

# II REALISM AND AUTONOMY

DOI: 10.61037/TVA00013  
This chapter is part of: Gabrielle Schaad, Torsten Lange (Eds.)  
*archithese reader. Critical Positions in Search of Postmodernity, 1971–1976*, Zurich 2024.



123  
From Idealism  
to Disenchantment:  
Realism in and  
beyond *archithese*  
by Irina Davidovici

142  
To Laugh in Order Not to Cry:  
Interview with Robert Venturi  
and Denise Scott Brown  
by Stanislaus von Moos

167  
Rules, Realism, and History  
by Alan Colquhoun

177  
Problems of Architecture  
and Realism  
by Giorgio Grassi

188  
A Realist Education  
by Aldo Rossi

194  
On The Problem of  
Inner Architectonic Reality  
by Bruno Reichlin  
and Martin Steinmann

# From Idealism to Disenchantment

## Realism in and beyond *archithese*

Irina Davidovici

Two issues of *archithese* published in the mid-1970s (number 13 / 1975 and number 19 / 1976) framed the agenda of architectural realism and autonomy that would shortly accompany the arrival of postmodernism. Under the shared title “Realismus in der Architektur” (Realism in Architecture) each issue had its own particular handle on the theme. Issue 13, subtitled “Las Vegas etc.,” literally pink-tinted realism with reflective irony, connecting it to Robert Venturi’s and Denise Scott Brown’s forays into middle-class American popular culture. Issue 19, coedited with guests Martin Steinmann and Bruno Reichlin, had the explicitly theoretical ambition to provide a cogent, if synthetic, definition. Presenting a mainly European perspective focused on Italian neorationalism, the editors painted a pluralist overview of architectural realism as a theory whose general validity would transcend specific historical or cultural conditions. The differences between these two issues were partly explained by the make-up of the editorial boards. The first had been curated by the *archithese* editor in chief, Stanislaus von Moos, together with his two U.S. guest editors and Swiss historian Jacques Gubler. The second issue had been coedited by von Moos with Steinmann and Reichlin, both trained architects and researchers at the gta Institute of ETH Zurich, who brought an undertone of earnest theoretical density. The two issues were conceived as a diptych: the first, exploring an impressionistic understanding of realism through the lens of

contemporary architecture; the second offering a systematic overview from historical and theoretical perspectives.<sup>1</sup>

Culled from both *archithese* issues, the texts selected for this section were penned partly by Swiss writers (von Moos, Steinmann, Reichlin) and partly by international figures (Venturi and Scott Brown, Giorgio Grassi, Aldo Rossi, Alan Colquhoun). Their range bears testimony to the journal's global perspective and explains the wider, indeed international, resonance the journal had by this time acquired. The historical legacy of the texts lies in their early exploration of ideas that later became defining components of architectural postmodernism, anticipating its explicit emergence in Charles Jencks's *The Language of Post-modern Architecture* (1977). Their curatorship betrays an editorial ambition to forego the immediate interests of the Swiss readership in favor of contributing to a wider theoretical discourse. Veering from the pragmatic aim of the journal's funders—to present the latest architectural developments worldwide to the local professional audience—issues 13 and 19 were intended as an international contribution, demonstrating the journal's relevance beyond its immediate context. Subsequently, the concepts of architectural realism and autonomy were woven together into a hybrid design method that gained traction in the Swiss architecture of the 1980s and 1990s, influencing and resonating in various contextual architectural productions in Europe and beyond.

This text provides commentaries for the selected articles, integrating them into a partial overview of the established discourse on architectural realism and autonomy. In the decades since the selected articles first appeared, a perceptible sense of transformation occurred in the oscillations between the theories and practices associated with these notions. Historically, even when intended to express a critical view of a nominal “real,” realism was grounded in the search for an underlying order. In its societal dimensions, the disenchantment of architectural realists concealed an ultimately idealist belief in the existence and necessity of meaning. Today, overtaken by other priorities, that perspective is tinged with the nostalgia usually reserved for certitudes that no longer matter.

## **An Imperfect Reality**

The conversation “To Laugh in Order Not to Cry”<sup>2</sup> between von Moos, Venturi, and Scott Brown, recorded in October 1974 in Philadelphia, posits the notion of realism as the precondition for socially engaged architecture. In opposition to the modernists’ attempts to bend reality to suit their vision, Venturi and Scott Brown acknowledge existing constraints and contradictions as generators of form.<sup>3</sup> This position is reflected in the issue’s editorial, which states,

Today, the renunciation of bold building alternatives, the acceptance of reality and what is possible within its framework is an important concern of socially committed architects. ... It is not just a matter of escaping into a sociological and planning empiricism, but also to challenge the architect to take a closer look at the rich store of traditional and folkloric images and forms that history has left us.<sup>4</sup>

Realism, that is, is a political matter, informed by the specificity of socioeconomic conditions. Conversely, the attempt to conceal or suppress them to bring into being an alternative reality—procedures associated with the modernist project and manifest since the late 1960s in U.S. advocacy planning—is seen as a withdrawal from reality:

[I]t seems to us that the usual rhetoric of modern architecture about “building for the poor,” and so on, is not an approach to reality but a flight from it. And as soon as one tries to keep a lookout for opportunities to get closer to the reality, one finds that there is simply no option other than to work within the system—or to give up and design utopias.<sup>5</sup>

This critique of modernist design procedures, however, contains a paradox that hinges upon architecture’s social engagement. Both modes of practice—the former aiming at the production of transformative utopias, the latter at the analysis and interpretation of the realities on the ground—claim a sense of social conscience. At the same time, both are defeatist: whether by engaging in knowingly quixotic attempts at challenging the hegemonic system or by subverting it from within. The realist approach of Venturi and Scott Brown consisted of studying “what cities actually look like and ... understand why it is that they look the way they do—without all too many aesthetic and moral expectations.”<sup>6</sup> Nevertheless, this critical acceptance resulted in a misalignment of design aims and procedures. Venturi and Scott Brown used irony as a critical

device to distance themselves from the imperfect reality they were attempting to make sense of:

Our answer is that we try as best we can to get closer to the realization of our social concerns—specifically, in the immediate future and with the aid of instruments that the society around us makes available. As artists, we use irony. ... We see irony as a means to help the individual to survive in a culturally multicolored, thrown-together society. We believe that the role of a socially committed artist or architect in our society does not have to be so far removed from that of a jester.<sup>7</sup>

The title of the interview, “To Laugh in Order Not to Cry,” indicates the true cost of adjusting to an imperfect reality. If, by using irony, Venturi and Scott Brown found they could address the lack of ideological content and the potential generalization of postwar capitalism, they also acknowledge that the conclusions thus reached are incomplete.

### **The Right to Architecture**

The shift in tone of the second *archithese* issue on “Realism in Architecture” is largely explained by the influence of its guest coeditors. Unlike the art historian von Moos, Steinmann and Reichlin had trained as architects at the ETH during the 1960s, part of a politicized generation that closely followed the debates of Italian neorationalism. Both men had conducted research at the gta Institute in the chair of Adolf Max Vogt. The Ticinese Reichlin had assisted, together with his partner in practice, Fabio Reinhart, Rossi’s teaching studio at ETH from 1972 to 1974. In 1973 they had been actively involved in the Fifteenth Triennale in Milan, “Architettura Razionale,” and in 1976, alongside Eraldo Consolascio, had collaborated with Rossi on his Venice Biennale exhibit, the collage *Città analoga (The Analogous City)*. A researcher at the gta Institute from 1968 and until 1978, in 1975 Steinmann curated the ETH exhibition *Tendenzen—Neuere Architektur im Tessin*, which theoretically reframed the recent Ticinese architecture as an illustration of architectural autonomy.<sup>8</sup> The collaborative editorship of *archithese* 19 followed a similar agenda to the *Tendenzen* exhibition, exploring the potential of realism to enact a “critical revision of the notion of architecture itself.”<sup>9</sup> To this end, the editors invited contributions from

architects Colquhoun, Grassi, Rossi, and Scott Brown, Marxist philosopher Hans Heinz Holz, and architectural historian Otakar Mácel.

Steinmann and Reichlin's definition of *realism* was relative to the notion of architectural autonomy. Rather than consider the role of architecture within wider cultural, political, and social structures, they proposed an interpretation of realism pertaining, first, to intradisciplinary reflections on the history of architecture and, second, to its material presence. Their essay "On the Problem of Inner Architectonic Reality" examines how the conceptual category of realism could be applied to architecture. In the article, Steinmann and Reichlin reject both the purely ideological and purely functional understandings of realism, focusing instead on its rhetorical potential. This vision of realism amalgamated Rossi's interest in formal typological analogy with Venturi and Scott Brown's appreciation of everyday environments.

For Steinmann and Reichlin, the inherent reality of architecture is generated in dialogue with its own history. Quoting Rossi's hermetic formulation "l'architettura sono le architetture [architecture is architectures]," they argue that "the fundamental dimension of meaning *lies in the relatedness of architectural language to itself* (self-reflexivity)."<sup>10</sup> On the other hand, echoing Scott Brown's contribution, they posit architecture's inherent reality in an empirical understanding, ultimately aimed at the experience of its constructed, material existence. This grounding of architectural production in readings of reality—cultural baggage, rules, habits, and customs derived from personal and collective experiences—established ideological connections with both neorationalism and structuralism. Realism in architecture is thus understood in a double sense in which its reflections on social reality are ultimately subsumed under its own, sensuous nature.

The repression of architecture's own concrete reality has brought with it its reduction to an "object of daily use." This is in keeping with a general trend to separate contemplative life from practical life and to restrict it to a compensatory, consolatory function. Practical life permits only desire (*désir*), which is the driving force of the capitalist process of valorization, but it precludes self-satisfying pleasure (*plaisir*)... The pleasure of architecture is one of these deprived pleasures. The goal is to demand in the name of realism the right to the pleasure of architecture.<sup>11</sup>

Delivered with the confidence of a manifesto, this final statement nevertheless opens more questions than it answers. It posits the aesthetic pleasure of architecture as a counterpart to its utility and outward desirability, both equally subject to capitalist consumption. Freeing the aesthetic experience from the same predicament, however, implies an autonomy of architecture without recourse: its ultimate isolation as artwork. The intellectual legacy of the article is cemented at its midpoint, where it addresses the question of architectural intelligibility: “Understanding the significance of a work means determining its position within a dense network of relationships. The denser this network is, the more numerous the examples, and the more concrete the knowledge, the more structured the field of architecture seems to the observer, no matter his preferences.”<sup>12</sup> According to the authors, this density of meanings renders architecture legible—presumably as symbol but also in the concrete entanglements of form, material, construction, typology, and relations to site. In this legibility—that is, in the architectural work’s connections to embodied experience—the work is able to lay claim to its realism. In hindsight, this statement can be read as an incipient form of a design method that situates every architectural object in a network of relationships—from its inner-architectural, typological history to the history of its site. This vision had profound implications for the subsequent Swiss and international discourse.

### **Between Autonomy and Heteronomy**

For British architect and critic Colquhoun, realism represented an entry point to the issue of architectural autonomy. His essay “Rules, Realism, and History” examines the tension between architecture as “self-referential system” with its own traditions and value systems, and architecture as a “social product” shaped by wider social and economic circumstances.<sup>13</sup> Colquhoun is more skeptical of its aesthetic dimensions. He argues that historical attempts in art to circumvent stylistic norms by defining realism as a universal, unmediated language had been doomed, since the understanding and the represen-



tation of “reality” were different categories to begin with. Conversely, architecture retained a double condition — as part of the real world and as representation of that world — which the modern movement had “radically” conflated. The overlap between the (supposed universally intelligible) classical rule systems and the actual circumstances of architecture had resulted in a fundamental misalignment of form and content. Colquhoun resolves this tension in a dialectic manner, arguing that any substantive change in architectural norms must take into account “two variables — the socio-economic system and the aesthetic rule system — [that] can only be accounted for dialectically.”<sup>14</sup> Paradoxically, architecture’s attempts to achieve realism by evading stylistic norms resulted in a new dominant style. Its disconnection from the ideological or symbolic meanings attached to certain forms had resulted in an eclecticism even more arbitrary than that of the nineteenth century, of which Rossi’s “purely self-reflective” Gallarate housing block is a prime example.<sup>15</sup> Given the proven futility of the search for an unmediated, primordial language, Colquhoun argues that the rethinking of realism must take into account the constant modification of cultural conventions by external socio-economic pressures. The emergent synthetic, contingent realism “would gain its validity both from existing aesthetic structures and from a reality which would affect and alter these structures.”<sup>16</sup>

The text “Problems of Architecture and Realism,” also included in *archithese 19*, is the transcription of a lecture delivered by Italian architect Grassi at ETH on June 2, 1976. Its point of departure is Georg Lukács’s aesthetic theory describing the architectural work as simultaneously fulfilling a function and expressing this function symbolically. Grassi proposes the notion of “appropriateness” as the framework for architecture’s responsibilities as an inherently collective work. “Thus the notion of ‘suitability’ must always include the generalizing tendency that characterizes the historical experience of architecture; that is, the sense common to all the solutions of a particular problem that architecture poses to itself over time, be it the house, the public place, the street, and so on.”<sup>17</sup>

Architecture's collective intelligibility is illustrated through a gamut of aspects: the correspondence of formal articulations and methods of construction, the relation to handicraft, the durability of meanings attached to forms, the necessity of professional "discipline" as guarantor of its communicability. Its potential as cultural superstructure is inextricably tied to its contribution to wider societal goals. In the end, "while architecture is linked to an immediate use, it is also the 'world' that most directly bears witness to the collective desire to leave a trace for the future."<sup>18</sup> Grassi's argument is thus aligned with Colquhoun's dialectic of architecture as artistic and social product, yet stops short of advancing a more proactive agenda.

Rossi's contribution, "A Realist Education," came at a pivotal moment in his career. In the same year, he exhibited at the Venice Biennale the collage *La città analoga*, created with his Zurich assistants Reichlin, Reinhart, and Consolascio, and published the related article "An Analogical Architecture" in *A+U*.<sup>19</sup> Through these outlets, Rossi unveiled a new design method based on "a different sense of history, conceived of not simply as fact but rather as a series of things, of affective objects to be used by the memory or in a design."<sup>20</sup> Analogical architecture is inherently subjective, articulating forms through the processing of personal experiences, sources, and decisions. Rossi's reorientation toward an individual poetics effectively supplanted the rationalism of his earlier typological and morphological method, which he had deployed during his teaching at ETH from 1972 to 1974 and which his ETH devotees still zealously followed.

Contrary to Reichlin and Steinmann, in his article Rossi is skeptical about architecture's connection to "realism," a category usually pertaining to art, literature, and film: "However, unless for some academic purpose, it is silly to make realism into a category of architecture. Otherwise, it will end up like rationalism, or symmetry, or so many other names that are useful for expressing a certain idea."<sup>21</sup> He argues that architecture could be realist only inasmuch as built artifacts have the capacity, with admittedly limited means, to produce

genuine emotion. The title “A Realist Education” refers to early formative experiences carrying emotive reactions that, in time, had become personal resources for his own projects: the “distant, fascinating, grandiose” reality of socialist realist art, the “everyday and antique” realism of Roman construction and Lombard houses. These references built up a multifaceted concept of “reality,” blurred by personal reflections and analogies so as to acknowledge its own subjectivity.<sup>22</sup>

### **Dialectical Realisms**

The two *archithese* issues on architectural realism bring together a wide range of disciplinary and methodological approaches. The collection of critical essays is arranged around a set of dialectical tensions, sampling—as Ákos Moravánszky argues—Rossi’s existential listlessness and Scott Brown’s unedited reality as an ideological polarity.<sup>23</sup> This is due not only to the use of opposite referential frames, socialist-realist and liberal-capitalist, but also to procedural differences. Rossi’s insistence on formal autonomy and Venturi Scott Brown’s nonjudgmental acceptance of the everyday—Rossi emphasizing the formal aspects of architecture; Venturi Scott Brown, its sociopolitical reality—rendered a dialectical rereading inevitable. Colquhoun, Grassi, Steinmann, and Reichlin seem to concur that such a dialectic is centered on the constantly renegotiated tension between the aesthetic and functional attributes of architecture. Colquhoun rephrases the dichotomy of architectural autonomy versus its social origins and responsibilities as a “dialectical process, in which aesthetic norms are modified by external forces to achieve a provisional synthesis.”<sup>24</sup> Accordingly, the “traditional” realism that sought to read “real” conditions by rejecting stylistic choice could be superseded by a dialectical reading that considered both the actual conditions explored and the aesthetic dimensions they generate. Steinmann’s and Reichlin’s affirmation of architecture’s concrete reality sought to resist the excessive intellectualization of architecture, a reiteration of its material presence. Subsequent developments in the actual architectural production of northern Switzerland over the following two decades offer several illustrations of such syntheses.

## **Realism and Postmodernism in Swiss Architecture**

The *archithese* realism issues illustrate the debt of Swiss architecture to a double theoretical import, Anglo-Saxon and Italian, widely associated with postmodernism. The weight and significance ascribed in Switzerland to this discourse is all the more remarkable since, in the 1980s, the highly heterogeneous architectural profession almost monolithically rejected postmodernism as an architectural proposition. The collective attitude is neatly summarized by Ticinese practitioner Flora Ruchat-Roncati, who dismisses it as “a purely pictorial, superficial dimension.”<sup>25</sup> Across regional and generational categories, the Swiss voiced their rejection of formal arbitrariness, their contempt for frivolous irony, their suspicion of elaborate theories, and their abhorrence of shoddy construction—all seen as postmodernist motifs. Above all, however, postmodernism challenged Swiss architecture’s uninterrupted, if constantly probed, relation to architectural modernism as a form of cultural habituation.

As a rallying cry in 1980s and 1990s Swiss architecture, opposition to the postmodern discourse paved the way to its own self-definition. And yet, along ideological and intellectual lines, this resistance became both more nuanced and more partial. An older generation, cast in a firmly rationalist mold, would not accept the masking of rational structures behind stylized historicist elements—a procedure seen, in the modernist mindset, less as ironic than blasphemous. Even those who openly grappled with the impossibility of a total correspondence of form and construction balked at the idea of an arbitrary, seemingly haphazardly applied, classicist scenography.

In contrast, the younger generation of Swiss architects born around 1950, several of whom had studied at ETH under Rossi, were well attuned to the reevaluation of history as an instrument for design. Whether rejecting a historicist-formalist set or a constructional Potemkin village, they relied, to a great extent knowingly, upon the conceptual foundations of postmodernism, showing a keen interest in its design procedures. This cohort instrumentalized the conceptual and methodological principles of postmodernism to carve out a position distinct from the

somewhat dogmatic, limited, and dated modernism of their older peers. This Oedipal impulse manifested itself in the amalgamation of motifs derived equally from the work of Rossi and Venturi Scott Brown. Rossi's melancholy appreciation of postindustrial landscapes merged with Venturi's and Scott Brown's fascination with a vital popular culture, finding new expressions in the local situation. By virtue of economic and political conjectures (the import of U.S. material values, the palpable effects of the transition from industrial manufacture to a service economy), both motifs reverberated deeply in postwar Switzerland. The proliferation of peripheral rust belts and the emergence of a new entropic (sub)urbanization, amplified by the economic slumps of the 1970s and early 1990s, represented a main category of the "real" that architects felt bound to address. As Herzog & de Meuron compellingly asked,

What else can we do but carry within us all these images of the city, or pre-existing architecture and building forms and building materials, the smell of asphalt and car exhaust and rain and to use our pre-existing reality as a starting point and build our architecture in pictorial analogies? The utilization of these pictorial analogies, their dissection and recomposition into an architectural reality is a central theme in our work.<sup>26</sup>

This translation of "pre-existing reality" into "an architectural" one lies at the crux of architectural realism. In the Swiss case, realism sided strongly with Rossian melancholy, whereas Venturi's and Scott Brown's distancing use of irony was collectively met with a blank stare. If, throughout the 1970s, the fascination with Rossi's discourse led to experiments with the stark geometries of neorationalism, by 1980 this latter-day Italianate style had been abandoned — and with it, much of the formal vocabulary of a developing postmodernism.<sup>27</sup> The reason was the collective recognition that the resulting architecture barely resonated in the Swiss popular imagination. As Marcel Meili wrote, "it was impossible simply to graft rationalistic Italian typologies onto our existing cities."<sup>28</sup> Instead, Meili and his contemporaries advocated an architecture that retrieved its meaning "from the fabric of customary activities secreted by actual modes of life in Switzerland, rather than from a typological tradition."<sup>29</sup> One of the most literal adaptations of the Rossian discourse to the Swiss context was pursued over many

years in the ETH Analogue Architecture Studio, originally set up by Reinhart, Rossi's former assistant. The architecture of the "analogues" was redefined through the "oldnew" (*altneu*) architecture of Miroslav Šik, a contemporary of Meili and a fellow student in Rossi's studio at ETH in 1977–78.<sup>30</sup>

I have discussed elsewhere the multiple meanings ascribed by Swiss architects to the idea of realism.<sup>31</sup> The varied positions of architects such as Herzog & de Meuron, Šik, Meili Peter, Burkhalter Sumi, and other contemporaries signals the range and heterogeneity of Swiss realism. Alternate categories—the sensory presence of material, the reconstruction of everyday environments or practices, the pragmatism of construction, the adoption and abstraction of typical forms, and so on—could all be seen as realist design strategies. Little else connects, ideologically or referentially, the synthetic modernism of Diener & Diener's knowingly anonymous buildings in Basel; the timber grammar of Burkhalter and Sumi's forestry stations; the didactic tectonic experiments of Meili Peter; Gion Caminada's exacting reinterpretations of vernacular in his native Vrin; or the deployment of local gneiss in Peter Zumthor's *Therme in Vals*. And yet, all these take as a point of departure a generalized design method, based on the objective, nonsentimental appraisal of existing situations. Whether inspired by local modernisms in a minor key, the pathos of suburbia, or abstractions of alpine vernaculars, this common method drew its meaning from the analysis, interpretation, and reconstitution of typical, culturally recognizable "preexisting" realities.

### **Realism in Translation**

The *archithese* explorations of architectural realism in the mid-1970s created a nexus of connections between Swiss architecture and international theory. Their trajectory is easier to identify closer to the time, most notably in the republication and translation of selected *archithese* themes, articles, and authors. These contributions propelled a wider discussion around the operative role of history as architectural tool, subsequently incorporated into postmodernist design procedures. Bernard Huet, who edited the thematic issue of *L'architecture*

*d'aujourd'hui* “Formalisme-Réalisme,” translated three texts from the 1976 *archithese* issue “Realismus in der Architektur”: Rossi’s and Steinmann and Reichlin’s texts in full, and excerpts of Grassi’s ETH lecture “Architekturprobleme und Realismus.”<sup>32</sup> Huet placed Italian neorealism — and Manfredo Tafuri’s theorization of early twentieth-century realism — in the *archithese* trajectory of Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Soviet socialist art, and Mácel. His editorial presents realism as a counterpart to a “political,” “technocratic,” and ultimately “irrational” formalism that had raised the specter of architecture’s dissolution into economic or technical operations.<sup>33</sup> Conversely, Huet argues that realism in architecture does not consist merely in “accepting reality, but of using it in order to transform it politically.”<sup>34</sup> This attitude echoes Brecht’s plea for a politicized realist writing capable of “discovering the causal complexes of society / unmasking the prevailing view of things as the view of those who are in power / writing from the standpoint of the class which offers the broadest solutions for the pressing difficulties in which human society is caught up.”<sup>35</sup>

In 1989, the issue of realism reemerged as the appeal of postmodern irony unraveled. Liane Lefavre locates the “Dirty Realism” of emerging European architects away from the populist projections of Venturi and Scott Brown and in the urban grittiness of corroding industrial neighborhoods:

Whereas the pop contextualists of the 1960s were “learning” from the vital popular culture, these architects of the late 1980s appear to be “learning” from the frayed, abandoned, once-thriving industrial edges of cities and from their ransacked centres; from the Docklands in London, La Bicocca in Milan, the Péripheriques in Paris and Lyon, Kreuzberg and Moabit in Berlin. Reality is seen as harsher, and consequently the mood is on the whole confrontational. <sup>36</sup>

This “harsher” actuality was equivalent to the urban discontinuities that Herzog and Meili had acknowledged and felt compelled to address in their own design. Lefavre illustrates her notion of “Dirty Realism” with a different and diverse coterie, including Jean Nouvel, Rem Koolhaas, Laurids Ortner, Carel Weeber, Kees Christiaanse, Hans Kollhoff, and Zaha Hadid. Their inclusion is argued based on a common method, extracted from the confrontation with the context of a European every-

day—described in the article as “Reaganomic, Thatcherite, postindustrial.”<sup>37</sup> These architects grounded their designs in common strategies of estrangement, which Lefaivre connects with the procedure of *ostranenie*, or defamiliarization, coined by Russian formalist Viktor Shklovsky.<sup>38</sup> There is no clear reason to exclude from Lefaivre’s account the design operations of Swiss contemporaries, who also engaged within the immediate context by incorporating its fragments into their designs, submitting them to degrees of abstraction, reductivism, and recomposition. These common strategies, rather than the specific cultural context of the architects, rendered “dirty realism” an artistic strategy for its moment in time.

### **A Less Innocent Realism**

The notions of architectural realism and autonomy that *archithese* had explored in 1976 came back to the fore in the early 2000s in the context of the postmodernism reviews that began, in earnest, at the end of its implicit statute of limitations. The architectural discourse trailed, as it often does, cultural criticism. Art historian Tomás Llorens distinguishes realism as a critical category—not merely as the faithful representation of a given reality but as giving formal expression to otherwise unexpressed social realities.<sup>39</sup> As early as 1996, Hal Foster had located “The Return of the Real” in the attempts of artistic neo-avant-gardes to ground artistic production in societal critique.<sup>40</sup> Foster theorized art-historical realism in terms of cultural trauma, itself based on the Lacanian theoretical model of “the traumatic as a missed encounter with the real.”<sup>41</sup> Following the cultural imprint left by the tragic apocalyptic reality of 9/11, this theme was then forcefully reprised in U.S. discourse, which has rewritten the notion of realism into an altogether less stable and objectivity-affirming construct than ever before. This indefinite pluralism is made explicit in *The Real Perspecta* (2010), in which the newer, less innocent realism is loosely framed by the lens of “the physical, the imaginary, and the traumatic.”<sup>42</sup> In comparison with the equivalent project of *archithese*, this heterogeneous collection of essays no longer offers a comprehensive framework for a recognizable realism.



In the architectural discourse of the last two decades, realism and autonomy have been revisited in the context of major reevaluations of 1960s, 1970s, and 1980s theory. These reviews did not merely position these notions historically but also pondered their continued impact.<sup>43</sup> K. Michael Hays circumscribes the peculiarity of architectural realism by arguing that “the ‘real’ represented by architectural realism is a real that architecture itself has produced.”<sup>44</sup> In *Architecture’s Desire* (2010), he reiterates architecture’s capacity to comment critically on—rather than merely depict—the realities that be.<sup>45</sup> In *The Project of Autonomy* (2008), Pier Vittorio Aureli sites autonomy in the context of the politicized debates of 1960s Italian architecture, in which Rossi played a central role. Realism in an era of postcriticality is addressed in *Utopia’s Ghost* (2010), Reinhold Martin’s reframing of postmodernism as a discursive formation. Martin returns to a central dilemma of realism, architecture’s dual condition as both the representation of reality and an actual component thereof: “a cipher in which is encoded a virtual universe of production and consumption, as well as a material unit, a piece of that universe that helps to keep it going.”<sup>46</sup> Martin had earlier addressed the paradox of realism by announcing the notion of “utopian realism” as a “style with no form ... utopian not because it dreams impossible dreams, but because it recognized ‘reality’ itself as—precisely—an all-too-real dream enforced by those who prefer to accept a destructive and oppressive status quo.”<sup>47</sup>

Thanks to its relativism, realism is the gift that keeps on giving. While its exhaustive review is not the objective here, certain common themes are worth highlighting. In *The Antinomies of Realism* (2013), Fredric Jameson revisits nineteenth-century realist literature as the synthesis of “narrative impulse” (the *récit* as the context and the act of narration) and “the realm of affect” (in which the story is elaborated to achieve a scenic affective quality).<sup>48</sup> Mary Lou Lobsinger applies this antinomic character to her analysis of postwar Italian housing. By confronting the intrinsic paradox of realism with the ideological and typological trajectory of housing projects, from Tiburtino to Corviale, she acknowledges not only the

bewildering variety of positions included in the theoretical notion but also the necessity of grounding it at all times in the (relative) reality of the architectural project.

In the mid-1970s, *archithese* merely reopened the debates on realism; it could not bring them to an ordered conclusion. Its international contributions were later credited in K. Michael Hays's anthology *Architecture Theory since 1968* (1998) and historicized in Beatriz Colomina's *Clip Stamp Fold* (2010).<sup>49</sup> And yet, the newer reconsiderations of realism make few, if any, explicit references to the *archithese* discourse. On the one hand, the *archithese* realism issues are themselves reflections of an international discourse into which they were quite naturally reassimilated. On the other hand, this process of assimilation should not stop us from acknowledging their momentous impact on a constellation of related agents and protagonists who were key drivers of subsequent developments in Swiss architecture. As with Italian theory in the late 1960s and early 1970s, realism and autonomy were connected in *archithese* with a renewed understanding of historical study as retaining a certain operativity.<sup>50</sup> Within this mindset, history—and, indeed, its emanations in present-day reality: types, landscapes, the city—could be used to clarify architectural problems and define new design strategies. Its consequences for Swiss practice have been discussed, and the effects still reverberate today.<sup>51</sup>

The notion of realism in architecture is, as in art, subject to an unresolvable oscillation between its double ontology as artifact in the world and as representation of that world. Architecture, moreover, locates the paradox of realism in the impossibility of any number of subjective dispersed realities being summed up as one nominal “reality” or being adequately represented by any one, static building.<sup>52</sup> The dispersed realities of the twenty-first century preclude even the remote possibility of a cogent synthesis like that formulated in the *archithese* issues decades ago. Revisiting their notion of realism today brings attention, more than anything else, to its idealism.

- 1 Editorial, "Realismus' in der Architektur," *archithese* 13 (1975): 3.
- 2 "To Laugh in Order not to Cry" Interview with Robert Venturi and Denise Scott Brown," Interview by Stanislaus von Moos, 142–64 in this publication. First published in *archithese* 13 (1975): 17–32.
- 3 Stanislaus von Moos, "Las Vegas etc.," *archithese* 13 (1975): 16.
- 4 Editorial, "Realismus' in der Architektur," *archithese* 13 (1975): 2–3. Translation by the author.
- 5 "To Laugh in Order not to Cry" (see note 2), 142–64.
- 6 *Ibid.*, 155.
- 7 *Ibid.*
- 8 K. Michael Hays, ed., *Architecture Theory since 1968* (Cambridge MA: MIT Press, 1998), 246.
- 9 Stanislaus von Moos, "Realismus in der Architektur," *archithese* 19 (1976): 2. Translation by the author.
- 10 Bruno Reichlin and Martin Steinmann, "On the Problem of Inner Architectonic Reality," 194–209, 205 in this publication; emphasis in original. First published in *archithese* 19 (1976): 3–11. This argument repeats an identical statement in Bruno Reichlin and Fabio Reinhart, "Die Historie als Teil der Architekturtheorie: Anmerkungen zu neuen Projekten für Zürich, Bellinzona, Modena und Muggiò," *archithese* 11 (1974): 20–29, here 21.
- 11 Reichlin and Steinmann, "On the Problem" (see note 10), 206; emphasis in original.
- 12 *Ibid.*, 205.
- 13 Alan Colquhoun, "Rules, Realism, and History," 166–75 in this publication. First published in *archithese* 19 (1976): 12–17, here 14. First English publication in Alan Colquhoun, *Collected Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change* (Cambridge, MA: MIT Press, 1981), 67–74.
- 14 Colquhoun, "Rules, Realism, and History" (see note 13), 173.
- 15 *Ibid.*, 174.
- 16 *Ibid.*
- 17 Giorgio Grassi, "Problems of Architecture and Realism," 176–87, 178 in this publication. First published in *archithese* 19 (1976): 18–24, here 20.
- 18 *Ibid.*, 184.
- 19 Aldo Rossi, "An Analogical Architecture," trans. David Stewart, *Architecture and Urbanism* 56 (May 1976): 74–76.
- 20 *Ibid.*
- 21 Aldo Rossi, "A Realist Education," 188–93 in this publication. First published in *archithese* 19 (1976): 25–26. Republished in *L'architecture d'Aujourd'hui*, 190 (1977): 38.
- 22 *Ibid.*, 193.
- 23 Ákos Moravánszky, "Formen exaltierter Kälte: Rosis Rationalismus und die Deutschschweizer Architektur," in *Aldo Rossi und die Schweiz: Architektonische Wechselwirkungen*, ed. Judith Hopfengärtner and Ákos Moravánszky, 209–22 (Zurich: gta Verlag, 2011), 220.
- 24 Colquhoun, "Rules, Realism, and History" (see note 13), 174.
- 25 Tibor Joanelly and Flora Ruchat-Roncaci, "Erfahrung und Zufall: Gespräch mit Flora Ruchat-Roncaci, der einzigen, nun scheidenden ordentlichen Professorin des Departements Architektur der ETH Zürich," *Tec21* 128 (2002): 7.
- 26 Jacques Herzog, "The Hidden Geometry of Nature" (1988), trans. Claire Bonney, in *Herzog & de Meuron*, ed. Wilfred Wang (Zurich: Artemis Verlag, 1992), 143.
- 27 Rossian formal motifs can be identified in the projects of his students at ETH in 1973 and 1974, as well as in their early buildings; for example, Herzog & de Meuron's Blue House (Oberwil, 1979–80). See Pia Simmendiger, "Entwurfsarbeiten aus Rosis Jahreskursen an der ETH Zürich," in *Aldo Rossi und die Schweiz* (see note 23), 55–68; Philip Ursprung, "Die Rückkehr des Realen," in *Aldo Rossi und die Schweiz* (see note 23), 197–208.
- 28 Marcel Meili, "A Few Remarks Concerning Swiss-German Architecture," *a+u Architecture and Urbanism* 309 (1996): 24–25, here 24.
- 29 Marcel Meili, "Ein paar Bauten, viele Pläne," in *Architektur in der Deutschen Schweiz 1980–1990*, exh. cat., ed. Peter Disch (Lugano: ADV, 1991), 22. Free translation from the German text.
- 30 See Eva Willenegger, Lukas Imhof, and Miroslav Šik, *Analogie Oldnew Architecture* (Lucerne: Quart, 2019).
- 31 For a more extensive discussion of realism in Swiss architecture, see Irina Davidovici, "The Paradox of Realism," in *Forms of Practice: German Swiss Architecture 1980–2000* (Zurich: gta Verlag, 2018), 293–303.
- 32 *L'architecture d'aujourd'hui* 190 (April 1977).
- 33 Bernard Huet, "Formalisme-réalisme," in *L'architecture d'aujourd'hui* 190 (April 1977): 35–36.
- 34 *Ibid.*, 36.
- 35 Bertolt Brecht, "Popularity and Realism" (1938), in *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, ed. Francis Frascina and Charles Harrison, 227–32 (New York: Harper and Row, 1982), 231.
- 36 Liane Lefaviere, "Dirty Realism in European Architecture Today: Making the Stone Stony," in *Design Book Review* 17 (Winter 1989): 17–20, here 18.
- 37 *Ibid.*, 17.
- 38 *Ibid.*, 18.
- 39 Tomás Llorens, *Mimesis: Realismos modernos, 1918–45* (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2005), 260, quoted in Maria Gonzalez-Pendas, "Realism under Construction: Manfredo Tafuri's Other Road to Criticism," in *99th ACSA Annual Meeting Proceedings: Where Do You Stand* (Washington, DC: ACSA, 2011).
- 40 Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).
- 41 *Ibid.*, 132.
- 42 Matthew Roman and Tal Schori, "Editors' Preface," *Real Perspecta*, 42 (2010): 9.

43 Charles Rice, "The Project of Autonomy: Politics within and against Capitalism; Architecture's Desire: Reading the Late Avant-garde; Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again; First Works: Emerging Architectural Experimentation of the 1960s and 1970s," *Journal of Architecture: Architecture and Conflict* 16, 1 (2011): 155–63, here 155.

44 Hays, *Architecture Theory since 1968* (see note 8), 254.

45 K. Michael Hays, *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde* (Cambridge MA: MIT Press, 2010).

46 Reinhold Martin, *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), xi.

47 Reinhold Martin, "Critical of What? Toward a Utopian Realism" (2005), in *The New Architectural Pragmatism: A Harvard Design Magazine Reader*, ed.

William S. Saunders, 150–61 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), 160.

48 Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism* (London: Verso, 2013), 8, 10, 26. "We now have in our grasp the two chronological end points of realism: its genealogy in storytelling and the tale, its future dissolution in the literary representation of affect. A new concept of realism is then made available when we grasp both these terminal points firmly at one and the same time" (10).

49 In Hays, *Architecture Theory since 1968* (see note 8), 246–47, the *archithese* realism issue edited by Steinmann and Reichlin is obliquely mentioned in a network of related contemporary publications, including Steinman's article in the *Tendenzen* catalog and its reproduction in *A+U* in 1976 and *L'architecture d'aujourd'hui* in 1977. Beatriz Colomina and Marie Theres Stauffer, "Interview with Stanislaus von Moos, *Archithese* Editor in Chief 1970–1980, Zurich, October 27, 2007," in *Clip Stamp Fold*:

*The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X*, ed. Beatriz Colomina and Craig Buckley (Barcelona: Actar, 2010), 483–88. When queried about realism, von Moos defined it as "acknowledging the reality of the built environment as a context for architectural work, as opposed to inventing utopian concepts that were not likely to work" (485).

50 Ruth Hanisch and Steven Spier, "History Is Not the Past but Another Mightier Presence": The Founding of the Institute for the History and Theory of Architecture (gta) at the Eidgenössische Hochschule (ETH) Zurich and Its Effects on Swiss Architecture," *Journal of Architecture* 14, 6 (2009): 655–86, here 674–75.

51 See Irina Davidovici, "Reiterations: Cliché and Interpretation in Contemporary Swiss Architecture," *Project Journal* 6 (2017): 34–43.

52 Davidovici, "The Paradox of Realism" (see note 31), 293–303.



# To Laugh in Order Not to Cry

## Interview with Robert Venturi and Denise Scott Brown

Authors:  
Stanislaus von Moos  
Denise Scott Brown  
Robert Venturi

First published in:  
*archithese*, 13 (1973):  
17–32

Translated by:  
Steven Lindberg

### 1. On Eclecticism, Irony, and Several Functionalist Myths

*S.v.M.:* Much of what you have planned and built in recent years smacks of eclecticism. Architects perceive that as somehow frivolous, as confusing. Because they assume that quality in architecture is first and foremost a question of originality, that, in other words, a building is good if it refers as neatly as possible and without further ado to the requirements of the program. But when planning you are not ashamed to adopt models of very different origins, historical as well as popular and commercial models—including Las Vegas.

*R.V.:* First, a general remark: Every architect, every artist learns from numerous different sources and role models, consciously or unconsciously and in different phases of his creative life, and I don't believe that one can say or assume that certain sources are "right" and others not. As far as I am concerned, I believe that an architecture will be that much richer and more diverse the more sources an architect has, and I would never establish in advance that one source is better than another. Admittedly,

for us certain sources were more important than others in certain phases of our creative work. In the years around 1960, when we were designing my mother's house (figs. 29, 30), we were very heavily influenced by Italian architecture, especially by mannerist architecture, but the "Shingle Style"<sup>1</sup> also played a role—more in the background. We found inspiration in so many different buildings, such as the Villa Barbaro in Maser (I especially love the rear wall of the *giardino segreto*: a curved gable with no substructure [fig. 28]), in the Porta Pia (fig. 27), and also in the Villa Savoye—a building that is, despite its austere shell, extraordinarily complex (fig. 22). I addressed that in my book *Complexity and Contradiction in Architecture*. We have learned more since then. The ordinary and folklore have increasingly entered our field of vision, and today anonymous commercial architecture is one of our most important sources.

Admittedly, we are still sufficiently orthodox "modern architects" of the old school to keep us from copying a certain style all too literally and completely. That is one of the reasons for our mistrust of the so-called White School.<sup>2</sup> These architects copy Le Corbusier

# Lachen, um nicht zu weinen

## Interview

mit Robert Venturi und  
Denise Scott Brown

### 1. Über Eklectizismus, Ironie und einige funktionalistische Mythen

S.v.M.: Miras von dem, was Sie in den letzten Jahren projektiert und gebaut haben, hat einen eklettischen Beigeschmack. Architektural empfindend das, irgendwie als trivial, als veraltend. Daraus gehen davon aus, dass Qualität in der Architektur mittlerweile eine Frage der Originalität sei, dass mit anderen Worten, ein Bau dann gut ist, wenn seine Form möglichst ohne Ursacheweise auf die Anforderungen des Programms Bezug nimmt. – Sie aber lehnen sich nicht beim Projektieren auf zeitliche Vorbilder verschiedener Herkunft zurückzugreifen. Historische überlegen wie vollkommenliche oder kommerzielle Vorbilder – als hin zu Las Vegas.

R.V.: Zunächst eine allgemeine Bemerkung: jeder Architekt, jeder Künstler lernt von sehr, vielen verschiedenen Quellen und Vorbildern, bewusst oder unbewusst und in verschiedenen Phasen seines Schaffens, und ich glaube nicht, dass man sagen kann oder dass man davon absehen kann, dass gewisse Quellen wichtiger seien und andere nicht. Was mich betrifft, so glaube ich, dass eine Architektur etwas reichhaltiger und vielfältiger sein muss, je mehr Quellen ein Architekt hat, und ich würde niemals zum Vorhinein festlegen, dass eine Quelle besser sei als eine andere. Freilich, für uns waren bestimmte Quellen in bestimmten Phasen unseres Schaffens wichtiger als andere. Als wir – in den Jahren um 1960 – das Haus meines Mutter projektierten (Abb. 29, 00), standen wir sehr

stark unter dem Einfluss italienischer Architektur, besonders der Architektur des Manierismus: aber zum das «Stingige Stehen» spielte – mehr hintergründig – eine Rolle. Wir lassen uns anregen von gut verschiedenen Quellen wie der Villa Barbaro in Maser (ich habe ganz besonders die Rückwand des giardino segreto als gestaltungsreicher Detail ohne Unterlass; Abb. 26), von der Porta Pia (Abb. 27) und auch von der Villa Savola, einem Bau, der trotz seiner strengeren Höhe ausserordentlich komplex ist (Abb. 22). Ich habe dabei in meinem Buch *Complexity and Contradiction in Architecture* gefordert: Seiher haben wir das gelernt, das die Quadrate und die Rechtecke ist immer stärker in unseren Gestaltungswelt getreten, und heute heißt die «eigentliche kommerzielle Architektur» zu unseren wichtigsten Quellen.

Freilich, wir sind nicht wie vor genügend orthodoxe, geordnete Architekten vom alten Schlags, um uns zu töten, einen bestimmten Stil ausschliesslich und vollumfänglich zu bevorzugen. Das ist einer der Gründe für unser Misstrauen gegenüber der sogenannten «White School». Diese Architekten kopieren Le Corbusier oder Le Corbusier der Zwanzigerjahre, noch wichtiger als je ein «klassischer» amerikanischer Architekt um 1900 sein. Bau eines Wohnhauses oder einer Bank, Bauamtshaus der Normandie oder italienische Palais kopiert hat, ich glaube – auf die Gefahr hin, dogmatisch zu sein – dass die Einfluss verschiedenartig und weniger (nicht sein müssen, um wirkliche und intensive Kunstwerke hervorzubringen).

S.v.M.: Mit anderen Worten, ein Querschnitt sind die Werte, die sie verkörpern, eher nur ihnen weit weniger wichtig als die Verankerung dieser Quellen zu neuen Neuen.

R.V.: Das ist richtig. Und das ist auch der Grund, warum wir Pop Art lieben, dem Pop Künstler kommt es nicht besser auf die gewöhnliche Realität an, denn er stellt beides, an auf ihre Verankerung – indem er den Kontext der Massstab, die Proportionen verändert.

S.v.M.: Was ist das, was Sie im Auge haben, wenn Sie von Ironie sprechen?

R.V.: Nun, all das ist zum Teil ein bisschen ein Spiel, ein Scherz zu verstehen. Das heißt, wir erkennen nicht eine jene «Style-of-the-Day»-Architekten, die Dinge für propagandistische Zwecke gebrauchen. Die Bemerkung von Steve ist eine Art, über Architektur nach

I fig. 27 Michelangelo, Porta Pia, Rome.  
 II fig. 28 Andrea Palladio, Villa Barbaro  
 in Maser, "giardina segreta."

auszuheben, die sich besonders ausgeprägt äußern. Das heißt: die ohne Zweifel einseitig.

D.S.B.: In unserem Buch über Las Vegas haben wir auf einen Aufsatz von Richard Pinner hingewiesen<sup>1</sup>, der davon handelt, dass in Joyce's Dystopie *Ulysses* häufig Sätze vorkommen, die nicht irgendwelche andere Elemente enthalten. Die Summe dieser verschiedensten Sätze ist die Joyce. Joyce besitzt als Architekt eine Collage von *Ulysses*, um sich gegenseitigen. Trotzdem kann es wohl vorkommen in der Dystopie, zu sagen: *Ulysses* ist nicht Joyce's eigenes Werk, bloß weil es seiner Struktur nach ein *Ulysses* ist.

R.V.: Wissen Sie, wir sind gerade erst dabei, zur Synthese in der Architektur zurückzukommen. Es ist sehr schwierig für uns, und das. Wir wissen noch gar nicht, wie wir Synthese in der Architektur handhaben sollen. Wir sind das als moderne Architekten im traditionellen Sinne ausgebildet, d.h. im letzten, Symbolik und Ornament zunächst zu vermeiden. Soziale wir im Dunkeln.

In diesem Falle spielt vielleicht die Tatsache eine Rolle, dass ich meine Ausbildung als Architekt in den Vereinigten Staaten im Prinzip bekommen habe – und nicht etwa in Harvard. In Princeton wurde Kunstgeschichte eine wichtige Rolle. Die Architekturabteilung war dem Fach Kunstgeschichte untergeordnet. Ich hatte ein natürliches Interesse an Kunstgeschichte. Aber zu jener Zeit herrschte in modernen Architekturabteilungen die Bauhaus-Methode, das heißt man schenkte historischem Brocken nicht allzuviel Aufmerksamkeit – abgesehen vielleicht von jenen, die *Ulysses* als Vorläufer der Moderne legitimieren hatte.

S.v.M.: Als Kunsthistoriker hätte ich mich natürlich angesprochen durch das, was Sie sagen. Wäre ich ein Architekt mit einer traditionell modernen Ausbildung, so hätte ich vielleicht mehr Schwierigkeiten. Unter zahlreichen Architekten und Theoretikern herrscht heute ein gewisses ideologisches Puritanismus, ein tiefes, grundsätzliches Misstrauen gegenüber Schemen selbstredend. Vor allem in Deutschland kann man diese Dinge sehen wie: Form folgt immer, Kunst folgt immer; sie ist Verflechtung, Verschönerung, und moderner Symbol – *Ulysses*, *Ulysses* – der Unfreiheit in einer solchen Perspektive besitzen formale Schemen einer Art, der Architektur nicht-anderen als einen Versuch, den Fortschritt in Richtung auf



ein Strafen solcher Glück aufzufassen, einen Zerstörer, um die Menschen nicht sein werden und weiter Kunst noch Plastik herbringen werden.

R.V.: Ich habe keine besondere Kenntnisse auf dem Gebiet der Psychologie, aber es scheint mir doch ein ungewöhnlicher menschlicher Zustand zu sein, in einer Umwelt zu leben, die keine Beiträge zu vergangenen Erfahrungen aufweist, Menschen scheinen ein großes Verlan



(the Le Corbusier of the twenties) more literally than any eclectic American architect around 1900 would have done when borrowing elements of Norman farmhouses or Italian palazzi for a house or a bank. I believe—at the risk of being dogmatic—that the influences must be more diverse and less direct in order to produce real and intense works of art.

*S.v.M.:* In other words, the sources themselves and the values they embody seem far less important to you than how those sources are turned into something new.

*R.V.:* That's right. And that's also the reason we love pop art: the pop artist is interested not so much in the ordinary reality on which he draws as he is in its reworking—by changing the context, the scale, the proportions.

*S.v.M.:* Is that what you have in mind when you speak of irony?

*R.V.:* Well, all of that should be understood, in part, a little as a game, as a joke. That is, we do not work like the "Battle of the Styles" architects, who used styles for propagandistic purposes. Observing styles is one way to think about architecture that seems especially exciting to us; that is to say, it stimulates our work.

*D.S.B.:* In our book on Las Vegas we referred to an essay by Richard Poirier,<sup>3</sup> which is about how hardly any voice is heard in Joyce's *Ulysses* that is not imitating some other voice. The sum of these defamiliarized voices *is* Joyce. Joyce uses an amalgam, a collage of mimicry, to express himself. Nevertheless, it would never occur to anyone to say that *Ulysses* is not Joyce's own work, just because it is "eclectic" in its structure.

*R.V.:* You know, we are only just beginning to return to symbolism in architecture. That is very difficult for us, and new. We don't even know how we are supposed to treat symbolism in architecture. We were trained as modern architects in the traditional sense: that is, we learned to avoid symbolism and ornament as much as possible. So we are groping around in the dark.

In my case, it perhaps plays a role that I was trained as an architect in the forties at Princeton—and not, say, at Harvard. In Princeton, art history played an important role. Architecture was part of the Department of Art and Archaeology. I had a natural interest in art history. Other

architecture schools followed the Bauhaus method at the time—that is to say, not too much attention was paid to historical buildings—apart, perhaps, from those that Giedion had legitimized as precursors of modernism.

*S.v.M.:* As an art historian, of course, what you are saying speaks to me. If I were an architect with a traditional modern training, perhaps I would have more difficulties. Among many architects and theorists today, an almost iconoclastic puritanism dominates, a fundamental mistrust of images per se. In Germany especially, you can hear things like: Form always lies, art always lies. It is a pretense, an obfuscation, and in that sense a symbol—or rather, an instrument—of oppression. From such a perspective, formal games in architecture represent nothing other than an attempt to prevent progress in the direction of a final goal of social happiness, a state in which people will be naked and will need neither art nor rhetoric.

*R.V.:* I do not have any particular knowledge in the field of psychology, but for me it seems like an impossible human condition to live in an environment that has no connections to past experiences. People seem to have a strong desire for security, for pleasure, and for comfort that comes from things that are not absolutely essential. More than that, everything you learn, you learn from imitation. Look at a small child. What is sometimes too funny and comical about the behavior of children is the way they understand the form more quickly and immediately than the content. They understand the form but not the content, and the lack of a correspondence between form and content is what fascinates us and makes us laugh.

If imitation were not such an important element in human coexistence, then every generation would be absolutely primitive—in the unpleasant sense of the word.

*D.S.B.:* That is also why we think Alan Colquhoun's essay is so good.<sup>4</sup> He is trying to show that architects who believe they can derive form directly from function—perhaps with a little aid from intuition—are very naive. Because that's just not how the brain works. Not only are we anything but free of associations with our experiences of the past, we would also cripple an important dimension of our creativity if we wanted to free ourselves from

these associations. All that can be added to that is that the architects who believe they are free and independent of influence from existing forms and formal languages are in reality all but tyrannized by formal languages that they adopt unthinkingly—formal languages that are perhaps not especially suitable in light of the functional tasks with which these architects see themselves confronted.

## 2. On Pop Art, Consumerism, and Advocacy Planning

*S.v.M.:* You have mentioned your historical sources and also talked about how important the anonymous sphere of commercial architecture has become for your work in recent years. Can you go into more detail about your sources in the twentieth century? Who are the contemporary artists you consider especially important for your work?

*R.V.:* You mean artists working today we admire?

*S.v.M.:* Yes, or those working between 1950 and 1970 whose work has somehow proved important for your own work.

*R.V.:* We have learned a great deal from the masters, of course: Aalto, Mies, Le Corbusier, Kahn. We have also learned from many of the pop artists: Warhol, Oldenburg, Johns, Rosenquist, Lichtenstein. It took some time before I “discovered” pop art myself. But when I had, I learned a great deal. Their world of motifs was particularly important to me, the ordinary element and its relationship to our sensibility. On the other hand, we have not learned a great deal from the abstract expressionists, in contrast to the neo-realists, whom we find very interesting. The conceptual artists, in turn, do not interest me, in my creative field. But I am not trying to be a critic here: we observe these artistic movements very much for our own ends and use them as part of our personal learning environment.

*D.S.B.:* To name a few more names: there are the architectural pictures of John Bader—painted from photographs. We have assembled a collection of old postcards, and he in turn borrowed from Steve Izenour a series of old original photographs of White Towers on which

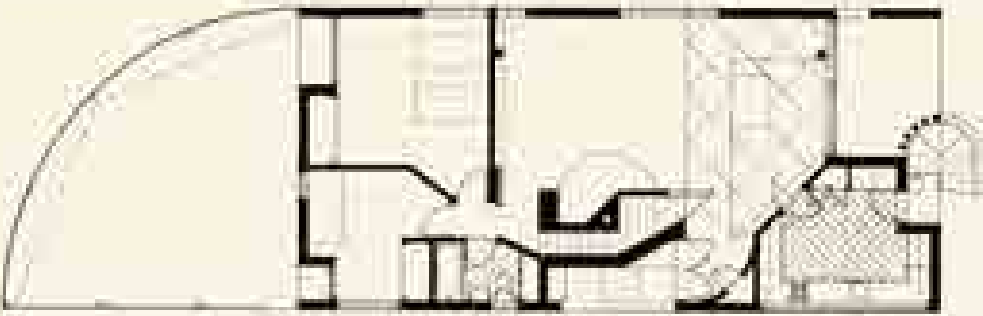
to base a series of paintings.<sup>5</sup> I should also mention Mahaffey, a painter from Philadelphia, who bases his paintings on beautiful architectural postcards; for example, a postcard of the Art Deco insurance palace opposite the museum in Philadelphia. And above all Ed Ruscha from Los Angeles, whose vision and whose interest in commercial art is very close to ours (figs. 31–33).

*S.v.M.:* One could conclude from all of that that you are more interested in the American status quo as such than in exploring the possibility of changing that status quo. The opulently designed Las Vegas book conveys that impression as well. From a European perspective, however, it seems that anyone who goes to Las Vegas and spends time studying the commercial Strip must already have a strange, decidedly erotic relationship to consumer society, to the world of commodities. Ulrich Franzen—to mention only him—called this relationship “Nixonite.”<sup>6</sup> To him and many other modern architects who declare that it is the task of the architect to build for a better, more humane, et cetera, world, you seem to be exponents of a system-stabilizing intelligentsia. Do you see yourselves in that role?

*D.S.B.:* That is a very long question and much more difficult to answer because it makes us aware of so many thoughts at once. We believe that our ideas are rooted in the social and aim at social improvement. In our book, in the context of a detailed discussion of this question, I said, “Don’t bug us for lack of social concern; we are trying to train ourselves to offer *socially* relevant skills.” But our critics cite only the first half of that observation: “Don’t bug us for lack of social concern.” Moreover, our entire argumentation that supports this observation and lends it meaning is simply ignored.

To answer your question, it is important first to recollect that the American context is very different from the European one. We believe that our—let’s call it—neo-populist stance is a left-wing position in the American context rather than a right-wing one. On the other hand, the arguments of our critics sound like left-wing arguments in Europe, but within the situation in the United States they are not really left-wing arguments. In truth, they represent an escape from reality, because America quite simply completely lacks the social and technical

Stanislaus von Moos,  
Denise Scott Brown, and Robert Venturi



... gut nach der Sicherheit, dem Vergnügen und der Annehmlichkeit zu bauen, die von Dingen ausgehen, die nicht absolut wesentlich sind. Das ist es doch, was zu einem Teil den Sinn von Kunst gemacht, und was das Leben attraktiv macht. Überdies: eines, was man kann: kann man durch Nachahmung. Schauen Sie einen Maler künstlerisch an. Was erweilt so lustig und komisch ist im Verhalten von Kindern, was ist dann die die Form wieder und umverteilt:

vorher als das Ideal. Sie kopieren die Form, das muss den Inhalt, und die folgende Kommunikation zwischen Form und Inhalt ist es, was bestimmt und was uns lachen macht.

Wäre nicht Nachahmung ein so wichtiger Element im Zusammenspiel von Menschen, es wäre jede Generation absolut primitiv ... in unheimlicher Sinne der Wärme.

D.S.B.: Das ist doch, warum wir um Achtung von Alan Colquhoun so gut finden, \* 1928

geht es darum, zu zeigen, dass Architekten, die glauben, sie können die Form unabhängig von der Funktion ableiten – vielleicht mit einem kleinen Zusatz an Intuition – dass solche Architekten sehr viele sind. Denn das Gehirn arbeitet ganz einfach nicht so. Um es mit einem Wort zu sagen: Nicht nur sind wir alles andere als frei von Assoziationen an unsere Erfahrungen der Vergangenheit, wir würden auch eine wichtige Dimension unserer Kreativität überlegen, wollten wir versuchen, uns von diesen Assoziationen zu befreien. Dazu ist nötig zu zeigen, dass Architekten, die glauben, sie seien tatsächlich frei und unabhängig vom Einfluss bestehender Formen und Formensprachen in Wirklichkeit geradezu tyrannisiert werden von Formensprachen, die sie unreflektiert übernehmen: Formensprachen, die vielleicht gar nicht besonders geeignet sind im Hinblick auf die funktionellen Aufgaben, denen sich die sie Architekten gegenübergestellt sehen.

## 2. Über Pop Art, Warenwelt und Advocacy Planning

S.v.M.: Sie haben einige ihrer historischen Quellen erwähnt und auch diese gewöhnlich wie wichtig in den letzten Jahren die allgemeine Sprache des kommerziellen Bauens für Ihre Arbeit geworden ist. Können Sie noch etwas näher auf Ihre Quellen im postwarigen Jahrzehnt eingehen? Welches sind die zentralen historischen Konzepte, welche Sie im Hinblick auf Ihre Arbeit als besonders wichtig empfanden?

M.V.: Sie können zunächst die heute erhaltenen und die ich schätzen?

S.v.M.: Ja, oder solche, die zwischen 1960 und 1970 entstanden und deren Werk sich als besonders bedeutsam für Ihr eigenes Schaffen erweisen hat.

M.V.: Wir haben natürlich sehr viel von den Meistern gelernt: Aalto, Mies, Le Corbusier, Kahn. Überdies haben wir sehr viel von den Pop-Künstlern gelernt: Warhol, Oldenburg, Johns, Basquiat, Lidmanstein. Es hat einige Zeit gedauert, bis ich Pop Art für mich entdeckte. Als es dann soweit war, lernte ich sehr viel. Besonders wichtig war mir ihre Motive, das grafische Element und seine Beziehung zu visueller Seriosität. – Andererseits haben wir von den abstrakten Expressionisten nicht viel gelernt, im Gegensatz zu dem Neo Realis-

mus, die uns sehr interessieren. Die Konzept-Künstler wiederum interessieren mich nicht, in meinem typologischen Bereich. Aber ich verfolge hier nicht, ein Kritiker zu sein, wir beabsichtigen diese künstlerischen Bewegungen ganz abgrenzung und beruhen nur als Teil einer persönlichen Lern-Umwelt.

D.J.B.: Um ein paar weitere Namen zu nennen, da sind die – nach Fotografien gehalten – Architektural-Stiler von John Barker. Wir haben zusammen eine Sammlung aller Ansichtskarten angelegt und er hat seinerseits von James Marston eine Reihe großer Originalaufnahmen von Sylvia Towson angefertigt, die wir jetzt für eine Reihe von Bildern. Ich sollte auch Michael Twyman, ein Maler aus Philadelphia, der seinen Architekturen Ansichtskarten als Vorlagen für seine Gemälde benutzt. – B. eine Ansichtskarte statt dem Art Deco-Verständnis gegenüber dem Museum in Philadelphia. Und wir haben El Nascher aus Los Angeles, dessen Vision und dessen Interesse an kommerzieller Kunst dem unseren sehr nahe kommen (Abb. 31–32).

S.v.M.: Aus welchem Kontext kann ich schließen, dass Sie sehr interessiert sind am amerikanischen Status Quo als einem Möglichkeiten zu erproben, diesen Status Quo zu verändern. Auch von dem Modell aufgemachten Las Vegas Buch geht dieser Eindruck aus. Aus soziologischer Sicht will es nur doch scheinen, dass Sie nach Las Vegas gehen und Zeit darauf verwenden, den kommerziellen Erfolg zu studieren, schon ein merkenswertes, anspruchsvolles intellektuelles Verhalten zur Konsumgesellschaft, zur Warenwelt haben muss. Ulrich Franzen – der nur für zu denken – hat dieses Verhalten „Nüchternheit“ genannt. – Und vielen anderen historischen Architekten, die verkünden, dass sie die Aufgabe der Architekten sei, für eine bessere, humanere, usw. Welt zu sorgen, entdecken Sie die Eigenheiten einer systemkritischen Intelligenz. Wie haben Sie sich in dieser Hinsicht?

D.J.B.: Das ist eine sehr lange Frage, wobei scheinen zu beantworten, als die so viele Gedanken auf einmal im Bewusstsein ruft. Wir glauben, dass unsere Ideen im Sozialen vorwiegend sind und auf soziale Bewegung verweisen, in unserem Buch sagt sich, im Rahmen einer ausführlichen Diskussion dieser Frage, (Wird uns nicht Marjorie an sozialer Gestaltung vor. Wir versuchen, auch wirklich teilweise

Kommunen und Pflanzschulen zu unterstützen. Aber unsere Kritiker zweifeln nur die reine Höhe dieser Feststellung: »Wartt eine nicht Mangel an positiver Gestaltung vor?« Ungefähr würde unsere gesamte Argumentation, die diese Feststellung unterstützt und die ihren Sinn ganz einfach (ignoriert).

Um ihre Frage zu beantworten es ist zunächst keine wichtig, sich zu vergewissern, dass der amerikanische Kontext sehr verschieden ist von europäischen. Wir glauben, dass unsere sagen wir neo-populistische Position innerhalb des amerikanischen Kontexts - über eine neue Form ist ist als eine rechte. Andererseits über die Argumente unserer Kritiker wie diese Argumente in Europa - aber immerhalb der Situation in USA sind es nicht wirklich diese Argumente, in Wirklichkeit stellen sie eine Fläche mit der Realität das, denn hier in Amerika sehr ganz einfach die soziale und veraltungstechnische Organisation, die dazu notwendig ist, um die vielen europäischen Ideen der Sozialreform mit Hilfe von Architektur zu realisieren. In den fünfziger und Sechziger Jahren wurden in den Vereinigten Staaten im Durchschnitt ungefähr 20.000 Wohnungen pro Jahr im Bereich Wohnbau gebaut. In den Siebziger Jahren liegt dieser Durchschnitt weit schwächer noch tiefer. In Anbetracht dieser Tatsache scheint uns die übliche moderne Architektur-Rhetorik über das »Bauen für die Armen« um die Längden der Realität, als eine Flucht. Und selbst man versucht, Aussehen zu tun nach Möglichkeiten, näher an die Realität heranzukommen, stellt man fest, dass es einfach nichts anderes gibt als innerhalb des Systems zu arbeiten - oder aber aufzugeben und Utopien zu erfinden. Aber wenn man versucht, hier und jetzt Verbesserungen zu erzielen, so sind die nach konvergenter Politik, besonders wenn man versucht, mit Hilfe der vielen Unternehmertums, soziale Ziele zu erreichen. Es ist eine komplexe Situation, die wenig zu tun hat mit dem anderen Zeitalter der neoklassischen Architektur-Epoche.

E.v.M.: Man könnte also sagen, dass die Aesthetik und die Ethik der modernen Bewegung direkt abhängt von der Möglichkeit, oder zumindest von der Hoffnung auf die Möglichkeit, unter einer Bürokratie existieren zu können, die imstande ist, umfangreiche Aufträge auf dem Details des sozialen Wohnbaus zu vergeben. Da aber diese Möglichkeit in den Vereinig-

ten Staaten nicht existiert, ist der soziale Realismus nur abstrakte Bewegung in einem auf weite Strecken, irrelevant.

D.S.B.: Nicht viel relevant, es wäre vom Ergebnis abhängen dazu misserachtet, selbst wenn die Realprogramme zu realisieren. Ich kann Ihnen dazu ein Beispiel geben. Als ich von den Bewohnern eines ziemlich armutlichen Stadtteils in Philadelphia (South Street, Abb. 24) aufgeführt wurden, ihren bei dem Versuch zu helfen, den Bau einer Expressstrasse zu verhindern, sagte man uns, wenn ihnen Las Vegas gefiele, so verfahren wir auch darauf, dass Sie nicht verlassen werden. South Street auf unsere Erwartung zu verlassen. Wir wurden beigegeben, weil die Leute den Eindruck hatten, dass wir zunächst einmal einen interessiert sind, wie Städte, wirtschaftlich aussehen, und dass wir verlassen möchten, wenn es liegt, dass es ist und nicht anders aussehen - ohne dies würde ethische und soziale Widersprüche festlegen. Diesen Leuten schien dies zumindest ein guter Anfang zu sein. Aber für viele Architekten ist das natürlich quantitativ. Die Fragen, die Architektur müsse ethnographisch und dem Volk kulturell, soziale, moderne Wohnungen konstruieren. Nur haben wir es gesehen was passiert ist in den Vereinigten Staaten, wo diese kulturellen, neuen Wohnungen aufgrund der entsprechenden sozialen Rhetorik gebaut wurden - nur ist das nicht für die richtigen Leute. In der Tat konnte sich das ja im allgemeinen so ab, dass die Bewohner eines neuen Stadtteils das Feld verlassen mussten, während ein verträgliches Publikum in-quis, nach CIAM-Grundsätzen aufgeworfene Wohnbrücke erregt. Soziale die Moderne Bewegung sich dafür einsetzte, arme und benachteiligte Bevölkerungsgruppen in guten Wohnungen unterzubringen, so behauptet die das auch tatsächlich ausgedrückt - und daher versuchen einige von uns, andere Methoden auszuprobieren. Wir haben Las Vegas studiert unter anderem weil die Leute (zumindest Leute, die dem Mittelstand und den unteren Schichten angehören) Las Vegas zu schätzen scheinen, jedenfalls mehr als sie jede Architektur schätzen, von der ihnen die Architekten sagen, dass sie sie eigentlich schätzen sollten. Eine sehr korrupte Antwort auf die Frage.

E.v.M.: Vielleicht eine tolle Frage.  
D.S.B.: Nein, nicht die Frage, die Sache selbst ist korrupt. Unsere Antwort darauf ist,



... dass wir versuchen, so gut wir können die Verwirklichung unserer sozialen Anliegen höher zu bekommen, und zwar in den unmittelbaren Zukunft und mit Hilfe der Instrumente, die uns die Gesellschaft, die uns umgibt, zur Verfügung stellt. Als Künstler berühren wir im Hinblick auf diese Situation Dinge — vielleicht in einem ähnlichen Sinne wie James, der Pöcher in seinem bereits erwähnten Artikel im *Apex* hatte, als er schrieb, dass der Künstler das Material für seine Kunst seiner Welt entnehmen, die ihn umgibt. Wenn der Künstler mit seiner Welt im Einklang verfahren ist, dann benutzt er dieses Material geschickter und schneller, wenn nicht, dann dennoch. Wir glauben, dass wir es fröhlich verwenden und lieben, um nicht zu weheln. Wir sehen hierin als ein Mittel, das dazu Erzielen helfen kann, in einer kulturell hoch durchentwickelten Gesellschaft zu überleben. Wir glauben, dass die Rolle eines sozial engagierten Künstlers oder Architekten in unserer Gesellschaft gar nicht so weit entfernt zu sein braucht von derjenigen eines Speertrümers.

... Da haben Sie nochmals unser zehnjähriges Verhältnis gegenüber der Gesellschaft in vieler Hinsicht im sie einseitlich, in vieler Hinsicht mündertum — und dieser Zweigspitz schlägt sich in unserer Arbeit wieder als heraus.



... S.v.M.: Wie eine Art Gaspartrumpf, wie es ein deutscher Kollege, Michael Müller, in seiner Ermahnung auf Ihren Vortrag in Berlin, antwortete?

... D.S.B.: Ja, aber es ist natürlich, weniger schön als Gaspartrumpf. Wir sind nicht ganz und gar gegen diese Gesellschaftstypen. Wir glauben, dass trotz der unsere Position als amerikanische Architekten eine kompromittierte Position ist, sondern dass die Position der gesamten Industrieländer Welt kompromittiert im gegenüber der restlichen Welt. Dabei sind wir gegen viele Aspekte unserer Gesellschaft.

... S.v.M.: Aber Sie sind nicht sozialtypisch.

... D.S.B.: Nein, schon aus Veranlagung nicht.

### 3. Über Monumentalität heute — oder Probleme einer alternativen Revolution

... S.v.M.: Würden Sie es, dass die moderne Architektur mehr und mehr zu einer menschlichen Habitus heißt? Wie kommt es, dass so viele neue Bauten, insbesondere in den Vereinigten Staaten, in Charakter und Tonus immer deutlicher an die Monumentalität, die Theatralität und den Pomp der Architektur der *City Beautiful*-Bewegung erinnern (ASL 35) — trotz der anti-Beaux-Arts Theorien, die sie immer noch mit sich schleppt? Wie erklären Sie dieses Phänomen? ... Ich stelle Ihnen diese Frage, weil ich schmerzlich, dass Sie innerhalb der heutigen Archi-

Fig. 31–33 Ed Ruscha, Three gasoline stations, photographs  
 (from Ed Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations* [Alhambra, CA, 1962])



aktuellsten eine über zwei bis vierhundert Me-  
 sters ein- und einhundert Personen im-  
 tieren.

Das ist mit großer Wahrscheinlichkeit  
 zum Teil bewacht können, und viele Dinge  
 zusammenhängt, mit dem revolutionären  
 der modernen Bewegung einwärts und mit  
 der Gewalt einer Revolution, die in die Re-  
 sponse einfließt, und so weiter. Das ist ein  
 der in der Revolution, aber die Revolution selbst  
 ist die Reaktion, sondern ich glaube, das ist  
 die der Gründe für den technologischen

der Moderne, die immer mehr ein B. an der-  
 zehnte der italienische Architekt Antoni Gaudí  
 sagt hat, dass die moderne Architektur die  
 stehende Luft geworden ist, das ist während  
 der fascisistischen Periode und während der  
 Fänge im Leben gesehen habe. Nun, die  
 die diesem Gefühl zugrunde liegt, wurde nur  
 während unserer Generationen weiterge-  
 hat, aber die Revolution selbst ist ein  
 und die Lage des Reiches weiter übergeben.

Außerdem ist die Architektur ein  
 universell ist, speziell in Amerika

mit seinem bewiesenen Hintergrund – mehr  
als als zum Beispiel Engeström, was ein Schüler war  
einer der Architekturalsozialisten 1911. Archi-  
tekten werden über ausgetüchtete Führerfiguren  
zu werden. Sie haben soziale Theorien und  
halten sich für Güter der Gesellschaft. Inszenieren  
sind sie genau so schlimm wie die Psychiater,  
eine andere große, autoritäre Berufsgruppe.  
Wir sind informiert, und Du kannst das nicht  
verstehen. Wenn Du glaubst, dass du autoritär  
sein willst und insofern in der Zukunft wehrlos  
wirst, so beweist das nur, dass du nicht ein-  
stehtest, du solltest zu Fuß gehen und in einer  
Mogelstrasse wehnen! Das ist weitgehend die  
typische Attitüde eines Architekten. Das  
kannst noch etwas ändern: in Amerika ist  
Architektur von Anfang an eine Angelegenheit  
der Öffentlichkeit, und eine Angelegenheit der  
Männer; das hängt zum Teil damit zusammen,  
dass, wie ein englisches Antiquarientum eröffnet  
wird. Über ein zweites Einkommen verfügen  
muss. Es scheint uns auch, dass Engeström, als  
eine Art Pionier über den modernen Architek-  
ten, sehr gut zu den Gründern von Boston  
passte; dass hier eine Mischung von zwei verwan-  
dten Typen vorliegt. Und in vieler Teil hat sich die  
moderne Architektur in und um Harvard herum  
besonders fest etabliert und wurde auch von  
dort aus über das Land verbreitet.

Ein weiterer Grund für die gegenwärtige  
Amerikanisierung in der Architektur liegt dar-  
in, dass sich die Architekturausbildung mehr  
und mehr von europäischen handwerklichen Fähi-  
keiten gelöst hat. Amerikanische Hochschu-  
len haben keine Zeit mehr für eine sorgfältige  
Grundausbildung in Baukonstruktion und Bau-  
handwerk; und eine Folge davon ist, dass wir  
eine moderne Architektur ohne traditionelle  
konstruktive Feinsinnigkeit und ohne Details bekom-  
men. Ein Mann wie Manó aber war durch und  
durch handwerklich. Die nächste Generation hat  
dann diesen Sinn für das Handwerk bereits  
weggehend eingebüßt; in der darauf folgenden  
Generation ist das nicht mehr davon übrig-  
geblieben. Es scheint mir, dass dieser Verlust  
der Grundlage im Handwerklichen starklich  
aufgelassene Architekturen und eine ziemlich  
aufgelassene Architektur zur Folge hat.

J. A. M.: Ich verstehe Ihre Kritik an Engeström  
nicht ganz. Ich sehe ihn eigentlich nicht als den  
großen, autoritären Professor (ganz abgesehen  
davon, dass er wahrscheinlich dann, was  
Sie über den Verlust des Handwerks sagen,

beifolgendes würde). Er sagte einmal, dass die  
Fakten, die er am liebsten liebt, sturmt sei. Das  
gibt eine gewisse Weite und Unklarheit, genauso offen  
wie im Grunde unvollständige, philosophische  
Einsiedlung.

D. S. B.: Ich verstehe natürlich nicht von  
Engeströms Person, ich verstehe von seinen  
Überzeugungen als Architekt.

R. V.: Seine Voreinstellung für eine rationalen  
und subjektiven Umwelteinwirkung? Haben si-  
chon einen bestimmten Zug; sie denken auf eine  
Welt, in der architektonische Führerfiguren die  
ständig konstruktive Innovation, um eine totale  
Einheit zu erreichen, und zwar eine Einheit, die  
von oben, von Engeström her für die natürliche  
Menschheit verdinglicht wird.

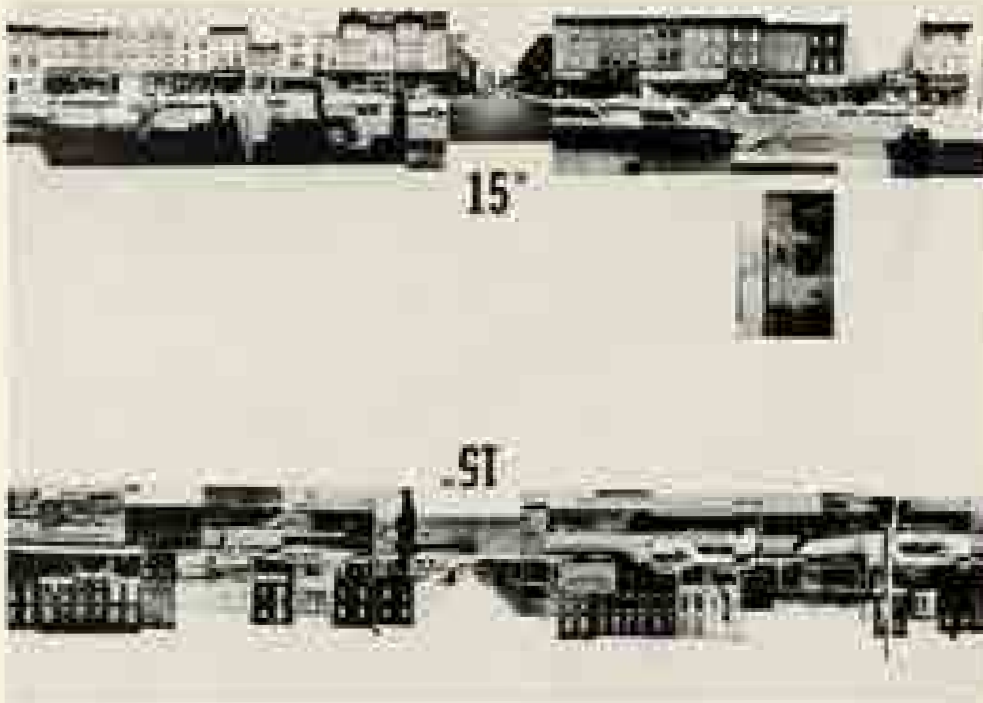
Ich bin ganz einverstanden mit dem, was  
Dennis über die progressive, über in Wirklich-  
keit rückläufige revolutionäre Idee gesagt hat.  
Es ist Tatsache, dass Revolutionen zu sein; man  
(kann) sein Leben damit. Mir scheint, dass die  
sehr historische Größe irgendwo noch immer  
fortlebt: diese rhetorische Qualität, das Original  
einer Revolution. Wie leben in einer expressiv-  
ästhetischen Periode, ich weiß eigentlich nicht  
warum, aber es ist eine Periode, die sich zum  
Teil in Form von Umarmungen historischer Ding-  
eise manifestiert.

S. A. A.: Es scheint mir selbst wiederum noch  
große Probleme eine Rolle zu spielen. Die Men-  
schen scheinen sich wohlfühlen in einer Um-  
gebung, in der es auch Monumente gibt, die der  
historische Engeström und Amerikanisierung  
genügend sind. Das ist zum Teil der Sinn jener  
Tradition klassizistischer Formen in der ameri-  
kanischen Stilextraktur – oder genau  
über der klassischen klassizistischen Strömung in  
der Architektur; sie will den Triumph von Ord-  
nung und Gesetz, von positiver Kontrolle über  
Unordnung und Chaos; eine symbolische  
und zwar vier 18. Jahrhunderte bis hinauf zum  
Renaissance von Boston (Abb. 4).

R. V.: Was Sie über Monumentalität sagen  
scheint mir richtig zu sein. Die Menschen sind  
im Physischen, sie wollen Ausdruck, sowohl in  
ihren Leben als auch in ihrer Umwelt, und sie  
wollen die Grenze der übernatürlichen Funk-  
tionserwartungen. Und wir ist auch  
durchaus richtig so. Aber es könnte sein, dass  
heute, in dieser speziellen Epoche, niemand so  
ganz sicher weiß, was diese (moderne) Aussage  
sein könnte. Vielleicht sind die Grosskonzepte  
Ihrer Sache ganz sicher gewesen – zeitlich.



Fig. 34 Venturi & Rauch, with Denise Scott Brown (collaborators: Steven Izenour and David Mauker), Part of a visual dossier on the revitalization project for South Street, Philadelphia, 1968.



... bis vor ein paar Monaten. Aber selbst sie sind etwas diskreter geworden, oft bemühen sie sich sogar, nicht allzu sehr aufzufallen.

Ich bin mir Ihnen einverstanden, dass die Gesellschaft immer wieder große öffentliche Aussagen in Form von Architektur machen möchte – aber ich weiss ganz einfach nicht, was diese großen Aussagen in Amerika heute sein könnten. Es gibt eigentlich kaum zwei Arten von volkstumlichen, nichtverstehtlichen Aussagen: Einerseits die architektonischen Bilder der Urmetropole, des Big Bauhaus, andererseits die Freizeitbilder, à la Las Vegas. Ich würde nicht sagen, dass wir heute demselben am bewusst sind, dass wir darüberhinaus keine

öffentlichen Aussagen – grosse öffentliche Aussagen – haben können. Das wäre etwas zu einfach. Ich würde nicht so weit gehen, obwohl es klar ist, dass wir heute keine großen, gut Form zusammengefasste architektonische Aussagen machen können wie etwa diejenige von Chartres im 12. Jahrhundert. Das können wir aus verschiedenen Gründen hier in Amerika nicht haben. Schon deshalb nicht, weil wir nicht alle katholisch sind; wir haben eine extrem heterogene Gesellschaft, und wir befinden uns in einer Zeit der Verwirrung, wir sind in einer der marxistischen Periode. So gibt es ich vermute, dass das Merkmal unsere öffentlichen Aussagen in Zukunft nicht Architektur sein wird. Unsere grossen öffentlichen Statements werden nicht im gleichen Sinne architektonisch sein wie etwa in Chartres, auf der Acropolis oder in Versailles – und auch nicht im gleichen Sinne wie das etwa noch in der amerikanischen Stadt des 19. Jahrhunderts möglich war: mit

Heute Buchstaben und Buchstaben, ich muss nicht, wie es tatsächlich aussahen werden ... verändert werden es gewisse öffentliche Plakate sind sein, oder gewisse, 100 Meter hohe Skulpturen, in La Chénoburg, entsprechend dem neuen ständischen Massstab und der Geschwindigkeit in anderen Städten, jedenfalls glaube ich, dass die Lösung des Problems nicht mehr reine Architektur sein wird (zumindest war es auch in der Vergangenheit nicht reine Architektur) — Und ich glaube auch, dass die Meinungen der Grossstädter in irgendwo irrelevant sind, ich glaube, dass sehr viele auf dem Gebiet unserer heutigen Architektur-Menschenheit nicht Posa ist, im Gegensatz zu wirklich wirklichen Plastik.

D.S.B.: Man hat jahrelang nach einer Lösung gesucht für die amerikanischen Zweifelhafte (1976), aber man hat nichts Überzeugendes gefunden.

S.M.: Was ist eine Mini Media-Veranstaltung worden?

R.V.: Nun, das ist eine interessante Art, das Problem anzugehen — denn in den vergangenen hundert Jahren waren Wettbewerbsregeln oder Mono- als Mini Media-Veranstaltungen, nicht wahr? Jedenfalls waren es Veranstaltungen, bei denen die Industriellen Redatoren von herrichten, mit Hilfe einer fortschrittlichen, industriellen Architektur — wie sie von Diefiori beschrieben wurde. Heute ist das nicht mehr so, wir haben keinen Kristallball, keine Galerie des Mechtens und keinen Effektivum, Plastik und auch Rückwärtsfaller und Frei Otto ziemlich langweilig. Die wirklich interessanten Dinge an unserer Wettbewerbsregeln dreigen sich auf dem Gebiet des Films und des Fernsehens; das Gespräch sollte die Architektur nicht weniger sein als ein verlockender Hintergrund für die nationalen und internationalen Debattieren einer zeitigen Phase. Die Architektur sollte das, was die Gesellschaft will, nicht mit Hilfe ihrer Formen ausdrücken, sondern mit Hilfe ihrer Zeichen. Die Zeichen sind die Konstruktion sollen ein (Speziell) sein. Sie konstruieren eine Umgebung, die aus Mittel, schwingen, und nicht nur statische Architektur besteht. Die verstandenen berühmten Architektura-Moosman, die ein (unvollständiges) haben, sind nicht mehr als die letzten Dinge der reinen Form, die überaus langweiligen letzten Altemoog.

D.S.B.: Die grossen öffentlichen Auslagen, oder Beherrschten können Dinge sein wie z. B.



der Versuch, endlich einmal das Fehlen der Arbeit anzugehen. Philadelphia schlug im Hinblick auf die Zweifelhafte für, dass ein grosser Teil der staatlichen Ausgaben Sozialprogrammen zufließen sollte, um die schlimmsten Missstände in der Stadt zu beheben. Aber Washington wollte durch nichts wissen. Seither herrscht hier ein Gefühl, dass es 1976 nicht besonders viel zu feiern, geben wird, sofern nicht zuerst diese sozialen Missstände angeht werden. Unsere eigenen Vorschläge für eine Zweifelhafte Ausstellung, bestehend aus Ausstellungen und Zeichen, sind vor diesem Hintergrund zu verstehen (Jah. 58-61). (Philadelphia, Oktober 1974)

1. "George Guller, der Schrift übermitteln eine Reihe von... (Philadelphia, Oktober 1974)

2. "Over the way... (New York, 1972)

3. "Richard Follen, et al. (The New Republic, 20 Mei 1967)

4. "Alan Colquhoun, 'Planning and Design Methods in Great Britain, 1947-51' (1961) in (London, 1961)

5. "Paul... (London, 1972)

6. "The... (London, 1974)

7. "The... (New York, 1942)

organization necessary to realize the many European ideas of social reform with the aid of architecture. In the United States in the fifties and sixties, on average around 20,000 apartments were built per year as public housing. In the seventies, this average was probably even lower. In view of that fact, it seems to us that the usual rhetoric of modern architecture about “building for the poor,” and so on, is not an approach to reality but a flight from it. And as soon as one tries to keep a lookout for opportunities to get closer to the reality, one finds that there is simply no option other than to work within the system—or to give up and design utopias. But if one tries to achieve improvements here and now, that sounds like conservative politics, especially if one tries to achieve social goals with the help of private entrepreneurship. It is a complex situation that has little to do with the wagging finger of the neo-leftist architectural elite.

*S.v.M.:* So, one could say that the aesthetics and the ethics of the modern movement is directly dependent on the possibility—or at least the hope for a possibility—of working under a bureaucracy that is able to hand out substantial contracts in the area of public housing construction. Because this possibility does not exist in the United State, the social reformism of the modern movement in America is largely irrelevant.

*D.S.B.:* Not just irrelevant: it is abused by the establishment to justify socially repressive architectural programs. I can give you an example. When we were asked by the residents of a rather poor neighborhood in Philadelphia (South Street; fig. 34) to help their effort to stop the construction of an expressway, they said to us: If you like Las Vegas, then we trust you not to try to “revitalize” South Street at our expense. We were called in because people felt that we were first and foremost interested in what cities actually look like and that we could understand why it is that they look the way they do—without all too many aesthetic and moral expectations. To these people, that at least seemed like a good start. But for many architects, of course, that is fundamentally wrong. They find the architect “has to go to the people” and put up bold, clean, modern apartments. Now we have seen what happened in the United

States, where these bold new apartments were built based on the corresponding social rhetoric—but unfortunately not for the right people. In fact, in general what happened is that the residents of a poor neighborhood had to clear the field while a wealthier public moved into the residential blocks built according to CIAM principles. However much the modern movement worked to put poor and disadvantaged groups of the population in good apartments, the more rarely it actually happened—and for that reason several of us are trying out other methods. We studied Las Vegas, among other reasons, because people (at least people who belong to the middle and lower classes) seem to appreciate Las Vegas, at least more so than they appreciate the architecture that the architects tell them they should really appreciate. A very confused response to your question ...

*S.v.M.:* A confused question, perhaps ...

*D.S.B.:* No, not your question: the issue itself is confused. Our answer is that we try as best we can to get closer to the realization of our social concerns—specifically, in the immediate future and with the aid of instruments that the society around us makes available. As artists, we use irony when looking at this situation—perhaps in a similar sense to that which Poirier had in mind in his article when he wrote that the artist takes the material for his art from the world around him. If the artist is in agreement with his world, then he uses this material openly and directly; if not, then ironically. We believe that we use it ironically: we laugh in order not to cry. We see irony as a means to help the individual to survive in a culturally multicolored, thrown-together society. We believe that the role of a socially committed artist or architect in our society does not have to be so far removed from that of a jester.

There, once again, you have our divided relationship to society. In many respects, it is horrible; in many respects, wonderful—and this split is expressed in our work as irony.

*S.v.M.:* So, a kind of gallows humor, as a German colleague, Michael Müller, expressed it in his response to your recent lecture in Berlin?<sup>27</sup>

*D.S.B.:* Yes, but it is kinder, less nasty, than gallows humor. We are not at all against this form of society. We believe not only that our position as American architects is a compro-

mised position but also that the position of the whole industrialized world is compromised — compared to the rest of the world. For that reason, we are against many aspects of our society ...

*S.v.M.:* ... but you are not apocalyptic.

*D.S.B.:* No, not even by inclination.

### 3. On Monumentality Today; or, Problems of an Aging Revolution

*S.v.M.:* Why is it that modern architecture tends more and more to a heroic temper? Why are so many new buildings, especially in the United States, increasingly reminiscent of the monumentality, the theatricality, and the pomp of the architecture of the City Beautiful Movement, both in character and in tone (fig. 35), despite the anti-Beaux Arts theory it is still burdened with? How do you explain this phenomenon? I ask you because it seems to me that within today's architecture scene you represent a position extremely opposed to post-brutalist heroism.

*D.S.B.:* I believe that what we can observe in some cases today is connected to two things: to the revolutionary zeal of the modern movement, on the one hand, and to the impetus of a revolution that is suddenly turning reactionary, on the other. That means the zeal remains but the revolution itself has become reactionary. I believe that is one of the reasons for the heroic temper of modernism. I recall, for example, what the Italian architect Albini once said: that modern architecture had been a beacon that kept him alive during the fascist period and during the war. Now the ardor underlying this feeling was passed down through several generations, but the revolution itself has gotten old and gone over to the establishment camp.

Moreover, education in architecture is extraordinarily authoritarian, especially in America with its Beaux Arts background—more so than in England, for example, where there are schools such as the Architectural Association. Architects are trained to become leader figures. They have social prestige and consider themselves society's gurus. In that sense, they are just as bad as psychiatrists, this other large, authoritarian professional group. *We* are

informed, and *you* cannot understand that. If you think you want to drive a car and want to live out in the suburbs, that only proves that you don't understand anything: You should walk and live in a megastructure. That is the typical attitude of an architect. Then there is something else: In America, architecture has long since been a concern of the upper class, and a concern of men; that is in part because anyone who wants to open up his own architectural office has to have a second income. It also seems to us that Gropius, as a kind of Prussian among the modern architects, was very well suited to the Boston Brahmins; that it was a kind of alliance of two related types. And, in fact, modern architecture established itself particularly well at and around Harvard and also spread from there across the country.

Another reason for the current hardening of the arteries in architecture is that architectural education has moved farther and farther from learning craft skills. American universities no longer have time for a meticulous basic education in construction and the building trades; and one consequence of that is that we get a modern architecture without traditional constructional finesse and without details. But a man like Mies was a craftsman through and through. The next generation had already largely lost this sense of the craft, and in the generation that followed almost nothing more of it remained. It seems to me that this loss of the foundation in the craft has resulted in rather conceited architects and a rather conceited architecture.

*S.v.M.:* I don't entirely understand your criticism of Gropius. I don't really see him as the great, authoritarian "Prussian" (leaving aside the fact that he would probably agree with what you say about the loss of the sense of craftsmanship). He once said that the color he likes most is "colorful." The whole Bauhaus would have been inconceivable without his essentially nonauthoritarian, pluralist attitude.

*D.S.B.:* I am, of course, not speaking of Gropius as a person; I'm speaking of his convictions as an architect.

*R.V.:* His prescriptions for a "total" and "objective" design of the environment<sup>8</sup> have a strong puritanical streak; they aim at a world in which leading architectural figures design



longo, come se un uomo non parlasse. Perché  
 impossibile non se visto però in movimento da E.  
 E' il più di affetto a l'esperienza prima. Il che è  
 che in tutto insieme ogni una degli per se stesso.  
 la parte la propria sia per se stessa (per sé)  
 se un solo per affollamento successivo. D'ora  
 qualche cosa di un solo l'ora di un solo la via  
 tutto. D'ora non. un appunto non per se stesso.  
 la parte la parte (per sé) (per sé) (per sé) (per sé)  
 rispetto alla parte (per sé) (per sé) (per sé) (per sé)  
 che è il più di affollamento successivo. D'ora  
 che è il più di affollamento successivo. D'ora

... **D.D.** C'è una sola cosa che mi ha fatto  
 d'ora d'ora d'ora? E mi ha fatto d'ora d'ora  
 che mi ha fatto d'ora d'ora d'ora d'ora d'ora  
 — d'ora d'ora d'ora d'ora d'ora d'ora d'ora  
 — d'ora d'ora d'ora d'ora d'ora d'ora d'ora  
 di affollamento di una esperienza successiva. D'ora  
 di affollamento di una esperienza successiva. D'ora  
 di affollamento di una esperienza successiva. D'ora  
 di affollamento di una esperienza successiva. D'ora  
 di affollamento di una esperienza successiva. D'ora  
 di affollamento di una esperienza successiva. D'ora  
 di affollamento di una esperienza successiva. D'ora

**3. Pop Art, consumption et salvaging paintings**

... **E.M.** Your own response questioning the very  
 methodological assumptions of your own work  
 is a central point. As a consequence, you are questioning  
 the very methodological assumptions of your own work.

... **E.V.** Your idea that the game is actually  
 maintained by your opposition.

... **E.N.** Oui, de fait, ce travail se fait dans  
 1955 et dans l'essai à la disposition pour votre  
 œuvre même.

... **E.V.** Your own response questioning the very  
 methodological assumptions of your own work  
 is a central point. As a consequence, you are questioning  
 the very methodological assumptions of your own work.

... **E.D.** It is a good thing that photography  
 does not do anything for itself. It is a good thing  
 that the idea of photography is not to do anything  
 for itself. It is a good thing that the idea of  
 photography is not to do anything for itself.



... **E.N.** Je vous remercie de m'avoir dit que  
 d'après les informations que vous m'avez données  
 elles sont en fait de nature plus que jamais  
 d'importance d'importance la fois de la France de la France  
 et de la France de la France de la France de la France  
 et de la France de la France de la France de la France  
 et de la France de la France de la France de la France

... **E.M.** A vos côtés il y a un travail qui est  
 un travail de l'opposition qui est un travail de l'opposition  
 et qui est un travail de l'opposition qui est un travail de l'opposition  
 et qui est un travail de l'opposition qui est un travail de l'opposition  
 et qui est un travail de l'opposition qui est un travail de l'opposition  
 et qui est un travail de l'opposition qui est un travail de l'opposition  
 et qui est un travail de l'opposition qui est un travail de l'opposition  
 et qui est un travail de l'opposition qui est un travail de l'opposition

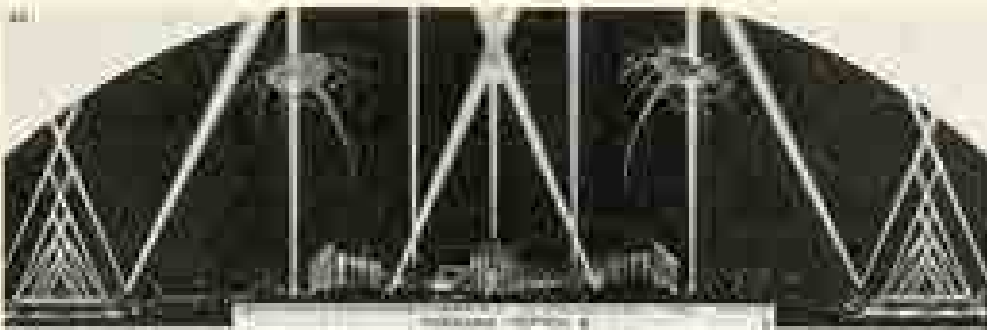
... **E.D.** C'est une très bonne question, et difficile  
 à répondre parce qu'elle fait venir à l'esprit toutes sortes  
 de pensées. Mais ce n'est que le début d'une réflexion.







Fig. 41 Venturi & Rauch, Study for bicentennial celebrations in Philadelphia, 1972.



... d'abord, l'architecture architecturale des sites d'origine, une perception de la place supérieure et une projection permanente innovatrice. Cela veut, en partie, se faire par une pose précise en l'air, mais surtout dans une mise en scène d'un espace ouvert.

Il y a une grande idée dans l'espace, l'ordre de présence architecturale, mais surtout une mise en scène permanente de l'espace, dans le fait d'une relation de deux types similaires. Et, en fait, l'architecture moderne à être toujours autour de l'espace, et de la place d'un événement dans le pays.

Une autre vision de la culture architecturale est celle qui se trouve dans le fait que l'architecture, selon, peut-être, a progressivement abandonné toute référence dans les qualifications architecturales. Les architectes, en tant que tels, ont le temps d'observer les changements de base de la construction et de la présence architecturale, et la construction est un fait qui peut être considéré comme un fait de l'espace architecturale, et non comme un fait de l'espace architectural. Les formes, comme elles sont, en tant que tels, se font des objets. La présence architecturale, dans l'espace, est un fait de l'espace architectural, et à la même manière, et non, dans le fait que, dans le fait de l'espace architectural, il y a une présence architecturale, et non une présence architecturale, et non une présence architecturale.

En fait, la culture architecturale est un fait de l'espace architectural, et non une présence architecturale. La culture architecturale, dans le fait de l'espace architectural, est un fait de l'espace architectural, et non une présence architecturale. La culture architecturale, dans le fait de l'espace architectural, est un fait de l'espace architectural, et non une présence architecturale.

... d'abord, l'architecture architecturale des sites d'origine, une perception de la place supérieure et une projection permanente innovatrice. Cela veut, en partie, se faire par une pose précise en l'air, mais surtout dans une mise en scène d'un espace ouvert.

Il y a une grande idée dans l'espace, l'ordre de présence architecturale, mais surtout une mise en scène permanente de l'espace, dans le fait d'une relation de deux types similaires. Et, en fait, l'architecture moderne à être toujours autour de l'espace, et de la place d'un événement dans le pays.

Une autre vision de la culture architecturale est celle qui se trouve dans le fait que l'architecture, selon, peut-être, a progressivement abandonné toute référence dans les qualifications architecturales. Les architectes, en tant que tels, ont le temps d'observer les changements de base de la construction et de la présence architecturale, et la construction est un fait qui peut être considéré comme un fait de l'espace architectural, et non comme un fait de l'espace architectural.



← fig. 42

Venturi & Rauch (with David Vaughan), Reconstruction of the outlines of the home of Benjamin Franklin in Philadelphia, with underground exhibition spaces. Under construction.

← fig. 43



the “total landscape” in order to achieve a total unity, and specifically a unity that is regulated from above, by the experts for the rest of humanity.

I am in complete agreement with what Denise said about the progressive revolutionary ardor that is in reality reactionary. It is heroic to be a revolutionary; you risk your life doing it. It seems to me that this heroic feeling still lives on, somehow, this rhetorical quality, the dogma of a revolution. We live in an expressionist period, I don't really know why, but it is a period that is expressed in part in the form of exaggerations of earlier dogmas.

*S.v.M.:* It seems to me that something else plays a role in addition to all that. People seem to feel comfortable in an environment in which there are monuments that recall heroic events and conflicts. That is in part the sense of the tradition of classicist forms in American “state architecture”—or at least the tradition of classicist austerity in architecture: it wants to symbolize the triumph of law and order, of state control over disorder and *laissez-faire*, from the eighteenth century right up to Boston City Hall (fig. 4).

*R.V.:* What you are saying about monumentality seems right to me. People want rhetoric; they want expression, both in their lives and in their environment, and they want the big message summed up in a manageable form. And that is how it should be. But it may be that today, in this special era, no one is entirely sure what this big message could be. Perhaps the big corporations were entirely sure of themselves—at least until a few months ago. But even they have become somewhat more discreet; often they even try not to stand out too much.

I agree with you that now and again society wanted big public messages in the form of architecture, but I simply don't know what our big messages could be in America today. There are really just two kinds of popular, easy-to-understand messages: On the one hand, the architectural images of the big corporations, of big business, and, on the other hand, the leisure images à la Las Vegas. I wouldn't say that we are so confused today that we cannot have any public messages—big, rhetorical messages—beyond that. That would be too

simplistic. I would not go that far, although it is clear that today we cannot make any big architectural message summed up in a form, like that of, say, Chartres in the twelfth century. We cannot have that here in America for various reasons. If only because we are not all Catholic; we have an extremely heterogeneous society, and we find ourselves in a time of confusion; we are in a kind of mannerist period. Be that as it may, I suspect that in the future the medium of our public messages will not be architecture. Our big public statements will not be architectural in the same sense as, say, in Chartres, on the Acropolis, or in Versailles—nor in the same sense that was still possible in the American city of the nineteenth century, with its train stations and city halls. I don't know what it will look like, in fact—perhaps they will be enormous public billboards or enormous three hundred-foot-tall sculptures à la Oldenburg, in keeping with the spatial scale and speed in our cities. In any case, I believe that the solution to the problem will no longer be pure architecture (it was not pure architecture in the past either, of course). And I also believe that the monuments of the big corporations are somehow irrelevant. I believe that a great deal in the area of our architectural monumentality today is an empty pose, in contrast to a rhetoric that has a real effect.

*D.S.B.:* People searched for years for a “message” for the American bicentennial (1976), but they never found anything convincing.

*S.v.M.:* Will it be a multimedia event?

*R.V.:* Well, that's an interesting way to approach the problem, because in the past hundred years world's fairs were mono- rather than multimedia events, right? In any case, they were events that glorified the Industrial Revolution, with the help of progressive, technological architecture—of the kind described by Giedion. That's no longer true today: We have no Crystal Palace, no Galerie des Machines, and no Eiffel Tower. Today, even Buckminster Fuller and Frei Otto are rather boring. The truly interesting things at our world's fairs happen in the area of film and the television movie. In such a situation, architecture is not supposed to be anything more than a receding backdrop for the national and international offerings at such a fair.

Architecture should express what it has to express not by means of its forms but by means of symbols. The symbols and messages should be an “appliqué.” They constitute an environment that consists of messages and not of “pure architecture.” The belated heroic architectural monuments that we mentioned earlier are nothing other than the last gasp of pure form, the quite boring last gasp.

*D.S.B.:* The big public messages or confessions could be things like, for example, the effort to finally address the problem of poverty. Philadelphia proposed for the bicentennial that a large part of the municipal expenditures

should go to social programs in order to eliminate the worst deficiencies in the city. But Washington didn’t want to hear about it. Ever since, the feeling here has been that there won’t be a lot to celebrate in 1976 if these social measures are not taken up first. Our own proposals for a bicentennial exhibition composed of exhibition sheds and symbols should be understood against that backdrop (figs. 38–41). (Philadelphia, October 1974)

[Ed. Note: “[...] the Art Deco insurance palace opposite the museum in Philadelphia” referred to above are the Fidelity Mutual Life Insurance Company Building (today the Ruth and Raymond G. Perelman Building), ca. 1927, designed by Zantzinger, Borie, and Medary; and the Philadelphia Museum of Art.]

#### ENDNOTES

1 “Shingle Style”: this term describes a series of American homes of the late nineteenth century in the tradition of the Arts and Crafts Movement that were important for the history of the evolution of architecture. See Vincent Scully, *The Shingle Style* (New Haven, 1955).

2 Or the so-called New York Five: Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk, and Richard Meier. See various authors, *Five Architects* (New York, 1972).

3 Richard Poirier, “T.S. Eliot and the Literature of Waste,” *New Republic*, May 20, 1967.

4 Alan Colquhoun, “Typology and Design Method,” *Arena*, June 1967, 11–14, reprinted in Charles Jencks and George Baird, *Meaning in Architecture* (New York, 1969).

5 See Paul Hirshorn and Steven Izenour, “Learning from Hamburgers,” *Architecture Plus* 1, 5 (June 1973).

6 Ulrich Franzen, “Letter to the Editor,” in *Progressive Architecture*, April 1970, 8.

7 “Functionalism Yes, but ...,” lecture as part of a symposium on “Das Pathos des Funktionalismus” [The pathos of functionalism], organized by the Internationales Design Zentrum, Berlin, September 1974.

8 See Walter Gropius, *Scope of Total Architecture* (New York, 1943).



# Regeln, Realismus und Geschichte

Eines der Probleme, die im heutigen Architekturbereich im Vordergrund stehen, betrifft die Beziehung der Architektur zur gesellschaftlichen Kultur. Ist Architektur ein auf sich selbst verwiesenes System, das seine eigene Tradition und seine eigenen Werte besitzt, oder ist sie vielmehr ein gesellschaftliches Produkt, das erst durch zu einem Wert wird, wenn das System durch äußere Kräfte repräsentiert wird?

Es gibt heute zweifelhaft eine starke Meinungsabstimmung, die zu der ersten dieser Alternativen neigt. Sie scheint hervorgehoben zu sein als eine Reaktion auf die schwache theoretische Position, in die die Architektur im Lauf der letzten 15 oder mehr Jahre gedrängt wurde. Während dieser Zeit waren nämlich ihre Verbindungsformen der aufeinanderfolgenden Angriffswellen von Costruttionalismus, System-Methodologie, postmoderner Technologie, sozialer Realismus und sogar einer gewissen formalen Disziplinierung ausgesetzt, die alle zu ihrem eigenen Ziel hatten, die architektonischen

Werte abzuschaffen, die Benham annah die kulturelle Ebene nannte. Auf der einen Seite wurde die architektonische Schöpfung zurückgeführt bis ein scheinbar einfacher Prozess von Intuition und Untersuchung zu Erde geführt war, auf der anderen wurde ästhetischer Luxus erzwungen, vorausgesetzt dass seine Wirkung expressivistisch oder populistisch waren und das Vorhandensein irgend eines gültigen Systems von Regeln, die der Tradition der erfahrenen Architektur angehörten, zurückgewiesen wurde. Sofern angenommen wurde, dass Architektur eine Sprache ist, dann ist es nach dieser Auffassung eine Sprache, die der Intuition entlehnt, unabhängig von irgend einem ihr zugehörigen Wissen – eine Sprache also, die natürlich wäre wie die natürliche Sprache selbst, da sie nicht gelernt zu werden brauchte.

Diese Auffassung – die immer noch wirksam ist – ergibt sich in einem gewissen Sinn aus einer der stärksten Triebkräfte der avantgardistischen Kunst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts: dem Bemühen um Effortismus oder

## Regles, réalisme et histoire

« L'architecture existe en système qui se réfère à lui-même ou, dans un système qui ne se réfère pas à lui-même de façon extérieure? – On a récemment tenté à plusieurs reprises de voir l'architecture d'un système isolé de règles internes de construction stricte. Cela est certainement intéressant comme un langage qui prendrait compte de la possibilité d'un langage qui est basé sur l'intuition, sans règles générales. Cette idée conduit en quelque sorte dans des directions complémentaires de fait d'exotisme depuis le 19<sup>ème</sup> siècle, à un phrasé d'un réalisme. Et en des lieux de cette recherche il est intéressant de voir comment l'histoire, elle devrait continuer d'être nécessairement le fait que

de façon de comprendre le monde et le faire de la culture dans un sens plus étendu différent.

Il existe deux mouvements des faits de construction qui ont été très difficiles à voir sans que immédiatement elles soit sujettes à des changements qui se produisent par le système existant même mais sont présumées par des faits extérieurs, de pouvoir passer à un processus continué d'un système – le système technique et le système esthétique – en processus qui se font être toujours plus différenciés.

Le plus intéressant, selon lequel il s'agit de trouver un langage fondamentalement qui conduit le mouvement par le style d'un fait qui résulte par un processus technique qui résulte aussi bien par processus esthétique d'une culture qui les influence et les modifie.

# Rules, Realism, and History

Author:  
Alan Colquhoun

Sources:  
*archithese*, 19 (1976):  
12–17  
Alan Colquhoun,  
*Essays in  
Architectural  
Criticism: Modern  
Architecture and  
Historical Change*  
(Cambridge, MA:  
MIT Press, 1981),  
67–74 (EN)

Captions translated by:  
Steven Lindberg

Perhaps the most crucial problem in architecture today is that of its relationship with the culture of society as a whole. Is architecture to be considered as a self-referential system, with its own traditions and its own system of values, or is it rather a social product which only becomes an entity once it has been reconstituted by forces external to it?

There is undoubtedly today a strong current of opinion which tends toward the first of these alternatives. These ideas seem to have appeared as a reaction against the weak theoretical position forced on architecture during the last fifteen years or so, during which its defenses have been attacked by successive waves of operationalism, systems methodology, poetic technology, social realism, and even certain semiological discussions, all of which have had as their chief aim the dismantling of “architectural values”—what Reyner Banham has called the “cultural baggage.” On the one hand, architectural creation has been postponed until an apparently endless process of induction and analysis (whether technical or social) has been completed; on the other, aesthetic fervor has been encouraged, provided that its roots were either expressionistic or populist, and the

existence of any valid system of rules or norms belonging to the tradition of “high architecture” has been denied. If it has been admitted that architecture is a “language,” then it is a language which springs from intuition, unhampered by any previous knowledge of the subject—a language more natural than natural language itself, since it does not have to be learned.

These tendencies—which are still very strong—are, in one sense, the result of one of the most powerful motives of avant-garde art since the mid-nineteenth century—the drive toward “realism” or “naturalism.” The successive artistic revolutions of the last 150 years have all been attempts to “get behind” the “stylistic” representation of ideas, to destroy the artificial rules which not only mediate between the representation and the reality but also give this representation a particular ideological coloring. It is true that this search for a primordial language with which to express man’s relation to reality eventually took a form which seems almost the antithesis of realism, when, instead of imitating structures which were immediately given, it attempted to discover hidden and underlying structures. This turn toward formalism, which sought to create

analogues of the real world, not only affected painting and literature as “imitating” arts but also architecture and music, where the humanizing and reassuring elements of style belonging to the “classical” repertoire were rejected in favor of more elementary structures.

But if the aim of this revolutionary force was to eliminate style and to discover essences, it was in the end bound to come up against the fact that our mode of understanding “reality” and our mode of “representing” reality artistically are separate things.

Already in the 1920s Boris Tomashevsky drew attention to the infinite regress in which the avant-garde found itself in literature:

“In general the nineteenth century abounded in schools whose very names hint at realistic techniques of motivation—‘Realism,’ ‘Naturalism,’ ‘the Nature School,’ ‘Populism,’ and so on. In our time the Symbolists replaced the Realists in the name of some kind of transnaturalism ... a fact which did not prevent the appearance of Acmeism ... and Futurism. ... From school to school we hear the call to ‘Naturalism.’ Why, then, has a ‘completely naturalistic school’ not been founded...?—because the name ‘Realist’ is attached to each school (and to none)... . This explains the ever present antagonism of the new school for the old—that is, the exchange of old and obvious conventions for new, less obvious ones within the literary pattern. On the other hand, this also shows that realistic material in itself does not have artistic structure and that the formation of an artistic structure requires that reality be reconstructed according to aesthetic laws. Such laws are always, considered in relation to reality, conventional.”<sup>1</sup>

The facts stated here, though clearly admissible in the case of the “nonutilitarian” arts, might be questioned in relation to architecture, which has to embrace both the real and the representational—the work of architecture being part of the real, “usable” world, as well as a representation of that world. It could be argued that the Modern Movement radically confused these two aspects, attributing to the need for practical buildings a representational function or, conversely, burdening the representational function with the responsibility for solving practical building problems. But if it did this, the reason must lie in the fact that these two aspects of architecture, which are independent from a logical point of view, are never independent experientially, and that the search for the “essence” of the building has an aesthetic motivation, embracing a certain idea of utility and its representation—one in which the trans-

parency of the form was symbolic of a reality which could be totally described and manifested.

Thus the “materialism” of modern architecture was just as “metaphysical” as architecture had ever been, and this seems to show that when we are talking of architecture, we are referring to a system of representation of essentially the same kind as that found in the other arts. It is no more possible in architecture than any other system of representation to arrive at the ne plus ultra in which the representation and the represented coincide; the need for aesthetic laws of construction must be admitted. Such laws are not like the laws established on the basis of hypothesis and experiment in the physical sciences—laws which, according to Karl Popper, have to be capable of falsification. If we are to make a scientific analogy, we should rather say that they are like the “paradigms” which, in Thomas Kuhns’s analysis, determine the area of scientific discourse.

They are norms, and a complete description of the phenomenon of architecture could no more neglect to include them than could a description, say, of football omit to include those rules which alone render the game intelligible. In Tomashevsky’s terms, they are “conventional.”<sup>2</sup>

But however much the necessary existence of such laws may justify a view of architecture as a self-referential system, it does not support a view which would regard such a system as dependent on laws which are absolute and unchanging. The laws regulating aesthetic construction are subject to change, and this change comes about not from inside the aesthetic system but from outside.

That this is true can be seen even in a system so apparently independent of technical and economic conditions as music. The change in musical language which came about in the eighteenth century, when a contrapuntal gave way to a homophonic method, can only be explained by a change in the social function of music. What took place was, of course, a purely musical change, and it can be completely explained in terms of rules which belong to music alone. Nonetheless, the motivation for the change was external to music.

Up until the nineteenth century, the external pressures on architecture were no more than on the other arts, but since the Industrial Revolution, and with increasing intensity in the twentieth



«Neurotiker»: Die seit jenseitig aufeinanderfolgenden konstruktiven Revolutionen wurde eine Vielzahl «fiktiver» die vollständigen Darstellungen von Ideen zu gelangen, die mit einem Teil veränderter Regeln zu verstehen, die nicht nur bezüglich der Wirklichkeit und der Darstellung zusammen, sondern dieser Darstellung auch eine besondere ideologische Färbung verleiht. Freilich nahm diese Sache nicht einer Le-Sprache, mit der die Beziehung des Menschen zur Wirklichkeit ausgedrückt wäre, gelöstlich eine Form an, die fast das Gegenstück von Platonismus zu sein scheint, wenn die statt die Strukturen nachzuahmen, die unmittelbar gegeben waren, darunter folgende Verfahren Strukturen zu bilden trachtete. Diese Wendung zum Formalismus, die Anstöße der wirklichen Welt zu schaffen suchte, wirkte sich nicht nur auf die wissenschaftlichen Künste wie die Malerei und die Literatur aus, sondern auch auf die Architektur und die Musik, indem die verschiedenen Ebenen und verschiedenen Ebenen des Stils, die zum künstlerischen Prozess gehörten, regelmäßig von verschiedenen Strukturen strukturiert wurden.

Doch wenn es das Ziel dieser revolutionären Kraft war, Stil neu zu schaffen, um Essenz zu entdecken, so blieb sie im Ende zurückgefallen auf die Tatsache, dass unsere Welt, Wirklichkeit ist zu verstehen und die Welt, Wirklichkeit künstlerisch darzustellen, zwei verschiedene Dinge sind.

Schon in den Zwanzigerjahren hatte Tomasevic die Aufmerksamkeit auf die politische Auswirkung gelegt.

«... ein Abkommen zwischen der U.S. Regierung und Stalin, die in ihrer Bemühung auf die vollständige Beherrschung unserer Welt, Sowjetunion, Nationalismus, Faschismus, Kommunismus, ...» Was Stalin zu behaupten hätte, um den Stil nicht abzuschleichen. Dieser Mann wurde eine vollständig naturalistische Skulptur im Gegensatz. Weil der Name «Kommunismus» mit dem Stille des (und ich kenne) verbunden sind. Das würde der einen vollkommenen Analogie der neuen Skulptur geben die sich, das heißt, das Konstruktive ein alter und unkonstruktives Konstruktive gegen neue, weniger konstruktive Merkmale der menschlichen Natur. Das zeigt aber auch, dass das Material der Wirklichkeit kein eine vollständige Struktur aufweist und dass die Beherrschung eines konstruktiven Formes umfasst, die struktural, nach subjektiver Hinsicht zu konstruieren, in Beziehung zur Wirklichkeit betrachtet und der neue Stille immer konstruktive.»

Diese Feststellungen, die sicher konkretisiert sind für den Fall der Kunst, die keine Be-

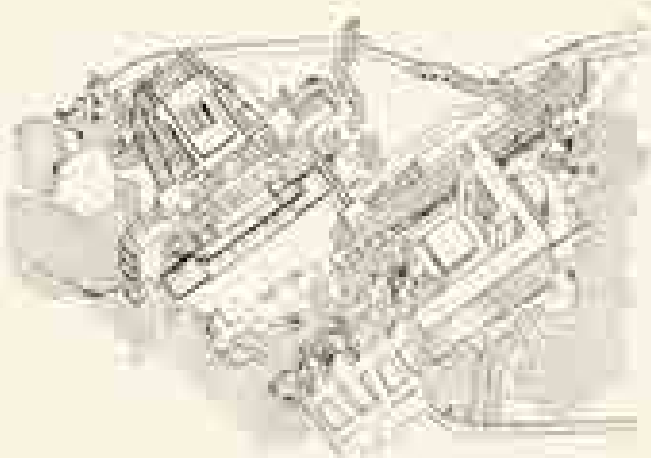
trachtungsgegenstände schaffen, können in Frage gestellt werden, wenn sie bezogen werden auf die Architektur, die das Wirkliche umfassen Darstellung gleichermassen umfasst muss, indem ein Teil der Architektur Teil der wirklichen Welt, der Welt des Gebrauchs ist, wie auch eine Darstellung dieser Welt. Es lässt sich behaupten, dass die Moderne-Bewegung diese beiden Seiten vollständig durcheinander brachte, indem sie der Notwendigkeit, praktisch die Strukturen zu schaffen, eine konstruktive Funktion zuschrieb- oder umgekehrt, indem sie die Darstellungsfunktion eine Verantwortung aufgab, praktische Verantwortung zu übernehmen. Wenn sie das aber tat, dann muss der Grund dafür zu suchen sein, dass diese beiden Seiten der Architektur von einem logischen Standpunkt aus zwei unabhängige voneinander sind, nicht aber unabhängig voneinander erfahren werden. Die Suche nach dem Wesentlichen Einwirkungen hatte eine ästhetische Begründung, indem sie eine Festlegung über von Natürlichkeit und deren Darstellung gleichermassen umfasste, eine Darstellung, in der die Transparenz der Form Symbol war für eine Wirklichkeit, die sich vollständig beschreiben und rekonstruieren lässt.

Insoweit war die materialistische Architektur des Neuen Bauens genauso materialistisch, wie es die Architektur immer war. Das scheint zu zeigen, dass wir uns, wenn wir von Architektur sprechen, auf ein Darstellungssystem beziehen, das wesentlich das gleiche ist wie in den anderen Künsten. Nicht mehr als in einem einem anderen Darstellungssystem ist es in der Architektur möglich, zu einem noch plus weiter zu gelangen, in dem die Darstellung und das Dargestellte sich decken. Die Notwendigkeit ästhetischer, konstruktiver Gründe muss einander meiden. Diese Gründe gleichen nicht den Gründen, die die Naturwissenschaft auf der Grundlage von Akzeptanz und Experimenten aufbaut und die sie nach Pygmalion taufeln kann nicht. Wenn wir eine Analogie zur Wissenschaft herstellen wollten, dann würden wir sagen, dass diese Gründe wie die Platonismus sind, die nach der Analyse von Thomas Kuhn das Feld der wissenschaftlichen Beschreibung bestimmen. Sie sind Normen und eine vollständige Beschreibung des Platonismus der Architektur könnte die alternative, vernachlässigten wie Interpretation eine Beschreibung von Platonismus die Spielregeln wegweisen könnte die das Spiel erst vollständig machen. Auch

↑ fig. 1 Le Corbusier,  
Villa, Vaucresson, 1922.  
Street facade.



↑ fig. 2 Le Corbusier,  
Palais des Nations, 1927.  
Axonometric drawing.



mer Begriffen von Totalität) sind sie nur verwandt.

Wie immer über das notwendige Bewusstsein solcher Gesetze eine Auffassung herrschen muss, die die Architektur als ein auf sich selbst verschlossenes System sieht, zu weit, dennoch nicht die Meinung, ein solches System länger nur unverändert, isoliertes Geschehen zu sein. Die Gesetze, die die tatsächliche Konstruktion regeln, sind Veränderungen unterworfen und diese Veränderungen gehen nicht vom ästhetischen System selbst aus, sie kommen von außen.

Dass diese Annahme zutrifft, lässt sich nicht ohne an einem System, das so unabhängig ist, nur technischen und wirtschaftlichen Bedingungen wie die Musik. Die Veränderung der musikalischen Sprache, die im 18. Jahrhundert eintrat, als die kontrapunktische Methode einem homophonen Platz machte, kann nur erklärt werden aus einer veränderten gesellschaftlichen Funktion der Musik. Was stattfand war selbstverständlich eine rein musikalische Veränderung, und die kann vollständig erklärt werden in der Sprache der Regeln, die allein die Musik jugendern. Die Gründe für die Veränderung liegen jenseits der Musik.

Im Jahr 18. Jahrhundert war der von außen auf die Architektur wirkende Druck nicht stärker als der auf alle anderen Künste; seit der industriellen Revolution aber, und in steigendem Grad im 20. Jahrhundert, war die Architektur einem sozialen und technischen Druck von einer

unvergleichlichen Art ausgesetzt als diese. Veränderungen in der Form von Maschinenbau und Arbeit, technische Veränderungen, die die Verwendung dieser Masse (also fast alle technischen, wirtschaftliche Veränderungen, die sich aus der organischen Steigerung der Bevölkerung ergeben, Veränderungen in der Methode Maschinen und Güter zu verladen — die alle stehen die architektonische Infrastruktur voll abhängig auf dem Kopf. Keine dieser Veränderungen hatte ihren Ausgangspunkt in der Architektur selbst, sie alle übertrugen ihre Veränderung in der Architektur notwendig.

Ein beständiger Prozess, der zwei variable Größen enthält — das sozial-mechanische System und das System der ästhetischen Regeln — kann nur dauerhaft bestehen werden.

Als Beispiel für diesen in Gang befindlichen Prozess wollen wir das nehmen, was sich als das wichtigste Problem in der modernen Architektur betrachtet wird, in der ersten Zeit der modernen Bewegung wurde dieses Problem weitgehend für nicht-existent gehalten. Aufgrund der organischen Anordnung galt die horizontale Form eines Bauwerkes als der Organismus seiner inneren Organisation; Fassaden Architektur wurde mit einer Architektur von jenseits der Ebene gleichgesetzt. Dennoch befürchteten bestimmte Architekten die Fassade und die damit verbundene Funktion der Frontalität als ein Bestandteil ihrer architektonischen Sprache bei. Das gilt natürlich für Le Corbusier. Das Problem der Frontalität ist nicht einfach das Problem der neuen

↓ fig. 3 Le Corbusier,  
Armée du Salut (Salvation Army),  
Paris, 1932–33.



↓ fig. 4 Le Corbusier,  
Secretariat building,  
Chandigarh, 1958.



sehen Dreieckung des Bauwerkes, während dieses an sich verbunden ist mit dem gesamten Problem des Bauwerkes als einer Darstellung und staten nicht überflüssigen materiellen Bedürfnisse zugesprochen werden darf. Es steht also in Verbindung mit dem Problem der Schnitt zwischen Pflichten und angenehmem Bereich und dem der Übergänge von einem zum anderen. In diesem Begriffen ist es ein rein architektonisches Problem ... ein Problem, das nicht verschoben wird, wie sich auch aus den Bedingungen innerhalb der Architektur versteht.

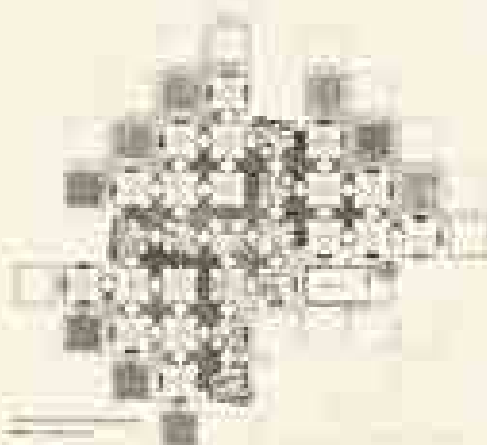
Das Problem aber kann nicht dadurch gelöst werden, dass Zufälle irgendeiner einen zweiten, indirekten System von Architektur-Regeln gewonnen wird. Es gelingt mir (dann, wenn wir die bestehenden Regeln nehmen, die dem resultierenden Bedingungen entsprechen und so einen absoluten Satz von Regeln gewinnen. In einer der nun größeren Werke können wir sehen, wie Le Corbusier sich dem Fassade-Problem mit präzisierter Eindringlichkeit setzte: die Deckung der Treppe im 30. Stock in der Villa in Vézère (Abb. 1), das sorgfältig ausgearbeitete Eingangs-System im Hofhaus-Gebäude (Abb. 2), die Briss-Salon (Abb. 4), um nur einige wenige Fälle zu nennen. Als ein Gegenbeispiel können wir einen von Herzberger gesehenen Entwurf nehmen (Abb. 5), in einem Versuch der Darstellung als ein System zu verstehen über sich vermutlich von einem Computer aus arbeiten lassen. Auf Herzberger das Problem der Fassade überflüssig gelassen. Seine Entwürfe können sich nur verstehen als letztlich irrelevant, sie verweisen nicht auf das Problem des Bauwerkes als einer Darstellung oder auf das der Annäherung von außen. Das Bau-

werk ist gesehen als Fragment des vollständigen Baues, dessen Ausdehnungsgebiet in seiner anderen Organisation zu sehen ist, die nicht das spezifische architektonische Problem des Raumes zwischen den Bauebenen nicht lösbar ist. Diese kritischen Feststellungen sind jedoch die Mängel, die sie überlegen sind die Folge der Überzeugung, es könnte Architektur geschaffen werden ohne dass diese ethische Normen festgelegt zu werden brauchen.

Ein Beispiel für einen Architektur-Regel, die wir wieder bei Le Corbusier, die sogenannten Regeln einer dieser sind die 400 Punkte. Als dieses Beispiel stellen wir ein Merkmal der Moderne fest, in dem sie sich von der Vergangenheit unterscheidet: Systeme von Regeln folgen dazu, von einzelnen Architekten aufgetragen zu werden und nur einen beschränkten Grad von Geltung zu erlangen. Was in wissenschaftlichen Zeiten ein Teil von Klugheit war, ist zu spät geworden. Das von Mies van der Rohe erfindende Netz einer über den ganzen Welt geleiteten virtuellen Struktur ist ein anderes solches System. Das System von Regeln kann sich nicht auf das Verhalten der Menschen in einem Gebäude beziehen, wie das in den Zeichnungen von Le Corbusier zu erkennen ist – genau mit dem Bereich der Architektur verbunden, die in früheren Perioden zu einem Ausmaß System von Regeln gehörte (Regeln des sozialen Verhaltens). — Abb. 6)

Die Tatsache, dass Systeme von Regeln die Erfindung einzelner Architekten sind, führt oft dazu, dass Gebäude in Überdimensionierung mit einem gegenständlichen System von Regeln ausgestattet werden. Einige der auffälligsten Beispiele dafür sind die nach den Grundrissen der 400 Punkte errichteten Häuser in Paris, die mit der Zeit verändert wurden, dass die

↓ fig. 5 Hertzberger, Centraal Beheer administration building, Apeldoorn, 1971–72.



den Vorstellungsrahmen können überschreiten, die kleine Fenster, Fensterläden, Gitterlächer anderswohin verlagert (Abb. 7).

Der Vorschlag, Architektur als von auf von selbst verknüpftem System aufzufassen, wird begleitet von einer Aufweichung des Systems von Regeln, die in der Zweigesamtheit einwirkend wurde und die, wenn auch mit sich eigenen Veränderungen des Randpunktes, die konstruktive Praxis bis vor kurzem leitete.

Aufgrund der oben erwähnten Tatsache, dass die Systeme von Regeln in der Moderne von einzelnen oder bestenfalls von kleinen Gruppen aufgestellt wurden, ist für sich eine besondere

Beziehung zum System beizubehalten, lässt sich nicht sagen, dass es im Rahmen des Neuen Baus ein eigentliches formales Grundgesetz gibt, um alternative Systeme von Regeln auszuschließen. Die Normen des Neuen Baus haben keine direkte auf Ausschließbarkeit und gerade das Gegenteil, mit dem die Moderne auf dem grundlegenden Verbindungen zwischen der Architektur und der kommenden (Welt-)Kultur besteht bedeutet, dass mit dem Vorliegen dieser großen ideologischen Vision auch die Regeln der architektonischen Form geschaffen, die diese stützen.

Es ist deswegen möglich, um genau Henry van Heesens zu zitieren, dass es nicht eine Alternative in einem menschlichen Maßstab bietet, sondern eine total aufzufassende Flexibilität aufweist, die nur sehr tief unter der Oberfläche liegt.

Nachvollziehbar ist diese Entwicklung ihre transzendenten Ziele auf. Somit die Architektur ihre Geschichtlichkeit nicht aus ihrer eigenen veranschaulichten Tradition ableiten mag, für ihre Verantwortlichkeit bleibt sie doch abhängig von der „Eigenheit“. Und die Gelegenheiten sind selten, die das moderne gesellschaftliche Leben für einen Symbolismus bietet, der den Systemen von Regeln der klassischen Architektur eigen ist. Es scheint also eine Trennung stattzufinden und zwar nicht nur zwischen der Architektur und den umförmigeren ideologischen Grundnormen, sondern auch zwischen der Architektur und gerade den „Gesamtheiten“, die eine realistische Architektur angehen müsste. Aus einer Situation, in der völlig schliesslich überwunden werden sollte, sehen wir uns in eine andere versetzt. In der diese (Stile) ist, die Formen des Neuen Baus mit eingeschlossen. Diese Art von Dilemma ist charakteristisch für das 19. Jahrhundert, denn damals beruhte die Wahl des Stils auf dessen Ursprungsbestimmte soziale, philosophische oder religiöse Ideen darzustellen.

Ein Beispiel dafür liefert vornehmlich der Calligraphische Entwurf von Aldo Rossi, dessen Elemente — die großen Säulen, eine charakteristische Anordnung der Terrassen — sich weniger auf das Raumprogramm beziehen als auf eine Art von universeller Architektur. Weil diese gitterförmigen Elementen die „Baukomponenten“ auszubilden, die für den Historismus des 19. Jahrhunderts wesentlich waren, sieht sich der Entwurf, den Rossi von ihnen macht, auf die

century, architecture has been subject to social and technological pressures of a more direct kind than in the other arts. Changes in patterns of settlement and work, technical changes involving the use of new materials, economic changes due to a vast increase in the profitability of land development, changes in the method of distributing people and goods, have radically altered the architectural infrastructure. None of these changes has originated from inside architecture; all of them have necessitated a change in architectural rules.

Such a process, involving two variables—the socioeconomic system and the aesthetic rule system—can only be accounted for dialectically.

As an example of this process in operation, let us look at what might be called the “facade problem” in modern architecture. In the early days of the Modern Movement this problem was widely held to be nonexistent. According to the organic analogy, the external form of a building was supposed to be the result of its internal organization; “facadism” was identified with an architecture of false rhetoric. Yet certain architects, notably Le Corbusier, retained the facade and the related function of frontality as part of their architectural language. The problem of frontality is not simply the problem of the outside appearance of the building, though this in itself is bound up with the whole problem of the building as a representation in the public realm and cannot be attributed to superficial rhetorical needs. It is also connected with the problem of the interface between public and private and the transition from “outside” to “inside.” In these terms it is a purely architectural problem—a problem that will not dissolve however much the conditions external to architecture change.

But the problem cannot be solved by recourse to any unalterable system of architectural rules. It can only come from taking the existing rule system, adapting it to the new conditions, and laying down a revised set of rules. In all his major buildings, we see Le Corbusier facing this problem with unrivaled inventiveness: the turning of the staircase through ninety degrees at the Villa in Vaucresson (fig. 1), the system of virtual frontal planes in the League of Nations building (fig. 2), the elaborate entrance system in the Salvation Army hostel (fig. 3), the invention of the *brise-soleil* (fig. 4), to mention only a few cases. As

a counter-example we might take one of Herman Hertzberger’s projects (fig. 5). In his attempt to generate the plan as a system, Hertzberger has ignored the problem of the facade. His buildings can only be comprehended as internally generated, and no reference is made to the problem of the building as a representation or to the approach to the building from outside. The building is seen as a fragment of “real” space, whose laws of extension lie in the building’s internal organization, and the space between buildings as a specifically architectural problem is ignored. These criticisms are objective. The faults which they expose are the result of the belief that architecture can be created without the establishment of aesthetic norms.

It is also to Le Corbusier that one must turn for an example of new architectural rules. The most obvious of these are the “Five Points,” and with this example one notices a characteristic of the modern situation which differs from the past; rule systems tend to be invented by individual architects and tend to attain only a limited degree of acceptance. What in previous epochs was part of the *langue* has become a function of the *parole*. Mies’s invention of a network of virtual structure superimposed on the curtain wall is another such rule system. The rule system can even extend to the behavior of people within a building—as can be seen in Le Corbusier’s drawings—thus annexing to the architectural sphere something which, in earlier periods, belonged to an external rule system (rules of social behavior) (fig. 6).

The invention of rule systems by individual architects has often resulted in the transformation of buildings in accordance with a contradictory rule system. One of the most striking examples of this is the modification of Pessac, where the organization of homes according to the principles laid down in the “Five Points” has been altered to conform to petit-bourgeois norms requiring small windows, shutters, pitched roofs, and so on (fig. 7).

The proposition that architecture is a self-referential system has been accompanied by a “softening” of the rule system which was developed during the 1920s and which has, albeit with important developments and shifts in viewpoint, governed architectural practice until recently.

Owing to the fact, mentioned above, that the rule systems of modern architecture were made

by individual architects, or, at most, by small groups claiming to stand in some special rapport with the *Zeitgeist*, there cannot be said to exist, within the framework of the Modern Movement, any firm basis for excluding alternative rule systems. The norms of modern architecture have no “right of exclusion,” and the very fervor with which the Modern Movement insisted on the inextricable links between architecture and the approaching “world culture” meant that, once that great ideological vision had faded, the rules of architectural form supporting it would also tend to weaken.

It is therefore possible to see the modern tendencies toward historicism, not as constituting an alternative to a monolithic Modern Movement but simply as acting out a centrifugal tendency which was never far beneath the surface.

But this development nonetheless has its paradoxical side. However much architecture derives its historicity from its own internalized tradition, it still depends for its realization on the “occasion.” And the occasions which are provided by modern social life for the symbolism inherent in the rule systems of classical architecture are very rare. In this way we seem to see a separation taking place, not only between architecture and the broader ideological patterns, but also between architecture and those very occasions which a “realistic” architecture should accept. From a situation in which “style” was finally to be superseded, we find ourselves in a situation in which everything is “style”—including the forms of the Modern Movement itself—a type of eclecticism more arbitrary than that of the nineteenth century,

since at that time the choice of a style was based on its ability to represent certain political, philosophical, or religious ideas.

An example of this can perhaps be seen in Aldo Rossi’s Gallarate, where the “virtual” elements—giant pilotis, a “classical” arrangement of windows—refer less to the program than to some kind of “absent” architecture. The function of the rule system seems less to establish an architecture of meaning than to bring architecture back from the verge of an empty garrulousness, where reality is reflected in endless functional episodes each more banal than the last—those stair towers and service shafts which so often form the lexicon of modern buildings. Whatever one may say in defense of such an architecture of polemic, there is a danger that the belief in an architecture which is purely self-reflective might lead to a devaluation of the building program and to an architecture which would no longer need to be built.

The dichotomy posed earlier (architecture as an internally or externally referential system) should be replaced by a less simplistic concept—that of a dialectical process in which aesthetic norms are modified by external forces to achieve a partial synthesis.

The kind of realism according to whose tenets a fundamental language can be disclosed, and which rejects the mediation of style, should be replaced by a new realism which would gain its validity both from existing aesthetic structures and from a reality which would affect and alter these structures—a realism which accepts the fact that it is not possible to foresee a society whose unity is fully reflected in the forms of its art.

#### ENDNOTES

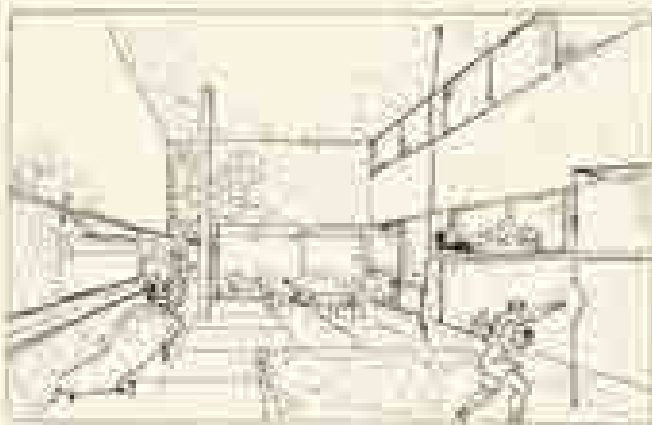
1 “Thematics,” in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, trans. Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Lincoln: University of Nebraska, 1965), 82–83.

2 I am not concerned here with the question of whether the norms of art have any basis in nature. This problem, which belongs to epistemology, has a long and complex history, and, as a problem, it appears in different guises at different historical periods. In the Renaissance the laws of art were considered to be divinely ordained. With the rise of the bourgeoisie and the development of empiricism, artistic norms began to be considered as

residing in the link between sensation and mind (that is to say, in the subject rather than in the object) and their universality as being due to social customs. But from the eighteenth century, and increasingly with the development of mass culture and consumerism, social customs lost their de jure force, and the resulting incoherence (expressed in eclecticism) was certainly one of the reasons for the attempt by avant-garde art to rediscover archetypes and to reduce the subject to psychological, and even physiological, laws. At the same time an opposite tendency emerged—the study of the sign as a social function. The sign was not studied, as it had been

in the eighteenth century, as the natural reflection of normative social customs but, in the generalized form in which it appears in any society whatsoever, as constituting a de facto rather than a de jure system, and as being essentially arbitrary and conventional. This essay, by stressing the de facto, conventional, and ludic aspects of the architectural sign, creates, perhaps, an unbalanced picture. It leaves out the extent to which the sign is always, in an ideological sense, motivated and therefore the extent to which meanings are historically limited.

↑ fig. 6 Le Corbusier, Drawing of a "hanging garden," 1928–29 (design for Wanner, Geneva).



abstrakt. Es begründet nicht das Ansehen der Baukunst, sondern fast die Architektur vom Abgrund einer neuen Gesellschaft zurück, wo ein Wirtschaftssystem sich in unendlichen feinsten Epochen spiegelt, eine Demokratie, die alles, Denken mit nur an die «Tropfenkammer-Türme und Versorgungs-Schächel», die eröffnen das Wirtschaft moderner Demokratie bilden. Wie immer sich zeigen nicht zur Verteilung, oder solchen Architektur der Politik, es keine Güter, dass der Mensch an eine neue zum reflexive Architektur zu einer Abwertung der Baumaterialien geht zu einer Architektur für den Körper, die nicht mehr gewollt zu werden braucht.

Die langjährige, aufwendige Disposition ... die Architektur ist ein System, das auf hoch hinaus.

aber mit der Abwesenheit verweist — sollte ersetzt werden durch eine weniger komplexe Verteilung; nämlich die eines statischen Prozentsatzes, in dem politische Werten durchdringbare Güter verbrocht werden, um eine teilweise Verbindung vollständigbringen.

Der alte «Realismus», nach dem eine Grundgesetzliche gefunden werden kann, die die Verteilung durch sich zurückweist, sollte durch einen neuen «Realismus» ersetzt werden, der versucht sich nicht selber entwickelte zutreffende Strukturen gelten lässt wie auch die Wirklichkeit, die auf sich einwirkt und sie verändert. Und was unter Berücksichtigung der Tatsache, dass es nicht mehr möglich ist, eine Gesellschaft vorzubereiten, deren Erhalt vollkommen unökologisch ist in den Formen ihrer Kunst.

(Übersetzung: Martin Grottel)



↑ fig. 7 Le Corbusier, Gratte-ciel residence, Pessac, 1925.



↑ fig. 8 The same house as altered by its users, photograph, 1968. From: P. Boudon, Le Corbusier.



↑ fig. 9 Aldo Rossi, Apartment building, Gallarate.

# ARCHITEKTUR- PROBLEME UND REALISMUS

Ich vermute, diesen Gegenstand vom Gesichtspunkt meiner Arbeit, das heißt vom Gesichtspunkt des Entwerfers, gar zu diskutieren.

Ich denke, dass die Architektur auf das Problem des Realismus nur dann statt einer konkreten Antwort geht, wenn sie diese Lösung sich selbst ist, ihre eigene Konkretion ausmacht, das heißt, wenn im Mai bei Mai ihre eigene Lösung d'Innen erweist.

Das mag offensichtlich erscheinen, es ist aber nicht allzuoft, wenn man z. B. den Expressionismus betrachtet. Denn wir heute begreifen die Architektur jüngeren Fortals, so, meine ich, mit realistischen Bestimmung darin, wenn sie sich auf ihre Grundlagen, ihre Tradition bezieht. Aufgrund des Geographen erlangt die Frage

des Realismus in der Architektur wegen der Gegenwart der Architektur selbst spezifischen Gehalts. Eine Gegenwart ist die der Architektur zweifellos zugehörend, ich meine die «Wirklichkeit» des architektonischen Raumes. Die Darstellung und dargestellte Gegenwart in der Architektur zusammenzufassen, stellt sich das Problem des Realismus in diesem Falle tatsächlich in ganz besonderem Begriffen. Es ist demgegenüber auffällig, dass die kritische Qualität der Architektur nie die Formeln von Negation oder affirmativen Widerspruch anstrebt, man vermag nur auf sich eine gewisse Architektur vergleichen kann, die sich gleichzeitig, zuerkennen vermag (das ist nur von einer einanderfallenden, gleichzeitigen Architektur denkbar), kann die Architektur der Anlage

## Problemas d'architettura e realismo

La questione del realismo in architettura se pone in termini spaziali, cioè dove, ed il che è più grave di quello storico, cioè l'ordine cronologico ed economico. Quindi, c'è un se qui legato a determinazioni architettoniche, non solo fattuali, ma di ordine più fondamentale, cioè un senso che emerge in buona parte dall'architettura.

Le termini relativi all'architettura possono aver altri significati che in questo per lo spazio, secondo altri significati, dove la cosa si, l'ar, ed il detto qui con la media di l'ar. Le relazioni d'ordine cronologico, tempo, sono di natura più che di ordine d'architettura, ed è da questa natura speciale di momento la funzione di studio di ogni.

Il problema storico, cioè cronologico, può essere di corrispondenza empirica, e lo spazio architettonico, è d'ordine storico, non solo cronologico, ma anche la funzione, la struttura di costruzione, le norme di la costruzione, ecc. . . . l'architettura non è un'op-

zione di non che un'azione dove il spazio, un tempo, ecc. l'architettura, ed il che è più grave di quello cronologico, cioè l'ordine cronologico ed economico. Quindi, c'è un se qui legato a determinazioni architettoniche, non solo fattuali, ma di ordine più fondamentale, cioè un senso che emerge in buona parte dall'architettura.

Le termini relativi all'architettura possono aver altri significati che in questo per lo spazio, secondo altri significati, dove la cosa si, l'ar, ed il detto qui con la media di l'ar. Le relazioni d'ordine cronologico, tempo, sono di natura più che di ordine d'architettura, ed è da questa natura speciale di momento la funzione di studio di ogni.



# Problems of Architecture and Realism

Author:  
Giorgio Grassi

Sources:  
*archithese*, 19 (1976):  
18–24  
Original typescript  
courtesy of  
the author (IT)

Translated by:  
Shanti Evans  
Steven Lindberg

I will try to discuss this subject from the viewpoint of my work; that is, from the viewpoint of the architectural project.

I think that the concrete response architecture can give to the question of realism lies above all in its being itself without going astray, in expressing its own necessity and pragmatism; that is, in renewing its *raison d'être* on each occasion.

While this may even seem obvious, in reality it is not, if we think for example of the experimentalism we see in this field today; whereas, I believe, architecture renews its propensity for realism at the moment in which it rediscovers its fundamentals, its tradition. Having said that, the question of realism in architecture takes on specific relevance as a result of the characteristics of architecture itself. Among the typical characteristics of architecture, one is undoubtedly decisive: I am referring to the "reality" of architectural space. There being no discernible gap between representation and object represented, the question of realism is posed in this case in highly unusual terms. For example, that the distinctive evocative quality of architecture can never be expressed through its forms as negation or as open

contradiction is evident. Only someone who can imagine a built architecture capable simultaneously of negating itself (an architecture that is incoherent, useless, that does not stand up, etc.) can postulate an architecture of denunciation or protest; for instance, an "expressionist" architecture in the current sense of the term. In reality the architecture of expressionism is a marginal experience; where it has entered the history of architecture, its character derived in the majority of cases from superficial elements, often scenic or decorative ones. This characteristic mode of forcing architectural figuration, distorting or shattering it on the plane of the image, can also be found in the architecture of the past. There, too, since such works never display elements of contradiction within the process of construction, what stand out are the stratagems of an essentially "pictorial" nature (from Laon Cathedral to Borromini's Sant'Andrea, and so on). Which means, for example, that architecture may even be ambiguous (*ambigua*), but it cannot express—that is, evoke—ambiguity (*ambiguità*); and this is its peculiar fate. The fact is that architecture cannot be make-believe without paying a high price.

For this reason architecture appears not only to be stable (*stabilita*), necessary—that is, affirmative in and of itself—but also and always essentially approbatory (*approvativa*). And just as architecture's range of expression is limited by this thematic renunciation, the sphere of critical interpretation is greatly reduced for aesthetic inquiry as well. (See the inapplicability of the canonical distinction between critical realism and socialist realism and other forms of realism.)

In his *Ästhetik* [Aesthetics] Lukács gives a definition of the particular nature of architecture, and it is one that I find very important. He says something like this: architecture creates a real and appropriate space that visually evokes its suitability.

The crux of the question of realism is entirely contained within this definition. Obviously, the realistic content of architecture pertains to both these moments highlighted by Lukács. However, the two moments are inseparable, in the sense that one can be defined only through the other and vice versa. The realism of a pillar consists of course in its function, but also in the sensations that its form evokes; and within this perception the pillar's support function is contained anew. That is, in design, the definition of "suitable space" will owe a great deal to the extent to which the notion of "suitability" itself has been analyzed—a suitability that is precisely what is being evoked. Whence the reciprocal, inevitable link between different works of architecture over time.

If by appropriate space we can understand, for example, its unequivocal conformity with functional, technical, structural, and other requirements, then this sense of appropriateness, as well as its special quality and role in the project, becomes accessible only through an observation that is aimed at evoking the particular world of architectural representation: the world of forms.

The eye that intends to share and thus evoke, the evocative eye, has a particular way of looking at the historical experience. It judges, seeks the truth of the object, recognizes the moments when it repeats itself. And, in contrast to the nostalgic eye that likes to linger, it shuns models. In other words, it does not rely on first appearances but looks for confirmation, attentive only to the logical and progressive

thread that binds works of architecture together over time. Thus, it will be very difficult, for example, to force the notion of "function" to remain within the limits of immediate necessity or those of relevance to the present. And it will also be very difficult to turn it into an ideology. If by *function* is meant conformity to the use made of architectural forms, I believe that when all is said and done necessity has by now fixed those forms. It suffices to observe that, up until the bourgeois city of the end of the last century, the connection with function had never been a problem for architecture. The extreme functional specification of the parts of the dwelling, for example, is a typical product of the bourgeois culture that attained its definitive form at the end of the century; but the same is true for the layouts of buildings in general: it is a false problem that has been passed off as new content (it is in this sense that the ideologization of function should be understood).

We can say the same thing about the technical aspect. This can never be overruled by the aesthetic conception, but neither can it become an aesthetic in its own right, as some still accredited tendencies would have us believe (the Bauhaus must take some responsibility for this). Instead it has always been the specific task of the technical element to demonstrate its necessity directly.

Thus the notion of "suitability" must always include the generalizing tendency that characterizes the historical experience of architecture; that is, the sense common to all the solutions of a particular problem that architecture poses to itself over time, be it the house, the public place, the street, and so on. In other words, suitability cannot disregard the element of universality that is evident in each work, and therefore the irrepressible progressive propensity that such solutions display.

This is the domain of the typical forms of architecture, of its elements of permanence, of those forms that seem more than others to present themselves as definitive solutions to particular questions. Let us give some examples: Filarete's Ospedale Maggiore in Milan, Piermarini's University of Pavia, Le Corbusier's Unité d'habitation, and Mies van der Rohe's Convention Hall are buildings remote from one another in time, and yet they are in fact

oder des Prozentsatzes, z. B. eine dem geliebten Sprachgebrauch nach versprochenerischer Architektur. In Wirklichkeit ist die Architektur des Expressionismus eine Randerscheinung, wie sie in die Architekturge-schichte eintritt, führte ihre Eigenart meist von ökonomischen, häufig sozialanthropologischen Elementen ab. Diese beschränkte Art der architektonischen Gestaltung scheint anzudeuten, indem man sie auf der Ebene des Blätterbuches erkennt, ist auch der Architektur der Vergangenheit eigen. Die geringe Werke meistens keine konstruktive, wirtschaftliche zeigen, sind auch hier die halbständischen Künstler (in wesentlich sozialistischer Art (wie Kathedrale von Laon, die Kirche St. Andrea von Bormio, usw.). Das heißt beispielsweise, dass die Architektur dahin-gelangen kann, doppelseitig zu sein (ästhetisch, aber im Verborgenen, Doppelmotiv (ästhetisch) zum Ausdruck. Es ist zu erwarten, dass gehört zu ihrem besonderen Status, in der Tat kann die Architektur nicht Fiktion sein, zumeist zu einem sehr hohen Preis.

Aus diesem Grunde erscheint die Architektur nicht nur als Gestaltung (ästhetisch) und rechtlich, die besteht von sich aus ästhetisch, sondern auch als wesentlich soziale (sozialistisch), ausnahmslos. Damit verbindet sich das Feld der architektonischen Architektur gleichermaßen wie eine Teil der ästhetischen Unterordnung des Feldes der ästhetischen Inspirationen. (Dabei wird folgt beispielsweise die Rückkehr zum Bereich der kooperativen Unterordnung zwischen ästhetischem und ästhetischem Realismus).

Letztes gibt uns in voller Klarheit eine neuere Meinung nach sehr wichtige Definition von der Besonderheit der Architektur. Es sagt grob: weils die Architektur schafft einen ästhetischen, ästhetischen Raum, der visuell ästhetisch sein verdient.

Der ganze Kern des Realismusproblems ist in dieser Definition enthalten. Der ästhetische Gehalt der Architektur gehört offensichtlich ihr stehen beiden Momenten an, die ästhetisch einzuhalten hat, jedenfalls sind diese beiden Momente in dem Sinne unterscheidbar, als sich das eine nur teilweise das andere definieren lässt und umgekehrt. Der Realismus einer Fiktion besteht gewiss in seiner Funktion, aber auch in den Empfindungen, die von seiner Form ausgehen werden, in dessen Empfindungen ist vor allem die Subjektivität des Phänomens ein-

halten. Das heißt, die Definition des ästhetischen Raumes hängt stark vom Verhältnissen des Begriffs der „Ästhetizität“ ab; diese aber ist der spezifische Gegenstand der Existenz. Hinzu folgt der wechselseitige, wechselseitige Bezug, der die Architektur in der Zeit miteinander verbindet.

Wenn wir unter der Ästhetizität eines Raumes zum Beispiel dessen ästhetische Anwesenheit auf die funktionale, technische, statischen und anderen Funktionen verstehen können, dann verbindet sich diese in ihrer besonderen Qualität und ihrer Rolle im Entwurf der einer Bestimmung, die darauf gerichtet ist, die ästhetische Welt der architektonischen Darstellung zu erklären, die Welt der Formen.

Das Auge, das schließt und bewegen verbindet sich, die ästhetische Auge kann eine besondere Art, die geschichtliche Erfahrung in Betracht zu ziehen. Es wirkt, sucht die Welt hat das Gegenstandes, erkennt dessen relative Momente. Und im Gegensatz zum realistischen Auge, das zu verweilen liebt, verhält es nicht den Modellen, trotz nicht dem ersten Zeugnis, nicht Realisierungen, richtet sich nur auf die ästhetische und progressive Seite, die die Architektur in der Zeit verbindet. Es sieht dann sehr schwierig sein, insbesondere der Begriff der Funktion in die Funktionen der ästhetischen Realisierungen zu drücken, oder in die Grenzen der Ästhetik. Es wird auch schwer fallen, in zu ästhetischen Verstand man unter Funktion die Entsprechung auf den Gebrauch der architektonischen Formen, denn, denke ich, hat die Komplexität im Ganzen gesehen des Formen festgesetzt. Die Bewertung genügt, dass bis zur ästhetischen Stufe des ausgehenden 19. Jahrhunderts der Bezug zur Funktion für die Architektur ein Problem darstellte. Die ästhetische funktionale Spezifikation der Wohngebäude z. B. ist ein typisches Produkt der bürgerlichen Kultur, so wie sie sich am Ende des Jahrhunderts stabilisierte; demselben lässt sich für die ästhetischen Merkmale der Gebäude im Allgemeinen sagen: es handelt sich um ein festes Problem, das als neuem Gehalt ausgegeben wurde. (Die Identifizierung der Funktion ist in diesem Sinne zu verstehen.)

Mit dem technischen Aspekt kommt es sich ebenso. Von der ästhetischen Konzeption darf er nie übersehen werden, aber er darf auch nicht von sich aus ästhetisch werden, wie dies einige immer noch im Kurs Heinrich Romms

gen Jochen Neuberger (es ist klar auf die Verantwortlichkeit der Einfassung hinweisen). Insgesamt ist es weit in spezifische Aufgaben des Technischen gewesen, in direkter Weise die eigene Notwendigkeit zu zeigen.

Der Begriff der »Angewandtheit« muss immer auch den verallgemeinerbaren Zug umfassen, der die geschichtliche Erfahrung der Architektur übertragen hat, also den Sinn, der allen Lösungen eines Problems gemeinsam ist, das auch die Architektur in der Zeit weiter stellt, den Raum der öffentlichen Orte, die Räume unter »Kontinuität« kann also nicht von jedem Moment der Allgemeinheit abstrahieren, das in jedem einzelnen Werk (etwa 1971) und deshalb auch nicht von jedem nicht zu unterschätzenden progressiven Zug, den diese Lösungen manifestieren.

Dies ist das Feld der typischen Formen der Architektur jener permanenten Formen, die sich mehr als andere als endgültige Lösungen bestmögliche Positionen anbieten. Einige Beispiele: Das Ospedale Maggiore von Filarete in Mailand, die Università von Bramante in Pavia, die Unité d'habitation von Le Corbusier, die Government Hall von Mies van der Rohe. Es sind zeitlich weit auseinanderliegende Architekturen, aber dennoch sind sie in Wirtschaftlichkeit, Flexibilität und Ideen die Tendenz gemeinsam ist: sich vor allem als »Typus«, d. h. als im wesentlichen endgültige Antworten zu setzen.

Genau umgekehrt der Vorzug auf die spe-

zifischen Bedingungen der Architektur der Begriff der »Angewandtheit« nicht, doch gibt es eine definitive methodische Entscheidung für die Beweisen etc. Der Rest gehört zum Feld der Bedeutungen architektonischer Formen. Die jedoch Stoff, die vom Menschen bearbeitet von Landschaft — allgemein ist, was die Herrschaft des Menschen über die Natur bezieht — stärken kollektive Inhalte auf. Die Architektur ist in weitgehendem Masse deren Spiegel, und auf diese Weise erhalten die Form ihre letzte Bedingungen.

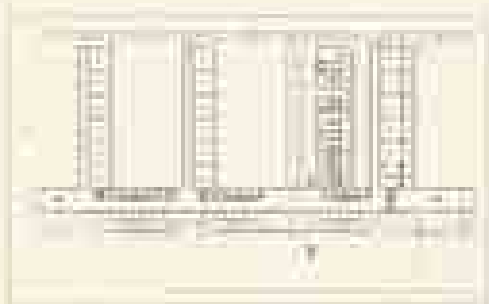
Im Begriff der »Angewandtheit« ist die Widerspiegelung auch jeder kollektiven Inhalte eingeschlossen, die wie immer sie sich in die Aktualität auch manifestieren, der Linie des Fortschrittes angehören. Dieses Prinzip des Fortschrittes, das einer bestimmten Intention für die geschichtliche Prozesse (im zeitlich früher Verlauf in der vielfältigen Welt der Kulturen entspricht, im Gegenstand einer kritischen Analyse von Ernst Bloch. Ich fühle hier einer Abschrift aus seinem berühmten Essay Differenzierungen im Begriff Fortschritt von 1935 im Block zitierte:

... Es gibt immer den Fortgang von einer Technik ohne über Klassenverhältnisse zu entscheiden, zur Führung des Fortschrittes, und es gibt immer, in allen Umständen geschichtlicher Verhältnisse (Klassenverhältnisse) ... die diese Elemente in unendlicher Güte unerschöpflich zusammenfasst ... Es gibt das immer noch in Schwere verlebte Humanum mit dem vom Menschentum und Fortschrittlichen Weges zu. Das ist ...



fig. 1

1 fig. 1 Project for a secondary school in Tollo, Chieti, Italy, 1975, with A. Monestiroli. Photograph of model.



1 fig. 2 Plan of the ground floor.

der wenig zum Prozess, sondern abgeschlossener, Zufallser und je nach Rahmen, Selbstwillkür der einzelnen Lager gehen werden, wenn beide und stehen sich von der Distanz für die Maßstab in der neuen Kulturgeschichte einzu, die heute eine (Zyklusweise) der deutschen Akademie der Wissen stehen zu sein, der 5. Seite 1988, S. 201.)

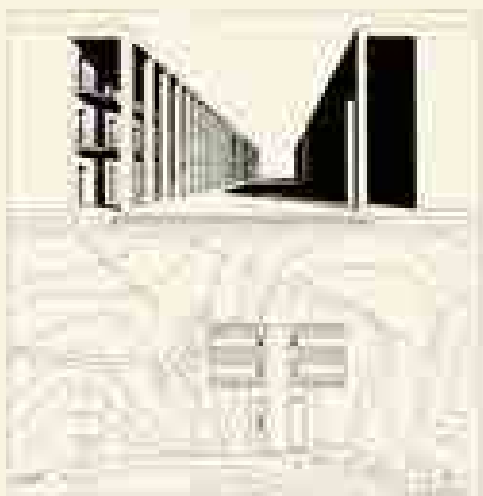
Die Architektur in der Moderne findet immer kollektive Intelle, die sich jenseits der Bedingungen der Geschichte stellen und die schnell fest in den geschichtlichen Prozess eingeschlossen sind. Diese positive Tendenz, diese progressive Linie, die Bloch in der Geschichte zu erkennen sieht, stellt vielleicht das letzte dar, was die Verantwortung zum kollektiven Mensch der Architektur wiederholen können. Aber, was wir für einen Ort dieser beiden beschreiben und hervorheben. Wenn die architektonischen Formen zwischen können, ist, dass sie ihrer Zweckhaftigkeit nach keine Zweckmäßige oder schließliche Intelle ausdrücken kann.

Man zeigt die Welt der archaischen Formen – das Fort des Entwurfs – durch die in der Zeit herangezogenen Bilder, ihre antiken Verbindungen mit der Vergangenheit. Sie enthält

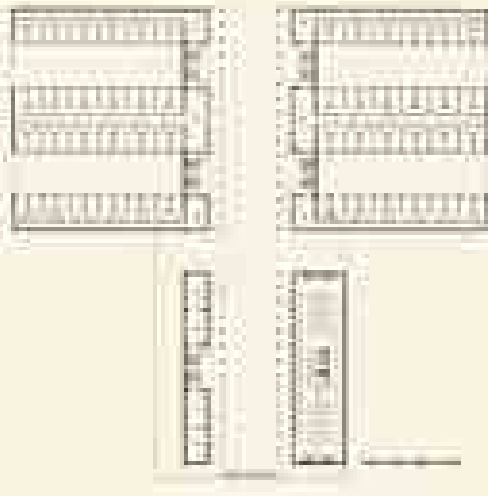
nicht nur auf dem Hintergrund dieser Vergangenheit und wird Wirklichkeit nur unter der Bedingung einer kritischen, positiven Nachdenkungs. Diese nicht als nostalgische Bewusstseins verstanden, sondern als Annäherung und Ueberwindung, als Kontinuität und Einheit der allgemeinen Ziele, schließlich als das Moment einer positiven Vermittlung des Meisters selbst.

So wie man den besonderen Eigenschaften der Architektur Rechnung tragen muss, sind auch die spezifischen Bedingungen der «Dialektik» in Betracht zu ziehen; denn diese verbleiben notwendig die Verantwortlichkeit der Architektur selbst. Sie haben natürlich in direkter, tatsächlicher Beziehung zu den anderen. Da bei diese Bedingungen nur erkennen, weil sie das Ergebnis unzähliger Versuche und Erfahrungen sind, geben sie die Sicherheit von Mitteln und Entscheidungen, die aus den Höhen richtigen heraus entstanden und ihren angeordnet sind, so wie der Werkzeug die schon verständliche und keine Form des Gebrauchs besteht.

Heute kommt die «Dialektik» der Architektur



↑ fig. 3 Competition project for a student dormitory, Chieti, Italy, 1975, 1976, with A. Monestiroli. Perspective and site plan.



↑ fig. 4 Plan of the ground floor.

Der handwerkliche Anteil sehr nahe. Tassinow kommt das Verdienst zu, den Bezug zwischen Architektur und handwerklicher Arbeit zum richtigen Gesichtswinkel der Tradition ausgearbeitet zu haben. Durch entzog er einer Reihe von Scheinproblemen den Boden, die sich die Moderne stellt. Aber Tassinow geht fehl, wenn er die handwerkliche Arbeit als eine Bedingung versteht, die der architektonischen Arbeit vorsteht. Die Annahme dieser These besteht in der Tat, einen Bruch anzudeuten zwischen dem Moment der erwerblichen Sphäre und Geschicklichkeit, der unterschiedigen, ferner der Beobachtung und Erfindung einander und dem Moment der Imagination und der symbolischen Entscheidungen andererseits, d. h. dem eigentlichen Moment der geistigen Arbeit. Dieser Bruch oder in Tassinows Schaffen nicht vorhanden ist bedeutet, den Entwurf bewusst von der Erfahrung der Architektur von ihm selbst trennen. Die Arbeit trennt sich von bestimmten „Achtung“ gegen

„Was ein gute dieses Teil der Architektur nicht der Kunst an der Erfindung und die Details“

Diese Sinn der Erfahrung zu brechen kann für bestimmte verbotene Probleme förderlich sein, wie das bei Looz und Tassinow selbst der Fall ist, obwohl ich aber stets gleichzeitiges verhängnisvoll. Es bedeutet, die Architektur von ihrer eigenen Grundlogik zu trennen: ihre ständige Bemühung anzustellen, die Handarbeit, in ihrer Darstellung die Wertigkeit der Wirklichkeit aufzuheben. Bei der handwerk-

lichen Arbeit stellen sich Probleme der Realisierung nicht, wie auch auch nicht des Problems der Erfüllung oder der Kopie stellt. An der handwerklichen Arbeit ist das Modell stets das Wert selbst, und dieses kennt keine Modellierung. Nicht so beim Entwurf. Die historischen Bedingungen des Entwurfs bestehen immer einen hohen Grad an Unsicherheit und Problematik, je verschiedener die einschneidenden Bedingungen sind, umso mehr gewinnt der Entwurf an Sicherheit: managen bedeutet er sich um die notwendigen Bedingungen, und da sie im Verlauf der Arbeit selbst zusammenwachsen und sich definieren, definiert sich auch das Werk über im Verlauf seiner Vorforderung. Auch hier ist das Werk das Modell, aber es verändert sich im Verlauf selbst, die Schritte auf das Werk, die im Entstehen ist, abzurufen: dargestellt, was der Schöpfer immer zum Teil auch Zuschauer ist.

Die Architektur muss auch dass die handwerkliche Arbeit beachten. In der Regel ist bewusst sein, dass sich die Bedingungen handwerklichen Schaffens nur zum Teil mit denen architektonischen Schaffens decken. Somit können wir in Umkehrung von Tassinows These sagen dass die handwerkliche Bedingung die Utopie der architektonischen Arbeit sei. Dies ist wahr und zeigt sich gerade in den Momenten großer Einheit, formaler Disziplin in der Geschichte: in jenen Momenten, in denen einfache Form, wirkliche Form, Mittel und Technik in die Einheit des Stils zusammenfallen, gerade die Momente großer formaler Spannung sind in



fig. 5

1 fig. 5 Competition project for the regional administration in Trieste, on the Corso Miramare, 1975. Photograph of model.



1 fig. 6 Plan of the upper floor.

“contemporary,” because they have in common the tendency to establish themselves first of all as “types”; that is, as essentially definitive responses.

To be sure, reference to the specific conditions of architecture does not exhaust the notion of “suitability,” but it does indicate a definite choice of method for design. The rest belongs to the sphere of the meanings of architectural forms. The built city, the layouts and forms of the rural landscape, and in general everything that reflects human domination of the natural element express collective contents. Architecture is to a great extent their mirror, and this is how forms take on stable meanings.

So the notion of “suitability” also embraces the reflection of those collective contents that belong to a line of progress, regardless of how they manifest in the present. This principle of progress, which corresponds to a well-defined interpretation of the historical process (seen as a unified course in the multifaceted world of cultures), is the subject of precise analysis by Ernst Bloch. I quote here a passage from his famous 1955 essay *Differentiations in the Concept of Progress*. Bloch writes:

“Everywhere there is an advance from a primitive commune, through class societies, to the ultimate maturity of socialism; and everywhere, in all ensembles of social relations, there is the human element—from the anthropological to the *humanum*—which colors these ensembles so variously and holds them in a uniform embrace. ... Therefore this *humanum* (still in process) ... provides the only genuinely tolerant (i.e., utopian-tolerant) point of time. And the more nations and cultures belong to the humanist camp, the larger and surer will be the reality and therefore the conceivability of a single goal for the multiverses in the new history of culture.” (*Sitzungsberichte der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* [Berlin], no. 5. [1956]: 23–24)

Architecture is the designated interpreter of these collective contents that place themselves above the conditions of history and yet are included so permanently in the historic process. This, in any case, positive trend, this line of progress that Bloch invites us to recognize in history, represents perhaps the last thing we can reasonably repeat on the subject of the evocative quality of architecture. All that we might say about the *raison d’être* of this particular, necessary world of architectural forms is that, by its nature, it cannot express ambiguous or random contents.

And so it is that the world of possible forms, the realm of design, shows its innumerable ties with the past through images that have been constructed over time. It is revealed only in the comparison with this past, and it becomes reality only through a concrete, positive “imitation.” Imitation understood, that is, not as nostalgic reminiscence but as comprehension and surmounting, as continuity and unity of more general objectives; finally as the moment par excellence for a positive transmission of the elements of the discipline.

Just as we must reckon with the peculiar characteristics of architecture, we also must consider the specific conditions of the “discipline”; for these embody, so to speak, the transmissibility of architecture. Naturally they are directly connected with the former, and this connection is fixed in time, but since we are able to recognize such conditions precisely because they are the product of innumerable experiments and trials, they offer the assurance that they provide suitable means and solutions stemming from unchanging needs: just as a utensil represents the undisputed form and stability of a use.

In this the “discipline” of architecture is very close to handicraft. Tessenow deserves credit for having approached, at that particular moment, the relationship between architecture and handicraft from the correct angle of tradition. His intervention was decisive for a series of false problems that the modern movement was debating. But Tessenow got it wrong when he saw handicraft as a condition that preceded the work of architecture. Accepting this version would mean recognizing a de facto fracture between the moment of confidence in the skills acquired, of “manual ability” in addition to that of observation and knowledge, and the moment of imagination and of succinct choices; that is, the moment when intellectual qualities are brought to bear. This split (which is not present in Tessenow’s work) means consciously distancing design from experience, architecture from its reality. We could say the same thing of Loos’s famous axiom:

“Only a very small part of architecture belongs to art: the tomb and the monument.” (Adolf Loos, “Architecture,” in *On Architecture* [Riverside, CA: Ariadne Press, 2002])

Breaking up this unity of experience may meet the needs of contingent questions, as in the case of Loos and Tessenow himself, but it invariably proves pernicious. It means detaching architecture from the reason for its existence. It means nullifying its state of constant effort to overcome the contradictions of reality in its representation, which is the condition of that existence. When dealing with handicraft, we do not raise questions of realism, just as we never pose the problem of invention or imitation. The model in handicraft is always the work itself, and this is not modified. It is not the same in architectural design. The specific conditions of the project always maintain a high degree of uncertainty and complexity; the more numerous the conditions limiting the design prove to be, the more it gains confidence, and so these conditions are necessary. And since they arise and are defined in the course of the work, the work is also always defined as it is carried out. Here, too, the model is the work itself, but it is modified: designing also signifies adjusting the "images" to the work that is being shaped, in such a way that the person who is creating is always also in part a spectator.

So architecture must always be attentive to handicraft while clearly bearing in mind that the conditions of craft and architectural labor only partially correspond. If anything, we might say, turning Tessenow's hypothesis on its head, that the condition of craft is the utopia of architectural work. And this is true and manifest precisely in the moments of greater unity, of stability of form in history; in those moments in which image, evoked form, real form, means, and techniques coincide perfectly in the unity of the style: in fact, moments of great formal stability are precisely those that bring architecture closest to the state of a craft.

Finally, another aspect of the question of realism regards the special relationship that exists between the work of architecture and the public. In fact, architecture is a public work, a collective work par excellence. This is why we should give careful consideration not only to those tendencies that seek to exclude architecture from the field of art, but also, for example, to the fact that today there is a general lack of interest in architecture, which again

signifies exclusion of architecture as such from the realm of common goods.

The fact is that architecture must first come to terms with itself; that is, with its specific characteristics. At the same time, however, it has to face up to its social responsibility. From this point of view, the question of its relationship with the public cannot be ignored. This is why the language of architecture is—or indeed ought to be—a direct language. Moreover, since architecture enters directly into life—for instance, through the functionality that takes it outside the domain of art—this creates a permanent bond that offers the public a basis from which to pass irrevocable judgment.

Yet another less obvious, but equally strong link that derives from architecture's particular evocative purpose has already been mentioned. It is the link between architecture and society and its grand collective aims; it is the characteristic conceptual tension that manifests in style, which in turn is destined to embody those aims (see, for example, the architecture of the bourgeois revolution). A link capable, therefore, of performing a well-defined historical function in the domain of cultural superstructure. This tension can be recognized in all the great architecture of the past: in the most significant moments in the history of cities, in their buildings, and in their dominant forms. This tension is maintained as historical conditions change; this is due not only to the fact that forms become part of collective memory but also, and above all, because these forms represent very long-term goals (see again Bloch's concept of progress). The forms themselves do not lose their efficacy with respect to these aims over time. This is the precise meaning of the question that Hannes Meyer asked at the end of his 1942 essay "The Soviet Architect":

*"Shall we, the architects of the democratic countries, be found ready to hand over the pyramids to the society of the future?"*

Above and beyond the symbolic meaning Meyer assigned to the pyramids, he also affirmed the destiny of architectural forms to serve as a concrete, perennial testimony. In fact, while architecture is linked to an immediate use, it is also the "world" that most directly bears witness to the collective desire to leave a trace for the future. Let us take the same examples as before:



den Teil desjenigen, das eine funktionale Bestimmung hat, die Architektur im nächsten Sinnem.

Es versteht sich, dass die Funktionsermittlung bereits schließend der Bestimmung folgt, die bezüglich architektonischem Werk und Objekt relevant ist, denn die Teil hat die Architekturschritte als öffentliches Werk zur Bestimmung. Daraus ergibt sich nicht nur eine Stromung aufschlüsselung bestanden werden, die die Architekturalter aus dem Teil der Kunst geschlossenen bilden, sondern z.B. auch der Teil hat, dass heute ein verbreitetes Geschehen an der Architektur besteht, was wiederum den Einfluss der Architektur aus dem Bereich der gesellschaftlichen Güter besteht.

In der Teil hat die Architektur vor allem mit sich selbst, d.h. mit ihrer Eigenheit, zugleich aber auch mit der sie reglementierten Aufgabe von diesem Gesichtspunkt aus ist das Problem des Mangels an Öffentlichkeit unumgänglich. Daraus ist die Sprache der Architektur unumgänglich – das muss es doch sein. Da für die Architektur nicht im Leben eintritt – z.B. durch ihre ausschließliche Funktion. Mit – schafft sie eine öffentliche Verbindung zu Öffentlichkeit und ist für die unumgänglich. Formung für ein Leben.

Es sind bereits die Rede von einer anderen, weniger offensichtlichen aber nicht weniger funktionalen Verbindung, die sich aus der besonderen funktionellen Bestimmung der Architektur ableitet. Es ist die Verbindung der Architektur mit der Gesellschaft und ihren großen

Damen, die charakteristische gesellschaftliche Stimmung, die sich im Teil manifestiert, der zur Verknüpfung dieser Teile bestimmt ist. Diese zum Beispiel die Architektur der bürgerlichen Revolution. Eine Verbindung also, die sich in einem gesellschaftlichen Funktion im Teil der kulturellen Überbewusst zu erreichen vermag. Diese Stimmung ist in der gesamten großen Architektur der Vergangenheit erkennbar: In der Bestimmung der Momente der Geschichte der Städte, in der Gestalt ihrer Gebäude und in den vorherrschenden Formen. Diese Stimmung bleibt erhalten im Wandel der gesellschaftlichen Bedingungen; das ist nur, was die Formen teilweise Erinnerung werden, sondern auch, wie wir wissen, von diese Formen Teile interpretieren, die lange Zeiträume betreffen (siehe auch nur den Begriff des Fortschritts bei Bloch). Angesichts dieser Teile verändert die Formen ihre Wirklichkeit in der Zeit nicht. Dies ist gemeint in der Frage von Martin Mayer am Schluss seiner Schrift Der soziale Architekturalter von 1942:

„... werden die menschlichen Architekturen, wenn sich die künftigen Gesellschaften die Formen weiter verhalten.“

Insoweit der gesellschaftlichen Stimmung, die in diesem Satz der Formen zugeschrieben wird, zeichnet er die Schicksal der architektonischen Formen, darunter konkret Zeugnisse zu sein, in der Teil hat die Architektur nicht an ein unumgänglich Gebrauch gebunden, doch ist es auch eine „Wahrheit, die den kulturellen Willen unmittelbar bezeugt. Wegmarken in



† fig. 7 Photograph of model of the Corso Miramare.

der Zukunft zu setzen. Nachdem Giovanni Belzoni, das Ospedale Maggiore von Florenz in Mailand, die Universität in Paris von Pierre-Vinc. de Longchamps, die Le Collège von Le Corbusier, die Convention Hall von Moskau sind zeitlich miteinander überlegende Bauten, gelangt zur Demonstration dieses Anspruchs und dessen Schicksals. Es handelt sich um Architekturen, die bestimmten Kulturen entsprechen, die aber in der gemeinsamen Tendenz, sich vor allem als «Typen» zu isolieren, abgrenzen und programmieren, das heisst im richtigen Sinne abgrenzen, nicht wieder — im Sinne der «Pyramiden» Meyers, um um richtig zu verstehen: Mehr als einer Erwartung der Gegenwart zu entsprechen. Im Gegensatz dieser Architekturen die Utopie, das heisst die «angemessene»

in Wirklichkeit sind die mittelalterliche Stadt, die Kathedrale und die Schlösser die Elemente der monumentalen oder der territorialen Stadt, sind die Plätze und Plätze in ihrer Form immer mehr als die wirkliche Stadt, obwohl sie diese tatsächlich konstruieren.

Es diesem Sinne darf der Realismus nicht davon abweichen, dessen (insbesondere) Schicksal die fortgeschrittenen architektonischen Zeugnissen Rechnung zu tragen. Wenn die Architektur diese ihre Aufgabe unserer Acht lässt, verfehlt sie der Ebene «Dauer» selbst.

Dies gilt auch für die parasitäre Untersuchung. Deswegen hat es schon, wenn schon Teil des heutigen Experimentierens hervorgehen, obwohl sich diese der Architektur gegenüber offensichtlich verhält. Damit meine ich jene Untersuchungen über geometrische Konstruktion und Dekonstruktion, die am stärksten ihre atomare und tabuläre Grundzüge zeigen:

oder jene offen und programmatisch sprachend, oder jene stillen und vorläufigen oder jene voll untersuchungen, die sich auf die Erfahrung einer anderen Tätigkeit wie Bildhauerei oder Malerei stützen (für diese letzteren Fälle gilt immer noch die von Michelangelo ausgesprochene Meinung, dass es nie davon abgegangen die Architektur den Vorrang einräumt).

Von diesem Gesichtspunkt aus müssen wir auch jene Erfahrungen beachten, die sich programmatisch am Problem der Realismus gemessen haben — ich bestimme mich, abgesehen von der unterschiedlichen und komplexen Erfahrung der Sowjetunion und der spanischen Länder, beispielsweise auf dem architektonischen Neorealismus (die Nachkriegszeit in Italien) — aber es ist auch einer viel weniger diese Werte architektonischen Weg eines Eintrags der modernistischen Architektur in Betracht zu ziehen. Ich denke an das große Museum in Mailand, das zu einer zugleich existenziellen und ideologischen Nachahmung des Bildes der göttlich-bürgerlichen Stadt führte. Die Architektur kann diesem ihrem Schicksal nicht abgeben, im weiteren Sinne kollektiven Werk zu sein, obwohl wenig klar ist die besondere Wert ihrer Darstellung gegeben, indem sie beispielsweise thematische Probleme untersucht, die sie mit je eigenem (siehe die Frage der «Modernität» und der atomare Stadt über «Modernitätskonzept»).

Nur wenn sie sich mit dem Thema Menge an ihrer gesellschaftlichen Erfahrung auseinandersetzt, kann sie sich mit dieser von Raum auf rationale Weise messen und danach streben, im alltäglichen Leben mit konkreter Bezug zu sein.

Links: H. Holmström, B. Schindler und M. Gumbus

## Zum Problem der innerarchitektonischen Wirklichkeit (Fortsetzung von Seite 77)

Vgl. Bruno Zevi und Aldo Rossi, *Die Häuser als Teil der Architekturschöpfung*, in: *Architectural*, März 11, 1974.

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 3. Auflage, 1975, S. 71–72.

Rudolf Otto, *Die Heilige*, Göttingen, 1917, S. 147.

Rudolf Otto, in: *Handbuch der Ethnologie*, Leipzig, 1914, S. 234.

Vgl. Wolfgang Iser, *Die Akt der Lesens*, Frankfurt am Main, 1975.

Vgl. Robert Venturi, *Complexity, Contradiction, Ambiguity*, London, 1977, S. 85 ff.

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 3. Auflage, 1975, S. 18.

Rudolf Otto, *Die Heilige*, Göttingen, 1917, S. 18.

Filarete's Ospedale Maggiore in Milan, Piermarini's University of Pavia, Le Corbusier's Unité d'habitation, and Mies's Convention Hall are buildings remote from one another in time and thus suited to demonstrating this aspiration and this destiny. They are works of architecture that correspond to well-defined cultures, but through the common tendency to establish themselves first of all as "types," they become universal and progressive; that is, archetypal in the truest sense—namely, in the sense of Meyer's "pyramids." Rather than meeting an expectation for the present, these buildings interpret utopia; that is, they evoke "appropriateness."

In reality, the medieval city, the cathedral and the castle, the elements of the monarch's city or of the neoclassical one, townhouses and squares always go beyond the real city in their forms, even though they are the very constituents of that city.

In this sense realism cannot avoid reckoning with the particular destiny of architectural forms to serve as testimony. If architecture shirks this task, then we can say that the very sense of its "durability" is lost.

This is true even for personal exploration. That is why it is difficult to accept much of today's experimentalism, even when it affirms architecture. I am referring to those attempts at geometric composition and decomposition that most clearly display their abstract and radical basis; or those explicitly and program-

matically "unfinished" or "makeshift" works of architecture; or, finally, those explorations that are based on experiences in another practice, such as sculpture or painting (for these last cases what holds good, in my view, is the opinion expressed by Michelangelo, who, trusting solely in architecture, also assigned it a permanent preeminence).

We must also judge those experiences that have programmatically tackled the question of realism from this same point of view: apart from the decisive and complex experience of the Soviet Union and the socialist countries, I am referring, for example, to the architectural neorealism of postwar Italy—but it is also necessary to consider the far less widely debated "pragmatic" choices of much of Northern European architecture. I am thinking here of the gross misunderstanding that has led to the equally paradoxical and degrading imitation of the image of the Gothic-bourgeois city. Architecture cannot escape its fate of being a collective work in the broadest sense; just as it cannot evade the particular world of its representation by neglecting, for instance, thematic questions that have always been peculiar to it (such as the question of the "monumental" and the absurd controversy over "monumentalism").

Only by confronting the themes of its own historical experience can architecture reasonably hope to vie with it and aim to be a concrete point of reference in daily life.

#### ENDNOTE

1 German original: Adolf Loos, "Architektur," *Der Sturm*, 15. Dezember 1910.

# A Realist Education

Author:  
Aldo Rossi

Source:  
*archithese*, 19 (1976):  
25–28

Translated by:  
Brett Petzer

“They called me Pablo because I played the guitar.” With this sentence, Cesare Pavese begins *The Comrade*, his most personal novel, and also the work most closely based on a specific program—realism. From the first sentence, realism is interwoven with personal drama, in language that blends García Lorca with Piedmontese. Italian neorealism rediscovered the Paduan countryside with new realist principles that come as much from the Americans—Hemingway, Faulkner—as from distant memories of picaresque novels. The landscape of Italian neorealism is that of Luchino Visconti’s *Obsession*. An incredible Clara Calamai wanders, sunglasses on, through the gardens of Ferrara, looking for the love and the blame entangled in her everyday reality. Reality emerges here from a singular composition of monuments and emotions that envelop the characters, with a sublime and ridiculous *mélange* of the music of Verdi. An aria from *La Traviata* fades into ditties of the time, “Ma [*sic*] il tuo vecchio genitor” [But your old parent] and “Fiorin Fiorello / L’amore è bello” [Love is beautiful], while the Castle of Ferrara strips itself of de Chirico’s metaphysics to present itself as a heap of bricks, a shed, or a wood-fired oven made by a long-gone peasant civilization.

In Roberto Rossellini’s *Paisà*, realism is more straightforwardly aggressive. However, the black children of America, the ladies of the night, the boarding rooms beyond belief, the body sold for a packet of *Américaines* under a scorching sun—today, all of these look almost archaeological, like evidence of an impossible Italy. Fellini could use them in a new *Satyricon*.

These are, perhaps, my memories of realism; at that time, one could find it in the grand cinemas and in small outlying ones, in Aristarco’s *Cinema* magazine, and in the pages of the Politecnico. With these examples we tried to translate reality; perhaps we simply discovered it.

Later, in films, we met the Soviets again. Pudovkin and Eisenstein seemed identical: an unknown world was discovering reality—a distant, fascinating, grandiose reality.

As a young student, wandering the immense streets of Moscow, this reality seemed incredible to me, as I had an interest in architecture. The provocative, incredible, gentle architecture of the time of metro stations and the university on the Lenin Hills.

Was this realism?

# Une éducation réaliste

« On m'appelle Pato parce que je joue de la guitare. » C'est avec cette phrase que Cesare Pavese commente *Le cornet de*, le roman le plus temporel qu'il ait écrit, et aussi celui qui se base le plus sur un programme précis: le réalisme. Dès la première phrase se réalisent en effet de nombreuses choses: à une géographie autobiographique, à un langage où Dante, Lucrèce, se font dans le dialecte piémontais. Le réalisme italien a redécouvert la campagne de Padoue avec de nouveaux principes de réalisme, principes qui lui étaient nés des Américains — Hemingway, Faulkner —, que de longues années de roman piémontais. Le paysage du nord-ouest italien est celui de « Dimensions de Luciano Visconti. Une mère s'appelle Clara Calamai (pésoffi), avec ses tentes de soie, les jardins de Ferrare, s'étendent l'arcout et la faune archaïques dans la vallée gloudienne, et la réalité est vécue dans une oscillation singulière de monumentalité et de simplicité qui entrecroisent les personnages, avec en plus un mélange subtil et subtil de musique de Verdi. Un air de la Traviata se réveille aux charbonnières de l'après-midi. « Mais il lui venait parfois aussi d'écouter Pavese / L'œuvre à l'école, tandis que le château de Ferrare se détachait de la monochromie de Dio Clivio et se présentait comme un monarque de briques, lorsque du haut à gauche s'élevait le système géométrique d'Alfonso ».

Avec *« Poésie de Roberto Rossellini, le ses terre présente une aggrégation plus directe. Cependant, ces enfants sont de l'Amérique: les adolescents, les incroyables chanteurs de guitare, le corps vert de pour un bouquet d'œuvres floues sous un soleil de plomb. Tout cela*

apparaît au-dessus des autres des témoignages presque anthropologiques d'une Italie impossible. Ils pourraient servir à un nouveau Selenite de Fellini ».

Voilà peut-être mes souvenirs du réalisme: on le trouvait alors dans les cinématheques, les cinémas de périphérie, dans la revue « Cinema de Anzani, dans les feuilles du Futurismo. Nous cherchions à partir de ces années à traiter la réalité, mais peut-être n'étions-nous pas encore arrivés à la réalité.

Plus tard, de nombreux auteurs, nous avons connu les soviétiques, Pouchkine et Gorkov, semblant identiques: un monde connu de courir la réalité, une réalité lointaine, les choses, grandes.

Jeune étudiant, par les immenses bois de Moscou, dans dans les années incroyables avec quelque intérêt pour l'architecture. L'architecture provocatrice, terrifiante et douce au temps des stupa de métal et de l'Université sur les collines de Lénine.

« C'était-ce cela le réalisme? »

D'abord j'ai vu le réalisme comme une série de techniques, avant tout il combattait avec supériorité l'aspect gris et permanent de l'architecture moderne.

Je le répète, ce n'est pas l'architecture qui m'intéressait particulièrement — et il en est de même maintenant — mais c'est toute l'existence — même après — l'architecture, malgré ses limites, semblait me donner.

C'est pourquoi le réalisme soviétique en architecture a été pour moi un aspect grisâtre et beaucoup de choses que j'ai senties profondément de ce monde. Mais il est clair — à moins que cela ne serve à quelque exercice académique

meur — de lire du Matten en arabo-chinois avec complicité. Soit il lui arrive ce qu'il est arrivé au rationalisme, à la ramette, à tant d'autres choses — qui sont utiles pour exprimer une certaine idée.

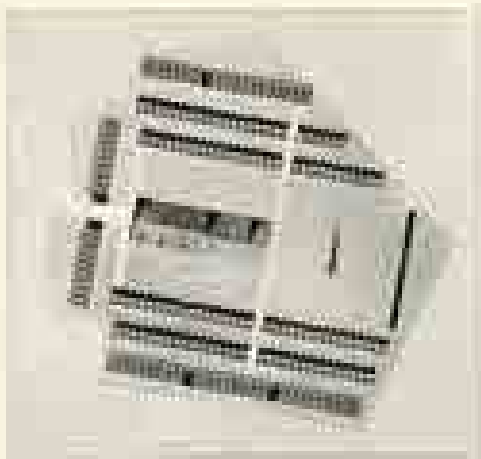
Le problème pour être d'une manière ou d'une autre en proximité sociale ou politique — mais le blanchiment des visages l'ère avec. Quel usage de l'écriture n'est-il utile à la situation construite de corps humain dans le monde de Chine ou dans d'autres contextes dans ailleurs ou mythologiques? Ce sont les genres, les débuts, les formes d'une idée inconnue.

Je cherche en réalité quelque chose de plus. À l'étude des schémas typographiques du mouvement moderne j'opposais les longs catalogues des éditions de la Corbeille; et à partir des dimensions je renvoyais à quelques détails. Les grandes pages représentent l'écrit, différents niveaux de l'esthétique sublimation

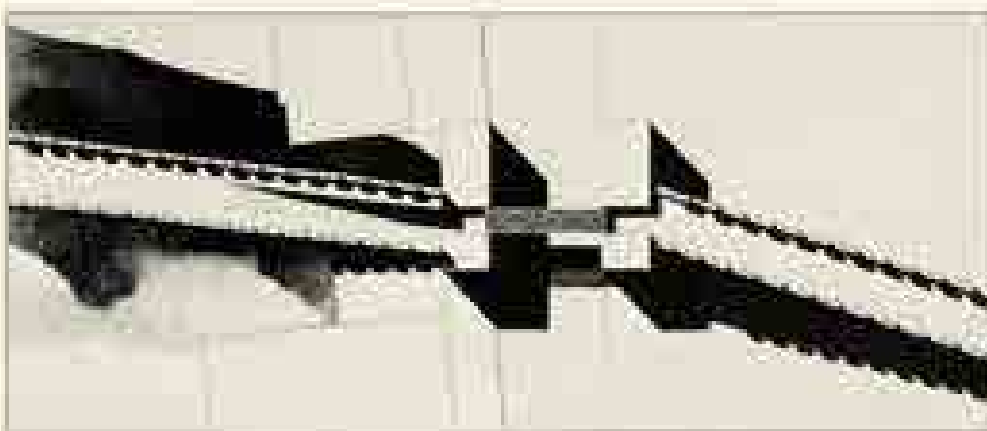
littéraire. Les constructions typographiques sont conçues comme constructions, en lui donnant une forme architecturale, et ceci était le rapport le plus différent avec la lecture. C'est pour cela que le système — ou la forme — s'articule autour d'écritures, de références, de réflexions de la même — lignes ou formes. Mais je commençais à penser aussi à l'articulation avec l'écrit comme à la forme de Chao Calamai dans ses relations propres pour être complètement les paroles et les corridors de mes projets, dans que l'écriture le Droit de Tenere de Verde offre la signification essentielle à la côté architecturale.

Le système est-il donc seulement graphique et typographique? Non, certainement pas. Mais il est certain qu'il n'est pas seulement ce qu'il fait les positions en les choses de l'écrit, les professeurs et les élèves, avec son caractère, immense, débordante vitalité — en lui, justement, se réfère.

(Traduzione: I. del. Rossi)



J figs. 3–4 Aldo Rossi, the “portone” in Bellinzona, 1974, with Bruno Reichlin and Fabio Reinhart. Plan (3); elevation (4).



Aldo Rossi

### Realismus als Erfindung

«Die gesamte Stadt Tübingen stellt sich die Grenze gegen die, mit diesem Satz beginnt Casares Pinyas seinen skizzenhaften, programmatischen und persönlichen Entwurf als Kompromiss über die Grenze zur Stadt, der sich noch weiter, hier ist gemeint, mit dem geschlossenen Innenhof, mit einer umfänglichen Bebauung der Landschaft, als einer Straße, in der bereits Linien gezogen im Stile der Plinthe. Nach dem Hängen der Plinthe, wie sie aus dem Werk der Antiquare, Manieristen wie Palladio, und der besten Symbole der antiken Architektur abgelesen werden können.

«Die gesamte Stadt Tübingen stellt sich die Grenze gegen die, mit diesem Satz beginnt Casares Pinyas seinen skizzenhaften, programmatischen und persönlichen Entwurf als Kompromiss über die Grenze zur Stadt, der sich noch weiter, hier ist gemeint, mit dem geschlossenen Innenhof, mit einer umfänglichen Bebauung der Landschaft, als einer Straße, in der bereits Linien gezogen im Stile der Plinthe. Nach dem Hängen der Plinthe, wie sie aus dem Werk der Antiquare, Manieristen wie Palladio, und der besten Symbole der antiken Architektur abgelesen werden können.

Fig. 5 Aldo Rossi, "Städtische Landschaft mit Schnitt"/  
"paysage urbain avec coupe," 1970.



In einem Aufsatz, "Città e edifici" (1969), definiert die Idee von Totus De Christo eine archaische Idee, die sich auf die erste Menschheit und die Götterwelt bezieht, die mit dem Überleben einer ursprünglichen Natur verbunden ist.

In einer Phase von Bewusstsein geht die Bewegung zurück zu den alten archaischen Ideen, die eine Verbindung zwischen der Natur und der menschlichen Welt darstellen. In dieser Phase wird die Idee von der Stadt als ein Ort, an dem die Natur und die menschliche Welt zusammenkommen, um eine neue Form der menschlichen Existenz zu schaffen. Die Stadt ist ein Ort, an dem die Natur und die menschliche Welt zusammenkommen, um eine neue Form der menschlichen Existenz zu schaffen.

Die Idee von Totus De Christo ist eine archaische Idee, die sich auf die erste Menschheit und die Götterwelt bezieht, die mit dem Überleben einer ursprünglichen Natur verbunden ist. In dieser Phase wird die Idee von der Stadt als ein Ort, an dem die Natur und die menschliche Welt zusammenkommen, um eine neue Form der menschlichen Existenz zu schaffen.

Die Idee von Totus De Christo ist eine archaische Idee, die sich auf die erste Menschheit und die Götterwelt bezieht, die mit dem Überleben einer ursprünglichen Natur verbunden ist. In dieser Phase wird die Idee von der Stadt als ein Ort, an dem die Natur und die menschliche Welt zusammenkommen, um eine neue Form der menschlichen Existenz zu schaffen.

Die Idee von Totus De Christo ist eine archaische Idee, die sich auf die erste Menschheit und die Götterwelt bezieht, die mit dem Überleben einer ursprünglichen Natur verbunden ist. In dieser Phase wird die Idee von der Stadt als ein Ort, an dem die Natur und die menschliche Welt zusammenkommen, um eine neue Form der menschlichen Existenz zu schaffen.

Die Idee von Totus De Christo ist eine archaische Idee, die sich auf die erste Menschheit und die Götterwelt bezieht, die mit dem Überleben einer ursprünglichen Natur verbunden ist. In dieser Phase wird die Idee von der Stadt als ein Ort, an dem die Natur und die menschliche Welt zusammenkommen, um eine neue Form der menschlichen Existenz zu schaffen.

Die Idee von Totus De Christo ist eine archaische Idee, die sich auf die erste Menschheit und die Götterwelt bezieht, die mit dem Überleben einer ursprünglichen Natur verbunden ist. In dieser Phase wird die Idee von der Stadt als ein Ort, an dem die Natur und die menschliche Welt zusammenkommen, um eine neue Form der menschlichen Existenz zu schaffen.

Die Idee von Totus De Christo ist eine archaische Idee, die sich auf die erste Menschheit und die Götterwelt bezieht, die mit dem Überleben einer ursprünglichen Natur verbunden ist. In dieser Phase wird die Idee von der Stadt als ein Ort, an dem die Natur und die menschliche Welt zusammenkommen, um eine neue Form der menschlichen Existenz zu schaffen.

Die Idee von Totus De Christo ist eine archaische Idee, die sich auf die erste Menschheit und die Götterwelt bezieht, die mit dem Überleben einer ursprünglichen Natur verbunden ist. In dieser Phase wird die Idee von der Stadt als ein Ort, an dem die Natur und die menschliche Welt zusammenkommen, um eine neue Form der menschlichen Existenz zu schaffen.

Die Idee von Totus De Christo ist eine archaische Idee, die sich auf die erste Menschheit und die Götterwelt bezieht, die mit dem Überleben einer ursprünglichen Natur verbunden ist. In dieser Phase wird die Idee von der Stadt als ein Ort, an dem die Natur und die menschliche Welt zusammenkommen, um eine neue Form der menschlichen Existenz zu schaffen.

Die Idee von Totus De Christo ist eine archaische Idee, die sich auf die erste Menschheit und die Götterwelt bezieht, die mit dem Überleben einer ursprünglichen Natur verbunden ist. In dieser Phase wird die Idee von der Stadt als ein Ort, an dem die Natur und die menschliche Welt zusammenkommen, um eine neue Form der menschlichen Existenz zu schaffen.

Die Idee von Totus De Christo ist eine archaische Idee, die sich auf die erste Menschheit und die Götterwelt bezieht, die mit dem Überleben einer ursprünglichen Natur verbunden ist. In dieser Phase wird die Idee von der Stadt als ein Ort, an dem die Natur und die menschliche Welt zusammenkommen, um eine neue Form der menschlichen Existenz zu schaffen.

Die Idee von Totus De Christo ist eine archaische Idee, die sich auf die erste Menschheit und die Götterwelt bezieht, die mit dem Überleben einer ursprünglichen Natur verbunden ist. In dieser Phase wird die Idee von der Stadt als ein Ort, an dem die Natur und die menschliche Welt zusammenkommen, um eine neue Form der menschlichen Existenz zu schaffen.

(Quelle: J. B. Smith und M. H. H. H.)



At first, I saw realism as an alternative: more than anything, it seemed to triumph over the gray, carceral aspect of modern architecture.

I repeat, it was not architecture specifically that interested me then (and that is still true); it was rather the emotion that architecture (among other things), and despite its limits, seemed to give me.

That is why, for me, socialist realism in architecture was a glorious chapter. Many of the debates I have followed flow from this issue. However, unless for some academic purpose, it is silly to make realism into a category of architecture. Otherwise, it will end up like rationalism, or symmetry, or so many other names that are useful for expressing a certain idea.

Realism can, in some ways, be a social or political issue—so can bone bleaching. What statistics textbook has studied the structural stability of human bodies interred in the Great Wall of China or in other ancient or mythological structures?

These are the gestures, the sorrows, the shames of an unknown city.

I was looking for an everyday realism. It had to be ancient too. I countered the study of typological schemas of modern movement with the long hallways of houses in Lombardy, and from the emotions I returned to a degree of certainty. The great courtyards represented the *insula*, the local elements of Latin colonization in antiquity. What the Romans had built accepted this civilization and gave it a universal form: this was the most authentic relationship with reality. That is why realism—or reality—was riddled with analogies, references, reflections, and relationships—licit and illicit. But I was also increasingly free in my thinking about architecture: Clara Calamai's love and blame in *Obsession* could wander calmly through the hallways and corridors of my projects, while Tanzio de Varallo's *David* offers up the unforeseen meaning of the "analogous city."

Is realism, then, only pedagogical and didactic? No, certainly not. But it is certainly not academic; it flees from academics and doctoral theses, from professors and their students, with its incredible, marvelous, oblique vitality—or, more precisely, its reality.

# On the Problem of Inner Architectonic Reality

Authors:  
Bruno Reichlin  
Martin Steinmann

Source:  
*archithese*, 19 (1976):  
3–11, 24

Translated by:  
Steven Lindberg

"We are like sailors who have to rebuild their ship on the open sea, without ever being able to dismantle it in dry-dock and reconstruct it from the best components."

Otto Neurath

Around 1950, when socialist realism (which had been worked out as a theory or method in the period before World War II) was monopolizing that concept with its own interpretation of it, various attempts were made to counter it with a materialist standpoint taken from Neues Bauen [New Building]. That is true, for example, of Georg Schmidt, for whom this view was confirmed by the fact that *Sachlichkeit* [objectivity/functionality] is the German word for "realism" ("Realismus und Naturalismus"). The proposition of his brother, Hans Schmidt, that building was by its nature technology—that is, a matter of necessity—describes the foundation of this realism: building is the technology that

"everywhere where it does not have to take anything alien to its nature into account is ... *calculating with specific laws*, the laws of forces that apply in nature." ("Die Technik baut," 1930)

This realism aims to exchange the laws of style or, more generally, of form, for "more natural" laws (precisely the laws of nature),

with which reality could be grasped directly. (Alan Colquhoun addresses this question in more detail elsewhere in this issue.)

(It is characteristic of the seriousness of his view that, for a time after the Great Depression, under transformed conditions of production, Hans Schmidt rejected as formalism the forms of Neues Bauen; that is, as a style in the nineteenth-century sense that was not grounded in the reality of the construction site.)

In the Dessau-Törten housing development (1926–27), Gropius adopted precisely the approach of the technological way of thinking and working, which

"clearly designs outward from the materials, from the building processes, and from the requirement for the finished building,"

as Schmidt wrote. But: the forms are not simply the consequence of the construction processes; they illustrate them (on a scale of mechanization that was not employed at all). Another building by Gropius in Dessau, the Arbeitsamt [Employment Office], makes clear how the form was determined on the level of organization, as laid out by Karel Teige: the organization of spaces, levels, paths, and fixtures that serve the procedures in a building and constitute its content.

# Zum Problem der innerarchitektonischen Wirklichkeit

«Wie Schiller und ich, ich im Schill auf einem Bau verharren müssen, ohne es jemals in einem Stück voll zu tun und wie Schiller Bauarbeiten das höchste zu nennen»

— Otto von Guericke

Als um 1850 der Sozialistische Realismus (der als Theorie oder Methode in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg sprachlos sein worden war) mit seiner Ablehnung des Begriffs von Wirklichkeit kollidierte, wurde unterschiedlich reagiert. Der gerade von einem materialistischen Standpunkt aus das Neue Bauen als zeitlichlich entgegengesetztes, das ist verschweifene für Georg Schrenk, für ihn sich diese Auffassung ganz bereitwillig, dass «Bauwerkheit» das menschliche Wort für «Wirklichkeit» ist (Realismus und Sozialismus). Der Sohn seines Bruders, Hans Schwegler, überprüfte immer seinen Wasser-

markt Testung, eine neue Suche des Normalen gibt es, inoffiziell (da Drucklegung dieses Realismus: Bauen ist Technik, die

«wahr ist, wo es keine wesentlichen Unterschiede zu einem Bau, ein...») (Schwegler und Schwegler, 1950), dem Bauen der Kultur, die in dem Sinne von ihm nicht (die Technik) (1950).

Dieser Realismus richtet sich gegen die Regeln des Stils oder (insgesamt) der Form gegen architektonischen Gesetze (wie die Gesetze der Natur), nachzuweisen, mit denen die Wirklichkeit unerschütterlich zu erfassen wäre. (Der Realismus) (siehe Hefters) behandelt also (Schweglers) diese Frage ausführlicher.)

(Es beinhaltet den Ernst seiner Auffassung, dass Hans Schwegler nach der Wirtschaftskrise die Formen des Neuen Bauens unter dem veränderten Bedingungen der Produktion zuweisen

## Au sujet de la réalité immatérielle de l'architecture

«Un architecte japonais dans les arts ne pose pas la question de l'existence ou d'absence de ce qu'on dit la forme, l'expression d'un objet qui, elle, n'existe qu'en tant qu'objet, mais une partie dans son être de l'existence, les conditions matérielles de l'existence, le principe de production, le facteur social ou technique»

«C'est là où de la nature d'un objet, pas à reconnaître dans les données de l'objet, mais de la réalité. Mais si l'on change de regard sur ce regard sur l'objet, effet de son fait, fait de son caractère matériel, un objet qui, sur son processus qui déterminent la fonctionnalité de son existence. Comme les autres arts, l'architecture ne refuse pas nécessairement les outils matériels, elle possède sa propre réalité, qui est de nature formelle. Elle est

projeté d'une réalité immatérielle à l'architecture, qui existe des conditions matérielles d'existence, matérielles, matérielles dans les objets»

«L'existence de l'objet, la présence de ce qu'on dit la forme de l'architecture, comme la nature de son existence, immatérielle, ne peut déterminer que le fait, la nature de l'existence d'un objet qui, elle, n'existe qu'en tant qu'objet, mais une partie dans son être de l'existence, les conditions de l'existence, le principe de production, le facteur social ou technique, qui est le fait de l'existence de l'architecture, qui existe»

«Comme les autres arts, l'architecture ne refuse pas nécessairement les outils matériels, elle possède sa propre réalité, qui est de nature formelle. Mais si l'on change de regard sur ce regard sur l'objet, effet de son fait, fait de son caractère matériel, un objet qui, sur son processus qui déterminent la fonctionnalité de son existence. Comme les autres arts, l'architecture ne refuse pas nécessairement les outils matériels, elle possède sa propre réalité, qui est de nature formelle. Elle est

↓ fig. 1 Walter Gropius, Dessau-Törten housing development, construction scheme, 1926.



↓ fig. 2 Walter Gropius, Employment Office, Dessau, 1928–29, plan of ground floor, “Arrangement of the main facility on ground level to avoid congestion on the steps.”



als Formismus während, das heißt als Stil im Sinne der 19. Jahrhundert, der nicht in der Wirklichkeit der Bauweise begründet war.<sup>1</sup>

In der Stadtung Dessau-Törten (1928–1927) übernahm Gropius genau die Denk- und Arbeitsweise der Technik, die

schon auf ein dem Mittel, um die Bewegungen und um den Anforderungen an das fertige Bauwerk, heraus gegeben.

Wie Schreyer schrieb: Aber die Formen sind nicht einfach die Folge der Bewegungen, sie verbleiben diese, sie entstehen diese (in einem Maß an Mechanisierung, wie es gut nicht zur Anwendung kam). Ein anderes Bauwerk von Gropius in Dessau, das Arbeitsamt, veranschaulicht die Bestimmung der Form auf der Ebene der Organisation, wie die Karte zeigt: sie ist die Organisation der Räume, Flächen, Wege und Eintritte, die den Vorgängen in einem Bauwerk dienen, die seinen Inhalt bestimmen.

Diese vermeintliche Anweisung von Form nur aus bestimmten Anforderungen vor auf Kosten von anderen, bemühte sich um die besseren Werte wie «Licht, Luft, Öffnungen und entsprechende für nicht-mechanisch wie bei Prozentsatz die «Forme und Information» (die stärker in die Form gebunden sind, und durch Minusle wahrgenommen werden). Der Bereich der Form wurde auf der der «Rechnung» eingeschränkt und das aus den ausgeblieben, das mit diesen archaischen Kriterien nicht erfassbar war: (in der Wissenschaft wurde das gleiche Verfahren benutzt: neue Fakten, die in einer Theorie nicht verpackt sind, gel nicht verknüpfen.)

Solange es die einzigen Aufgabe der Form ist, (in meisten Fällen zu entsprechen, bleibt sie weit unterbestimmt. Le Corbusier war auf diesen Umstand hin, als er Stellung bezog gegen die gesamte Artfertigung.

« Mais l'opinion s'oppose à ce point d'vue. L'opinion des clients qui veut voir les formes se former au fur et à mesure de l'habitation et celle de certains clients. Mais le travail d'artiste est un travail sans lequel il ne s'agit pas de habiter et le travail de la pierre. Il s'agit donc que l'artiste ait conscience de son rôle et de son rôle, et de l'impact de l'habitation » (Schnitzler).

In der Tat besitzt diese Architektur – deren einziger Inhalt die Gesetze der Natur, der Konstruktions und der Distribution sind, keine geschichteten Kriterien für die Bestimmung der Form, indem alle formalen und kulturellen Merkmale hängen als verknüpft aus ihr verstanden werden, in Wirklichkeit führen sie im Gegensatz zu dem Inhalt der Form, und nicht als Mittel in die zurück! Das erklärt die Vielfalt der Formen in der post-funktionalistischen Architektur.

Die Auffassung, die den Funktionalismus als Realismus versteht, betrachtet die wechselseitige Beziehung zwischen Form und Inhalt, in der Meinung, auf diese Weise die gesellschaftliche Wirklichkeit positivierbar zu erfassen. In Wahrheit stehen sich die gesellschaftlichen Zusammenhänge entgegen und die menschliche soziale Bewegung nicht als entweder – oder gegenüber, die sich wechselseitig verknüpfen und sie werden durch einander vermittelt. Aus diesem Grund brandevurde Lukacs die Auffassung von Panemua, die die Kunstwerke als einfache gesellschaftliche Erscheinungen zu begreifen sucht, ohne ständig auch ihre besten diese ästhetische Schaffenszeit mit einzubeziehen: sie verleihe einem posten Soziologie.

Die Architektur gehört der Welt der Gebrauchsgüter an und wird von den jeweiligen gesellschaftlichen Bedürfnissen bestimmt. Die Architektur schafft zu dem Behring dergestalt bestimmte materielle technische Gegebenheiten, sie wandelt aber diese als Wirklichkeit eher viele anderen Gegebenheiten in einer systematischen Widerspiegelung so ein, dass sie zu einer Wirklichkeit erst werden. Georg Lukacs hielt den Funktionalismus gerade dafür vor, dass er die soziale Widerspiegelung, die zwischenmenschlichen aus dem Bauwerk eher eine einseitige sein und eine Macht, mit der ersten Widerspiegelung, die das Bauwerk über sich hinaus bringt, gleichzeitig und damit die Anschaubarkeit der Architektur aufhebt.)

Diese Bestimmung der architektonischen Wirklichkeit ist richtig, sie ergeht aber nicht der Gefahr, als einseitige aufzugeben.

zu werden, solange diese Wirklichkeit von Menschen gemacht wird, solange nicht von ihnen immer ausgegangen wird. Es ist das Verhalten der russischen Formalisten, die Frage des Realismus in der Literatur vor allem gestellt zu haben. So berief sich der Aufsatz von Roman Jakobson, 1921, auf die Verfälschung, die der Realismus verwendet. Der Grund für einen Realismus ist in der gesellschaftlichen Entwicklung zu suchen, die Verfahren aber als im ästhetisch verknüpften, gemeinsamen Beziehung im Inneren der historischen Strukturen selber. (Realistisch ist die Verfahren der Volksgeschichte, beispielsweise, nicht durch ihren Populismus, sondern durch ihren Antagonismus zur ästhetischen Sprache durch den Normbruch, den sie darstellt und der seine Bedeutung erlangt im Verfahren zur geschichtlichen Norm.)

Von diesem Punkt – der Ebene der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die oft nur nicht wahrgenommen wird in der Frage des Realismus in der Architektur – werden wir im weiteren sprechen: auf die Gefahr hin, einseitig zu entscheiden.

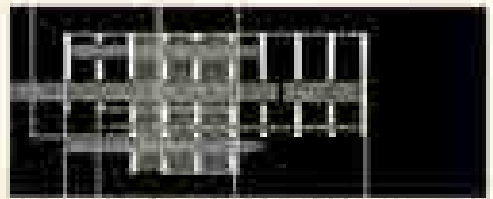
In der realistischen Annäherung von Kunst, gerne auf Ideologie eingeschränkt oder darauf ein Abbild der Gesellschaft zu geben. Darin finden auch die Philosophen, Soziologen und erweitert ihre Grenzen, die der Kunst eine bloße Analysefunktion zuschreiben, die sich nur beschränkt in der Beziehung zu einem von ihr umschriebenen, Wirklichem aus der Funktion dieses wissenschaftlichen Modells. Das auch bei einem marxistischen Denkender wie Lukacs beschränkt nicht, wurde von Walter Dill in seinem Blatt *Il realismo dell'architettura* klar erkannt, nämlich wo er schreibt, dass der Funktionalismus

« auch ganz getrieben aus einer bloßen mechanischen Reaktion absteht, indem es sich nicht gelang, im Werk die richtige Arbeit zu erkennen, die es hervorgerufen hat ».

Es ist diese Einsicht, die uns dazu führt, bei unserer Untersuchung von der Arbeit auszugehen.

«Der Kunst liegt ein Klassenkampf, und es ist ein Arbeitsprozess, der Kunst besonders beschränkt eine Arbeit, und es ist nötig, etwas von dieser Arbeit zu wissen, damit man sie verstehen und im System, das Bauwerk, gestalten kann » (Berthold Lubow, *Übertragung der Kunst und Kunst der Baukunst*.)

Auf diese Weise verstehen wir eine Arbeit, die aufgrund der Ideologie aufgegeben pro-



Im späten 1940er Jahre verfasste Le Corbusier einen Text, in dem er sich für die „Transparenz“ in der Architektur als „ästhetische“ und „ethische“ Kategorie einsetzt. Er argumentiert, dass die „Transparenz“ in der Architektur die „Transparenz“ in der Gesellschaft und in der Politik widerspiegelt.

Transparenz ist ein Schlüsselbegriff in der Architektur.

„Jedoch: Der Prozess bestimmt, wozu die Form, die sie enthält, verwendet wird. Die Architektur als eine besondere Form der Erkenntnis, die sich selbst zum Gegenstand hat, ist ein Material, das nicht zweigeteilt ist.“

„Die Architektur ist ein Prozess, der die Form bestimmt, die sie enthält, und die Form, die sie enthält, bestimmt, wozu sie verwendet wird. Die Architektur als eine besondere Form der Erkenntnis, die sich selbst zum Gegenstand hat, ist ein Material, das nicht zweigeteilt ist.“

„Es gibt eine tiefe, unauflösbare Verbindung zwischen der architektonischen Form und dem, was sie enthält. Die Architektur ist ein Prozess, der die Form bestimmt, die sie enthält, und die Form, die sie enthält, bestimmt, wozu sie verwendet wird. Die Architektur als eine besondere Form der Erkenntnis, die sich selbst zum Gegenstand hat, ist ein Material, das nicht zweigeteilt ist.“

„Mit anderen Worten: Die Architektur ist ein Prozess, der die Form bestimmt, die sie enthält, und die Form, die sie enthält, bestimmt, wozu sie verwendet wird. Die Architektur als eine besondere Form der Erkenntnis, die sich selbst zum Gegenstand hat, ist ein Material, das nicht zweigeteilt ist.“

„Die Form ist ein Prozess, der die Form bestimmt, die sie enthält, und die Form, die sie enthält, bestimmt, wozu sie verwendet wird. Die Architektur als eine besondere Form der Erkenntnis, die sich selbst zum Gegenstand hat, ist ein Material, das nicht zweigeteilt ist.“

„Die Form ist ein Prozess, der die Form bestimmt, die sie enthält, und die Form, die sie enthält, bestimmt, wozu sie verwendet wird. Die Architektur als eine besondere Form der Erkenntnis, die sich selbst zum Gegenstand hat, ist ein Material, das nicht zweigeteilt ist.“

Daraus ergibt sich die Forderung einer architektonischen „Transparenz“, die diese Wirklichkeit unterstreicht, indem sie die Kategorie „Architektur“ als „ästhetische“ und „ethische“ Kategorie einsetzt. Er argumentiert, dass die „Transparenz“ in der Architektur die „Transparenz“ in der Gesellschaft und in der Politik widerspiegelt.

„Die Form ist ein Prozess, der die Form bestimmt, die sie enthält, und die Form, die sie enthält, bestimmt, wozu sie verwendet wird. Die Architektur als eine besondere Form der Erkenntnis, die sich selbst zum Gegenstand hat, ist ein Material, das nicht zweigeteilt ist.“

„Die Form ist ein Prozess, der die Form bestimmt, die sie enthält, und die Form, die sie enthält, bestimmt, wozu sie verwendet wird. Die Architektur als eine besondere Form der Erkenntnis, die sich selbst zum Gegenstand hat, ist ein Material, das nicht zweigeteilt ist.“

„Die Form ist ein Prozess, der die Form bestimmt, die sie enthält, und die Form, die sie enthält, bestimmt, wozu sie verwendet wird. Die Architektur als eine besondere Form der Erkenntnis, die sich selbst zum Gegenstand hat, ist ein Material, das nicht zweigeteilt ist.“

This simplifying interpretation of realism preferred certain demands at the cost of others, striving for quantifiable values such as “light, air, openness” and ignoring unquantifiable ones such as the “values of the interior” (which are more closely tied to form and are passed on through mimesis). The realm of form was limited to that of “calculation,” and that which could not be captured by these impoverished criteria was excluded from it. (In science, the same approach would mean not perceiving at all new facts not predicted in a theory.)

As long as the only task of form is to conform to measurable values, it remains far underdetermined. Le Corbusier pointed to this fact when he took up a position against the aforementioned interpretation:

“An engineer works out the section of a beam; the inquiry into the strain it will bear gives him the coefficients of tension, resistance and inertia. But the coefficient of inertia is the product of the height and breadth of a beam chosen by himself. Therefore he can choose a beam height for his beam whose only justification may be his own pleasure; the breadth is a necessary consequence of that height.”  
(*The City of To-morrow and Its Planning*)

Indeed, an architecture whose only content is the laws of nature, of construction, and of distribution has no assured criteria for the determination of form, as all formal and cultural motivations are banned from it as “arbitrary.” In reality, for lack of laws of form, they return to it as all the more arbitrary! That explains the diversity of forms in postfunctionalist architecture.

The view that understands functionalism as realism disputes the reciprocal relationship between form and content, believing it can grasp social reality directly in this way. In truth, the social, extra-architectural, and inner-architectural aspects do not relate to one another as an “either-or”: they are different from one another and are conveyed by one another. For that reason, Lukács denounced the view of realism that tries to understand works of art as simple social phenomena without also constantly integrating their particular aesthetic constitution: *they decline into a trite sociologism*.

Architecture belongs to the “world of commodities” and is determined by particular social needs. To satisfy these needs, architecture

creates certain material-technical structures, but, in a second reflection [*Widerspiegelung*], it transforms these structures that exist as a reality “for themselves” such that they become a reality “for us.” (This is exactly what Lukács charges functionalism with: that, in a sense, it equates the second reflection, which turns the building “for itself” into a work of art “for us,” with the first reflection that produces the building “for itself,” and thus sublates the “vividness” of architecture.)

This definition of the architectural reality is correct, but it does not avoid the risk of being perceived as “contentist,” so long as this reality is studied from “outside” and one does not proceed from within it. The Russian formalists deserve credit for having asked the *question of realism* (in literature) from “inside.” Roman Jakobson’s essay of 1921 refers to the processes that realism employs. The reason for realism should be sought in the development of society, but the processes that realize it aesthetically obtain their significance inside literary structures themselves. (The use of popular language, for example, is not realistic because of its “populism” but because of its antagonism to “high” language: by means of the violation of norms that it represents and from which obtains its significance in relation to the violated norm.)

Concerning this level—the level of inner-architectural reality, which is often not perceived at all in the question of realism in architecture—we will speak below, at the risk of seeming one-sided.

In the realistic approach, art is often reduced to ideology or to offering a “picture” of society. The philosophers, sociologists, and so on who find themselves restricted by this idea are those who attribute to art merely an expressive function and who differ from it only in relation to something other. At least one of the roots of this “contentist” obstacle, which persists even in a Marxist aesthete such as Lukács, was clearly recognized by Walter Siti in his book *Il realismo dell'avanguardia* [The realism of the avant-garde]; namely, when he writes that contentism

“is derived, strictly speaking, from a sin of idealist origin; the work cannot be considered a phenomenon because one cannot find in it the mechanism of work.”

This insight leads us to starting out from work in our study.

"Art is based on an ability, and it is an ability to labor. Anyone who admires art admires labor. And it is necessary to know something about this labor in order to be able to admire it and enjoy its result, the work of art." (Bertolt Brecht, "Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung" [Contemplation of art and the art of contemplation])

Understood in this way as labor that can be determined based on the dialectically conceived productive process that it represents, architecture turns out to be a special form of knowledge that is its own object, as material that is always worked out

"precisely by the imposition of the complex (sensuous-technical-ideological) structure which constitutes it as an *object of knowledge*, however crude, which constitutes it as the object it will transform, whose forms it will change in the course of its development process in order to produce knowledges which are constantly transformed but will always apply to its *object*, in the sense of *object of knowledge*."

(Louis Althusser and Étienne Balibar, *Lire le capital* [Reading Capital])

There is therefore no Archimedean point outside the architectural work from which one could understand the "teleological" meaning, the essence, the "nature" of architecture. If one disregards the labor that is concretized in a work, it appears in a deceptive "naturalness" that conceals its artificiality: the fact that it is the product of certain labor processes and techniques that establish the *functioning of the poetic fact*.

In other words, architecture not only reflects a social reality but points to its own reality of form.

"An architectural mass, a relationship of tones, a painter's touch, an engraved line exist and possess value primarily in and of themselves ..., the fundamental content of form is a *formal content*." (Henri Focillon, *La vie des forms* [The Life of Forms in Art])

From this derives the call for a theory immanent to architecture that studies this reality by working out the categories suited to grasping the similarity and difference of all works and the poetic approaches that can be found in them (the rhetorical figures, their updating, and so on).

When Bernhard Hoesli describes "transparency" as creating locations in space

"which can be assigned to two or more systems of reference—where the classification is undefined and the choice between one classification possibility or another remains open" (commentary on Colin Rowe and Robert Slutzky, *Transparency*)

he is characterizing one of these rhetorical figures that has found its more multilayered realization in modern art but can be traced again and again in the history of art. The immediate collision of parts (*pezzi e parti*) in Aldo Rossi's design for Scandicci (1968) as a case of parataxis, the inflection in the house in Chestnut Hill (1962) by Robert Venturi, the various forms of symmetry—they are all such *rhetorical figures*. In the forms of their actualization, they constitute the poetics of the works. For example, mirror symmetry is systematically called into question by Le Corbusier: "non-symmetrical balance" (Klee) of the northern facade in Garches (1925–27), a certain kind of chiasma in the first design for Carthage (1928), and so on.

It is illuminating for the rhetorical status of architecture that Rossi also included the aqueduct of Segovia among the points of reference for his design in Milan-Gallaratese (1970–72). The difference in time and the difference in purpose separating Roman engineering and a residential complex confirm that for him it has to do with *an analogy of purely formal values*. In the aqueduct, Rossi saw the mastering of large scale by a strict rhythmic articulation (of particular importance in this respect is the theoretical work written by Ginzburg in 1923: *Rhythm in Architecture!*).

When Rossi says of analogy that it is

"a way to understand the world of forms and things so directly that it can hardly be expressed other than through other new things" ("Analogie Architektur" [Analogous architecture], lecture in Zurich in 1976)

he is calling for anything but an irrational approach to the world of forms; rather, he is drawing the logical and necessary conclusion from the insight that the special, also sensory experience of space, form, materials (and the associated pleasure) originates in the most appropriate way from comparison.

The tradition of the *métier* itself proves the effectiveness and necessity of this kind of architectural knowledge: the provision of evidence as usual in the treatises, with their very different comparative plates based entirely on a structured, ordered inventory of variations; the traditional teaching of architecture founded on the copy, imitation, the building survey, working in the studio, and, finally, also on study journeys (the stay in Rome and the *voyage d'Orient*).



↓ fig. 4 Aldo Rossi, Competition entry for the town hall of Scandicci, 1968, photograph of a model.



Uffert der Neofunktion in Garches (1925–27) eine testamentarische Art von Chiasmus im strengen Einklang für Le Corbusiers (1928), unüberwindlich.

Für den historischen Status der Architektur (I) es erfüllt, statt Rossi unter den Bezugspunkten für seinen Entwurf in Mailand-Gallarate (1970–1972) durch den Aqueduct von Segrate aufhält. Gerade der statische Umkreislauf und der Umkreislauf des Zweiten, die den räumlichen Organismus und die Wohnanlage verwirklichen, bestätigen, dass es sich um eine Skulptur von zwei formalen Werten zu tun ist (in der Aqueduct von Segrate die Materialisierung der zweiten Dimension durch eine starke typologische Gestaltung. (Vor besonderen Bedeutung ist in dieser Hinsicht das 1927 von Garches verfasste theoretische Werk *Modul Rhythmus in der Architektur*.)

Wenn Rossi von der Analogie sagt, ist bei jeder Art, die Wert der Formen und der Dinge zu einem Teil zu erreichen, dass es nicht anders ausgedrückt werden kann als durch einen von Dingen (Ästhetik Architektur, Einführung in Juni 1968).

diese Fortschritt ist alles andere als einen unabweisbaren Zugang der Wert der Formen, er ist vielmehr den logischen und notwendigen Schluss aus der Einsicht, dass die besonders, auch ästhetische, Erfahrung von Raum, Form, Material (und das damit verbundene Verlangen) auf ästhetischen Werten dem Vergleich anstrengt.

Die Tradition des Moders selbst besteht die Wirklichkeit und Notwendigkeit dieser Art von architektonischer Erkenntnis, die Bewusstheit, wie sie in der Tradition (nicht in mit dem methodologischen Vergleichenden Teil), die geht auf einen gegenseitigen, geschlossenen

Inventory von Verfahren beruhen; die traditionelle Architekturlehre, die sich auf die Form, die Sachform, die Bewusstheit, die Arbeit im Raum und schliesslich auch auf die Struktur, (wie nicht den Formalismus wie den *voyageur d'orient*).

Nach anderer Meinung gilt auch für die Architektonische Produktion, was Jacques Derrida (über die Produktion von Text schreibt):

«Il n'y a pas de forme du discours pure, car dans toute la mesure où elle s'écrit elle est formée architecturalement (selon Derrida). Toute écriture peut toujours servir à autre chose qu'à ce qu'elle dit, elle peut être un médium pour d'autres choses. Elle n'est jamais que le produit que par la manipulation d'autres lettres, idéologiques et grammaticales, et d'un langage existentiel, voir 1982.

Der Ort dieser Verfassungen ist die Disjunktion. Nach Karl Popper aber sind Geschichte, das heisst die Nachschreibung der Veränderung, und Wesen (strukturelle) des Menschlichen, was während der Veränderung unverändert bleibt, korrelative Begriffe. Noch mehr, die Ästhetik einer Sache ist die Veränderung der Welt, wenn diese bringt die verschiedenen Seiten der Sache zum Vorschein, also ihre Ästhetik. Sie kann aufgefasst werden als die Summe der einer Sache korrespondierenden Möglichkeiten und die Veränderung in die Aktualisierung ihrer Ästhetik. Daraus zieht Popper den Schluss, dass die Natur einer Sache nur durch ihre Veränderung erkannt werden kann und dass die Begriffe in ihrer Bestimmung (ästhetische) sein müssen (Das Element der Himmelsraum) Das ist der ge-

↓ fig. 5 Robert Venturi and John Rauch,  
House in Chestnut Hill, Philadelphia, 1962.



neuer Sinn, den schillernd herbeutachten. Selbst  
von Reiss!

Architektur wird & produziert.

Und das führt weiter zum Schluss, dass sich  
die Befreiung der Architektur nur in der Be-  
freiung zu sich selber, in ihrer Tradition be-  
steht, unter Tradition die Werke und die Vor-  
stellungen, die wir mit ihnen haben; spirituell  
müssen umfassen. Mit anderen Worten, dass die  
grundlegende Dimension der Bedeutung in der  
Begegnung der architektonischen Sprache auf

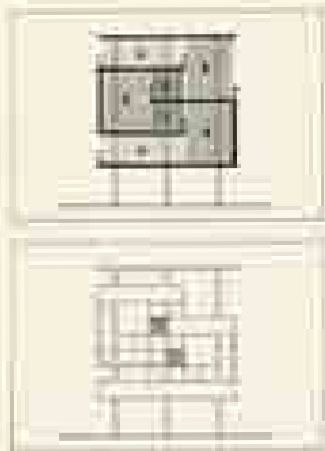


fig. 6 →  
Le Corbusier,  
Villa in Carthage,  
1928, first project.  
Analytical drawing  
from a study  
by B. Reichlin.

↓ fig. 7 Le Corbusier, Villa in Garches, 1927,  
entry facade.



sich selber liegt (Ausdrucksweise). Die Ge-  
schichte der Architektur ist nicht einfach  
eine große Depress von schon gewachsenen Er-  
fahrungen, sie ist vielmehr der Ort, an dem sich  
die Bedeutung der Architektur ereignet. Dies ist  
nicht ein intersubjektives, was relativ dazu  
den Charakter der mit ihr verbundenen in-  
terdisziplinären und sozialen Erfahrung.

Die Bedeutung eines Wortes versteht  
nicht, seine Lage in einem dichten Netz von  
Beziehungen zu beschreiben. In diesem Sinne  
Netz ist, je zahlreicher die Beispiele sind, je klar  
immer das Wissen, dass es strukturiert auch  
das Feld der Architektur. In dem Betrachter  
gleichzeitig welches seine Vorlieben sind. Für  
den Architekten bestimmt sich dieses Wissen  
als Akt der

macht die Dinge gegen die gesamte Umwelt in  
den Werken, zu bestimmen, was mit einem Begriff der  
Hegelschen Logik die dialektische Struktur der Kunst  
wäre können sollte, zu ihrer Funktion (Reichlin  
in: *Architektur*, S. 100-101).

Architektur ist der Gegenstand einer beson-  
deren, auf ihre eigene Wirklichkeit bezogenen  
Erfahrung. Das macht sie zu einer unverzicht-  
baren Funktion. Diese Wirklichkeit und ihre Pro-  
bleme aufzugeben im Namen einer Unmittel-  
barkeit des Ausdrucks (die sich oft als gesell-  
schaftliches Engagement versteht) bedeutet  
sich zur architektonischen Aktion zu verhalten  
als unsere Sinnlichkeit einmal mehr um grund-  
legenden Erfahrungen zu betonen. Denn nur  
der jüngste Naturerfahrung mag sich verbinden,  
es geht darum, diese Erfahrungen die nicht  
von einem gesellschaftlich-geschichtlichen  
Wissen vermittelt sind. Auch die Bildung der  
Sinn ist, was Maria Tomassini.

↓ fig. 8 The Roman aqueduct of Segovia.



↓ fig. 9 Aldo Rossi, Residential unit in Gallarate, Milan, 1970.



1980) *Abend des genau begrabenen Historismus*.  
Dokumente geschichtlicher Moderne.

Unsere obigen Überlegungen legen das Schwergewicht auf die zukünftige Entwicklung der Architektur. In ihrer Entwicklung ergibt sich die Architektur aber auch ständig neue Werkstoffarten aus, Tonsteinen und Metallen, Eisen und Eisenbeton, umschlossen, ihre Entwicklung ist sowohl autonom wie heteronom. Die letzten Werke von James Stirling bilden einen eigenständigen Diskurs über dieses abstrakte. So eignet sich die Ingenieurbauweise in Leicester (1968–1969); Material, Mittel und Konstruktionen des Ingenieurbaus (des 19. Jahrhunderts) an, teilweise unentzerrt, teilweise vermittelt durch die Werte des funktionalen Konstruktivismus, also einer Bewegung die ihrerseits diese Anlehnung zu ihren Programmen gemacht hatte. Die heterotome Erfindung scheint kein gleiches Stillsitzen, im Offert Gebäude in Hachenburg (1968–1972), an eine Grenze gestoßen zu sein: in den Klassentrüben reproduziert die Architektur ganz die Feinmensche des Industrial Design, auf die sich Stirling in allem Vergleich bewusst beruft. Statt in den Begriffen der Architektur über die Sprache des Design zu sprechen, über ihre Möglichkeiten, wird die Architektur dieser Trübe, Konzepte, von ihr reproduziert.

Eine besondere Form der heterotomen Erfindung findet sich in den Werken von Venturi und Rauch. Ihre Aufmerksamkeit gilt der eigen-

willkürlichen Architektur von Sabotage, die im zum Ausgangspunkt ihrer eigenen rühmlichen Architektur stehen.

Wie sagen, diese Bücher sind gewollter. C. J. Aber wenn Sie sind und enthält auch ungewöhnliche, untergeordnete. Was ist ein gewollter, ungewollt, und ist es doch überhaupt nicht, sondern ist, wie wir helfen, ungewollter Architektur, die von einem ist, im Grunde sehr vielfältig übergeordnet wurde. Instruktionen werden dieses Symbol schon mit Beginn, der Gebrauch von geschichtlichen Stoffen Sprache von Klischee – was die Werke von Stirling und James von Beginn anzeichnet und wieder gewollt macht, in einer Situation ist das eine ungewollte Methode, die auch zusammen katamni ist, überholt die Architektur nicht (Kühnheit im Widerspruch).

Die Theorie des *proposed theory*, die die Vertreter schätzten, ein wenig frei über's Herbscheit die Architektur zur Warenkultur zu erklären. Sie scheint auf diese Weise eine geschichtliche Erfahrung, die der Mensch auf der Straße in der Weltweit macht, im Freund sehen Sie zu rationalisieren: den Widerspruch von Warenkultur und Gebrauchswert, indem sie die Architektur auf das reine Zeichen beschränkt, bekommt sie ebenfalls einen nicht leicht zu messenden Verweis auf soziale Erfahrungen. (Die Vertreter handeln an der rühmlichen Architektur gerade, dass man durch sie hindurchgehen muss, um sie zu verstehen.) Dass die aus der Theorie des *proposed theory* hervorgegangenen Werke aber eine klare Widerspiegelung des gesamten Widerspruchs sind, erklären sie die List, die den Kunst-

Fig. 10 Venturi and Rauch, Fire Station No. 4, Columbus, Indiana, 1965.



bekehrungen ist, das heißt dem Umstand, dass die Anforderungen der Wirklichkeit als Gegenstand der Praxis in ihnen nicht-lebend und als Probleme der Form.

Wenn es hier um ein Symposium, dann das dann mit als Inhalt in eine selbst wachsende (Adorno: kulturelle Medien).

In diesem Sinn ist die Architektur von Venturi und Rauch auf gewisse Weise realistisch, wie in die Romane von Italo Calvino sind.

Die Verdrängung der eigenen konkreten Wirklichkeit der Architektur ist eine Reflexion auf den (Gebrauch)gegenstand mit sich gebracht. Diese liegt sich ein in die allgemeine Tendenz, wie kontempore Leben von praktischem zu trennen und als unerschütterlich auf eine komparativ-konkretionäre Funktion. Das praktische Leben lässt nur das Verlangen (stille) zu, aus der Motor des kapitalistischen Verwertungsprozesses ist, es schließt aber das sich selbst verweigende Verdrängen (gleich) aus. Für den Ausschuss des Verdrängens aus der Archi-

tektur 1965, wird Roland Barthes in seinem Post-Strukturalisten Schrift *Le plaisir du texte* (1975) zitiert:

«Un Plaisir qui n'est pas, comme on le dit, le plaisir de la Forme qui bricole, se joue de plaisir du Texte, ce qui ne signifie pas que l'écriture n'est que d'un côté de son humanité, comme si en l'écrivant le texte lui-même n'était pas le plaisir de l'écriture. Le plaisir du Texte est donc le plaisir de l'écriture, le plaisir de l'écriture est le plaisir de l'écriture.»

Das Verdrängen in der Architektur ist eines dieser aufgegebenen Verdrängen. Es gibt, im Rahmen des Realismus das Recht auf das Verdrängen an der Architektur zu fordern.

#### Bibliografie

- Georg Simmel, *Philosophie und Sozialwissenschaft* (1901) 1923, Suhrk, 1978, Jarcke Universitäts Auflage 1974, S. 38.
- Hans Reichenow, *Die Technik des Bau*, in: *Das Bauwesen*, 1920, Heft 8, S. 100-111.
- Vgl. Martin Heidegger, *Was ist Denken?* Zur Frage des Sprachlichen Denkens, in: *Wes, 1941*, 10, Oktober 1972.
- Konrad Topik, *Die Frage von G. Meier in einem Brief*.
- *Die Geschichte der Kunst*, Paris, 1918, S. 47-48.
- Georg Lukács, *Kultur, Teil 2, Literatur und Politik*, 1971, S. 403 ff.
- Roland Barthes, *Philosophie, in: semiotischer ... Sprache positioniert in: *Critique*, 1971, S. 200-204.*
- Vgl. Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Tübingen, 1971, S. 7.
- Roland Barthes, *Essays über die Kunst und die Kunst der Schriftsprache*, in: *Geisteswissenschaftliche Zeitschrift für Kunst*, 1971, S. 90.
- Vgl. Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Tübingen, 1971.
- Hans Reichenow, *Was ist Denken?*, in: *Die Kunst*, Paris, 1971, S. 48-50.
- Hans Reichenow, *Die Kunst des Denkens*, in: *Die Kunst*, 1970, S. 5.
- Hans Reichenow, *Die Kunst des Denkens*, Tübingen, Suhrk und Suhrk, 1978, S. 48.
- *Die Kunst des Denkens*, in: *Die Kunst des Denkens*, 1971, S. 90.
- Jacques Derrida, *Théorie de la différance*, in: *Revue de la Philosophie*, 1968.
- Vgl. Hans Reichenow, *Die Kunst des Denkens*, Tübingen, 4. Auflage, 1974, S. 38.

fig. 11 → Olivetti Divisumma-18.

fig. 12 → James Stirling, Olivetti Training Center, Haslemere, 1969.



In our view, what Jacques Derrida writes on the production of text also applies to the production of architecture:

"Whether in the order of spoken or written discourse [this also applies to architectural discourse], *no element can function as a sign without referring to another element* which itself is not simply present. This interweaving results in each "element"—phoneme or grapheme [or *archeme*, to use a term that has been introduced into the semiology of architecture]—being constituted on the basis of the trace within it of the other elements of the chain or system. This interweaving, this textile, is the *text* produced only in the transformation of another text." ("Sémiologie et grammatologie" [Semiology and Grammatology], *Social Science Information*, June 1968)

The site of these changes is history. According to Karl Popper, however, history (i.e., the description of change) and essence, "nature" (i.e., what remains unchanged during the change) are correlative concepts. More than that: the "nature" of a thing all but presumes change, since the latter brings the different sides of the thing to the fore; that is, its "nature." It [history] can be grasped as the sum of the possibilities inherent in a thing and change as the updating of their "nature." From this Popper draws the conclusion that *nature can only be known through its change* and that the concepts to describe it must be historical (The Poverty of Historicism). That is the precise meaning of this seemingly hermetic sentence from Rossi:

"the architectures are the architecture."

And that leads to the conclusion that the significance of architecture is determined only in relation to itself, to its tradition, whereby tradition comprises in equal measure both the works and the ideas we have of them. In other words, the fundamental dimension of meaning *lies in the relatedness of architectural language to itself* (self-reflexivity). The history of architecture is thus not simply a great repository of experiences gained; rather, it is the place where the meaning of architecture is formed. That guarantees the intersubjective—that is, relatively objective—character of the terminological and sensory experience associated with it.

Understanding the significance of a work means determining its position within a dense network of relationships. The denser this network is, the more numerous the examples, and the more concrete the knowledge, the more structured the field of architecture seems to the

observer, no matter his preferences. For the architect, this knowledge is determined as *métier*: this

"sets boundaries against the bad infinity in works. It makes concrete what, in the language of Hegel's *Logic*, might be called the abstract possibility of artworks." (Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*)

Architecture is the object of a special knowledge related to its own reality. That makes it an undeniable fact. Abandoning this reality and its problems in the name of an immediacy of expression (which is often understood to be social engagement) means condemning oneself to architectural aphasia, once again deceiving our senses concerning fundamental experiences. For only the tritest naturalism can imagine there could be spontaneous sensory experiences that are not mediated by a social, historical knowledge. The forming of the five senses is also, as Marx noted,

"a labor of the entire history of the world."  
(*Ökonomisch-philosophische Manuskripte*  
[Economic-philosophical manuscripts])

Our thought processes above placed the main emphasis on the autonomous creation of architecture. Over its evolution, architecture has, however, also continually acquired new realities, techniques and materials, problems and inventions, and so on. *Its creation is both autonomous and heteronomous*. The best works of James Stirling represent a genuine discourse on this "both-and." For example, his engineering school in Leicester (1959–63) adapts materials, means, and structural engineering techniques (from the nineteenth century)—sometimes directly, sometimes mediated by the works of Russian constructivism, a movement that had for its part made this kind of adaptation its program. Heteronomous creation seems to have reached a limit in the same Stirling's work; namely, in the Olivetti building in Haslemere (1968–72): in the classroom wings, the architecture reproduces completely the formal language of industrial design, to which Stirling deliberately appeals in an analogy. Rather than speaking with the terms of architecture about the language of design, about its mechanisms, the architecture of these wings is, as it were, "spoken" by the latter.

One special form of heteronomous creation is found in the works of Venturi and Rauch.

They pay attention to the “ordinary” architecture of suburbia, which they make the point of departure for their own “high” architecture.

“We say our buildings are ‘ordinary’... . But, of course, our buildings in another sense are extraordinary, *extra-ordinary*. Although they look ordinary, they are not ordinary at all, but are, we hope, sophisticated architecture designed very carefully, from each square inch to the total proportions of the building. Literary critics have known about this all along, that is, about the use of clichés, the use of common, everyday language which makes the literature of Eliot and Joyce, for instance, *extra-ordinary*. This is a widely-used method in all art, and it is well-known, except, apparently, to architects.” (*Conversations with Architects*)

The theory of the “decorated shed” that the Venturis propose, “learning from what’s there,” seems to declare architecture to be the packaging of a commodity. In this way, it seems to rationalize in the Freudian sense a fundamental experience that the “man on the street” has in the world of commodities: the contradiction between commodity appearance and use value. By restricting architecture to pure drawing, moreover, it represents a not-easy-to-accept renunciation of sensory experiences. (The Venturis criticize “high” architecture precisely because one has to walk through it in order to enjoy it.) But the fact that the works that emerged from the theory of the “decorated shed” are a clear reflection of the aforementioned contradiction is indebted to the trick inherent in works of art; that is, to the *fact that the antagonisms of reality*

*reappear in them as the object of poetics* and as problems of form:

“Form ... is that through which artworks prove self-critical.” (Adorno, *Ästhetische Theorie* [Aesthetic Theory])

In that sense, the architecture of Venturi and Rauch is realistic in the same way that the novels of Balzac are.

The repression of architecture’s own concrete reality has brought with it its reduction to an “object of daily use.” This is in keeping with a general trend to separate contemplative life from practical life and to restrict it to a compensatory, consolatory function. Practical life permits only desire (*désir*), which is the driving force of the capitalist process of valorization, but it precludes self-satisfying pleasure (*plaisir*). What Roland Barthes writes in his challenging book *Le plaisir du texte* [*The Pleasure of the Text*] applies to the exclusion of pleasure from architecture:

“One out of every two Frenchmen, it appears, does not read; half of France is deprived—deprives itself of the pleasure of the text. Now this national disgrace is never deplored except from a humanistic point of view, as though by ignoring books the French were merely forgoing some moral good, some noble value. It would be better to write the grim, stupid, tragic history of all the pleasures which societies object to or renounce: there is an obscurantism of pleasure.”

The pleasure of architecture is one of these deprived pleasures. *The goal is to demand in the name of realism the right to the pleasure of architecture.*

↓ fig. 4 Aldo Rossi, Residential unit in Gallarate, Milan, 1970. The portico.



den Eckhoff zu einem. Nachdem ebenfalls Bellini (1884) Osvaldo Magliocco von Filarete in Mailand, die Università in Padua von Bramante, die Univerſität effebolazion von Le Corbusier, die Carravon Hall von Mies und endlich Hermannsweilerhofstadt Kansen, geſondert zur Demonſtration dieses Anſpruchs und dessen Spitznamen. Es handelt ſich um Architektur, die ſchulmeiſter-kulturell entſprochen, die aber in der gemeinſamen Tendenz, ſich vor allem als «Typus» zu bezeichnen, abſehen und programm, das ſonst im richtigen Sinne architektoniſch nicht werden ... In Sinne der «Typologie» Meyers, um uns richtig zu verſtehen. Mehr als einer Einwirkung der Gegenpart zu entsprechen integrieren diese Architektur als Utopie, das heißt die gesamte Ungemeinſchaft.

In Wirklichkeit ſind die inſzenarische Stadt, die Kathedrale und das Schloß, die Elemente der monumentalen oder der weltlich-schönen Stadt, sind die Plätze und Plätze in ihrem Funktion immer mehr als die wirkliche Stadt, ſonſt die diese ſchließlich konzentriert.

In diesen Sinne darf der Realismus nicht zu sein, ſondern, dessen historisches Schicksal die formal-architektonischen Zeugnisse, Rechnung zu tragen. Wenn die Architektur diese ihre Aufgabe unter Acht ihrer, verleiht sie der Idee ihrer «Dauer» ſolltet.

Dies gilt nicht für die zirkuläre Ummantelung, Schwegel hält es ſchwer, einen ganz sei Teil des heutigen Experimentaltanzes heranzuführen, ſondern sich dieser der Architektur gegenüber «immer» verhält. Dabei meine ich eine Unterſcheidung über gemeinsame Komposition und Demonstration, die am stärksten ihre statische und reſultate Grundzüge zeigen.

oder jene offen sind programmatisch, ſonſt werden sie als «unſicher», oder durch jene Unterſchieden, die sich auf die Erfahrung einer anderen Tätigkeit wie «Mittels» oder «Mittel» setzen für diese letzten Fälle gilt immer noch die von Michelangelo ausgeſprochene Meinung: «Es ist für diese abgeſehen von der Architektur das Verſtändnis».

Von gleichen Gesichtspunkt aus können wir auch jene Erfahrungen bezeichnen, die sich programmatisch als Problem der Realismus je ſonſt haben sich bereits auch, abgesehen von der unterschieden und komplexen Erfahrung der Bewegung und der soziologischen Länder, betrieblen auf den architektonischen Neorealismus der Nachkriegszeit in Italien — aber es ist auch immer und weniger diese Werte epistemologischen Weg eines Grundteils der nordamerikanischen Architektur in Betracht zu ziehen, ſich dabei an das große Mittelmaß, das zu einer «unſicher» geworden und degradierenden Nachahmung des Bildes der geſchichtlichen Stadt führt. Die Architektur kann diesem Sinne Schicksal nicht entgegen, im weiteren Sinne ſchickſtates Werk zu sein, ebenso wenig kann sie die besondere Wert ihrer Darstellung unſicher, indem sie beispielsweise thematische Probleme inszeniert, die nicht je ergibt waren. Ich ſie die Frage des «Monumentalen» und der «klassischen» Strömung «Monumentalisierung».

Wie weit sie sich mit dem Thema ihrer eigenen geſchichtlichen Erfahrung auseinanderſetzt, kann sie sich mit dieser «unſicher» auf rationale Weise messen und durch streben, im alltäglichen Leben die konstante Bezug zu sein.

(Hans H. Hoffmann, A. Schickel und H. Sauer)

## Zum Problem der innerarchitektonischen Wirklichkeit (Fortsetzung von Seite 11)

Vgl. Hans Sauer und Fritz Schwegel, «Die Formen als Teil der Architektur», in *Architektur*, 1974, 11, 1974.

Theodor W. Adorno, *Kulturtheorie*, Frankfurt am Main, 2. Auflage, 1974, S. 71–72.

Vgl. Hans Sauer, *Architektur als ästhetische Monarchie*, in *MWB*, 1974, 1, Berlin, (1974), 1974, S. 541.

Franz von Sauer, *Architektur und die Welt*, in *Die Architektur der Welt*, Berlin, 1974, S. 254.

Vgl. Wolfgang Iser, *Die Akt der Lektüre*, Frankfurt am Main, 1974.

Vgl. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1974, S. 80–81.

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 2. Auflage, 1974, S. 78.

Sauer Hans, *Die Architektur der Welt*, Berlin, 1974, S. 78.



## SOURCES

- [Otto Neurath, "Protocol Statements," in *Philosophical Papers 1913–1946*, ed. and trans. Robert S. Cohen and Marie Neurath with Carolyn R. Fawcett (Dordrecht: 1983), 92.]
- Georg Schmidt, "Naturalismus und Realismus" (1959), in *Umgang mit Kunst: Ausgewählte Schriften, 1940–1963*, 2nd ed. (Basel, 1976), 36.
- Hans Schmidt, "Die Technik baut," *Das Wohnen*, 6 (1930): 120–21.
- Martin Steinmann, "Hans Schmidt: Zur Frage des Sozialistischen Realismus," *Werk*, 10 (October 1972).
- Karel Teige. See the essay by O. Macel in this issue.
- Le Corbusier, *Urbanisme* (Paris, 1925), 47–48. [Le Corbusier, *The City of Tomorrow and Its Planning*, trans. Frederick Etchells (New York, 2013), 49–50.]
- Georg Lukács, *Ästhetik*, pt. 1 (Neuwied and Berlin, 1972), 402ff.
- Roman Jakobson, "Realismus" [in Czech], in *Cerven* 4 (1921): 300.
- Walter Siti, *Il realismo dell'avanguardia* (Turin, 1975), 7.
- Bertolt Brecht, "Betrachtungen der Kunst und Kunst der Betrachtung," in *Über Realismus*, 2nd ed. (Frankfurt am Main, 1971), 80.
- Marcelin Pleynet, *L'enseignement de la peinture* (Paris, 1971).
- Louis Althusser and Étienne Balibar, *Lire le Capital* (Paris, 1971), 49–50. [Louis Althusser, "From Capital to Marx's Philosophy," in Louis Althusser and Étienne Balibar, *Reading Capital*, trans. Ben Brewster (New York, 1997), 43.]
- Henri Focillon, *Vie des formes*, 6th ed. ([Paris:] Vendôme, 1970), p. 5. [Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, trans. Charles Beecher Hogan and George Kubler with S.L. Faison (New York, 1989), 35.]
- Bernhard Hoesli, in Colin Rowe and Robert Slutzky, *Transparenz* (Basel and Stuttgart, 1968), 49. [Bernhard Hoesli, "Commentary," trans. Jori Walker, in Colin Rowe and Robert Slutzky, *Transparency* (Basel, 1997), 61.]
- Aldo Rossi, "Analoge Architektur" (lecture at the ETH Zürich, July 1976).
- Jacques Derrida, "Sémiologie et grammatologie," *Social Science Information*, June 1968. [Jacques Derrida, "Semiology and Grammatology: Interview with Julia Kristeva," in *Positions*, trans. Alan Bass (Chicago, 1972), 26.]
- Karl Popper, *The Poverty of Historicism* (London, 1957), 33.
- Bruno Reichlin and Fabio Reinhart, "Die Historie als Teil der Architekturtheorie," *archithese*, 11 (1974).
- Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, 2nd ed. (Frankfurt am Main, 1974), 71–72. [*Aesthetic Theory*, ed. and trans. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis, 1997), 44.]
- Karl Marx, *Oekonomisch-philosophische Manuskripte*, in *Marx-Engels-Werke*, suppl. vol. 1 ([East] Berlin, 1968), 541. [Karl Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, trans. Martin Milligan (New York, 1988), 109.]
- Robert Venturi in "Robert Venturi and Denise Scott Brown," in John W. Cook and Heinrich Klotz, *Conversations with Architects* (New York, 1973), 248.
- Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik* (Frankfurt am Main, 1971). [Wolfgang Fritz Haug, *Critique of Commodity Aesthetics*, trans. Robert Bock (Minneapolis, 1986).]
- Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge, MA, 1972), 65ff.
- Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, 2nd ed. (Frankfurt am Main, 1974), 16.
- Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris, 1973), 74. [Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller (New York, 1975), 46.]

# Acknowledgments

The publisher and editors thank Verein pro archithese, in particular Christoph Schuepp, for the generous permission to print the facsimile pages and the covers of the issues of *archithese* between 1971–1976.

The editors and the publisher would like to express their sincere thanks to all institutions and foundations for their support, without which the realization of this publication would not have been possible.

Swiss National Science Foundation (SNSF)

Department of Architecture, ETH Zurich

Institute for the History and Theory of Architecture (gta),  
ETH Zurich

Lucerne School of Engineering and Architecture,  
HSLU Lucerne

HSLU Foundation

Pro Helvetia

Dr. Adolf Streuli-Stiftung

Kulturstiftung Kanton Luzern

Kulturstiftung Kanton Nidwalden



## DARCH

Departement Architektur

## gta

**HSLU** Lucerne University  
of Applied Sciences  
and Arts

**HSLU** Foundation

swiss arts council  
**prohelvetia**

KANTON LUZERN  
Kulturförderung  
**SWISSLOS**

**SWISSLOS**  
KULTURFÖRDERUNG  
NIDWALDEN

# Imprint

This chapter is part of:

Gabrielle Schaad, Torsten Lange (Eds.) *archithese reader. Critical Positions in Search of Postmodernity, 1971–1976*, Zurich 2024.

Editors

Gabrielle Schaad, Torsten Lange

Authors (essays)

Irina Davidovici, Samia Henni, Torsten Lange,  
Gabrielle Schaad, Marie Theres Stauffer

Translation

German → English, Steven Lindberg

French → English, Brett Petzer

Italian → English, Shanti Evans

Editing

Gabrielle Schaad, Torsten Lange

Copy-editing and proofreading

Chris Davey

Design concept, layout, and typesetting

Eliot Gisel and common-interest (Nina Paim, Mariachiara De Leo)

Lithography

Carsten Humme, Frank Berger

Printing and binding

DZA Druckerei zu Altenburg

Fonts

CoFo Robert, Univers Next

© 2024 Triest Verlag für Architektur, Design und Typografie, Zürich and the authors.

[www.triest-verlag.ch](http://www.triest-verlag.ch)

For all images of pages and covers from *archithese* printed in this publication: © *archithese*, Verein pro *archithese*.

All rights reserved; no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written consent of the publisher. Published with the support of the Swiss National Science Foundation. Triest Verlag receives a grant for the years 2021 to 2024 from the Federal Office of Culture as part of the Swiss publishers' subsidies.

ISBN 978-3-03863-059-3

Set	DOI: 10.61037/TVA00010
Introduction	DOI: 10.61037/TVA00011
Section I	DOI: 10.61037/TVA00012
Section II	DOI: 10.61037/TVA00013
Section III	DOI: 10.61037/TVA00014
Section IV	DOI: 10.61037/TVA00015
Section V	DOI: 10.61037/TVA00016
Conversation	DOI: 10.61037/TVA00017

This work is licensed under a Creative Commons

Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

