



Caspar David Friedrich, Kråketreet, 1822, Louvre.

Historisme og modernisme i moderne arkitekturhistorieskriving

Mari Hvattum

Nordic Journal of Architectural Research
Volym 19, Nr 1, 2006, 8 pages
Nordic Association for Architectural Research
Mari Hvattum, Arkitekt- og Designhøgskolen, Oslo

Abstract:

Historicism and Modernism in the Historiography
of Modern Architecture

While the critique of modernism is well established in architectural discourse, key modernist assertions remain virtually unchallenged even today. One such assertion is that of originality: the idea that modernism represented a radical break with the corrupt historicism of the 19th century. Using Sigfried Giedion's *Bauen in Frankreich* as a vehicle, this essay argues that the modernist notions of break and novelty – a new architecture for a new time – are in fact historicist conceptions, fundamentally patterned on historicist ideas of epoch and *Zeitgeist*.

Keywords:

Historiography, Historicism, Sigfried Giedion, Gottfried Semper, Johann Gottfried Herder, Zeitgeist

Modernismens historiografiske dimensjon har vært gjenstand for mye drøfting i de senere årene, og modernismens selvbilde, slik det omhyggelig ble meislet ut gjennom tekster og verk i første halvdel av det 20. århundre, er tilsynelatende blitt grundig dekonstruert. Ikke desto mindre lever mange av modernismens selvbestaltede myter videre. Dette gjelder ikke minst kravet om absolutt originalitet: ideen om at modernismen representerte et radikalt brudd med en korrupt historisme. Modernismekritikere fra foregående tiår har påfallende ofte endt opp med den konklusjon at modernismen nok var elitistisk, menneskefiendtlig og meningsutslettende, men den var i det minste original og ny, og slik sett heroisk i all sin feilslåtthet. Dette essayet forsøker å gå slike antagelser nærmere etter i sømmene.

Et godt utgangspunkt for å se på den moderne arkitekturhistorieskrivingens eksplisitte og implisitte antagelser er Sigfried Giedions bok *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*. Ved å granske Giedions manende tekst kommer vi på sporet av et interessant paradoks i moderne arkitekturtenkning: Hvordan modernismens iscenesettelse av seg selv som et brudd med 1800-tallshistorismen til syvende og sist selv er tuftet på et historistisk tankesett. Eller

sagt på en annen måte: hvordan historismens forståelsesform utgjør selve mulighetsbetingelsen for modernismens forståelse av seg selv som noe *annet* enn historisme.

Sigfried Giedion: modernismens iscenesettelse av seg selv

Bauen in Frankreich ble utgitt i 1928, og er en relativt tidlig tekst i modernistisk historiografisk sammenheng.¹ Den er en rik og merkelig bok som spenner fra åpningnotens omsorg for ”den travle leser” (som effektivt kan få med seg bokas hovedpoenger ved å følge Giedions sinnrike grafiske uthevelser) til hovedtekstens blanding av entusiastiske utrop – gjerne i store bokstaver – og lærde utlegninger, om f.eks. verdensutstillingenes rolle som arkitektoniske laboratorier. Argumentet iscenesettes ikke minst av de slående illustrasjonene (coverdesignet er av Moholy-Nagy), som gjennom kløktig visuell retorikk underbygger den heroiske fortellingen om modernismens spiren, vekst og blomstring.

Giedions ambisjon er klar fra første side, nemlig å utforske forholdet mellom triaden teknologi, form og materiale, og tidens egen livsfølelse. Argumentet foregriper mye av det som senere ble til *Space, Time and Architecture*, hvor man forøvrig ofte finner passasjer fra *Bauen*, nærmest ad verbatim. Men mens *Space, Time* struktureres utifra en kunsthistorisk periodetenking – Giedions store sveip gjennom verdenshistorien – tar *Bauen* sitt utgangspunkt i den moderne arkitekturens materialer. Ved hjelp av en detaljert historisk gjennomgang av henholdsvis jernets og betongen arkitektoniske muligheter, presenterer Giedion modernismens framvekst som en slags omvendt materialeevolusjon. Modernismens evolusjonære prosess fører nemlig ikke fram mot en ny materialitet, men har snarere *avmaterialisering* som mål. I *Bauen* blir leseren vitne til en gradvis avkledning av arkitekturen, inntil man står igjen med et nakent, konstruktivt skjelett som et ukorrumpert utgangspunkt for en ny, sann arkitektur.

Giedions fremste ærend i *Bauen* er å grunnge den moderne arkitekturens indre logikk. Slik sett er boka langt mer enn et manifest, slik den ofte betegnes. I *Bauen* forsøker Giedion nemlig å formulere, ikke bare den moderne arkitekturens mål, men også dens indre, idémessige struktur og dens historiske tilblivelsesprosess. Utgangspunktet er Giedions forståelse av det han kaller ’den moderne livsfølelse’. Som han skriver: “LIVET! Å gripe livet som totalitet,

å bekjempe all splittelse, hører til tidens viktigste oppgave.”² Arkitekturens oppgave til alle tider har vært å uttrykke denne livsfølelsen, hevder Giedion. Her ligger fellesnevneren for arkitektoniske stiluttrykk gjennom historien: de var alle sanne uttrykk for sin egen tid. Hva er så modernitetens sanne uttrykk? For Giedion er svaret å finne i industrien: “Industrien er et indre uttrykk for livsprosessen. [...] INDUSTRIEN foregriper samfunnets indre omveltning.”³ På samme måten som den gotiske katedralen manifesterte middelalderens spirituelle univers, kroppsliggjør moderne industri nytidens konfliktfylte åndelige klima.

Tidsåndens logikk

Det er lett å sammenfatte Giedions argument: Den moderne tid behøver et uttrykk som er tro mot dens indre livsfølelse. Noe annet ville være en løgn. Modernitetens livsfølelse har levet et i dølgsmål og fornektelse, skriver Giedion, men utgjør ikke desto mindre en ustoppelig kraft: “skjult bak fasadene tar selve grunnlaget for vår tids tilværelse form.”⁴ Den moderne tid skal frigjøres fra historismens ”ytre vansinger” og finne sitt eget, sanne uttrykk.⁵ Under dette argumentet lurker en lett gjenkjennelig tankemodell som allerede på det tidspunktet Giedion brukte den, hadde en lang tradisjon. Dette er 1800-tallets *Zeitgeist*-tenkning; en idéhistorisk konstruksjon med røtter tilbake til det seine 1700-tallets tyske romantikk. Tenkere som Johann Gottfried Herder introduserte en radikalt historisert verdensforståelse og forstod historien som en serie distinkte perioder, hver og en med sitt unike uttrykk og karakter, radikalt sett usammenlignbar med enhver annen tid. Man kan ikke måle en tid med en annen tids målestokk, advarer Herder: ”Der Geist des Jahrhunderts” er bokstavelig talt noe for seg selv. Hver historisk periode utgjør et ubrytelig, unikt hele og har, som Herder så berømt formulerte det, ”ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich, wie jede Kugel ihren Schwerpunkt”.⁶

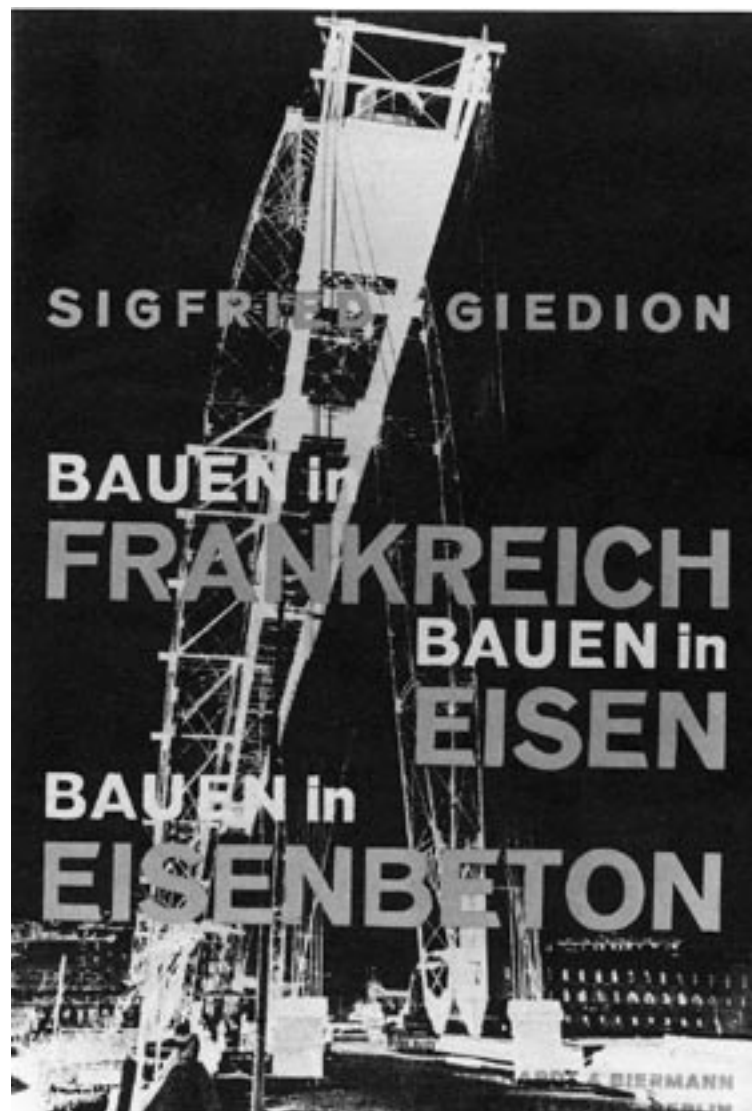
Herder bruker et bestemt bilde når han beskriver denne ’nye’ historien, nemlig historien sett som en levende organisme. Historien er som et tre, skriver han, den vokser fra en enkel kime til et komplekst, fullvoksent system, men er komplett og helt i alle sine utviklingsstadier. Den organiske metaforen var løsning på en kinkig floke som hadde oppstått på seint 1700-tall, i konfrontasjonen mellom opplysningstidens idé om historiens ubønnhørlige lovmessighet

og romantikkens fascinasjon for det individuelle historiske øyeblikk. Dersom man ser på historien som et organisk system kan disse to modellene forenes. Et organisk system følger, som Kant minner oss om, en strengt lovmessig utviklingslogikk, men utgjør ikke desto mindre til enhver tid et fullstendig og unikt hele.⁷ Den organiske metaforen rommer dermed et genialt idéhistorisk kompromiss som tillater 1800-tallets historistiske tenkning å gripe historien som et lovmessig forløp, samtidig som enkeltperioders unike karakter kan verdsettes. Enten man leser Comte, Ranke eller Ruskin, går forestillingen om historien som en organisme igjen: en organisme hvis lovmessige utvikling garanterer at ethvert utviklingsstadium utgjør en selvstendig og ubrytelig åndelig enhet. Hegels tanke om åndens gang gjennom historien blir dermed bokstavelig talt en historie om ånden som går, men som allikevel alltid er hjemme.

Stil som tidsåndens selvuttrykk

Zeitgeist-tenkningen fikk noen svært operative intellektuelle haleheng, særlig i forbindelse med den nye disiplinen kunsthistorie. Dersom man forstår historien – som jo både Herder og Hegel gjorde – som en suksessjon av identifiserbare perioder, hver med sitt unike uttrykk, da er man snublende nær kunsthistoriens relativt nye forestilling om stilhistoriske epoker. For historismen blir *stil* for første gang forstått som tidsåndens selvuttrykk, hvor stilhistoriens ulike epoker manifesterer historietreets ukrenkelige stadier. Historien blir dermed til et perlekjede av epoker, hver med sitt særegne uttrykk som speiler tidsåndens vekslende vesen. Det var nettopp forestillingen om stil som tidsåndens selvuttrykk som lurket under hele 1800-tallets høyrøstede stilkranler. Mens man fram til slutten av 1700-tallet hadde forstått stil som genrevariasjoner innefor et arkitektonisk språk – nemlig det klassiske – forstod 1800-tallsarkitektene plutselig stiler (i flertall) som individuelle språk i seg selv, som alle kunne brukes til å uttrykke bestemte assosiasjoner eller inngi spesifikke stemninger.⁸ Tidsåndstenkningens følger en ubønnhørlig logikk. Dersom hver epoke i historien har sin egen unike karakter – en karakter som preger alle tidens tanker og gjerninger – da blir stil så å si tidsåndens signatur: tidens ytre manifestasjon som gir epoken et samlende, alltomfattende uttrykk.

Det er en underlig form for korrespondanse som identifiseres her, mellom tid og uttrykk, epoke og stil. For histo-



Sigfried Giedion, tittelside, Bauen In Frankreich, 1928.

rismen utgjør korrespondanseteorien en forklaringsmodell som projiseres både framover og bakover i tid. Fortiden forklares som et perlekjede av enhetlige epoker med perfekt samsvar mellom tidsånd og stiluttrykk, hvor enkeltverker kan vurderes utifra sitt samsvar eller mangel på samsvar med en overordnet stilkanon. Fremtiden på sin side, blir et potensielt reservoar for epokal selvrealisering; stedet der man endelig – igjen – skal oppnå samsvar mellom ånd og

uttrykk, og hvor det moderne skal konstitueres som en egentlig epoke. Symptomatisk for denne historiekonstruksjonen er forestillingen om å leve i en krisetid – en krisebevissthet som følger logisk av historismens historieforståelse. Dersom fortiden forstås som en serie epoker med perfekt samsvar mellom form og ånd, framstår samtiden nødvendigvis som uavklart og ufullkommen, all den tid et slikt samsvar kun kommer til syne i tilbakeblikk. 1800-tallets krisebevissthet oppstår dermed like mye som et resultat av et nytt historiesyn som av de faktiske omveltningene som skjedde i samfunnet. Zeitgeisttenkningens automatiserte antagelse om overensstemmelse mellom tidens ånd og tidens uttrykk gjør nåtiden dobbelt kritisk, og 1800-tallets hissige stildebatt var et produkt av denne krisebevissheten. 'In welchem Style sollen wir bauen' blir et presserende spørsmål først når stil blir synonymt med selve nåtidens kulturhistoriske identitet.

En artikulert talsmann for historismens krisebevissthet var den tyske arkitekten og teoretikeren Gottfried Semper. "Tidens tilstand er kritisk for kunsthåndtverksfagene, og desidert fatal for de tradisjonelle skjønne kunster," skrev Semper dystert.⁹ Det 19. århundre hadde ikke lyktes i å gi sin egen tid et autentisk uttrykk i form av en arkitektonisk stil, men hadde i stedet plyndret andre tiders uttrykk på en uverdigg og usannferdig måte. Botemidlet for denne krisen var, i følge Semper, å gi arkitekturen en vitenskapelig basis: å gjøre formgivning til en sann vitenskap basert på metodiske og teoretiske prinsipper. Å utvikle en slik *Erfindungsmethode* var Sempers store ambisjon. Han drømte om en oppfinnelsesmetode som kunne

bidra til en klar oversikt over [kunstens og arkitekturens] felt, og ... utgjøre grunnlaget for en stillære og en slags topikk eller metode som kan hjelpe oss til å finne en mer naturlig måte å skape på.¹⁰

Sempers prosjekt har mange aspekter, men det mest relevante her er denne drømmen om å sikre et korrekt forhold mellom tid og uttrykk gjennom å vitenskapeliggjøre arkitektfaget. Det er denne drømmen som ligger til grunn for Sempers beryktede 'stil-formel', hvor han beskrev arkitektonisk stil som et

resultat eller funksjon av flere variable verdier som går sammen i kombinasjoner og utgjør koeffisientene i en generell ligning.¹¹

Disse 'kombinasjonene' ble uttrykt med den matematiske formelen $U=C(x,y,z,t,v,w,...)$, der U står for arkitekturverkets uttrykk eller stil, og x,y,z... for de ulike 'koeffisientene' – materielle, åndelige eller kulturhistoriske – som påvirker kunstnerisk formgivning. Semper brukte aldri formelen direkte. Den er snarere et slags diagram som søker å klargjøre det komplekse forholdet mellom arkitektonisk form og epokal ånd, og framstille samtidens epokale forhold som et relevant råstoff for en "korrekt" kunstnerisk skapen. Slik sett har Sempers *praktische Aesthetik* nært slektskap med samtidig samfunnsvitenskap, som for eksempel August Comtes sammenlignende sosiologi: Begge trodde på muligheten av å gjennomskue en historisk epokes indre struktur for så å bruke denne analysen til å forutsi og implementere framtidens estetiske syntese. Dersom man til fulle kan forstå sin egen tid, kan man også 'beregne' tidens kunstneriske uttrykk. "Framtiden vil løse alt" skriver Semper entusiastisk: "lenkene ville sprenges av seg selv dersom tidskreftene ble seg mer bevisst sitt mål. Her ligger seier og frihet!"¹²

Sempers visjon om "seier og frihet" var en estetisk visjon. Dersom man kan tolke samtidens krefter 'korrekt' vil man også kunne hele en fragmentert samtid – finne samtidens sanne uttrykk i et altomfattende *Gesamtkunstwerk*. Et slikt altomfattende kunstverk skulle dermed ikke bare speile tiden men forløse den – forløse en latent epokal enhet som skjulte seg bak samtidens tilsynelatende kaos. Semper var ikke alene i å fantasere om noe slikt. Hans venn og landsmann Richard Wagner hadde introdusert betegnelsen gesamtkunstverk i sitt essay "Das Kunstwerk der Zukunft", der han så kunsten som en forfallstruet modernitets eneste redning. Dette totale kunstverk hadde en dobbel rolle. Det var en manifestasjon av samfunnet som det sprang ut fra: en kroppsliggjøring av tidens egen ånd. Men idet en slik manifestasjon iverksettes skjer det noe mer: en avklaring av epoken selv, en sublimering av en konfliktfylt modernitet og en dannelse av en ny estetisk-historisk helhet – en epoke.¹³ Både Wagner og Semper så gesamtkunstverket som et middel til å forme framtiden. I et slikt perspektiv blir historien til et slags estetisk prosjekt; et kunstnerisk materiale som i prinsippet kan forklares og iverksettes. Gesamtkunstverket tydeliggjør dermed den underlige sammensmeltningen av romantisk *Zeitgeist*-tenkning og positivistisk framtids-prognose som preger 1800-tallets estetiske diskurs.

Modernismens gesamtkunsterk

Giedion gjør historismens ide om epokal korrespondanse til selve fundamentet for modernismens selvforståelse. Modernismen er, for Giedion, uavvendelig, den sprenger seg med tvingende nødvendighet fra tidsåndens skjød. Med uthevet skrift for 'den travle leser', skriver Giedion:

Først nå gjennomsyres boligformen av de skjulte krefter som for ett århundre siden drev mennesket til den konstruktive og industrielle holdning.¹⁴

Bare nå, med andre ord, har tidsånden kommet fullt og helt til seg selv og gjennomtrengt sin egen tid – en tid den også stiller krav til:

Vårt innerste krever i dag av huset: den mest suverene opphevelse av tyngdekraften. Lette proposjoner. Åpenhet, luftens frie strømming; forhold som kun var abstrakt antydning i det forrige århundres konstruktive løsninger.¹⁵

Dette er historismens tankegods par excellence: Historien konstrueres som et organisk system med en egenvilje, som brennemerker alle samtidige fenomener med sitt epokale tegn.

Coda

Modernismens tematisering av seg selv som brudd – brudd med historismens løgnaktighet og med det ulykkelige misforholdet mellom tidsånd og tidsuttrykk som hadde martret 1800-tallet – var selv tuftet på en historistisk forestilling om epokal korrespondanse. Når modernismen bryter med historismen gjør den det ved hjelp av historismens egne tankefigurer. Det mye omtalte bruddet er dermed

kun muliggjort av en sterk idéhistorisk kontinuitet mellom historisme og modernisme – et paradoks som blir synlig ikke minst i modernismemanifestenes appell til tidens vilje. Walter Gropius' 'fullendte bygning' som en dag skulle "stige mot himlen fra millioner av arbeideres hender, som et krysstallsymbol på den nye tro" er således en ektefødt historistisk konstruksjon.¹⁶ Det samme er Le Corbusiers *esprit nouveau*, hvis manifestasjon skal gjøre den nye tid til en epoke i streng forstand: en ekte perle på historiens perlekjede. På tross av de siste tiårenes modernismekritikk er denne tankemåten fortsatt umerkelig og selvfølgelig tilstede i samtidsarkitekturen. Som Jaques Herzog nylig uttalte:

All of the desires and tastes of a moment taken together create the spirit of the time, the very notion of our time. [...] Architects must be able to speak the language of their time because architecture is a public art, it is an art for people. Paradoxically it is only then that architecture can last forever.¹⁷

I det øyeblikket arkitektur lykkes i å skape en korrespondanse mellom tidsånd og tidsuttrykk blir den – bokstavelig talt – epokegjørende; et eviggyldig historisk dokument over en spesifikk tid. Denne latente historismen forvandler samtidsdebatten om arkitektur til en ufrivillig stildebatt, evig kretsende omkring forholdet mellom arkitektonisk uttrykk og tidsåndens fordringer. Historismens besettelse med epokal korrespondanse har lyktes å monopolisere arkitekturdebatten i nesten 200 år. Kan hende er det derfor ikke mer modernismekritikk vi har behov for ved inngangen til det 21. århundre. Snarere behøves en historismekritikk som kan bidra til å avdekke modernismens så vel som samtidsarkitekturs lengde oversette dødvingler.



Mari Hvattum, ph.d., instituttleder
Institutt for form, teori og historie
Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo
mari.hvattum@aho.no

Noter

1. *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (1928). Oversatt som *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete* av Sokratis Georgiadis, St. Monica: Getty 1995. I fortsettelsen siteres det fra den engelske oversettelsen. Som en modernistisk historiografi betraktet er *Bauen* foregrepet kun av Adolf Behnes *Die moderne Zweckbau* (1926) og den mer ukjente Gustav Adolf Platz' *Die Baukunst der neuesten Zeit* (1927).
2. *Bauen* s. 87.
3. Ibid. s. 88.
4. Ibid. s 87.
5. Ibid. s 151
6. Johann Gottfried Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774), Stuttgart: Reclam 1990 s. 35.
7. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), §64. Se også *Kritik der reinen Vernunft* (1781) B860-I.
8. Se for eksempel C. van Eck, J. McAllister og R. Ven de Vall (red.), *The Question of Style in Philosophy and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press 1995.
9. Gottfried Semper, *Science, Industry, and Art: Proposals for the Development of a National Taste in Art at the Closing of the London Industrial Exhibition* (1852) i Mallgrave and Herrmann (red. og overs.) *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, s. 135.
10. "Outline for a System of Comparative Style-Theory", MS 122, (London lecture, November 11, 1853) i *RES, Journal of Anthropology and Aesthetics* 6, Autumn 1983, fols. 5–6, 9.
11. "The Attributes of Formal Beauty," (1856–9) i W. Herrmann (red. og overs.) *Gottfried Semper, In Search of Architecture*. Cambridge Massachusetts: MIT Press 1984, s. 241.
12. *Science, Industry, and Art* (1852), s. 130
13. Denne problemstillingen er mer inngående drøftet i min bok *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, kapittel 8.
14. *Bauen* s. 15
15. Ibid. s. 93
16. Walter Gropius, "Program of the Staatliches Bauhaus in Weimar" (1919). Oversatt til engelsk i Conrad (red.) *Programs and manifestoes on 20th century architecture*, Cambridge Massachusetts: MIT Press 1964, s 49.
17. Jaques Herzog i intervju med Jeff Kipnis, *El Croquis* 84 s. 8.