het werk aan het plan; het project werd in maart 1961 aan het publiek gepresenteerd. *The Guardian* berichtte over deze gebeurtenis: 'Nadat de heer Bennett (...) ze [de plannen voor de zuidoever] had toegelicht, luisterde zijn team van assistenten, intelligente enthousiaste jonge mannen met kortgeknipt haar en Italiaanse pakken, gespannen naar het commentaar.'¹⁷ In Reyner Banham's beschrijving van deze episode, die een paar jaar later werd gepubliceerd, was de uitkomst van de confrontatie een overwinning van de jonge stafleden en 'een echte triomf voor de architectuurafdeling en vooral voor sommige van de jongere architecten die zich dicht bij de zetel van de macht bevonden'.¹⁸

Het treffen tussen de hoofdarchitect en zijn projectleider illustreert de spanning tussen de hiërarchische structuur van de architectuurafdeling

en haar status als toonaangevend ontwerp bureau in het naoorlogse Groot-Brittannië. De middelen waarover de organisatie beschikte, het feit dat ze werd ondersteund door een technische staf die op ware grootte proefmodellen van ontwerp-elementen kon bouwen, plus de korte lijntjes naar de besluitvormers, schiepen buitengewone kansen voor ontwerpers. Aan de andere kant werden de individuele architecten, van junior medewerkers tot ervaren projectleiders zoals Engleback, onderworpen aan zowel het bureaucratische proces dat zo kenmerkend is voor de organisatie van overheidsdiensten, als aan een ijzeren hiërarchie.¹⁹ Zij opereerden binnen een machtige collectieve organisatie, zoals de episode van de werkvloeropstand illustreert.

Dus wie heeft de meeste vingerafdrukken op deze gebouwen achtergelaten? De invloed van Hubert Bennett, die het auteurschap nominaal opeiste, kan als illusoir worden beschouwd.²⁰ In een in 1967 in *Architectural Design* verschenen recensie van Warren Chalk die verrassend defensief van toon is, beschrijft hij de Hayward Gallery en

¹³ Warren Chalk, 'South Bank Arts Centre', *Architectural Design* (maart 1967), 120.

¹⁴ Landau, *New Directions*, op. cit. (noot 6), 37.

¹⁵ Engleback wijst erop dat het plan volledig door de partijen was uitgewerkt tegen de tijd dat Hubert Bennett zich ermee begon te bemoeien en het idee opvatte, het tijdens de feestdagen over te doen. Engleback heeft uiteindelijk alle tekeningen van Bennett vernietigd, nadat hij ze enige tijd had bewaard omdat hij dacht dat het onaardig zou zijn tegenover Bennett om ze te publiceren of tentoon te stellen. Hij beschrijft ze als een 'junior version of the Festival Hall'. BL NSA, C 467/62/06.

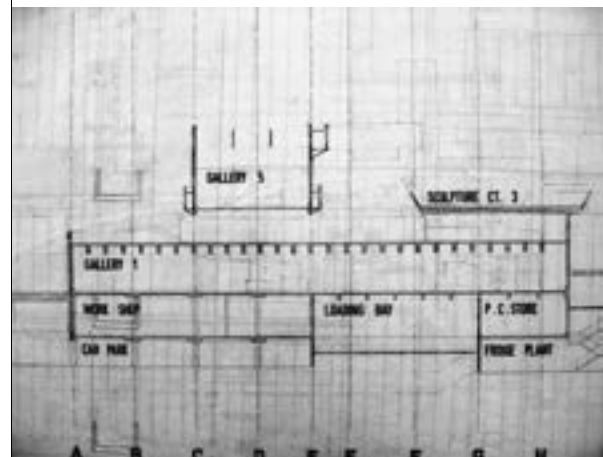
¹⁶ BL NSA, C 467/62/06.

¹⁷ *The Guardian*, 24 maart 1961. Het artikel is moeilijk terug te vinden. Delen van het artikel zijn overgenomen in: Dennis Crompton, *Concerning Archigram* (Londen: Archigram Archives, 1999), 32. Het artikel is echter niet terug te vinden in de nationale editie van de krant, die wordt bewaard in het Newspaper Archive van de British Library in Colindale.

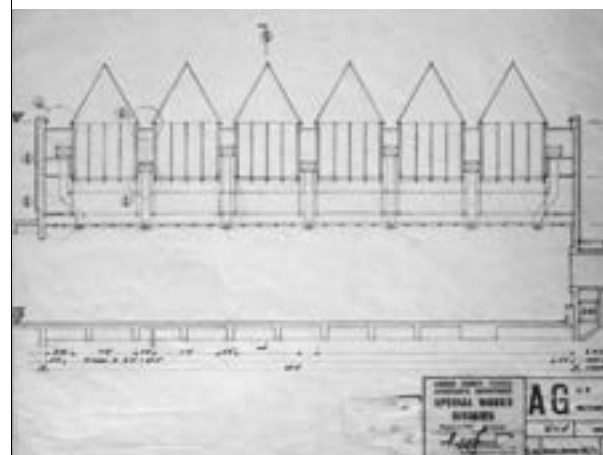
¹⁸ Reyner Banham, 'The Fourth Monument', op. cit. (noot 8), 318.

¹⁹ Voor Engleback was de betrokkenheid van Chalk, Herron en Crompton niet veel meer dan een voetnoot bij een langdurig proces dat werd geleid langs de lijnen van grote gemeentelijke architectenbureaus. In 1961 vertrokken ze alle drie, nadat ze waren uitgenodigd – of 'ingepikt', zoals Engleback zei – om aan de herinrichting van Euston Station te werken in een team van de Taylor Woodrow Design Group onder leiding van Theo Crosby, een lid van de Independent Group en redacteur van het tijdschrift *Uppercase*. In 1962 werden ze door Peter Cook, Mike Webb en David Greene uitgenodigd om zich aan te sluiten bij Archigram en leverden zij hun eerste bijdrage aan 'Living Cities', het eerste grotere tentoonstellingsproject van de groep in het ICA in 1963. In Engleback's visie ontbreken de zure druiven niet: 'Ze konden daar aan de slag om een meesterwerk bouwen – maar de ironie wilde dat we geen spoor van een meesterwerk te zien kregen en dat ze daarna gingen lesgeven'. BL NSA, C 467/62/04.

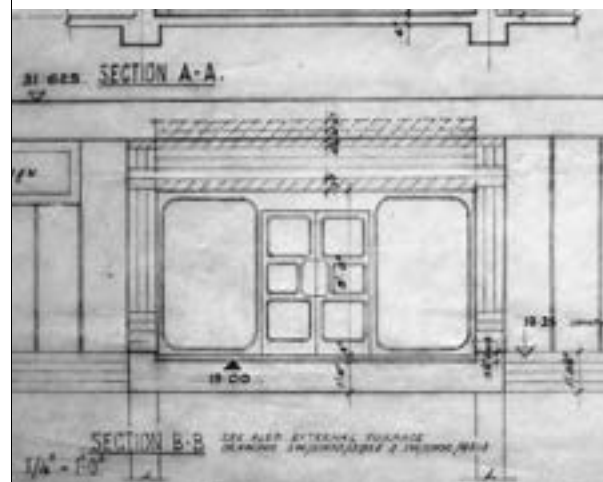
²⁰ Bennett liet zich als ontwerper van het South Bank Arts Centre opnemen in de lijst van *Who's Who*, terwijl Engleback de gebruikelijke promoties binnen zijn afdeling werden ontzegd. BL NSA, C 467/62/04.



Hayward Gallery, section (April 1961)/ doorsnede (april 1961)



Hayward Gallery, roof construction with light pyramids (November 1963)/ dakconstructie met lichtkoepeels (november 1963)



Queen Elizabeth Hall, detail entrance door to the foyer (March 1962)/ detail toegang tot de foyer (maart 1962)

Education.¹⁰ Chalk and Herron in turn persuaded a chum, the recent Manchester graduate Dennis Crompton, to join the LCC department and he, too, was selected to work with the design group led by Engleback.¹¹ In Engleback's account, these architects, all three under 35, collaborated with experienced staff members on the new scheme and were assigned specific tasks: Herron made designs for details of junctions and materials, Chalk was asked to focus on the terraces and the transition towards the adjacent Waterloo bridge, and Crompton had the task of producing schemes for the lighting and air control in the galleries. The layout of the gallery, meanwhile, was developed by two other architects, Terry Kennedy and Graham Whitlock.¹² The young designers, in other words, had clearly defined, but limited, responsibilities.

Apart from the architects, the design team comprised a large number of specialists, including those from within the LCC and the Building Research Station, to cover the concerns of air treatment in the concert halls and the gallery, acoustics and light. This involvement of a multitude of participants, according to Engleback, created a pretext for the technocratic approach informing the design. The working method relied on first identifying separate issues and their solutions and only afterwards integrating them into the overall scheme. Yet, the choice for the bulky exposed concrete balustrades, the opaque volumes and the wilfully picturesque handling of the volumes cannot exhaustively be explained as an exercise in problem solving. The design was – and still is – an insult, not just against traditional bourgeois culture, but also against the polite modern idiom of the Royal Festival Hall. The 'crumbly' aesthetic was, as Warren Chalk later indicated, informed by Japanese Metabolists,¹³ whereas the asymmetrical route patterns of the footbridges have been associated with the Berlin Hauptstadt project of Alison and Peter Smithson, designed and widely published two years before.¹⁴ (Incidentally, the Smithsons were

¹⁰ Both these projects, the Starcross Prospect School in St Pancras and the Chelsea College of Advanced Education, were included in the compilation of Archigram work published in *Architectural Design* five years later. 'Archigram Group, London: A Chronological Survey', *Architectural Design* 35/11 (1965), 560.

¹¹ Norman Engleback, Hayward Gallery Seminar, 20 March 1999 (unpublished notes).

¹² Ibid.

¹³ Warren Chalk, 'South Bank Arts Centre', *Architectural Design* (March 1967), 120.

¹⁴ Landau, *New Directions*, op. cit. (note 6), 37.



South Bank Arts Centre, 2005

South Bank Arts Centre, construction photograph/ foto tijdens de bouw



starting on the design for the Economist Building at around the same time.)

The design team had been working on the detailed project for the Arts Centre for almost a year, when, in December 1960, chief architect Hubert Bennett belatedly realised that the design was well advanced and that he did not like the result. On their return from the Christmas Holidays, Engleback and his team found themselves confronted with an alternative design by their superior.¹⁵ The group leader and his staff reacted forcefully. They threatened to walk out from the job and got *The Guardian* journalist Diana Rowntree to report on the revolt. Eventually Bennett gave in, 'humiliated'.¹⁶ The insurrection was successful and the team resumed work on the scheme and the project was presented to the public in March 1961. *The Guardian* reported on this event: 'After Mr Bennett . . . had explained them [the plans for the South Bank], his team of assistants, intelligent enthusiastic young men in crew cuts and Italian suits, listened anxiously to the comments.'¹⁷ In Reyner Banham's version of this episode, published a few years later, the outcome of the confrontation was a victory of the young staff members, and 'a real triumph for the architect's department, and especially for some of the younger architects near to the seat of power'.¹⁸

The clash between the chief architect and his project leader illustrates the tension between the hierarchical structure of the organisation of the architect's department and its status as the leading design office in post-war Britain. The resources of the organisation, the fact that it was supported by technical staff who could construct full-scale mock-ups of design elements and the very direct lines to decisionmakers created extraordinary opportunities for the designers. On the other hand, the individual architects, from junior staff to experienced project leaders like Engleback, were part of the bureaucratic process characteristic of any public service organisation, and an iron hierarchy.¹⁹ They operated within a powerful collective organisation, as the episode of the shop floor uprising illustrates.

So, whose signatures are dominant in these buildings? Any influence of Hubert Bennett, who notionally claimed authorship, can be dismissed.²⁰ A review by Warren Chalk, published in *Architectural Design* in 1967, is surprisingly defensive in tone, describing the Hayward Gallery and Queen Elizabeth as the result of an 'agonizingly slow process of getting architecture off the ground', which is tangible in the 'lack of

immediacy from which the building now suffers' and a 'deflation of values current at the time of its inception'.²¹ This does not articulate a sense of proud authorship. Nonetheless, Reyner Banham identified Chalk, Herron and Crompton as 'the real designers', in inverted commas, adding to their credentials as members of Archigram, which they joined about a year after leaving the LCC.²² The role of the critic as the interlocutor of the self-styled avant-garde may, however, have contributed to the attribution. Engleback, by contrast, describes the entire process as a group effort, but explicitly claims for himself the main design ideas for the planning of the gallery, the introduction of the granite aggregate concrete panels, and especially the acoustics.²³ Does this mean that, actually, he was the 'leading hand', as Elaine Harwood has written? Or is this image, suggesting a sense of firm and conscious authorship, not applicable in a 'local authority culture of building process and prefabrication, costs and ease of repetition'?²⁴ There are, also, less

15

Engleback points out that the scheme had been fully developed with all parties when Hubert Bennett interfered and though he might redraw it over the holidays. Engleback destroyed all of Bennett's drawings, which he had kept for some time because he thought it would be unkind to Bennett to publish or exhibit these. He describes them as a 'junior version of the Festival Hall'. BL NSA, C 467/62/06.

16

BL NSA, C 467/62/06.

17

The Guardian, 24 March 1961. Records of the article are difficult to establish. Parts of the article are reproduced in Dennis Crompton, *Concerning Archigram* (London: Archigram Archives, 1999), 32. The article can, however, not be traced in the national edition of the newspaper that is held in the Newspaper Archive of the British Library at Colindale.

18

Reyner Banham, 'The Fourth Monument', op. cit. (note 8), 318.

19

For Engleback the involvement of Chalk, Herron and Crompton was little more than an episode in a long process managed along the lines of large municipal architecture office. In 1961 all three left, having been invited – or 'poached', as Engleback has it – to work on the replanning of Euston station in a team of the Taylor Woodrow Design Group headed by Theo Crosby, a member of the Independent Group and editor of the magazine *Uppercase*. In 1962 they were asked by Peter Cook, Mike Webb and David Greene to join *Archigram* and they made their first contribution to 'Living Cities', the first larger exhibition project of the group at the ICA in 1963. Engleback's view is not devoid of slightly sour irony: 'They could get on and build a masterpiece there – but one of the ironies was that we didn't see any evidence of that masterpiece there and they went into teaching.' BL NSA, C 467/62/04.

20

Bennett had himself included as designer of the South Bank Arts Centre in the *Who's Who* list, while Engleback was denied the customary promotions within his department. BL NSA, C 467/62/04.

21

Chalk, 'South Bank Arts Centre', op. cit. (note 13).

22

Reyner Banham, *The Architecture of the Well-Tempered Environment* (London: The Architectural Press, 1969), 256.

23

BL NSA, C 467/62/04.

24

Elain Harwood, 'Norman Engleback Obituary', *The Guardian*, 15 December 2015.

Queen Elizabeth Hall als de resultaten van een 'tergend traag proces om architectuur van de grond te krijgen', wat te zien is aan het 'gebrek aan directheid waaraan het gebouw nu lijdt' en een 'deflatie van de waarden die golden op het moment dat het werd ontworpen'.²¹ Hier spreekt geen gevoel van trots op het auteurschap uit. Niettemin noemde Reyner Banham Chalk, Herron en Crompton tussen aanhalingstekens 'de echte ontwerpers', bovendien later leden van Archigram, de organisatie waar ze zich ongeveer een jaar na hun vertrek bij de LCC bij aansloten.²² De rol die deze criticus speelt als gesprekspartner van de zelfbenoemde avant-garde kan echter aan deze onderschrijving hebben bijgedragen. Engleback beschrijft het hele proces daarentegen als een gezamenlijke inspanning, maar claimt de belangrijkste ontwerpideeën voor het kunstcentrum, het gebruik van betonpanelen met graniettoeslag en vooral de akoestiek expliciet als de zijne.²³ Betekent dit dat hij feitelijk de leiding had, zoals Elaine Harwood heeft geschreven? Of is dit beeld, dat een gevoel van vastberaden en bewust auteurschap suggereert, niet van toepassing in een 'gemeentelijke cultuur van bouwproces en prefabricage, kosten en herhaalbaarheidsgemak'?²⁴ Er zijn ook minder welwillende meningen over de hele operatie en het resultaat ervan. De architect Lionel Brett insinueerde dat het project het resultaat was van een gebrek aan duidelijke architectonische en artistieke visie en dat: 'de ontwerpers, die in overeenstemming met de noties van de LCC over democratie op de werkvloer veel te veel de vrije hand kregen, er verstandig aan hebben gedaan, anoniem te blijven'.²⁵

Dit standpunt, van een architect die bekend staat om zijn ontwerpen van kleine plattelands-woningen, wijst op een verrassende leegte, een afwezigheid van traditioneel auteurschap. Er wordt echter geen aandacht besteed aan de schaamteloze brutaliteit en absurde, kakofonische retoriek van de compositie en de details. Het ontwerp voor het South Bank Arts Centre is eerder over- dan ondergedetermineerd en ziet eruit als een stapel exquise kadavers die elk niet één, maar verschillende rationaliteiten vertegenwoordigen. Wat is de plaats van dit gebouw in de taxonomie van het auteurschap? Het lijkt van alles te zijn: diffuus, gedeeld, gedreven door competitie (op het randje van 'doordrenkt met adrenaline'), maar ook, uiteindelijk, een eenheid vanwege het materiaal en de afwezigheid van conventies. Misschien is het South Bank Arts Centre vooral een voorbeeld van de productieve kracht van misverstanden, om Umberto Eco's these te lenen: een prachtig,

absurd residu van de intergenerationele strijd die de Britse architectonische cultuur teisterde op het moment van zijn conceptie – en toch ook het tijdloze resultaat van de collectieve inspanning van een groep mannen die zich aan het eind van de jaren 1950 en het begin van de jaren 1960 in het zweet werkten voor een plaatselijke overheid.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

²¹ Chalk, 'South Bank Arts Centre', op. cit. (noot 13).

²² Reyner Banham, *The Architecture of the Well-Tempered Environment* (Londen: The Architectural Press, 1969), 256.

²³ BL NSA, C 467/62/04.

²⁴ Elaine Harwood, 'Norman Engleback Obituary', *The Guardian*, 15 december 2015.

²⁵ Lionel Esher, *A Broken Wave: The Rebuilding of England, 1940-1980* (Londen: Allen Lane/Penguin, 1981), 110.

sympathetic views on the entire operation and its outcome: the architect Lionel Brett insinuated that the project was the result of an absence of clear architectural and artistic vision, and that the 'designers, given too free a hand in line with LCC notions of shop-floor democracy, have remained sensibly anonymous'.²⁵

This view, from an architect known for designing small houses in the country, indicates a startling void, an absence of traditional authorship. It fails to see, however, the blatant boldness and absurd cacophonous rhetoric of the composition and detailing. The design for the South Bank Arts Centre is over- rather than underdetermined, appearing as a heap of exquisite cadavers, each representing not just one, but several rationales. How to place it within a taxonomy of authorship? It seems to be everything: diffuse, shared, competition-driven (verging on being drenched in adrenaline), but also, in the end, its unity restored by the material and an absence of convention. Perhaps the South Bank Arts Centre is, above all, an example of the productive force of misunderstandings, to borrow Umberto Eco's thesis, as a beautifully preposterous residue of the intergenerational struggle affecting British architecture culture at the moment of its conception – and, yet, also the timeless result of the collective endeavour of a group of men in the late 1950s and early 1960s, toiling away in a local authority.

²⁵ Lionel Esher, *A Broken Wave: The Rebuilding of England, 1940-1980* (Londen: Allen Lane/Penguin, 1981), 110.