

De terugkeer van de piazza

Tirana en de politiek van Stedelijke Renaissance

In 2008 schreef de stad Tirana een prijsvraag uit voor het ontwerpen van een plein in het centrum van de stad. Al sinds de eerste stedenbouwkundige plannen voor Tirana van Italiaanse architecten in de jaren 1920 en 1930, was het de bedoeling dat een piazza het middelpunt van de locatie zou vormen. Het plan zou echter pas volledig worden gerealiseerd nadat het stadsbestuur van burgemeester Edi Rama had besloten te investeren in het imago van de stad door een prestigieus plein aan te leggen, waarvoor het Belgische bureau 51N4E de opdracht kreeg. De geschiedenis van deze plek wordt gemarkeerd door voortdurend wisselende regimes en overheden. De afgelopen decennia was het plein het toneel van gebeurtenissen die de verschillende politieke facties soms steunden, soms hinderden. De ruimte is gebruikt voor grote bijeenkomsten van militante politici, maar ook voor sociale en politieke protesten. Het Skanderbegplein bleef lang een onduidelijke ruimte, waar de staat zijn politieke macht en bestuur nauwelijks volledig vertegenwoordigd wist. Dit veranderde met de uitvoering van het nieuwe project, dat als hoofddoel had de ruimte van een duidelijke architectonische vorm te voorzien.

Het centrale element van het project van 51N4E, dat is ontworpen als een rechthoek, was een met natuursteen geplaveide piramide die naar het midden toe geleidelijk oprees tot een hoogte van 2,3 m. Deze hoogte komt overeen met het niveau van de sokkels van de belangrijkste gebouwen aan het plein, zoals het Cultuurpaleis, het Nationaal Historisch Museum en Hotel Tirana. De piramidestrategie verenigde de gevels van deze gebouwen, die tot dat moment afzonderlijke episoden vertegenwoordigden en in verschillende perioden waren gebouwd. Ook spoorde de piramide aan om verbindingen te ontwerpen, door drempels tussen de gebouwen en de platte piramide aan te leggen. In het geval van het Nationaal Museum wordt die verbinding bijvoorbeeld gemaakt door een materiaalverandering: donkergrijze natuursteen bemiddelt de overgang van de rode natuursteen van het plein naar het witte graniet van het gebouwpodium, terwijl bij het Cultuurpaleis een

The Return of the Piazza

Tirana, and the Politics of Urban Renaissance

In 2008, the city of Tirana launched a competition for the design of a square in the city centre. Since the first urban plans for Tirana by Italian architects in the 1920s and 1930s, the site has been designed with a piazza at its centre. However, this was never fully realised until the administration of Mayor Edi Rama decided to invest in the city's image by building a dignified square, which was finally realised in the project designed by the Belgian firm 51N4E. The history of this space is marked by the continuous shifts of regimes and administrations. In the last decades, it has been the theatre of events that have both supported and embarrassed various political factions. It has been used for large rallies of party militants, but also for social and political protest. For a long time, Skanderbeg Square remained an ambiguous space, where the state could hardly fully represent and exercise its political power and governmentality, until the realisation of the new project, whose main objective was to give the place a precise architectural form.

Designed as a rectangular area, the central feature of 51N4E's project was a stone paved pyramid, gently sloping towards the centre to a height of 2.3 m, corresponding to the level of the podiums of the main buildings facing the square, such as the Palace of Culture, the National Historical Museum and the Hotel Tirana. The strategy of the pyramid unified the fronts of these buildings – which, until then, represented single episodes built at different times – and also created the necessity to design the connections by building the thresholds between the edifices and the flat pyramid. In the case of the National Museum, for example, the connection is achieved with a change of material, where a dark grey stone mediates the passage from the red stones of the square to the white granite of the building's podium. In the case of the Palace of Culture, a wall of bushes mediates the entrance and its colonnaded peristyle. To complete the whole, the architects, along with landscape office Plant en Houtgoed, designed

wand van struikgewas bemiddelt tussen de entree en de zuilengalerij. Om het ensemble te completeren hebben de architecten, samen met de landschapsarchitecten van bureau Plant en Houtgoed, een stelsel van tuinen met bomen en struiken langs de rand van het plein ontworpen. Dit biedt de ruimte een besloten karakter, waar men elkaar kan ontmoeten, samenkomen en blijven hangen. In die zin ziet het plein eruit als een grote stadskamer die door het systeem van wandbegroeiing wordt gescheiden van de rest van de stad en het autoverkeer van de omliggende straten.

De implementatie van het project is sterk beïnvloed door politieke ontwikkelingen in zowel Tirana als op nationaal niveau. Enkele jaren na de opening van de eerste bouwplaats kwam er een nieuw bestuur onder een burgemeester die was verbonden aan de rechtse Democratische Partij – Rama's politieke tegenstanders – aan de macht en werd het project stopgezet. In plaats daarvan kreeg het plein in 2012, toen de gemeente voorbereidingen trof voor de viering van het 100-jarig bestaan van de onafhankelijkheid van Albanië, een nieuwe geïmproviseerde tijdelijke configuratie. Voorafgaand aan deze viering werd het plein – en het ontwerp van 51N4E – letterlijk bedekt en vervangen door een bizarre rotonde. De nieuwe burgemeester, Lulzim Basha, bestelde een gigantische taart van 550 m² die hij onder de zuilengalerij van het Cultuurpaleis liet neerzetten. Het evenement liep uit de hand toen de aanwezige menigte de taart enthousiast besprong, begon te vechten en te graaien om zoveel mogelijk taart naar binnen te kunnen proppen.

Transitie zonder geschiedenis

Deze beelden herinnerden, net als sommige van Bruegel's schilderijen, aan enkele van de beruchtste uitbarstingen van sociale hysterie en armoede in de postcommunistische geschiedenis van Albanië, zoals de massale emigratie van begin jaren 1990, of de burgeroorlog van 1997.¹ Dit tijdvak, van 1990 tot 2010, wordt vaak aangeduid als de 'transitieperiode'. Zoals Manfredo Tafuri ooit zei, gebruiken historici het woord 'transitie' meestal als ze van een historische gebeurtenis

1 De Albanese burgeroorlog, die ook wel bekend staat als de 'Albanese Anarchie', begon als een volksoptocht, maar mondde al snel uit in de bezetting van delen van het grondgebied door gewapende criminele bendes die voormalige socialistische legerdepots aanvielen en militairen gevangen zetten. De opstand begon in eerste instantie als een reactie van burgers op het faillissement van een aantal amateuristische piramidespelen dat er, na hun onvermijdelijke ondergang, verantwoordelijk voor was dat veel mensen hun huizen en spaargeld verloren. Dit leidde tot steeds heviger protesten; de regering verloor de controle over het nationale grondgebied, behalve de hoofdstad Tirana, waar de belangrijkste instellingen gevestigd waren en zij haar gezag nog kon uitoefenen.

a system of gardens with trees and bushes on the perimeter of the square, lending it an enclosed character, where people can meet, gather and linger. In this sense, the square appears as a large urban room, where the system of wall vegetation separates it from the rest of the city and the traffic of the surrounding streets.

The implementation of the project was deeply affected by political developments in Tirana and at a national level. A few years after work began on the first site, the project was halted when a new mayoral administration from the right-wing Democratic Party – Rama's political opponents – came to power. Instead, the square was returned to another improvised configuration in 2012, as the municipality planned to celebrate the centenary of Albania's independence. Having literally covered up the site before the celebrations, replacing the previous 51N4E design with a bizarre roundabout, the new mayor, Lulzim Basha, commissioned a giant 550-m² cake to be placed under the colonnade of the Palace of Culture. The event turned into a disaster, as the crowds of people attending the event jumped on the cake, started fighting, and grabbed and ate as much as they could.

Transition without History

These images, like one of Bruegel's paintings, recalled some of the infamous outbursts of social hysteria and poverty in Albania's post-communist history, such as the mass emigration of the early 1990s or the Civil War of 1997.¹ These years, from 1990 to the 2010s, are often referred to as the 'period of transition'. As Manfredo Tafuri once said, historians usually use the word *transition* when they do not know all the facts of historical events. After more than 30 years of transition it has probably become clear to most observers how problematic the term has proved to be. Today, the ambiguity of the term can also be understood as an ideological tool of those in power and used by the capitalist class, for whom the *Tranzicioni* corresponded to a

1 The Civil War in Albania, known also as the 'Albanian Anarchy', started as a popular rebellion, but soon turned into the occupation of parts of the territory by armed criminal gangs who attacked former socialist army depots and imprisoned soldiers. The rebellion began as a reaction by citizens to the bankruptcy of a number of amateur Ponzi schemes that, after their inevitable demise, were responsible for many people losing their homes and savings. This led to increasingly violent protests; the government lost control of the national territory, except for the capital Tirana, where the main institutions were located and it could still exercise its authority.



Skanderbeg Square in Tirana, Albania, during the socialist era, 1980s/ Het Skanderbegplein in Tirana, Albanië, tijdens de socialistische periode van de jaren 1980

niet alle feiten kennen. Na meer dan 30 jaar transitie hebben de meeste waarnemers waarschijnlijk wel door dat de term problematisch is. Tegenwoordig kan de term vanwege zijn dubbelzinnigheid ook worden opgevat als een ideologisch instrument van de machthebbers, en worden ingezet door de klasse van kapitalisten voor wie de *Tranzicioni* overeenkwam met een langdurig proces van primitieve accumulatie en verrijking.² Net als in veel andere voormalige socialistische staten zag men in Albanië hoe voormalige staatsfunctionarissen zich in de overgangsjaren ontwikkelden tot een nieuwe elite van kapitalisten en oligarchen. Intellectuelen en de media romantiseerden de *transitie* als een cultureel proces, als een heilzame overgang van dictatuur naar democratie en een feestelijke overgang van gesloten grenzen naar Schengen-deelname.³ Door de jaren 1990 en het begin van de jaren 2000 niet als een onderdeel van een geschiedenis te zien (een probleem waar zelfs de architectuurgeschiedenis last van lijkt te hebben) beschreven veel commentatoren de gebeurtenissen alleen als een overgang van een staatseconomie naar een markteconomie, zonder de drastische sociale gevolgen van de val van het socialisme te belichten. In Albanië speelde de herverdeling van het grondbezit een subtiele en ideologische rol. Toen de nieuwe heersende klasse uit de as van het socialisme verrees, luidde dat een periode van accumulatie in waarbij vroegere eigenaars, vooral die met een *bourgeois* achtergrond, het grootste deel van hun bezittingen terugkregen, terwijl staatsfunctionarissen en particulieren land inpikten of goedkoop staatsbezittingen zoals fabrieken en mijnen op de kop tikten.

Aan het begin van de jaren 2010 vatte deze nieuwe elite van politici en zakenlieden (die vaak een en dezelfde waren of nauwe banden hadden) het plan op om manieren te vinden om de ongemakkelijke erfenis van de transitie te verdoezelen, door het imago van het land op te vijzelen en zo buitenlandse investeerders aan te trekken. Een alliantie van politici en oligarchen begreep dat het tijd was om het imago en de term 'transitie' achter zich te laten. Het was de hoogste tijd voor een renovatie en dit werd ter tafel gebracht door een nieuwe politiek, die van Stedelijke Renaissance, een term die Edi Rama introduceerde toen hij in 2013 tot premier werd verkozen. Het ging hierbij om investeringen in openbare werken, zoals de openbare ruimte, en in infrastructuur, zoals wegen, havens en vliegvelden.

De geschiedenis van Albanië na de val van het communisme blijft, om met de kunstenaars Edi Hila en Adrian Paci te spreken, een geschiedenis van 'ongerealiseerde toekomst': telkens als er zich mogelijk een klein teken van optimisme aandiende, gebeurde er iets verschrikkelijks dat het onmiddellijk teniet deed.⁴

prolonged process of primitive accumulation and enrichment.² As in many other former socialist states, the transition years in Albania saw a new elite transforming itself from former state functionaries into capitalists and oligarchs. Intellectuals and media romanticised the *transition* as a cultural process and a beneficial move from dictatorship to democracy, and a celebratory passage from closed borders to being part of Schengen.³ In failing to historicise the 1990s and the early 2000s – a problem which seems to affect even architecture history – many commentators have described what happened only in terms of a change from state to market economy, without highlighting the drastic social consequences that the fall of socialism produced. In Albania, the redistribution of land ownership played a subtle and ideological role. The new ruling classes emerging from the ashes of socialism ushered in a period of accumulation, as former owners, especially those with a bourgeois background, received back the majority of their properties, while state functionaries and private individuals snatched land or cheaply bought state assets, such as factories and extractive industries.

By the 2010s this new elite of politicians and businessmen (who were often the same or closely related) was intent on finding ways to cover up the uncomfortable legacies of the transition by reinventing the country's image in order to attract foreign investors. An alliance of politicians and oligarchs understood that it was time to get rid of the image and the term 'transition'. An urgent renovation was needed immediately, and this was proposed by the new policy of 'urban renaissance', a term introduced by Edi Rama when he was elected Prime Minister in 2013, consisting of investments in public works such as public spaces and infrastructure such as roads, ports and airports.

The history of Albania after the fall of communism, as artists Edi Hila and Adrian Paci would say, continues a history of 'unrealised futures': every time the slightest possible sign of optimism appeared, something bad immediately cut it short.⁴

In this context, the realisation of 51N4E's project on Skanderbeg Square appears as an architectural artefact that contributes to the erasure of the 'transitional' label, replacing it with the image of a Europeanised Albania. Instead of focusing on the success of the piazza, it seems important to trace the history that preceded its realisation and to mention some of the most important events that anticipated the obsessive call for foreign European architects in recent decades.

Het is tegen deze achtergrond dat de realisatie van het project van 51N4E op het Skanderbegplein lijkt op een architectonisch artefact dat bijdraagt aan het uitwissen van het etiket 'transitieperiode' en dit vervangt door het label van een geëuropeiseerd Albanië. In plaats van te focussen op het succes van de piazza, lijkt het belangrijker om de geschiedenis die aan de realisatie ervan voorafging, te traceren en enkele van de belangrijkste gebeurtenissen te benoemen die de obsessieve roep om buitenlandse Europese architecten in de afgelopen decennia anticipeerden.

De onbestendigheden van een project

Toen het project in 2008 van start ging, was het waarschijnlijk symptomatisch voor een land waar het concept 'Europa' vooralsnog een ideaal van mythische proporties vertegenwoordigde. In die tijd waren de progressieve geloofsbrieven van het project verbonden met de persoon van Edi Rama, die in zijn periode als burgemeester van Tirana in het begin van de jaren 2000 internationale bekendheid had verworven door in de stad grootschalige gevelschilderingen te laten aanbrengen en enkele van de belangrijkste openbare parken te ontdoen van allerlei hevig storende bouwsels die eerdere postcommunistische regeringen, die de vrije markteconomie scrupuleus hadden omarmd, hadden toegestaan.

In deze periode (de jaren 1990) viel de ontwikkeling van de openbare ruimte van Tirana samen met verschillende gedwongen 'liberaliserings'. Vooral de privatisering van de grond door een onervaren parlement aan het begin van de jaren 1990 is een goed voorbeeld.⁵ In het kader van de compensatieregeling vertrouwden de autoriteiten op de bestaande parcellering van

2 Zie: Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, deel 1 (New York: Penguin, 1990), 873–940. Marx definieert 'primitieve accumulatie' als de oorsprong van het proces van kapitaalaccumulatie, het allereerste moment waarop de bezittingen van individuen werden onteigend. Primitief kapitalisme is iets dat steeds opnieuw de kop opsteekt, telkens wanneer een nieuw accumulatieproces begint, zoals in het geval van voormalige socialistische staten, waar de transitieperiode samenviel met de opkomst van een nieuwe heersende klasse van oligarchen, grootgrondbezitters en zakenlieden.

3 Zie: Ardian Klosi en Edi Rama, *Refleksione* (Tirana: Botime Albania, 1992).

4 De titel van het Albanese paviljoen voor de architectuurbienale van Venetië in 2014 dat was samengesteld door de Albanese kunstenaars Adrian Paci en Edi Hila, was 'Potential Monuments of Unrealised Futures'.

5 Zie: Clarissa de Waal, 'Post-Socialist Property Rights and Wrongs in Albania: An Ethnography of Agrarian Change', *Conservation and Society* 2 (2004), 19–50.

The Vicissitudes of a Project

When the project was launched in 2008, it was probably symptomatic of a country where the concept of Europe remained, for the time being, an ideal of mythical proportions. At the time, the project's progressive credentials were tied to the person of Edi Rama, who, as mayor of Tirana's in the early 2000s, had become internationally renowned for commissioning large-scale murals across the city and for freeing some of the main public parks from the intense abusive construction that had been allowed by previous post-communist administrations, which had religiously embraced the free market economy.

The development of Tirana's urban spaces in this period corresponded with the various enforced 'liberalisations' of the 1990s. In particular, the privatisation of land by an inexperienced parliament in the early 1990s springs to mind.⁵ As part of the compensation arrangements, the authorities relied on the existing rural grid established by the socialist agrarian reforms to serve as a virtual and physical footprint, facilitating the intense informal appropriation by former peasants, most of them from the northern mountainous regions. In the late 1990s and early 2000s, as the economy became more stable and labour was needed in urban areas, this population was invited to build their homes there, creating entire settlements on former agricultural land that soon became integrated as neighbourhoods of Tirana.⁶ The right-wing Democratic Party administration of the municipality of Tirana allowed almost anyone to set up a small business, which led to the conversion of ground-floor apartments into shops and the proliferation of kiosks that literally invaded the public spaces and main parks of the capital. The 'do it yourself'

2 See: Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, vol. 1 (New York: Penguin, 1990), 873–940. Marx defines 'primitive accumulation' as the origins of the process of accumulation of capital, the very first moment when individuals were expropriated from their possessions. Primitive capitalism is something that reappears continuously, anytime a new process of accumulation starts, as in the case of ex socialist states, when the period of transition coincided with the rise of a new ruling class of oligarchs, landowners and businessmen.

3 See: Ardian Klosi and Edi Rama, *Refleksione* (Tirana: Botime Albania, 1992).

4 'Potential Monuments of Unrealised Futures' was the title of the Albanian pavilion for the Venice Architecture Biennale in 2014, curated by the Albanian artists Adrian Paci and Edi Hila.

5 See: Clarissa de Waal, 'Post-Socialist Property Rights and Wrongs in Albania: An Ethnography of Agrarian Change', *Conservation and Society* 2 (2004), 19–50.

6 Sotir Dhamo, Gjergj Thomai and Besnik Aliaj, *Tirana: qyteti i munguar* (Pegi: Polis Press, 2016).



het platteland, die leunde op socialistische landbouw-hervormingen, om als virtuele en fysieke voetafdruk te fungeren. Dit systeem faciliteerde een intensieve, informele toe-eigening van grond door voormalige boeren, voor het merendeel afkomstig uit de noordelijke berggebieden. Tussen het eind van de jaren 1990 en het begin van de jaren 2000, toen de economie stabiel werd en er arbeidskrachten nodig waren in de stedelijke gebieden, werd deze bevolking uitgenodigd om op dit land hun huizen te bouwen, waardoor hele nederzettingen ontstonden op voormalige landbouwgrond — die al snel door Tirana werden opgeslokt.⁶ De rechtse Democratische Partij die de gemeente Tirana bestuurdde, stond bijna iedereen toe een klein bedrijfje op te zetten. Om te beginnen werden daardoor veel van de appartementen op de begane grond omgebouwd tot winkels en kwamen er daarnaast steeds meer kiosken bij, die de openbare ruimte en de belangrijkste parken van de hoofdstad letterlijk overspoelden. Het doe-het-zelf-ethos was bijzonder krachtig in Tirana; inwoners stonden te trappelen om deel te nemen aan het nieuwe privatiseringsregime. Maar terwijl er elders om elk stukje grond werd gevochten, bleef het Skanderbegplein een beschermde plek waar mensen hun avonden konden doorbrengen op het platform van het Cultuurpaleis en de trappen van het Nationaal Museum, die als recreatieteruimte werden gebruikt.

Tijdens de socialistische periode vormde het Skanderbegplein jarenlang een kwelling voor de staatsarchitecten, die een oplossing moesten zien te vinden die zou passen bij de uitstraling van de Albanese hoofdstad als het hoogtepunt van socialisme. Terwijl de bijdragen van Italiaanse architecten in de jaren 1920 en 1930 maar enkele sporen hadden nagelaten, bijvoorbeeld de axiale *cavea* en de symmetrische ministeriële gebouwen aan de zuidkant, het kleine Poppentheater en de Nationale Bank, werden in het communistische tijdperk het standbeeld van Skanderbeg, het Cultuurpaleis, het Nationaal Museum en de toren van Hotel Tirana toegevoegd.

Het Cultuurpaleis (waarvoor Chroesjtsjov in 1959 de eerste steen had gelegd) was de belangrijkste stap van de communistische regering in de richting van een echte piazza. De voorgevel van het paleis lag verhoogd op een platform, met grote trappen over de hele breedte en een groot terras dat diende als tribune voor het politiebureau wanneer dat parades en andere evenementen bijwoonde. Het Cultuurpaleis omarmde indertijd de notie van de Sovjet-Unie als sociale condensator en bevatte een centrale bibliotheek, leeszalen, een operazaal, muziekkamers, restaurants en bars die toegankelijk waren voor intellectuelen, arbeiders en boeren. Al deze activiteiten werden geïnstitutionaliseerd door de klassieke taal van de gevel, een grote zuilengang die geacht werd bij te dragen aan het socialistische karakter van het plein.

ethos was particularly powerful in Tirana, which seemed to be eagerly waiting to enter the new regime of privatisation. However, while elsewhere a race for every parcel of land was fought out, Skanderbeg Square remained a protected spot, where people could pass their evenings using the platform of the Palace of Culture and the stairs of the National Museum as playgrounds.

During the socialist period, Skanderbeg Square was a source of anguish for state architects, who struggled to find a solution that would fit in with the aura of the Albanian capital as a celebration of socialism. While the contribution of Italian architects in the 1920s and 1930s left few traces, such as the axial Cavea and the symmetrical ministerial buildings to the south, the small Puppet Theatre and the National Bank, the communist era added the statue of Skanderbeg, the Palace of Culture, the National Museum and the Hotel Tirana tower.

The Palace of Culture (whose first stone was laid by Khrushchev in 1959) was the most important move by the communist government in the direction of defining a proper piazza. The main front of the Palace was raised on a platform with a large staircase running the length of it, and a spacious terrace that served as a tribune for the Politburo to watch parades and other events. At that time, it embraced the idea of the Soviet social condenser, offering a central library, reading rooms, an Opera Hall, music rooms and restaurants, and bars accessible to intellectuals, workers and peasants. All these activities were institutionalised through the classical language of the façade, a large stoa that would contribute to the socialist character of the square. In the 1980s, this operation of creating a front was completed with the addition of the National Historical Museum, whose best architectural feature consisted of a podium and a system of stairs and ramps – a gesture that confirms that Albanian architects, like their Soviet counterparts, were well trained in planning memorials, monuments and urban platforms.

A Counter-Communist Piazza?

Historically, compromises – between conflict and celebration, between irregularity and form, void and buildings, representation of power and revolt – have characterised the history of the piazza since its origins in Italy, from the Middle Ages to the Baroque. During the Renaissance, the piazza would imply a more careful design of the façades of the surrounding buildings and the design of the pavement accentuated in its perspectival representation. The grid of the composition (in other words, the geometry of the pavement) represented the very ideological image

In de jaren 1980 werd deze operatie om een front naar het plein te maken voltooid door de toevoeging van het Nationaal Historisch Museum, waarvan de beste architectonische onderdelen een podium en een stelsel van trappen en hellingen waren — een gebaar dat bevestigt dat Albanese architecten, net als hun sovjet-tegenhangers, goed waren opgeleid in het ontwerpen van gedenktekens, monumenten en stedelijke sokkels.

Een anticommunistische piazza?

Historisch gezien was het compromis — tussen conflict en viering, tussen onregelmatigheid en vorm, leegten en gebouwen, machtsvertegenwoordiging en opstand — altijd al kenmerkend geweest voor de geschiedenis van de piazza, sinds zijn ontstaan in Italië, en van de middeleeuwen tot de Barok. Tijdens de Renaissance werd er meer op gelet dat de gevels aan zo'n piazza zorgvuldig waren ontworpen en dat de bestrating zo ontworpen was dat de perspectivische werking ervan geaccentueerd werd. Het patroon van de compositie (met andere woorden, de geometrie van het plaveisel) gaf het ideologische beeld weer van een nieuw compromis tussen de diverse bestuurlijke instellingen, waarbij de gewenste orde van relaties en compositie tussen gebouwen werd vastgesteld. De latere barokke piazza's werden opgevat als architectonische objecten op zich, als eenheden die de scenografie van de omringende gebouwen ondersteunde en ook het systeem van trottoirs, trappen en doorgangen omvatte. In de zestiende en zeventiende eeuw werden ze een index van de nieuwe agenda's die het leven in de stad volledig beheersten. De architectuur nam niet alleen verantwoordelijkheid voor het ontwerp van de stedelijke vorm, maar ook voor het beheersen van menselijke gedragingen.

Terwijl het idee van de piazza tijdens het modernisme, met de opkomst van openbare parken en massawoningbouw, uiteindelijk werd geëlimineerd, leek elke latere poging om haar opnieuw in te voeren anachronistisch of louter iets voor de sier. In dit licht bezien kan het project van 51N4E worden beschouwd als een opportune wederopstanding van de traditionele piazza. De gelijkenis tussen de strategie van 51N4E en het barokke concept van de piazza is zonneklaar: één element, het plein (of de lage piramide), verenigt alle ruïnes van vroegere architectonische ideologieën — dit, paradoxaal genoeg, in een land dat nooit een piazzacultuur gekend heeft, hoewel het er wel vertrouwd mee was.

De duidelijkste weergave van deze affiniteit was te zien in een video van 51N4E, waarin het plein verschijnt als een leegte die bevrijd wordt van een

of a new compromise between the institutions governing the city, establishing a rule of relationships and composition between buildings. The later Baroque piazzas were conceived as architectural objects in themselves, unified entities informing the scenography of their surroundings and including the system of pavements, stairs and passages. In the sixteenth and seventeenth centuries, they became an index of new agendas governing the entire life of the city. Architecture took on a responsibility not only to shape urban form, but also to control behaviour.

If, with the rise of public parks and mass housing, the idea of the piazza was finally abolished during modernism, any subsequent attempt to revisit it seemed anachronistic or an exercise in ornamentation. Seen in this light, 51N4E's project can be seen as an expedient resurrection of the traditional piazza. The similarity between 51N4E's strategy and the Baroque concept of the piazza is obvious: one element, the square (or low pyramid), unites all the ruins of past architectural ideologies – this, paradoxically, in a country that never knew the culture of the piazza, although it was familiar with it.

The most obvious representation of this affinity was in a video by 51N4E, in which the square appears as a void freed from an accumulation of Lego pieces. Unlike the very first images showing the square as a void between buildings, years later, the majority of the drawings, photographs and collages produced for the project tend to emphasise the lateral fronts of the greenery and vegetation. In the history of the industrial and modern metropolis, parks and gardens have always had a financial purpose, to increase the value of land, but also a disciplinary role, to domesticate conflicts, revolts or allegorical embarrassments (avoiding episodes like that of the cake through the use of 'décor'). Not by chance, many detractors of the project describe it as an exclusive space that could be considered without sarcasm as the private garden of the Municipality of Tirana.⁷ Demolishing the monumental stairs of the two socialist buildings and placing trees in front of the façade of the Palace of Culture was the final manoeuvre of the authorities to hide and eliminate any trace of the socialist past. At the same time, by revolving the idea of the fronts, the bravura of the architects consisted in putting all the emphasis on the void of the horizontal plane, which was the clear result of a work of compromises. While the

7 See: Vincent W.J. van Gerven Oei, 'Feverish Lake Park', *Berfrois* (2016), berfrois.com/2016/04/feverish-lake-park-gerven-oei/ (accessed 13 March 2023). See also: Fabrizio Bellomo, 'Le foreste sono orizzontali', *Artribune* (2019), artribune.com/arti-visive/2019/11/boeri-bosco-verticale-tirana-editoriale-fabrizio-bellomo/ (accessed 13 March 2023).



Skanderbeg Square in 2017 as realised after the design of 51N4E/ Het Skanderbegplein in 2017, uitgevoerd naar ontwerp van 51N4E, photography/ fotografie Filip Dujardin

opeenstapeling van stukjes Lego. In tegenstelling tot de allereerste beelden, die het plein tonen als een leegte tussen gebouwen, wordt in de meeste tekeningen, foto's en collages die jaren later voor het project zijn gemaakt, juist de nadruk gelegd op de zijdelingse aanzichten van het plein met zijn groen en vegetatie. Parken en tuinen hebben in de geschiedenis van de industriële en moderne metropool naast een financieel doel, namelijk het verhogen van de grondwaarde, ook altijd een disciplinerend oogmerk gehad, namelijk de beteugeling van conflicten, opstanden of allegorische hinderlijkheden (door bijvoorbeeld het inzetten van 'décor', toestanden zoals die met de taart te vermijden). Het is niet toevallig dat veel tegenstanders van het project het plein beschrijven als een exclusieve ruimte die zonder sarcasme kan worden beschouwd als de privétuin van het gemeentebestuur van Tirana.⁷ De sloop van de monumentale trappen van de twee socialistische gebouwen en het plaatsen van bomen voor de gevel van het Cultuurpaleis was een laatste manoeuvre van de autoriteiten om elk spoor van het socialistische verleden te verbergen en te elimineren. Tegelijkertijd was de bravoure van de architecten af te leiden uit het feit dat ze het idee van de voorgevels omdraaiden, zodat alle nadruk op de leegte van het horizontale vlak kwam te liggen, wat duidelijk het resultaat was van een bereikt compromis. Terwijl de platte piramide is voortgekomen uit een idee van 51N4E, is de compositie van de *confettis* langs de randen en binnen de tuinen aan de rand gedeeltelijk bepaald door confrontaties tussen de architecten en de vertegenwoordigers van de instellingen rond het plein. De Nationale Bibliotheek (onderdeel van het Cultuurpaleis) dacht bijvoorbeeld aan een paviljoen dat als boekwinkel kon worden gebruikt, terwijl de managers van Hotel Tirana behoefte hadden aan een kleine kapel en een tribune voor privévieringen.

De politieke nasleep van het Skanderbegproject

Zoals bij de meeste hedendaagse openbare projecten gaat het hier om compromissen en om onderhandelingen tussen verschillende belanghebbenden. Beide zijn kenmerkend voor de praktijk van buitenlandse architecten sinds hun massale komst naar Tirana na 2013. Iedereen weet dat de belangrijkste taak van deze architecten in Tirana het verzorgen van public relations was (tijdens bijeenkomsten met bestuurders en openbare hoorzittingen). En toch heeft de betrokkenheid van deze architecten als persoonlijke raadgevers van Edi Rama — gelijk de figuur van de courtesane in de Italiaanse Renaissance — hun rol in besluitvormingsprocessen over planning en ontwerp gelegitimeerd, waardoor hun positie superieur werd aan die van lokale

flat pyramid is the fruit of an idea by 51N4E, the composition of the *confettis* placed on the edges and in the perimeter gardens was partly decided by confrontations between the architects and the representatives of the institutions surrounding the square. For example, the National Library (part of the Palace of Culture) proposed a pavilion to be used as a bookstore, while the managers of the Hotel Tirana asked for a small chapel and a stage for private parties.

The Political Afterlife of the Skanderbeg Project

As in most contemporary public projects, what matters are the compromises and negotiations between different stakeholders. Both of these have characterised the practice of foreign architects since their arrival *en masse* in Tirana after 2013. Everyone knows that the main task of these architects in Tirana has been public relations (meetings with administrators and public hearings). And yet, the involvement of these architects as personal advisors to Edi Rama — like the figure of the courtesan in the Italian Renaissance — has legitimised their role in decision-making processes of planning and design, giving them a position of superiority over local architects. Indeed, the presence of foreign architects in competition juries, regulatory plans, and public and private projects, such as the private homes of politicians and businessmen, has been so significant that the city's administration now tacitly expects local architects to always present a foreign partner in applications for public or private commissions, at least for the façade of the building.

These arrangements started when Rama was elected Prime Minister in 2013, and when, after decades of absence, architecture was finally inserted into the political agenda of his Socialist Party government. These years were particularly interesting as the politics of the Urban Renaissance spread a new wave of optimism, corresponding to a new project to reconstruct the image of the state, based on a strong belief in architecture.

The years 2014 and 2015 were a season of intense involvement of interesting foreign architects in competitions and design projects. The works resulting from the competitions of that period, as well as the numerous Photoshop collages, continue to inspire students to this day.⁸ But what seemed in the early years of Rama's administration to be a good opportunity for young architects (many of them from Belgium, Italy and the Netherlands) to experiment with design, soon turned into a compulsory pattern of forming partnerships with a few selected big names attached to the prime minister's court. In

architecten. De aanwezigheid van buitenlandse architecten in prijsvraagjury's, kaderstellende planvorming, openbare en particuliere projecten, zoals de privé-woningen van politici en zakenlieden, is zelfs zo relevant geweest dat het bestuur van de stad tegenwoordig stilzwijgend verwacht dat lokale architecten altijd een buitenlandse partner meebrengen, als ze met voorstellen komen voor openbare of particuliere opdrachten om minimaal, bijvoorbeeld, de gevel van het gebouw te ontwerpen.

Deze aanpak begon toen Rama in 2013 tot premier werd gekozen, en de architectuur na decennia van afwezigheid eindelijk op de agenda van de regering van zijn Socialistische Partij verscheen. Deze jaren waren vooral interessant doordat de politiek van de Stedelijke Renaissance een nieuwe golf van optimisme verspreidde, die samenviel met een nieuw project voor de wederopbouw om het imago van de staat op basis van een sterk geloof in architectuur op te vijzelen.

De jaren 2014–2015 waren een periode van intense betrokkenheid van interessante buitenlandse architecten bij prijsvragen en planningsprojecten. Tot op de dag van vandaag worden studenten geïnspireerd door het werk dat uit die prijsvragen voortkwam, getuige de talloze Photoshop-collages.⁸ Maar wat tijdens de eerste jaren van de regering–Rama een goede gelegenheid leek voor jonge architecten (van wie velen uit België, Italië en Nederland) om ontwerpexperimenten uit te voeren, veranderde al snel in een verplicht patroon van samenwerkingsverbanden met enkele geselecteerde grote namen die aan het gevolg van de premier verbonden waren. In 2016, toen de nieuw verkozen burgemeester van Tirana, Erion Veliaj, het project van 51N4E voor het Skanderbegplein weer oppakte, was het enthousiasme dat eens door deze prijsvragen was opgewekt, allang bekoeld. Misschien was deze laatste transitie — van een papieren project naar een concrete realisatie van enkele van de interventies van de Stedelijke Renaissance — een noodzakelijk middel om werk van bekende West-Europese architecten zoals Stefano Boeri, BIG, Marco Casamonti, MVRDV,

2016, when the newly elected major of Tirana, Erion Veliaj, resumed the project of 51N4E for Skanderbeg Square, the enthusiasm generated by these competitions had already waned. Perhaps this last transition, from paper project to the concrete realisation of some of the interventions of the Urban Renaissance, was a necessary engine to attract and legitimise the work of well-known Western European architects, including Stefano Boeri, BIG, Marco Casamonti and MVRDV, who in turn would continue to produce images and architectural features that would generate exchange value in attracting investors and lending the country an image of credibility for speculators.

From this perspective, the Skanderbeg Square project fits into the development and gentrification agenda of Rama's national administration.⁹ It is also clear why, immediately after the square's inauguration — indeed, almost simultaneously — several high-rise luxury apartment buildings and hotels were built around the square. There is a certain coherence to this return of the piazza: not only its formal features, but also its ideological structure have been revived. The history of the piazza is, of course, a history of compromises between powers, but in this evolved version it shows a new attitude of the architect, which becomes that of a bridge between the apparatuses of the state and the oligarchy. As always, in these procedures, architecture remains only an object to be contemplated.

8 What makes the Albanian project so interesting is that, to some extent, the Urban Renaissance initiative laid the foundations for a new theory of value based mainly on the production of images. The authorities had strongly urged the production of renderings and video animations for public presentations. It was no coincidence that land values in certain parts of Tirana began to rise once media outlets started publishing these realistic renderings.

9 This is also the main difference between the Rama and Berisha governments: while the latter governed the territory by promising private property to rural farmers, Rama governs through gentrification.

7 Zie: Vincent W.J. van Gerven Oei, 'Feverish Lake Park', *Berfrois* (2016), berfrois.com/2016/04/feverish-lake-park-gerven-oei/ (bezocht op 13 maart 2023). Zie ook: Fabrizio Bellomo, 'Le foreste sono orizzontali', *Artribune* (2019). Ook: artribune.com/arti-visive/2019/11/boeri-bosco-verticale-tirana-editoriale-fabrizio-bellomo/ (bezocht op 13 maart 2023).

8 Wat het Albanese project zo interessant maakt, is dat het initiatief van de Stedelijke Renaissance tot op zekere hoogte de basis legde voor een nieuwe waardetheorie die vooral op de productie van beelden was gebaseerd. De autoriteiten hadden sterk aangedrongen op de productie van *renderings* en video-animaties voor openbare presentaties. Het was niet toevallig dat de grondwaarde in bepaalde delen van Tirana begon te stijgen, zodra mediakanalen deze realistische weergaven begonnen te publiceren.



enzovoort, binnen te halen en te legitimeren. Zij zouden op hun beurt beelden en architectonische elementen blijven produceren die hun ruilwaarde genereerden door investeerders aan te trekken en het land een geloofwaardig imago voor speculanten te verlenen.

Vanuit dit oogpunt sluit het Skanderbegproject aan bij de ontwikkelings- en gentrificatieagenda van Rama's nationale regering.⁹ Het is ook duidelijk waarom onmiddellijk na de inhuldiging van het plein — bijna gelijktijdig daarmee — verschillende luxe woongebouwen en hotels rond het plein werden gebouwd. Dit hangt in zekere zin samen met de terugkeer van de piazza: niet alleen de formele kenmerken, maar ook de ideologische structuur ervan zijn nieuw leven ingeblazen. De geschiedenis van de piazza is er vanzelfsprekend een van compromissen tussen machten, maar in het evolutionaire verloop van deze versie ontdekken we de nieuwe houding van de architect die een brug slaat tussen staatsapparaat en oligarchie. Zoals altijd in dergelijke procedures blijft de architectuur een object van contemplatie.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

9 Dit is ook het belangrijkste verschil tussen de regeringen-Rama en -Berisha: terwijl de laatste het grondgebied bestuurde door de boeren op het platteland privé-eigendom te beloven, bestuurt Rama door middel van gentrificatie.

Justin Agyin en Bernard Colenbrander

Productieve ontmoetingen tussen plaatsen en tijden

Een gesprek met Julian Harrap

De Engelse architect Julian Harrap (1942) houdt zich al tientallen jaren bezig met het ontwerpen en realiseren van uitgebreide renovatieprojecten van belangrijke Europese musea. In al deze projecten is zijn aanpak herkenbaar aan de doelgerichte 'lezing' van het onder handen te nemen historische artefact en aan de totstandkoming vervolgens van alle mogelijke verduidelijkingen en verbeteringen. Julian Harrap Architects (JHA) is een middelgroot bureau voor architectuur en conservatie. De praktijk is georganiseerd als een plek van intensieve uitwisseling die individuele architectontwerpers aan elkaar koppelt, die elk diepgaande, maar verschillende specialisaties hebben op het gebied van de materiaalkennis die onontbeerlijk is voor conservatie- en restauratiewerk.^{1,2} De kracht van deze kennis en kennisuitwisseling wordt geïntensiveerd doordat het bureau samenwerkingen met verschillende andere architectenbureaus aangaat — alle projecten werden en worden door middel van samenwerking uitgevoerd. Harrap is al jaren betrokken bij het Londense Soane's Museum (vanaf 1986), waar het bureau de leiding heeft over alle verbouwingen en het onderhoud, terwijl Caruso St John verantwoordelijk is voor de nieuwe vitrines in de tentoonstellingsruimte. De omvangrijke renovatie van het Neues Museum in Berlijn (1995–2009) werd samen met David Chipperfield gerealiseerd; in de projecten voor Museum De Lakenhal in Leiden

1 'Conservatie: Gecoördineerde acties om het voortbestaan en instant houden van gebouwen, culturele artefacten, natuurlijke hulpbronnen, energie of enige andere zaak van waardevolle betekenis voor de toekomst.' Neues Museum Definitions of Terms, uit: *Denkmalpflegerischer Leitfaden* (Londen: Julian Harrap Architects, 1999), 99.

2 'Restauratie: Het aanpassen van een gebouw, bouwdeel of artefact dat in verval is geraakt, verloren is gegaan of beschadigd is geraakt, of waarvan gemeend wordt dat het incorrect gerepareerd of aangepast is in het verleden, met als doel om het weer te laten stroken met het ontwerp of de verschijningsvorm ervan op een eerder moment in de tijd. Restauratie behelst een significant andere aanpak dan reparatie, waarbij niets (op)nieuw wordt uitgevonden.' Neues Museum Definitions of Terms, uit: *Denkmalpflegerischer Leitfaden* (Londen: Julian Harrap Architects, 1999), 99.

Justin Agyin and Bernard Colenbrander

Productive Encounters between Sites and Times

A Conversation with Julian Harrap

For decades, the English architect Julian Harrap (b. 1942) has been involved in the design and implementation of numerous renovation projects for major European museums. In each of these projects, his approach is characterised by a careful 'reading' of the historical artefacts encountered and the subsequent engineering of possible clarifications and improvements. Julian Harrap Architects (JHA) is a medium-sized architecture and conservation office. The practice is organised as an intensive interface between individual design architects, each with a deep but different specialism in the material knowledge essential to conservation and restoration work.^{1,2} This strength of knowledge and knowledge exchange is intensified by working together with different architecture offices, as all projects have been and are being done in collaboration. Harrap has for many years been involved in the Soane Museum in London (ongoing from 1986), directing alterations and maintenance, while Caruso St John have been made responsible for the new cases in the exhibition room. The extensive renovation of the Neues Museum in Berlin (1995–2009) was realised together with David Chipperfield. In the projects for Museum De Lakenhal in Leiden (2013–2019) and the Mayer Van den Bergh Museum in Antwerp (ongoing) Harrap found a partner in Happel Cornelisse Verhoeven Architects (HCVA). Although Harrap's practise is based in and operates from London, it brings together expertise spanning centuries as well as variegated parts of Europe by collaborating and working on significant

1 Conservation: Coordinated actions to secure the survival or preservation of buildings, cultural artefacts, natural resources, energy or any other thing of acknowledged value for the future. Neues Museum Definitions of Terms from *Denkmalpflegersiher Leitfaden* (London: Julian Harrap Architects, 1999), 99.

2 Restoration: Alteration of a building, part of a building or artefact which has decayed, been lost or damaged or is thought to have been inappropriately repaired or altered in the past, the objective of which is to make it conform again to its design or appearance at a previous date. Restoration implies a significantly different approach to repair which is not inventive. Neues Museum Definitions of Terms from *Denkmalpflegersiher Leitfaden* (London: Julian Harrap Architects, 1999), 99.