Betonnen rotsen aan de Theems

Christoph Grafe

Het panorama van de Londense monumenten langs de Theems biedt een van die zeldzame gelegenheden waarbij deze stad, die zich het liefst onder een laag anekdotes schuilhoudt, plotseling haar sluier oplicht. Zij doet dit met een ongewoon spectaculair gebaar. Daar zijn de gebouwen van Westminster, waar ooit een wereldrijk werd bestuurd, en metropolitaine gebouwen zoals het Savoy Hotel, waar een verfijnde negentiende-eeuwse consumptie werd gecultiveerd. Verder stroomafwaarts staan de paleizen van de financiële instellingen in de City en de koepel van Christopher Wren. Op de achtergrond doemen dreigend de torens van Canary Wharf op, als herinneringstekens aan de hedendaagse *corporate culture*. De rivier zelf blijft onberoerd door deze incarnaties van macht en religie, en de zeemeeuwen die boven de boten op de drooggevallen zandbanken zweven lijken al evenmin onder de indruk van het monumentale decor. Hun doodgemoedereerd vasthouden aan het ritme van alledag versterkt het contrast tussen deze twee volledig gescheiden werelden: de geschiedenis en zwaarte van de bouwwerken langs de oevers en de modder- en zandformaties die meegeven met het tij van eb en vloed. De rivier geeft niet alleen het moment aan dat de stad haar sluier oplicht, dit is ook de plaats waar de stad ophoudt te bestaan en wegsmelt in een grotere, een oudere werkelijkheid

SOUTH BANK

Concrete Rocks on the Thames

The panorama of London's monuments along the Thames affords one of the rare moments where this city, which prefers to hide itself under a layer of anecdotes, becomes visible, and it does this with an uncharacteristically spectacular gesture. There are the Westminster buildings from which an empire was ruled and administered and metropolitan buildings like the Savoy Hotel where sophisticated nineteenth-century consumption was cultivated. Further downstream are the corporate palaces of the City's financial institutions, Wren's dome and, looming from the background as remote reminders of contemporary corporate culture, the towers of Canary Wharf. The river itself remains untouched by these incarnations of power and religion, and the seagulls hovering over the barges left on sand banks appear utterly unimpressed by the monumental scenery. Their bloody-minded routine enhances the contrast between two unrelated realities, between the history and weight of the artefacts piled up along the shores and the formations of sand and mud subjected to the cycle of ebb and flood. If the river marks the moment where the city renders itself visible, it is also here that it ceases to exist and dissolves into a larger – and older – reality, older than human history.

This impression of the seemingly prehistoric river landscape and the metropolis existing next to each other, ignoring one another, may have affected the visions of the architects of the buildings on the south bank of the Thames. Denys Lasdun who designed the National Theatre, the latest of the institutional buildings on the South Bank, referred to his project as 'an architecture without facades, but with layers of building like geo-

die verder teruggaat dan de mens.

Deze indruk, dat het schijnbaar prehistorische rivierlandschap en de metropool volstrekt gescheiden naast elkaar bestaan, moet zijn stempel hebben gedrukt op de visie van de architecten van de gebouwen op de zuidelijke oever van de Theems. Denys Lasdun, de architect van het National Theatre, het laatst gerealiseerde institutionele gebouw op de South Bank, noemde zijn project 'een architectuur zonder gevels maar van gebouwde lagen, vergelijkbaar met geologische strata, die zo zijn verbonden dat ze vloeiend in het omliggende rivierlandschap en de stad overlopen'.[1]

Lasduns theater en het South Bank Arts Centre manifesteren zich als reusachtige betonsedimenten die zich als een prehistorische steenformatie op de oever van de rivier hebben gevormd. De grijze rotsen nemen een strategische positie in aan weerszijden van Waterloo Bridge, een civieltechnisch kunstwerk van klassieke elegantie. Beide conglomeraten werden gerealiseerd in het kader van een grootschalig stadsvernieuwingsprogramma op de zuidelijke oever van de Theems, waar na de oorlog een uitgestrekt perceel onbenut lag. Het plan van de London County Council (LCC) voor de ontwikkeling van een notoir achtergesteld gebied viel in een periode van ongekend verstrekkende maatschappelijke ambities en een breder gedragen streven cultuur voor de grote massa toegankelijk te maken. Als instigator en tegelijkertijd opdrachtgever van culturele instellingen zette de LCC een Britse traditie voort. Toen de nationale overheid nog geen actief cultuurbeleid voerde, waren het immers de lokale overheden geweest die – samen met private stichtingen en instellingen – de verantwoordelijkheid op zich hadden genomen voor het scheppen van monumenten van Victoriaanse burgertrots. In het geval van de South Bank werd deze traditie echter opgenomen in het veel grootschaliger programma van naoorlogse nationale regeringen, dat een nieuwe invulling van het begrip cultuur zelf met zich meebracht.

Bouwen op de South Bank

De bouwwerken op de South Bank werden vanaf het begin gezien als symbool van de progressieve agenda van de Labour-regering die in 1945 Churchills oorlogsregering was opgevolgd. De Festival Hall zou een van de pronkstukken worden van het Festival of Britain in 1951, dat werd geïntroduceerd als 'tonic for the nation'. Toen Churchill later dat

1
Denys Lasdun, *The Architecture of Urban Landscape. Architecture in an age of scepticism*, Londen, 1984, p. 139.

logical strata connected in such a way that they flow into the surrounding riverscape and city'.[1]

His building and the South Bank Arts Centre manifest themselves as giant sedimentations of concrete occupying the riverbank like prehistoric formations. The grey stone formations occupy strategic positions on either side of Waterloo Bridge, itself a classically elegant example of civil engineering. Both building conglomerates were realised as part of a large-scale urban regeneration programme on the southern bank of the Thames where the war had left an enormous disused site. The project of the London County Council (LCC) to develop a notoriously deprived area coincided with a period of unprecedented social ambitions and a broader desire to provide access to culture for the many. Acting as instigator and client for cultural institutions the LCC continued an earlier British tradition; in the absence of an active cultural policy of the national state, it had been local authorities – together with private trusts and institutions – which took responsibility for creating the monuments of Victorian civic pride. In the case of the South Bank, however, this tradition became subsumed in the much larger project of the post-war national governments, which brought about the redefinition of the very notion of culture.

Building on the South Bank

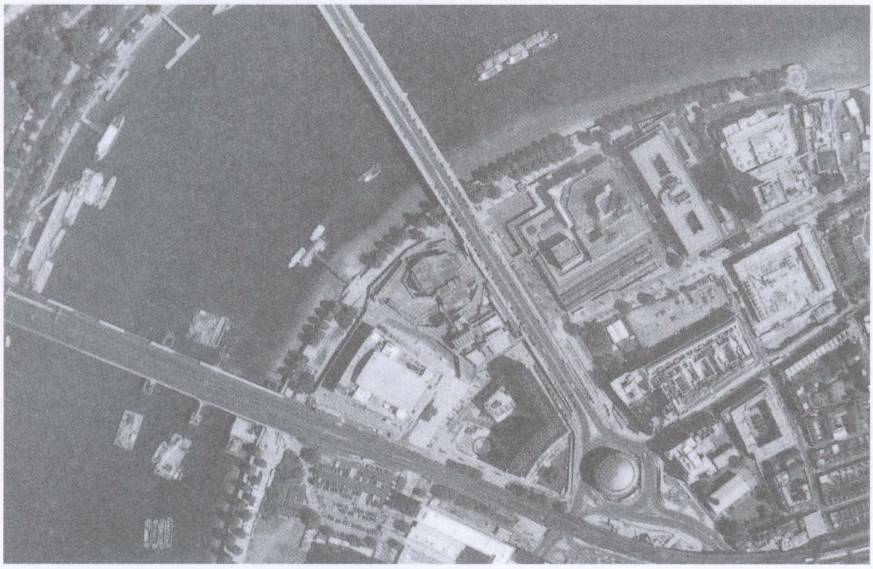
From its beginnings the buildings on the South Bank were perceived as a symbol of the progressive agenda of the Labour government that succeeded Churchill's wartime administration in 1945. Designed as one of the centrepieces of the 1951 Festival of Britain which had been devised to provide a 'tonic for the nation' and its only permanent building, the Festival Hall was the only structure to survive demolition when Churchill regained power later in the same year. Although the other buildings of which the Dome of Discovery by Ralph Tubbs was the most notable had been intended as temporary constructions, the zeal with which the new Conservative administration quickly eliminated every trace of the festival quickly remains noteworthy. Despite its partisan Modernist – and Continental European – appearance the Royal Festival Hall swiftly became absorbed in the cultural scene of the capital and enjoyed wide acceptance and appraisal for its role in the adoption of modern architecture in post-war London.

1
Denys Lasdun, *The Architecture of Urban Landscape. Architecture in an age of scepticism*, London, 1984, p. 139.

jaar weer aan de macht kwam, was de Royal Festival Hall het enige festivalgebouw dat aan de slopershamer ontsnapte. Hoewel de andere gebouwen – waarvan de Dome of Discovery van Ralph Tubbs het opmerkelijkst was – slechts als tijdelijke bouwwerken waren bedoeld, blijft het opvallend hoe ijverig en snel de nieuwe conservatieve regering ieder spoor van het festival uitwiste. Ondanks het strikt modernistische (en continentaal-Europese) uiterlijk werd de Royal Festival Hall al snel in de hoofdstedelijke culturele wereld opgenomen en alom geaccepteerd en gewaardeerd als een doorslaggevend element in de aanvaarding van moderne architectuur in het naoorlogse Londen.

Het eerste zichtbare resultaat van dit programma was dus de Royal Festival Hall, ontworpen door een team van het architectenbureau van de LCC onder leiding van Leslie Martin en Peter Moro, die werd gevraagd voor de rol van mede-architect. Deze concertzaal, gebouwd onder bijzonder moeilijke omstandigheden door de voortdurende tekorten aan bouwmaterialen en arbeidskrachten, maakte een krachtige verbinding tussen wat werd gepresenteerd als een progressieve politieke agenda en de moderne architectuur. Enerzijds leken de verfijnde en tegelijkertijd compromisloos moderne architectonische taal en de ruime foyer met theatrale trappen die naar het auditorium leiden uitdrukking te geven aan de belofte van een toekomstige klassenloze maatschappij. Anderzijds beantwoordde de geraffineerde behandeling van de details aan meer traditionele verwachtingen van een openbaar gebouw.

De sanering van het omliggende gebied werd daarentegen verstoord door allerlei complicaties, die tot gevolg hadden dat tot aan een tweede bouwgolf in de jaren zestig jarenlang geen bouwactiviteiten werden ondernomen. Er werden allerlei



Luchtfoto / Aerial view

The first visible result of this project was the Royal Festival Hall, which was designed by a group in the architects' department of the LCC led by Leslie Martin and Peter Moro, who was asked as co-architect. The concert hall, which was built under enormously difficult circumstances in a situation of continuing shortages of building materials and labour, established the firm link between what was presented as a progressive political project and modern architecture. Its refined but also uncompromisingly modern architectural language and the generous foyer with theatrical steps leading up to the auditorium seemed to express the promise of a future classless society while the carefully crafted treatment of the building details fulfilled more traditional expectations of the character of a public building.

The redevelopment of the surrounding site was marred by many complications, which accounted for the long period of inactivity before the construction of the second wave of building in the 1960s. Various ideas were floated and building projects crept up on different sites within the area. The indecisiveness was most notable in the case of the National Theatre project, which had been assigned to Denys Lasdun and which found a final destination just east of Waterloo Bridge after two decades of being moved up- and downstream. The two decades between the inauguration of the Festival Hall and the completion of the South Bank Arts Centre in 1967–1968 and that of the theatre in 1971 saw first the acceptance of Modern architecture, then a period of critical reassessment and finally its radical questioning in the mid and late 1960s. These shifts in the architectural discourse coincided with the movement of the cultural and political

ideeën ontwikkeld en bouwprojecten doken steeds weer op verschillende locaties in dit gebied op. De besluiteloosheid was het duidelijkst in het aan Denys Lasdun toegewezen project voor de bouw van het National Theatre. Na twintig jaar lang stroomopwaarts en -afwaarts heen en weer schuiven werd eindelijk voor een locatie even ten oosten van Waterloo Bridge gekozen. In de twintig jaar tussen de opening van de Festival Hall en de oplevering van het South Bank Arts Centre in 1967–1968 en het National Theatre in 1971 zag men allereerst de acceptatie van de moderne architectuur, gevolgd door een kritische herwaardering ervan en uiteindelijk, midden en eind jaren zestig, een periode waarin zij op radicale wijze in twijfel werd getrokken. Parallel aan deze verschuivingen in het discours over architectuur trad een verschuiving op in het culturele en politieke programma van de verzorgingsstaat, die van een gematigd links ideaal uitgroeide tot het dominante model in de Britse en Europese politiek en die korte tijd later, in 1968, aangevallen werd met echte straatstenen en ondermijnd werd door de eerste aanzetten van een allesdoordringende consumptiemaatschappij.

De ontstaansgeschiedenis van het South Bank Arts Centre begint al halverwege de jaren vijftig. Het uiteindelijke project werd ontworpen door een groep toen nog jonge architecten binnen de LCC, onder wie Warren Chalk, Ron Herron en Dennis Crompton.[2] Zij werkten onder verantwoordelijkheid van Hubert Bennett. Na de presentatie van het ontwerp in 1960 zou het nog acht jaar duren voor het gebouw werd voltooid. Gedurende die periode bleven de projectarchitecten E.N. Blyth en N. Engleback hardnekkig aan het oorspronkelijke ontwerp vasthouden, terwijl de jonge ontwerpers zich verder ontwikkelden en vooraanstaande leden van Archigram werden.

South Bank Arts Centre, fragment

programme of the welfare state from being the ideal of a moderate left to the mainstream of British and European politics. It was about to be attacked both with the paving stones of 1968 and the first stirrings of an all-pervading consumer culture.

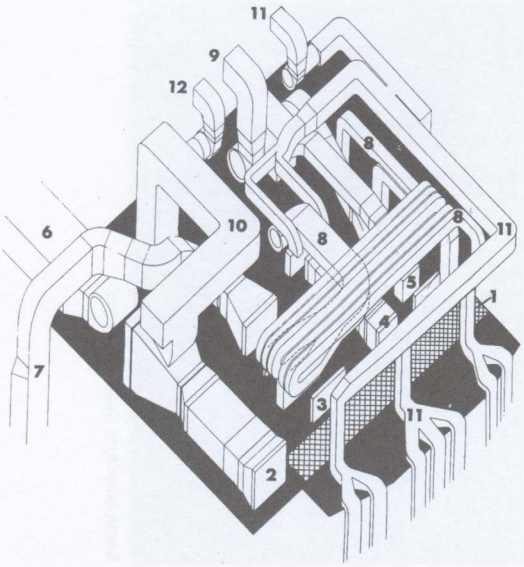
The beginnings of the South Bank Arts Centre go back as far as the mid 1950s, but the definitive project was designed by a group of then very young architects inside the LCC including Warren Chalk, Ron Herron and Dennis Crompton.[2] They worked under the responsibility of Hubert Bennett. After the presentation of the design in 1960 it took eight years for the building to be completed, during which the project architects E.N. Blyth and Norman Engleback remained doggedly faithful to the original design while the young designers moved on to become leading members of Archigram.

The brief for the various buildings was unusually complex for the time although the combination of various institutions under one roof later became the favoured approach to cultural centres all over Western Europe. It comprised the 1100 seat Queen Elizabeth concert hall, a small 372 seat Purcell recital room and London's first purpose-built public gallery for more than half a century. The concept for the Hayward gallery, a 20000 sq ft exhibition space,

2
The list of contributors given on the conventional lists mentions the job architects and the group leaders, but not the names of these three designers. Charles Jencks, however, specifically lists them as the designers of the building in his review of the finished project. Charles Jencks, 'Adhocism on the South Bank', *Architectural Review*, no. 144, July 1968, p. 27-30. Reyner Banham is even more specific: 'It was widely known, however that the "real designers" (a conveniently loose term) had been Ron Herron and Warren Chalk, with later Dennis Crompton...' Reyner Banham, *The Architecture of the Well-tempered Environment*, London, 1969, p. 256.

Hoewel het combineren van verschillende instellingen onder één dak later de gangbare aanpak zou worden voor culturele centra in heel West-Europa, was de opdracht voor dit gebouw voor zijn tijd bijzonder ingewikkeld. Het complex omvatte de Queen Elizabeth-concertzaal met 1100 zitplaatsen, de kleinere Purcell-kamermuziekzaal met 372 zitplaatsen en de eerste nieuwe openbare kunstgalerie in Londen sinds een halve eeuw. Het concept voor de Hayward Gallery, een tentoonstellingsruimte van ruim 1850 m², leek op het model van de continentale Kunsthalle dat bijna dertig jaar later door OMA werd gebruikt in de Kunsthal in Rotterdam – geen traditioneel museum, maar een omhulsel waarin grote tijdelijke tentoonstellingen konden worden ingericht.[3]

De combinatie van een galerie en muziekzalen en de concentratie van instellingen in een cultureel getto werden indertijd waarschijnlijk niet als problematisch ervaren en resulteerden evenmin in een geïntegreerd plan zoals we dat later in het Barbican Centre in de Londense City of in Peter Celsings Kulturhuset in Stockholm tegenkomen. Het museum en de concertzalen zijn niet intern met elkaar verbonden en er is geen gezamenlijke foyer. De twee delen van het gebouw bestaan slechts naast elkaar. Toch komt het conglomeraat duidelijk over als een coherente eenheid, dankzij het uitgebreide systeem van looppaden en passerelles in de openlucht die de gebouwen verbinden met de promenade langs de rivier, met Waterloo Bridge en met het metrostation. Volgens Warren Chalk waren deze verhoogde straten bedacht om het conflict tussen de voetgangersstroom en het autoverkeer op te lossen en waren ze geïnspireerd op de inzendingen van de Smithsons en Arthur Korn voor de Berlijn-Hauptstadt-prijsvraag in 1958. In deze visie waren de looppaden bedoeld om een nieuw



Queen Elizabeth Hall, opengewerkte tekening van het luchtbehandelingssysteem zoals gepubliceerd in Reyner Banham, *The Architecture of the Well-tempered Environment* / cut-away of air-conditioning plant room, as published in Reyner Banham, *The Architecture of the Well-tempered Environment*

1 Fresh air chamber
2 Separate fresh air supply for main auditorium QEH
3 Air supply for foyer Plenum system /
4 Air supply for Purcell Room
5 Air supply for plant room
6 Main splitter duct to QEH
7 Down to foyer
8 Purcell Room supply across plant room and down to ceiling below
9 QEH extract
10 QEH re-circulation
11 Purcell Room extract
12 Plant Room extract

resembled that of the well-established Continental model of the Kunsthalle, which almost thirty years later was revived in OMA's gallery in Rotterdam; not a traditional museum, but a shed in which large temporary exhibitions could be staged.[3]

The combination of galleries with music venues and the concentration of institutions in a cultural ghetto were probably not seen as problematic at the time. But neither did it result in an integrated scheme of the sort later realised at the Barbican Centre in the City of London or Peter Celsing's Kulturhuset in Stockholm. There are no internal connections between the gallery and the concert halls, nor is there a shared foyer space. The two parts of the building merely co-exist and had separate names. Nevertheless the conglomerate is clearly perceived as an entity thanks to the elaborate system of outdoor walkways and bridges that connect the buildings with the river promenade, Waterloo Bridge and the underground station. According to Warren Chalk the deck was conceived an answer to the conflict between the pedestrian flow and car traffic and was inspired by the entries for the Hauptstadt Berlin competition of 1958 by the Smithsons and Arthur Korn. In this vision the walkways were to establish a new ground level offering comfortable and uninhibited access to the spaces it connected. This access scheme which later seemed inappropriately complicated and was partly demolished in the late 1990s, as a matter of fact, negotiated between the different levels surrounding the site in a rather sensible way. The interiors of the concert halls and the gallery were interpreted as conventional boxes whose functions allowed little or no relationship with their surroundings. The external deck and the

straatniveau te creëren dat een comfortabele en vrije toegang bood tot de ruimten die erdoor werden verbonden. Het ontsluitingsstelsel leek later ingewikkeld omdat het altijd onvoltooid bleef. De loopbruggen, waarvan een deel aan het eind van de jaren negentig werd gesloopt, bemiddelden echter op een vrij logische wijze tussen de verschillende niveaus in de omgeving van het project. De interieurs van de concertzalen en de galerie werden opgevat als conventionele dozen waarvan de functie weinig of geen relatie had met de omgeving. De externe verhoogde paden en de foyer die naar de concertzalen leidden (allebei kronkelend rondom de dozen en door de holte tussen de twee delen van het gebouw) kregen de rol van een openbare promenade die zich tot ver buiten de onmiddellijke omgeving van het gebouw uitstrekte.

De formele taal van het ensemble, met zijn verwijzingen naar de dichte betonnen volumes van de late Le Corbusier, en de krachtige, ruwe behandeling van de balustrades – Chalk legt hier de link met zijn Japanse tijdgenoten – versluieren het feit dat dit gebouw in wezen als een grote machine is opgevat.[4] De kanalen voor circulatie, van mensen en auto's, maar ook van lucht en elektriciteit, zijn zo vormgegeven dat ze losstaan van de omsloten ruimten die ze bedienen. Zo lijkt het belangrijkste aanvoerkanaal als een zwaar lint rond de bovenkant van het auditorium gewikkeld en zijn de luchtschachten uitgevoerd als uitkragende betonnen stroken die lijken op de balkons voor voetgangers rond het gebouw. Enkele jaren later zou deze opvatting van een gebouw als een conglomeraat van dozen en afzonderlijke leidingselementen die in deze dozen worden geplugd ongetwijfeld in een lichtgewicht staalconstructie zijn uitgevoerd.

2
In de opsomming van medewerkers die op de gebruikelijke lijsten is terug te vinden worden de projectarchitecten en de groepsleiders wel genoemd, maar ontbreken de namen van deze drie ontwerpers. In zijn bespreking van het voltooide project noemt Charles Jencks echter specifiek deze drie als de ontwerpers van dit gebouw. Charles Jencks, 'Adhocism on the South Bank', *Architectural Review*, nr. 144, juli 1968, pp. 27-30. Reyner Banham is nog specifieker: 'Het was algemeen bekend dat de "echte ontwerpers" (een gemakkelijk los begrip) Ron Herron en Warren Chalk waren geweest, met later Dennis Crompton...' Reyner Banham, *The Architecture of the Well-tempered Environment*, Londen, 1969, p. 256.

3
Oorspronkelijk was de Hayward Gallery bedoeld als behuizing voor de tijdelijke tentoonstellingen van de Arts Council of England.

4
Dit komt ook overeen met de interpretatie van Banham als een voorbeeld van het 'well-tempered environment'; Banham, *The Architecture of the Well-tempered Environment*, pp. 256-261.

foyer serving the concert halls, both meandering around the boxes and through the cavity separating the two parts of the building, took over the role of a public concourse extending far beyond the immediate surroundings.

The formal language of the cluster with its allusions to the solid concrete volumes of the late Le Corbusier and the bold, rough treatment of balustrades – Chalk makes the connection with Japanese contemporaries – disguise the fact that essentially the building was conceived as a large machine.[4] Channels of movement, of people and cars but also of air or electricity, were expressed as independent from the enclosed rooms that they serve. The main feeder duct to the auditorium, for instance, appears as a heavy ribbon wrapped around the its top, and air ducts materialise as cantilevered concrete bands resembling the pedestrian balconies winding around the building. A few years later this conception of the building as a conglomerate of boxes and a separate elements plugged in to feed them undoubtedly would have been expressed in a light weight steel structure, but here it looks more like a jumble of incom prehensible concrete volumes.

The complete lack of a unifying architectural image, despite the references, left the critics baffled. It did not help that by the time the building was completed the designers themselves must have regarded their own project as a youthful experiment on which they looked back with a sense of distance. Chalk implies this when he concludes his review in 1967 in a rather apologetic tone. 'At the time it was designed the architects thought they had something to say, and said it consistently.'[5]

The polemic attitude, which allowed the designers of the South Bank Arts Centre to accept and even embrace the formal contradictions between components to be unresolved, is a far cry from Lasdun's building. Here we find the controlled language of an architect who, in a long career spanning from the first wave of modern architecture in England before World War II to a prolific practice in the 1960s, had established a position of confidence. This is entirely apparent in the theatre, which

3
Originally the Hayward Gallery was to house the exhibitions of the Arts Council of England.

4
This was also how Banham interpreted the building to illustrate his argument about the well-tempered environment. Banham, *The Architecture of the Well-tempered Environment*, p. 256-261.

5
Warren Chalk, 'South Bank Arts Centre London', *Architectural Design*, no. 3, 1967, p. 120-125.

National Theatre, terrassen met uitzicht op Waterloo Bridge en South Bank Arts Centre / terraces with view of Waterloo Bridge and the South Bank Arts Centre

In dit geval ziet het geheel er echter eerder uit als een wirwar van onbegrijpelijke betonvolumes.

Het ontbreken van enig herkenbaar architectonisch beeld, ondanks de verwijzingen, zorgde voor verbijstering onder de critici. Ook de ontwerpers zelf zagen hun project tegen de tijd dat het gebouw was voltooid waarschijnlijk min of meer als een jeugdzonde waar zij met enige distantie op terugkeken. In 1967 gaf Chalk dit impliciet aan in de nogal verontschuldigende slotopmerking van zijn bespreking van het project: 'Op het moment dat het werd ontworpen dachten de architecten dat zij iets te vertellen hadden, en dat hebben zij op consequente wijze gedaan.'[5]

Dat de formele tegenstellingen tussen de afzonderlijke componenten onopgelost bleven, was iets dat de ontwerpers van het South Bank Arts Centre in hun polemische houding toestonden of zelfs verwelkomden. Zo'n houding is bij Lasduns gebouw volstrekt afwezig. Daar treffen we de beheerste taal aan van een architect die gedurende een lange carrière, van de eerste golf van de moderne architectuur in Engeland voor de Tweede Wereldoorlog tot aan zijn productieve praktijk in de jaren zestig, een groot zelfvertrouwen had opgebouwd. Dit komt duidelijk tot uitdrukking in zijn National Theatre, dat met een programma van drie ongelijksoortige en ongelijk grote gehoorzalen minstens even complex is als het South Bank Arts Centre. Lasdun wist zijn opdracht te vertalen in een coherente structuur die alle specifieke kenmerken tot één enkel gebaar aaneensmeedt. Het gebouw is ontworpen als een reeks terrassen, door Lasdun 'strata' genoemd, die aan de gehoorzalen vastzitten en zich richting de promenade langs de rivier uitstrekken. Het theater is zowel toegankelijk vanaf het oorspronkelijke maaiveld als vanaf de verhoogde straten die vanuit het South Bank Arts Centre zijn doorgetrokken, en het heeft minimaal drie hoofdingangen en een aantal kleinere ingangen naar de foyer met meerdere niveaus. Het thema van het permeabele landschap vindt zijn uitdrukking in een schijnbaar oneindig aantal niveaus, vanwaar men uitzicht heeft op de rivier, de promenade en vooral ook op de bezoekers op de terrassen. Nadat hij het genererend principe voor deze ruimten had bepaald, zag Lasdun geen noodzaak de ruimtelijke categorieën nader te differentiëren, zodat de grens tussen het interieur en het exterieur kon worden opgeheven. Een aantal jaren nadat het theater was voltooid vatte de architect zijn benadering als volgt samen: 'Het gebouw is (...) een uitbreiding van het theater naar de alledaagse

5
Warren Chalk, 'South Bank Arts Centre London', *Architectural Design*, nr. 3, 1967, pp. 120-125.

translates a brief that easily matches the complexity of its neighbour – comprising three performance spaces of different sizes and types – into a coherent structure moulding the particularities into one single gesture. The building is conceived as a series of terraces, 'strata in Lasdun's terminology, which are attached to the auditoriums and extend towards the river promenade. Accessed both at the original ground level and at the level of the pedestrian deck continuing from the South Bank Centre, the theatre originally had at least three main entrances, and a few smaller ones, through which the multi-level foyer could be reached. The theme of the permeable landscape finds its form in the provision of a large, apparently infinite number of levels from which the river, the promenade and most notably the visitors who occupy the terraces can be watched. Having established the generating principle for these spaces, Lasdun has no need for further differentiation between spatial categories, to the effect that the boundary between interior and exterior can be eliminated. The architect summarised this approach a few years after the theatre had been completed as follows 'The building is (...) an extension of the theatre into the everyday world from which it springs. The design attempted to offset the current doubts about the permanent housing of institutionalised culture and form-making by responses away from the isolated monument to an architecture of urban landscape. The 'strata' are the basic vocabulary (...) [and] (...) express the visual organisation of social spaces in geometrical terms. These spaces are not just the result of joining together functional requirements but are tangible elements in the architecture bringing order to the complexity of the programme. The "strata" recall the streets and squares of the city and the contour lines of the hills. They bear witness to the roots of an architectural language inspired by natural geological forms.'[6]

Public building and civic society

Despite the notable differences between the South Bank Centre and the theatre both buildings are perceived as one conglomerate of concrete shapes held together and connected by the footbridges, but also by the absence of conventional relationships with their immediate surroundings. Lasdun's approach was rooted in the ambition to find a language 'which can express an inner core

6
Denys Lasdun, *Architecture in an Age of Scepticism*, London, 1984, p. 139.

wereld waaruit het ontspringt. Het ontwerp probeert een tegenwicht te bieden aan de twijfel die op dit moment bestaat over de permanente huisvesting van geïnstitutionaliseerde cultuur en over een vormgerichte architectuur. Het antwoord werd gezocht in een beweging weg van het monument in isolatie, naar een architectuur van het stedelijk landschap. De "strata" vormen het fundamentele vocabulaire (...) [en] (...) geven in geometrische termen uitdrukking aan de visuele organisatie van sociale ruimten. Deze ruimten zijn meer dan alleen een optelsom van functionele eisen, zij zijn tastbare elementen binnen de architectuur die orde brengen in de complexiteit van het programma. De "strata" herinneren ons aan de straten en pleinen van de stad en de contourlijnen van de heuvels. Zij getuigen van de wortels van een architectonische taal die is geïnspireerd op natuurlijke geologische vormen.'[6]

Openbare gebouwen en de civil society

Ondanks de zichtbare verschillen tussen het South Bank Arts Centre en het theater ziet men beide gebouwen als één conglomeraat van betonnen vormen, bijeengehouden en verbonden door de voetbruggen, maar ook door de afwezigheid van enige conventionele relatie met hun onmiddellijke omgeving. Lasduns benadering was geworteld in het streven een taal te vinden 'die uitdrukking kan geven aan een diepere kern van betekenis' voor wat hij zag als een 'tijdperk van scepticisme'. Het theater is een poging het project van de moderne architectuur te redden die in de context van een ontwikkelde consumptiemaatschappij haar legitimatie leek te hebben verloren. Lasdun, die over het algemeen zijn ideeën liever voor zich hield, voelde zich genoodzaakt zijn standpunt te verhelderen: 'Als de gemeenschappelijke waarden van de maatschappij algemeen in twijfel worden getrokken, zoals dat op dit moment het geval is, en steeds meer een gevoel van scepticisme overheerst, hebben architecten de plicht voor zichzelf te spreken en uit te leggen wat architectuur betekent voor degenen die de gebouwen daadwerkelijk hebben ontworpen en gebouwd, degenen die trouw zijn gebleven aan de onontbeerlijke levende traditie en deze hebben voortgezet, en die zich dagelijks met de praktijk van de architectuur bezighouden. (...) Twijfel, cynisme en onzekerheid dienen we tegemoet te treden met een sterke bekrachtiging van die positieve ideeën waarin architecten kunnen geloven (en ook daadwerkelijk geloven) en die hen in staat stellen scheppend bezig te zijn.'[7] Even verder in hetzelfde boek schrijft hij: 'Voor mij heeft de architectuur een dergelijke taal nodig van herkenbare elementen van klassieke eenvoud, gewicht en intervallen. Zij moet

of meaning' for what he saw as an 'age of scepticism'. The theatre represents an attempt to rescue the project of modern architecture, which had lost its legitimacy in the context of a developed consumer society. Lasdun, who on the whole refrained from publicising his ideas, felt the need to clarify his position: 'When the common values of society are generally in doubt, as they are today, and a feeling of scepticism increasingly prevails, architects have an obligation to speak for themselves and to explain what architecture means for those who have actually designed and built the buildings, who have kept faith with and continued the essential living tradition and are daily concerned with the practice of architecture. (...) Doubt and cynicism and uncertainty need to be met by a strong affirmation of those positive ideas in which architects can and do believe and by which they are able to create.'[7] And further on in the same book he writes: 'Architecture for me requires such a language of recognisable elements of classic simplicity, weight and interval; it must have a comprehensible and eloquent way of speaking so that its organisation of space and modification of form can be easily understood and so that everyone can comprehend, appreciate and be moved by what the building is trying to do.'[8] This search for a language which could be understood as an expression of broader cultural values and which relied on the capacity of architecture to embody them did, however, not save his building from being perceived as concrete shapes failing to communicate. This was a fate which he shared with the more agnostic architects of the South Bank Arts Centre whose rhetoric lacked any reference to supposed or existing intrinsic values and whose project – branded as Archigram – it became to liberate architecture from its self-inflicted necessity to express, embody and monumentalise rather than create opportunity and facilitate.

Despite the implicit and declared ambition to conceive an architecture open to appropriation and interpretation, and at the service of an open democratic society, these projects acquired the status of monuments to the crumbling cultural consensus of the late 1960s. As very visible results of the political and cultural agenda of the British post-war welfare state they turned into epitomes of the perceived failure of modern architecture in general.

The perception of modern architecture as a failed project arguably was nowhere as powerful as in Britain. The resentment against the tower blocks, univer-

een begrijpelijke en eloquente manier van spreken hebben, zodat haar inrichting van de ruimte en modificatie van de vorm gemakkelijk te begrijpen zijn, en zodat iedereen kan begrijpen, kan waarderen en ontroerd kan worden door wat het gebouw probeert te bereiken.'[8] Deze zoektocht naar een taal die begrepen kon worden als een uitdrukking van bredere culturele waarden en die uitgaat van het vermogen van de architectuur om zulke waarden te belichamen, kon echter niet verhinderen dat men zijn gebouw als een onbegrijpelijke verzameling betonnen vormen zag. Dit lot deelde Lasdun met de meer agnostische architecten van het South Bank Arts Centre, wier retoriek op geen enkele manier verwijst naar veronderstelde of bestaande intrinsieke waarden. Deze laatste groep zou, onder de naam Archigram, de taak op zich nemen de architectuur te bevrijden van haar zelfopgelegde plicht iets uit te drukken, te belichamen of te symboliseren, en haar taak te beperken tot faciliteren, het scheppen van mogelijkheden en voorzieningen.

Ondanks het impliciete en het openlijk verklaarde streven een architectuur te scheppen die openstaat voor toe-eigening en interpretatie en die in dienst staat van een open democratische maatschappij, hebben deze beide projecten de status verworven van monumenten van de afbrokkelende culturele consensus van eind jaren zestig. Als in het oog springende producten van de politieke en culturele agenda van de naoorlogse Britse verzorgingsstaat, zijn zij de belichaming geworden van wat men ziet als het falen van de moderne architectuur in het algemeen.

De moderne architectuur werd wellicht nergens zozeer als een mislukt experiment gezien als in Groot-Brittannië. De vijandigheid tegenover moderne torenflats, universitaire campuscomplexen en openbare gebouwen, en met name tegenover de gebouwen die in de jaren zestig werden gerealiseerd tijdens de tweede golf van wederopbouw na de jaren van 'soberheid', is zeker geen uitsluitend Brits fenomeen. Na een periode van uitzonderlijk optimisme en opmerkelijke culturele veranderingen was de ontgoocheling hier echter waarschijnlijk groter dan elders, ook al omdat Engeland in de jaren zeventig overduidelijke tekenen van verval begon te vertonen. Dit is wellicht gedeeltelijk te verklaren door de ongeëvenaard heroïsche retoriek van de Britse sociaal-democraten na de Labour-overwinning in 1945, waarin een visioen werd opgeroepen van een drastisch andere Britse samenleving.

6
Denys Lasdun, *Architecture in an Age of Scepticism*, Londen, 1984, p. 139.

7
Ibidem, p. 7.

8
Ibidem, p. 139.

sity campuses and civic buildings, particularly those realised in the 1960s, the second wave of reconstructing the country after the austerity years, was by no means an exclusively British phenomenon. Yet the disillusionment after a period of extraordinary optimism and cultural change was probably felt more strongly in a society that showed very visible signs of decline in the 1970s. This may be partly explained by the uniquely heroic rhetoric employed by the protagonists of the British social democracy after the Labour victory in 1945, which offered the vision of a dramatically changed British society. The welfare state was envisaged as a coherent project of transition towards full social equality. School and university buildings were as much part of this vision as the National Heath Service, still perceived as a monument to the political agenda of the welfare state. The architectural historian Adrian Forty notes that 'the label of failure has been reserved almost exclusively for works built by the state'.[9] The aversion against public sector buildings is all the more notable since the appearance of offices and private housing was not essentially different and, as a matter of fact, was as much informed by modernist architectural agendas as that of the schools and civic buildings.

While not necessarily being loved commercial buildings were quietly accepted by the general public as inevitable consequences of economic necessity. This was not the case with state buildings provided as part of a social project, which, as became clear in the 1970s, could no longer be maintained. In his analysis of the reasons for the supposed failure of modern architecture for the state Forty refers to the political sociologist T.H. Marshall who identified the belief that 'equality of status is more important than equality of income' as the fundamental premise for understanding the contradictory expectations that the post war system was confronted with through its own doing. Since, despite some of the rhetoric, it was not the objective of the social democracy to bring about full economic equality, to follow Forty and Marshall, 'the state could only satisfactorily assure people of their "equal social worth" in the face of persisting social differences by promoting the belief that change was taking place, and that future

7
Ibidem, p. 7.

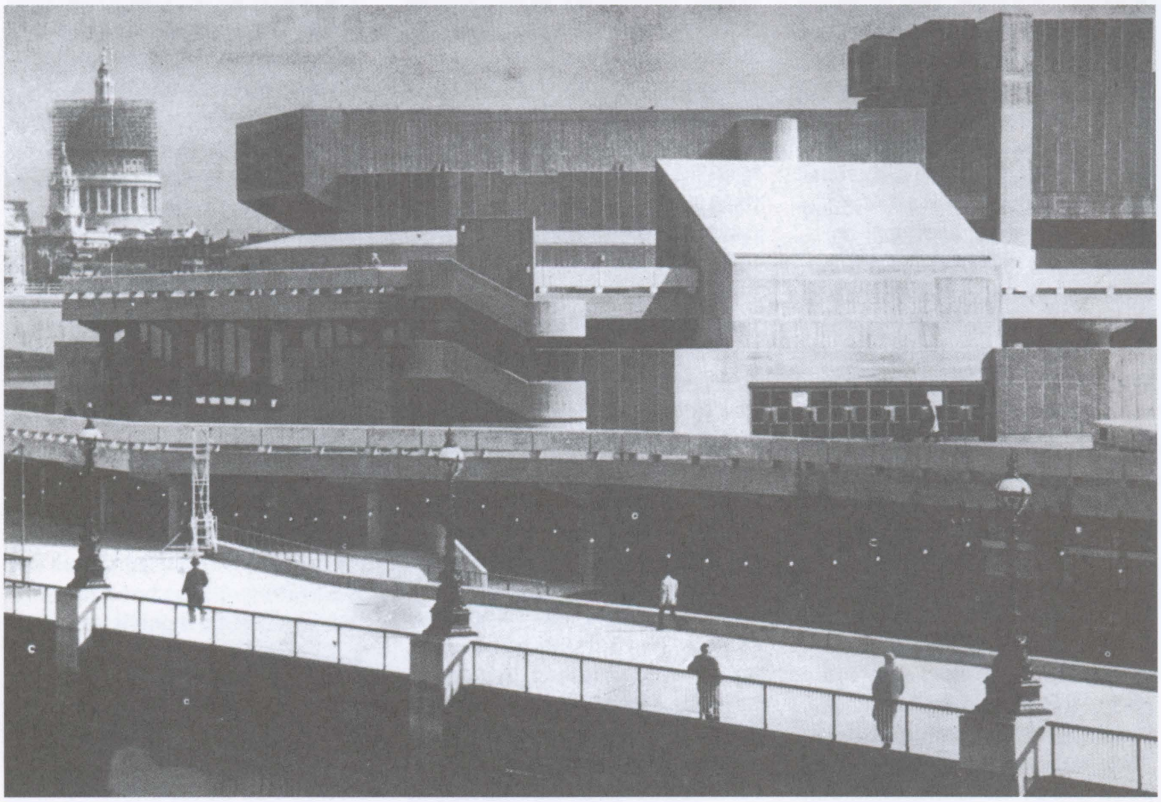
8
Ibidem, p. 139.

9
Adrian Forty, 'Being or Nothingness: Private Experience and Public Architecture in Post-War Britain', *Journal of Architectural History*, no. 38, 1995, p. 28.

De verzorgingsstaat werd voorgesteld als een allesomvattend programma voor de overgang naar volledige maatschappelijke gelijkheid. School- en universiteitsgebouwen maakten net zo goed deel uit van dit visioen als de National Health Service, die nog altijd wordt gezien als het monument van de verzorgingsstaat. De architectuurhistoricus Adrian Forty merkt op dat 'het etiket "mislukking" vrijwel uitsluitend is voorbehouden aan werken die door de staat zijn gebouwd'.[9] Wat de afkeer van gebouwen in de publieke sector des te opmerkelijker maakt, is het feit dat het uiterlijk van kantoren en private woningbouw niet wezenlijk anders was, en overigens evenzeer het product was van de modernistische architectonische agenda's als dat van de scholen en openbare gebouwen.

Hoewel zij niet noodzakelijkerwijs geliefd waren, werden commerciële gebouwen stilzwijgend door het grote publiek geaccepteerd als een uit economische noodzaak geboren verschijnsel. Dit gold niet voor overheidsgebouwen. Deze werden gezien als voortbrengselen van een maatschappelijk streven dat – zo bleek in de jaren zeventig – niet langer haalbaar was. In zijn analyse van de redenen voor het 'falen' van de moderne architectuur in opdracht van de staat verwijst Forty naar de politicoloog en sociooloog T.H. Marshall. Marshall stelt dat het geloof dat 'gelijkheid van status belangrijker [is] (...) dan gelijkheid van inkomen', van fundamenteel belang is ter verklaring van de tegenstrijdige verwachtingen die het naoorlogse stelsel door eigen toedoen wekte. Ondanks alle retoriek was het doel van de sociaal-democratie namelijk niet het tot stand brengen van volledige economische gelijkheid. Om met Forty en Marshall te spreken: 'de enige manier waarop de staat mensen ervan kon verzekeren dat zij ondanks de aanhoudende maatschappelijke verschillen "gelijke maatschappelijke waarde" hadden, was door het geloof te kweken dat er een verandering gaande was en dat de toenemende levensstandaard in de toekomst de maatschappelijke en financiële verschillen teniet zou doen'. Forty trekt deze lijn door naar de architectuur met de opmerking dat 'de discrepantie tussen wat daadwerkelijk mogelijk was en de "bovenbouw van legitieme verwachtingen" slechts op een ideologische manier kon worden opgelost; de architectuur (...) was hierbij van bijzondere waarde'.[10]

Cultuur en onderwijs toegankelijk maken voor iedereen moest zijn pendant vinden in gebouwen die uitdrukking zouden geven aan dit ambitieuze streven. Men moet niet vergeten dat de resultaten van de eerste bouwcampagne na 1945 als bijzonder succesvol werden beschouwd, zoals aan het voorbeeld van de Royal Festival Hall valt af te lezen.



South Bank Arts Centre, aanzicht vanaf de Theems / view from the Thames (1967)

Tegen het midden van de jaren zeventig kwamen de fundamentele tegenstellingen waarop de verzorgingsstaat was gebouwd echter duidelijk aan het licht, evenals de groeiende twijfel aan het vermogen van de architectuur om actief deel te nemen aan een progressief politiek programma. De architecten, die zich tenslotte meer dan alle andere creatieve beroepsgroepen met dit programma hadden geïdentificeerd, voelden zich veelal in de hoek gedreven en gingen in de tegenaanval. Een goed voorbeeld hiervan is de venijnige aanval van Alison Smithson op de 'violent consumer' (gewelddadige consument).[11] Naarmate de kritiek op de moderne architectuur toenam en uiteindelijk (waarschijnlijk eind jaren zeventig) gemeengoed werd, kwamen de gebouwen die met deze periode van hoge verwachtingen in verband werden gebracht aan hevige kritiek bloot te staan, of werden zij in het gunstigste geval naar de catacomben van de architectuurgeschiedenis verwezen, waar men ze in het vergeetboekje kon bijschrijven.

Toe-eigening

Intussen hebben de overblijfselen van de periode waarin de verwezenlijking van het ideaal van de Britse sociaal-democratie haar hoogtepunt bereikte en samenviel met de culturele experimenten van de jaren zestig, dertig jaar van verlegen acceptatie, verwaarlozing en diverse voorstellen tot sloop overleefd.[12] Net zoals de herinnering aan de cultuur waaruit zij zijn voortgekomen is vervaagd, verdrongen als zij is door het Thatcherisme en het meest radicale experiment met een neoliberale politiek dat in Europa werd ondernomen, hebben de bedoelingen en daarmee de bezwaren die aan deze architectuur vastzitten hun betekenis verloren. Toen Londen in de jaren negentig tot 'capital of cool' werd uitgeroepen, trad een fundamentele verandering op in de perceptie van torenflats en betonplaten. De stedelijke werkelijkheden die voorheen een onheilspellende achtergrond leken te vormen voor doembeelden van verval en rampspoed, hebben nu de status gekregen van een natuurlijke leefomgeving waar men een nieuwe creatieve cultuur kan aantreffen. Wijken met woningwet-

9
Adrian Forty, 'Being or Nothingness: Private Experience and Public Architecture in Post-War Britain', *Journal of Architectural History*, nr. 38, 1995, p. 28.

10
Ibidem, p. 29.

11
Alison Smithson, 'De gewelddadige consument of wachten op de "goodies"', *Oase*, nr. 37/38, voorjaar 1994, pp. 69-81.

12
De meeste bouwactiviteiten werden door Labour-regeringen in gang gezet, maar over het algemeen door de conservatieve regeringen voortgezet.

standards of living would render social and financial differences insignificant'. Forty extends this analysis to architecture by stating that 'the discrepancy between what was actually possible and the "superstructure of legitimate expectations" could only be filled ideologically and here architecture (...) had a special value.'[10]

The provision of culture and education accessible to all had to find its equivalent in the buildings that were designed to express the ambitions of the welfare state. It should be noted that the results of the first building campaign after 1945 were perceived as very successful, as the example of the Royal Festival Hall illustrates. By the mid 1970s the contradictions upon which the edifice of the welfare state had been founded became as evident as the loss of faith in the capacity of architecture to participate actively in a progressive political programme came to the surface. The response of architects, who after all had identified with this programme to a degree not shared by any other creative profession, was one of beleaguered defence and counter attack, as exemplified by Alison Smithson's vitriolic attack on the 'violent consumer'.[11] As criticism of modern architecture grew and, probably by the late 1970s, had acquired the status of a commonplace statement, the buildings associated with this moment of high hopes were subjected to fierce criticism or, at best, relegated to the caves of architectural history where they could be forgotten.

Appropriations

Meanwhile the vestiges of the very period when the realisation of the programme of the British social democracy reached its peak and coincided with the cultural experiments of the 1960s have survived three decades of embarrassed acceptance, neglect and various proposals for demolition.[12] In the same measure that the memory of the culture that produced them has faded away, superseded by Thatcherism and the most radical experiment with Neo-liberal politics undertaken in any European country, the intentions and, hence, the objections associated with this architecture have lost their significance. As London became a new capital of cool in the 1990s the perception of the tower blocks and concrete

10
Ibid., p. 29.

11
Alison Smithson, 'The Violent Consumer or Waiting for the goodies', *Architectural Design*, no. 5, 1974, p. 274-278.

12
Most of the building activities were instigated by Labour governments, but by and large continued to be developed under Conservative administrations.

woningen uit de jaren zestig komen nu voor in reclamespotjes voor mode en *lifestyle comedies*, en torenflats die maar ternauwernood aan de slopershamer zijn ontsnapt lijken voor een nieuwe generatie plotseling een gewilde woonruimte te vormen.

Waarschijnlijk heeft het verstrijken van de tijd tussen de huidige ordening en het tijdperk van de verzorgingsstaat bijgedragen aan deze fascinerende verandering in perceptie. Hoe dan ook, het feit dat deze gebouwen inmiddels zijn bevrijd van hun oorspronkelijke betekenis en het politiek ressentiment dat zij opriepen, biedt een nieuwe gelegenheid om te bezien welke vormen van publiek en privaat gedrag zij toelaten en hoe zij in hun omgeving zijn opgenomen.

Als wij een blik werpen op de South Bank in de eenentwintigste eeuw, zien wij een reeks gebouwen en open ruimten, bruggen en terrassen met een wonderlijke mengeling van flaneurs, toeristen, amateurkunstenaars en daklozen die hier iets vinden dat elders een zeldzaam goed is geworden: plaatsen die vrij toegankelijk zijn en niet aan commercie of consumptie zijn gewijd. Deze gebouwen zijn gebouwd om iedereen toegang tot cultuur te bieden en dat is precies wat zij doen, al is het op een manier die door de ontwerpers in het geheel niet is voorzien. Het meest aansprekende voorbeeld van de mate waarin het publiek zich de South Bank heeft toegeëigend zijn de skateboarders, die in de hellingen in de open ruimten onder de Queen Elizabeth Hall en de Hayward Gallery de perfecte locatie hebben gevonden voor hun vrijetijdsbesteding. De South Bank is geen anachronistisch overblijfsel uit een vervlogen tijd, maar heeft juist geanticipeerd op vormen van stedelijk gedrag die pas decennia later naar boven zouden komen: het soort privé-gedrag in de openlucht dat wij inmiddels als publiek gedrag zijn gaan zien. Het heeft dertig jaar geduurd en veel

South Bank Arts Centre

slabs changed fundamentally: urban realities that previously seemed perfect stage sets for visions of decline and disaster, now have acquired the status of the natural habitat where a new creative culture could be found. 1960s council estates figure in fashion advertisements and lifestyle comedies and tower blocks, which had only just survived demolition suddenly, seem to offer desirable living spaces for a new generation.

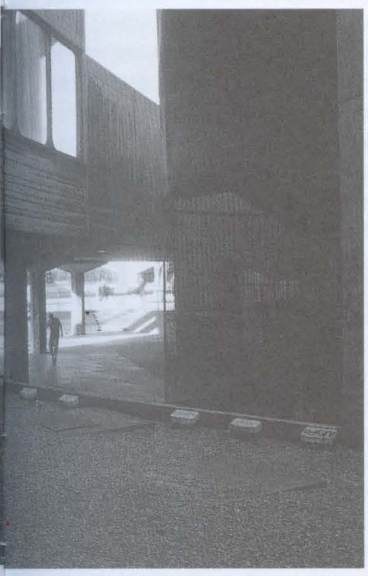
Presumably the interval between contemporary arrangements and the episode of the welfare state helped to bring about this intriguing change of perception. In any case, the fact that these buildings have now been relieved both of many of their initial meanings and of the politically motivated resentments against them provides a fresh opportunity to register which forms of public and private behaviour they allow and how they have been absorbed by their surroundings.

The observation of the South Bank in the early twenty-first century allows us to see a series of buildings and open spaces, bridges and terraces occupied by an extraordinary mixture of flaneurs, tourists, amateur artists and homeless people who find what has become a rare commodity elsewhere in London: places which are freely accessible and not dedicated to commerce or consumption. These buildings, which were erected to allow access to culture to all, are doing just that, and in ways which were entirely unforeseen by their planners and clients. The most poignant illustration for the level of appropriation of the South Bank are the skate boarders who have found in the sloping floors of the caves under the Queen Elizabeth Hall an unrivalled environment for their pursuit. The South Bank, rather than being the anachronistic

openbare discussie gevergd voor dit naar voren kwam.

De gebouwen op de South Bank zijn ontworpen als publieke bouwwerken waarin de helder gedefinieerde culturele idealen van de naoorlogse periode hun uitdrukking moesten vinden. Aan het begin van de eenentwintigste eeuw bieden ze onderdak aan een onvergelijkbaar rijkere en, mogelijk verontrustender, mengeling van culturen en subculturen. Zonder veel moeite heeft hier een situatie kunnen ontstaan van redelijk vreedzaam samen en naast elkaar leven; een situatie die de politici van het nieuwe Brittannië terecht aanduiden als een van de voorwaarden voor de ontwikkeling van de *civil society.* De complexiteit van het ensemble met zijn overvloed aan niveaus en routes laat een plaatsing van boekwinkeltjes of filialen van Starbuck's en Ben en Jerry's niet zomaar toe en het is precies deze weerstand tegen het sluipende proces van wat aangeduid wordt als *branding* die de South Bank succesvol maakt. Deze kwaliteiten bergen echter gevaren voor het voortbestaan van dit project: er zijn ontelbare pogingen geweest om de South Bank te fatsoeneren en te renoveren en deze voorstellen gaan vrijwel altijd gepaard met een uitbreiding van het winkeloppervlak. De activisten die in mei 2001 de warenhuizen in Oxford Street bestormden zouden zich zeer nuttig kunnen maken bij de verdediging van de betonnen rotsen aan de Theems. Anders is het te laat.

Vertaling: Bookmakers, Nijmegen



South Bank Arts Centre, sloop loopbruggen / demolition of air bridges

remnant of some earlier age, anticipated forms of urban behaviour emerging only decades later: the kinds of private behaviour in the open air that we have come to understand as public. It took thirty years and much public debate for this to emerge.

Designed as public edifices presenting and representing the clearly defined cultural ideals of the post-war period the buildings on the South Bank host an incomparably richer and more disconcerting mixture of cultures and sub-cultures and comfortably achieve the level of peaceful co-existence that the politicians of the New Britain rightly propose as a prerequisite for a civic society. The complex structure with its abundance of levels and possible routes, however, does not allow the establishment of outlets of bookshops, Starbucks or Ben and Jerry's, and it is exactly this resistance against the insipid branding of public space which accounts for the success of the South bank. These qualities, however, are not without dangers: there has been a plethora of schemes for the refurbishment or renovation of the project most of which attempt to extend the surface for commercial development. The activists who besieged the department stores in Oxford Street might find it more useful to defend the concrete stones on the Thames before it is too late.