

DER ARCHITEKT, HOFFNUNGS-TRÄGER DER NATION

VLADIMIR KULIĆ

Über Jasmina Cibic's *Nada: Act III* dräut die Präsenz von Ludwig Mies van der Rohe, einem der einflussreichsten Architekten des 20. Jahrhunderts und Designer der eleganten Kulisse des Films, Haus Lange und Haus Esters in Krefeld. Was jedoch noch wichtiger ist – der kunstvolle *Pas de trois* zwischen Architektur, Staat und Nation, der in diesen beiden Häusern inszeniert wurde –, weist unausweichlich auf ein drittes Gebäude hin, nämlich den legendären deutschen Pavillon, den Mies van der Rohe 1929 für die Weltausstellung in Barcelona schuf. Weithin bekannt als Barcelona-Pavillon gehört das Gebäude nicht nur zu den gefeiertsten Ikonen moderner Architektur, sondern ist zudem ein typisches Beispiel für die Auseinandersetzung von Architektur mit nationaler Repräsentation. Der Entwurf stellte die traditionelle Rolle des Architekten bei der Darstellung des bürgerlichen Nationalstaates auf den Kopf. Anstatt einen verschnörkelten Rahmen für andere Objekte zu bilden, wurde das Gebäude selbst zum Ausstellungsstück. Indem Mies van der Rohe die übliche Praxis vermied, Skulpturen oder Malerei zum Übermitteln der Botschaft einzusetzen, verließ er sich auf die Architektur selbst, um ein modernes, demokratisches Deutschland der Weimarer Epoche zu verkörpern, das dialektische Gegenteil des aggressiven deutschen Reiches, das im Großen Krieg geschlagen worden war. Maßvoll und offen, gelassen in seiner Leere, war der Barcelona-Pavillon eine luxuriöse Bühne für die Rituale internationaler Beziehungen und erlaubte eine aufwendige Inszenierung der spanisch-deutschen Freundschaft anlässlich des Ausstellungsbesuches durch den spanischen König. Nach Barcelona war nichts mehr so wie zuvor. Obwohl man den Pavillon schon kurz nach Ende der Ausstellung abbaute, wurde er unmittelbar danach durch das Medium der Schwarz-Weiß-Fotografie reproduziert, für Jahrzehnte das einzige Medium, um eine der berühmtesten Strukturen des 20. Jahrhunderts zu erleben. Dieses nicht mehr bestehende Gebäude

59

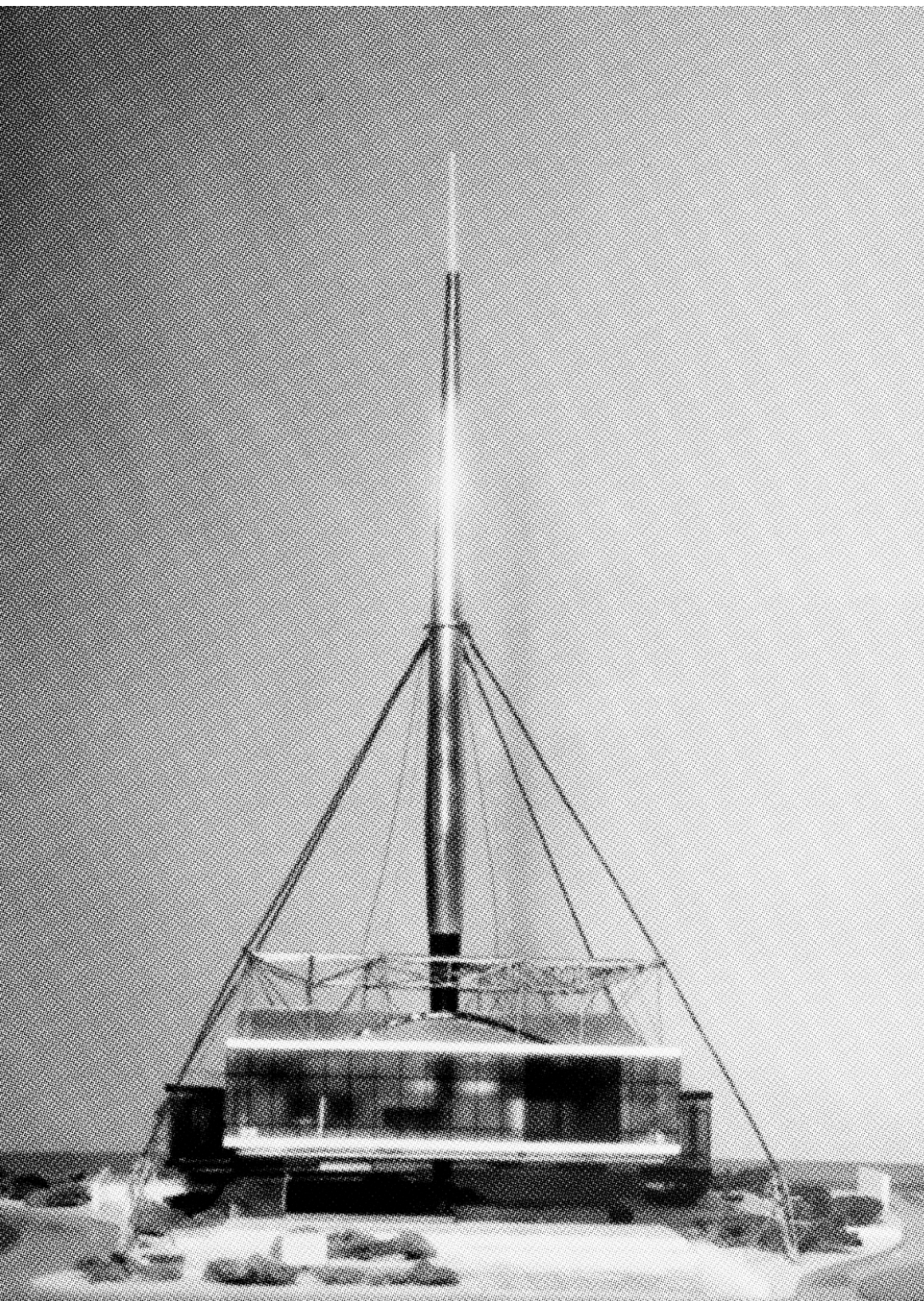
ARCHITECT, THE HOPE OF THE NATION

VLADIMIR KULIĆ

The presence looming over Jasmina Cibic's *Nada: Act III* is that of Ludwig Mies van der Rohe, one of the most influential architects of the twentieth century and the designer of the film's elegant settings, Haus Lange and Haus Esters in Krefeld. More importantly, however, the elaborate *pas de trois* between Architecture, the State, and the Nation staged inside these two houses inescapably alludes to a third building, Mies's legendary Pavilion of Germany built for the 1929 International Exposition in Barcelona. Widely known as the Barcelona Pavilion, the building ranks not only among the most celebrated icons of modern architecture, but also as an exemplary instance of architecture's involvement in national representation. Mies's design turned architecture's traditional role in representing the bourgeois nation-state on its head: rather than an ornate frame for other objects, the building itself became the exhibit. Eschewing the common practice of utilizing sculpture or painting to convey the message, Mies relied on architecture itself to embody a modern, democratic Germany of the Weimar era, the dialectical opposite of the aggressive German empire defeated in the Great War. Restrained and open, serene in its emptiness, the Barcelona Pavilion was a luxurious stage for the rituals of international relations, allowing the elaborate performance of Spanish-German friendship to take place at the occasion of the Spanish King's visit to the exposition. Nothing was the same after Barcelona. Even though the pavilion was dismantled shortly after its closing, it was incessantly reproduced through the medium of black-and-white photography, which for decades was the only means of experiencing one of the most famous struc-

Vjenceslav Richter, Wettbewerbsmodell zweite Runde, Jugoslawischer Pavillon bei der Expo 58, Brüssel, 1958. Quelle: Foto mit freundlicher Genehmigung des Archivs Jugoslawiens, Belgrad.

← Vjenceslav Richter, second round competition model, Pavilion of Yugoslavia at Expo 58, Brussels, 1958. Source: Photo courtesy of the Archive of Yugoslavia, Belgrade.



wurde so unablässig beweihräuchert – als Vorläufer eines neuen Raumkonzepts – so unermüdlich interpretiert, theoretisiert und historisiert, dass es mehr als fünfzig Jahre nach dem Verschwinden des Originals schlussendlich als Beinahe-Replik neu errichtet wurde. Der Barcelona-Pavillon verdeutlicht – vielleicht mehr als jedes andere Gebäude davor – die Verstrickungen von Architektur und Massenmedien bis zu jenem Punkt, an dem die beiden sich nahezu nicht mehr unterscheiden lassen.

Architektur als Massenmedium, vom modernen Staat instrumentalisiert, um die scheinbare Gemeinschaft der Nation zu beschwören, das ist das Thema, das allen drei Teilen von *Nada* zugrunde liegt. In *Act I* wird der jugoslawische Pavillon bei der Expo 1958 in Brüssel, entworfen vom kroatischen Architekten Vjenceslav Richter, zu einem höchst ästhetisierten Instrument – wortwörtlich einem Musikinstrument –, gespielt um der Nation willen. In *Act II* nimmt die Dreiecksbeziehung von Architektur, Staat und Nation die Form eines Balletts an, das im Rathaus von Aarhus, entworfen von Arne Jacobsen und Erik Møller, aufgeführt wird, in einem weiteren wunderschönen, unaufdringlichen und fotogenen Raum, der durch und für die Protagonisten des Tanzes errichtet wurde. In *Act III* dozieren Personifizierungen des Dreiecks aus Fleisch und Blut über die effektivsten Strategien nationaler Repräsentation auf internationaler Bühne, während sie durch Mies van der Rohes Häuser in Krefeld streifen. Der Titel des Zyklus ist von Bedeutung: „Nada“ ist der Name von Vjenceslav Richters Frau sowie der slawische Ausdruck für „Hoffnung“, was gleichzeitig auf das Versprechen und die Qualen der Liebesaffäre der Nation mit der Architektur hindeutet.

Tatsächlich fetischisieren Cibics sorgfältig inszenierte Aufnahmen die Architektur und die ihr innewohnende Theatralik ganz bewusst. Die menschlichen Protagonisten des Zyklus, so schön sie auch sind, bleiben entpersonalisierte,

tures of the twentieth century. The inexistent building was so endlessly adulated, so tirelessly interpreted, theorized, and historicized—the harbinger of a new concept of space—that it was ultimately rebuilt as a near facsimile more than fifty years after the original disappeared. Perhaps more than any other building before it, the Barcelona Pavilion exemplified architecture's entanglement with the mass media to the point where the two become virtually indistinguishable.

Architecture as a mass medium instrumentalized by the modern State in order to conjure the imaginary community of the Nation: this is the theme that underlies all three installments of *Nada*. In *Act I*, the Pavilion of Yugoslavia at Expo 58 in Brussels, designed by the Croatian architect Vjenceslav Richter, becomes a highly aestheticized instrument—literally a musical instrument—played for the sake of the Nation. In *Act II*, the love triangle of Architecture, the State, and the Nation takes the form of a ballet performed inside Arne Jacobsen and Erik Møller's Aarhus City Hall, another beautifully restrained, irresistibly photogenic space built by and for the three protagonists of the dance. Finally, in *Act III*, flesh-and-blood personifications of the triangle pontificate about the most effective strategies of national representation at the international stage while roaming around Mies's two houses in Krefeld. The cycle's title is significant: “Nada” was the name of Vjenceslav Richter's wife, after whom he named a gravity-defying sculpture exhibited in Brussels, but it is also the Slavic word for “hope,” suggesting the simultaneous promise and the torment of the Nation's love affair with Architecture.

zweidimensionale Platzhalter, lebendige Abbilder abstrakter Konzepte. Es sind die Gebäude, die in den Filmen gefeiert werden; in ihrer geometrischen Präzision schwellend, der strukturellen Fülle und den offenen, luftigen Räumen. Die Architektur erwirbt hier ihre eigene Handlungsmacht, wenn sie menschliche Aktionen zu sorgfältig choreografierten Performances rahmt, inszeniert und organisiert. Man kommt nicht umhin sich zu fragen, wer oder was genau in diesen Filmen denn nun präsentiert wird: Sind es die Gebäude, die Menschen oder die abstrakten Konzepte? Oder ist es tatsächlich deren ritualisierte Beziehung? Diese unerschrockene Ästhetisierung durch das Medium des bewegten Bildes ist eine schmerzliche Erinnerung an die seit hundert Jahren bestehende Beziehung zwischen moderner Architektur und Massenmedien, eine Beziehung ohne die, wie Beatriz Colomina behaupten würde, die moderne Architektur gar nicht existieren würde.

Doch gibt es noch etwas anderes, das Cibics drei Schauplätze miteinander verbindet, abgesehen von ihrer Verstrickung mit dem Nationalstaat durch die Massenmedien? Wenn wir es wagen, unter der Oberfläche zu graben, dann entdecken wir vielleicht versteckte Verbindungen, eine Reihe von Hinweisen, die Orte und Zeiten – so unterschiedlich wie das sozialistische Jugoslawien, das Deutschland der Weimarer Republik und das Königreich Dänemark – miteinander verbinden, in einem unsichtbaren Netzwerk architektonischer Referenzen, die das 20. Jahrhundert, den europäischen Kontinent und die verschiedenen dort aktiven Ideologien durchziehen.

Man nehme nur die Proklamationen, die die Figuren in *Nada: Act III* von sich geben. Sie alle sind tatsächlichen historischen Quellen entnommen – Archivdokumenten und Theaterstücken –, die in Zusammenhang mit den deutschen Pavillons bei drei bahnbrechenden Weltausstellungen des 20. Jahrhunderts ste-

Indeed, Cibic's carefully staged shots self-consciously fetishize architecture and its inherent theatricality. The cycle's human protagonists, as beautiful as they are, remain depersonalized, two-dimensional stand-ins, living effigies of abstract concepts; it is the buildings that the films celebrate, reveling in their geometrical rigor, textural richness, and open, airy spaces. Architecture acquires agency of its own here, as it frames, stages, and organizes human actions into carefully choreographed performances. One cannot help but wonder exactly who or what is on display in the films: Is it the buildings, the humans, or the abstract concepts? Or is it actually their ritualistic relationships? This unabashed aestheticization through the medium of moving pictures is a poignant reminder of the century-long relationship between modern architecture and the mass media, a relationship without which, as Beatriz Colomina would argue, modern architecture would not exist at all.

But is there something else that connects Cibic's three sites beyond their common entanglement with the nation-state via mass media? If we dare to dig beneath the surface, we may start discovering hidden links, a set of references that tie places and times as different as socialist Yugoslavia, Weimar Germany, and the Danish kingdom into an invisible network of architectural references spanning across the twentieth century, the European continent, and the various ideologies at work there.

Take, for example, the proclamations that the characters of *Nada: Act III* spout: they are all drawn from actual historical sources—archival documents

hen: Barcelona 1929, Paris 1937 und Brüssel 1958. Sowohl die Pavillons als auch ihre historischen Umstände unterschieden sich grundlegend voneinander: Mies van der Rohes karge Struktur der Moderne in Barcelona repräsentierte die Weimarer Republik, Albert Speers pompöses Steingebäude in Paris feierte das Dritte Reich des Nationalsozialismus, wohingegen Egon Eiermanns Ansammlung leichter, offener Pavillons in Brüssel für ein demokratisches Westdeutschland stand, das in die Pax Americana des Nachkriegskonsumismus eingebettet war. Trotz ihrer Unterschiede bezogen sich die drei dennoch aufeinander: Speers Pariser Gebäude war ein bewusster Gegenpunkt zu der „entarteten“ „internationalistischen“ Moderne des Barcelona-Pavillons (den Hitler angeblich als besonders „undeutsch“ ablehnte), während Eiermann diese Moderne aus genau dem Grund wiederaufstehen ließ, um die Erinnerung an die Nazizeit zu begraben (interessanterweise zu der Zeit, als Mies van der Rohe selbst zu Amerikas einflussreichstem Architekten aufstieg). Die Presse feierte das letztgenannte Gebäude aufgrund seiner „Zurückhaltung“, seiner „Eleganz“ und seiner „Präzision“, Begriffe, die genauso gut den Barcelona-Pavillon beschreiben könnten, und erklärten es zum Erbe der Bauhaus-Tradition (Mies van der Rohe war der letzte Direktor der Schule, bevor die Nazis sie 1933 schlossen). Die historische Schleife war komplettiert und zementierte die Verbindung von Moderne und liberaler Demokratie damit scheinbar ein.

Doch die Dinge liegen nicht immer so einfach. Wie sich herausstellte, war Mies van der Rohe mehr als willig gewesen, sich mit den Nazis zu arrangieren, ehe er schließlich einsah, dass der Versuch vergeblich war und in die Vereinigten Staaten emigrierte. Auch Eiermann war für die Nationalsozialisten tätig und entwarf für die Kriegsmaschinerie des Dritten Reiches Industriegebäude im Stil der Moderne. Wenn wir anhand dieser beiden Fälle urteilen, dann ist die

and theatrical plays—relating to the pavilions of Germany at three seminal world fairs of the twentieth century: the 1929 Barcelona, 1937 Paris, and 1958 Brussels International World Expositions. Both the pavilions and their historical circumstances greatly differed from each other: Mies's sparse modernist building in Barcelona represented the Weimar Republic, Albert Speer's pompous stone edifice in Paris celebrated the National Socialist Third Reich, whereas Egon Eiermann's cluster of light, open pavilions in Brussels stood for a democratic West Germany incorporated into the *pax Americana* of postwar consumerism. Despite their differences, the three still referred to each other: Speer's Paris building was a deliberate counterpoint to the "degenerate," "internationalist" modernism of the Barcelona Pavilion (which Hitler reportedly detested as especially un-German), whereas Eiermann in turn resurrected such modernism precisely in order to bury the memory of Nazism (significantly at the time when Mies himself ascended to the status of America's most influential architect). The press celebrated the latter building for its "restraint," "elegance," and "precision," terms that could just as well describe the Barcelona Pavilion, and proclaimed it an heir to the Bauhaus tradition (Mies was the school's last director before the Nazis closed it in 1933). The historical loop was thus completed, seemingly cementing the link between modernism and liberal democracy.

Except that things are not so simple. As it turns out, not only had Mies been more than willing to reconcile with the Nazis before he finally realized that the effort was futile and emigrated to the United States, but Eiermann actually did



Vjenceslav Richter, Jugoslawischer Pavillon bei der Expo 58, Brüssel 1958. Quelle: Foto mit freundlicher Genehmigung des Archivs Jugoslawiens, Belgrad.

Vjenceslav Richter, Pavilion of Yugoslavia at Expo 58, Brussels, 1958.
Source: Photo courtesy of the Archive of Yugoslavia, Belgrade.

Ludwig Mies van der Rohe, Deutscher Pavillon der der Expo 1929, Barcelona.
Quelle: Foto mit freundlicher Genehmigung von Berliner Bild Bericht 1929 - Fundació Mies van der Rohe.

Ludwig Mies Van der Rohe, The Pavilion of Germany at EXPO 1929, Barcelona.
Source: Photo courtesy of the Berliner Bild Bericht 1929 – Fundació Mies van der Rohe.



Liebesaffäre zwischen Architektur und Nation nicht nur hoffnungslos durch die bürokratischen „Zuhälter“ des Staates korrumpiert, wie *Nada: Act II* behauptet, sondern auch die Liebenden selbst erscheinen irreparabel unmoralisch promisk.

Wenden wir uns *Nada: Act I* und dem jugoslawischen Pavillon in Brüssel zu, werden die Dinge noch komplizierter. Wie sollen wir die Tatsache interpretieren, dass jene Medien, die die westdeutsche Nachkriegsdemokratie als „elegante“ und „präzise“ bezeichnet hatten, genau die gleichen Worte benutzten, um Vjenceslav Richters Ausstellung eines sozialistischen Staates im Rahmen derselben Weltausstellung zu beschreiben? Und ist es bloß ein Zufall, dass Richter in seinem Entwurf kreuzförmige Stahlstützen einsetzte, ein äußerst spezifisches Detail, das unvermeidlich an die erinnerungswürdigen mit Chrom verkleideten kreuzförmigen Säulen des Barcelona-Pavillons denken lässt? Ganz zu schweigen von der Tatsache, dass Richters karge, dynamische, „fließende“ Räume, ganz wie jene von Mies van der Rohe, auch ohne Ausstellungsexponate nichts von ihrer Ausstrahlung eingebüßt hätten. Und doch hatte die jugoslawische Ausstellung bei der Weltausstellung 1958 nichts mit liberaler Demokratie und der Pax Americana zu tun, dafür sehr viel mit einem radikal reformierten Sozialismus, im Sinne des frühen Marx. Zu diesem Zweck ließ Richter die Sprache der Zwischenkriegsavantgarde wieder auferstehen und bezog sich auf die linksgerichteten Tendenzen von Bauhaus und sowjetischem Konstruktivismus. Seine Vision blieb jedoch nicht unangetastet. Zunächst kamen die Bürokraten, um den ausdrucksvollsten Vorboten der Revolution, den zentralen Mast, von dem der Pavillon hängen sollte, zu streichen. Dann kamen die Journalisten, dieser weitere Kreis von „Zuhältern“, die die Liebe der Nation zur Architektur korrumpierten. Für sie hatte die Avantgarde nichts mit der Revolution zu tun, war sie doch

work for them, designing modernist industrial buildings for the Third Reich's war machine. If we're to judge by these two cases, the love affair between Architecture and the Nation is not only hopelessly corrupted by the State's bureaucratic "pimps," as *Nada: Act II* suggests, but the lovers themselves appear to be immorally promiscuous beyond repair.

If we turn to *Nada: Act I* and the Pavilion of Yugoslavia in Brussels, things get even more complicated. How should we interpret the fact that the media that linked "elegance" and "precision" with West Germany's postwar democracy used those exact words to also describe Vjenceslav Richter's exhibition of a socialist state at the very same fair? And is it just a coincidence that in his design Richter used cruciform steel columns, a highly specific detail that unavoidably brings to mind the memorable chrome-clad cruciform columns of the Barcelona Pavilion? Not to mention that Richter's sparse, dynamic "fluid" spaces, just like Mies's, could have disposed of all the exhibits without losing any of their power. And yet, Yugoslavia's exhibition at Expo 58 had nothing to do with liberal democracy and the *pax Americana* and everything to do with a radical reform of socialism in line with early Marx. Richter revived the language of the interwar avant-garde for that purpose, referencing the leftist inclinations of the Bauhaus and Soviet Constructivism. But his vision would not remain untouched. First came the bureaucrats to scrap the most expressive signifier of the revolution, the central mast from which the pavilion was supposed to hang. And then came the journalists, that other set of "pimps" corrupting the Nation's love for

gewaltsam von den Amerikanern „verschleppt“ worden, die sie ihrer sozialen Ambitionen beraubt hatten, um sie als kulturelle Waffe für den Kalten Krieg aufzumotzen. Die Geopolitik überschattete Richters revolutionären Idealismus und sein Gebäude wurde auf den bloßen Hinweis auf Jugoslawiens Unabhängigkeit vom Sowjetblock reduziert.

Wenden wir uns dem Rathaus von Aarhus zu, scheint es sich hier um einen völlig anderen Fall zu handeln: glücklich unberührt vom geopolitischen Feilschen der Weltausstellungen, wird es zudem mit dem weichen, sinnlicheren Stempel der skandinavischen Moderne assoziiert. Doch unter der Oberfläche bleiben die Verbindungen weiterhin bestehen: wie Mies van der Rohe und Richter waren auch die dänischen Architekten ähnlichem Druck ausgesetzt, das Kollektiv zu repräsentieren, wodurch sie sich schließlich gezwungen sahen, dem langen, horizontalen Gebäude – den Stereotypen entsprechend – einen Glockenturm hinzuzufügen. Außerdem schöpften sie aus der gleichen kalkulierten Spannung zwischen strengen, beinahe spartanischen Formen und dem Zelebrieren üppiger Materialien und Strukturen, die Mies van der Rohe schon in den 1920er-Jahren vorexerziert hatte. Der Mooreichenfußboden des Rathauses, auf dem der wunderbare Mandarin in *Nada: Act II* tot daliegt, weist dieselbe Art von spektakulärer Exotik auf wie Mies van der Rohes legendäre Onyxwand in Barcelona oder die Ebenholztüren in Krefeld. Richter schwelgte in ähnlichen Materialexzessen und pflasterte sein Gebäude in Brüssel mit einem Flickwerk verschiedenfarbigen Marmors aus ganz Jugoslawien, während die Wände mit unterschiedlichen Holzarten getäfelt waren. In jedem Fall war das Ergebnis eine formal schlichte, dennoch unwiderstehlich fotogene Architektur, die sich perfekt für die Medialisierung eignete und schlussendlich auch dazu, die Nation für sich selbst und für andere Nationen zu repräsentieren.

Architecture: for them, the avant-garde had nothing to do with the revolution, kidnapped as it was by the Americans, who stripped it of its social ambitions to be pimped out as a cultural weapon in the Cold War. Geopolitics overshadowed Richter's revolutionary idealism and his building ended up reduced to a mere index of Yugoslavia's independence from the Soviet bloc.

When we turn to the Aarhus City Hall, it may appear as a completely different case: blissfully untouched by the geopolitical haggling of world's fairs, it is also associated with a softer, more sensual brand of Scandinavian modernism. But beneath the surface, connections persist: just like Mies and Richter, the Danish architects bore similar pressures to represent the collective, which ultimately forced them to conform to stereotypes by adding a bell tower to their otherwise long horizontal building. Furthermore, they exploited the same calculated tension between austere, almost Spartan forms and the exultation in luscious materials and textures that Mies pioneered in the 1920s. The City Hall's bog oak floor, on which the Miraculous Mandarin lies dead in *Nada: Act II*, exhibits the same kind of spectacular exoticism as Mies's legendary onyx wall in Barcelona or the ebony doors in Krefeld. Richter indulged in similar material excesses, paving his Brussels building with a patchwork of varied colored marbles from all over Yugoslavia, as well as lining its ceilings with different kinds of wood. In each case, the result was a formally simple but nevertheless irresistibly photogenic architecture, perfectly suited to mediatization and ultimately to representing the Nation to itself and to other nations.

Was uns zu meinem letzten Punkt führt: Wo Nationen sind, dort ist auch Internationalismus. Letzterer ist zutiefst mit der Architekturgeschichte der Moderne verwoben, zumindest seit 1851, als das erste umfassende Spektakel des Internationalismus im Crystal Palace in London inszeniert wurde, diesem unübertroffenen Ahnherrn der Architekturmoderne. Die Verstrickung erreichte ihren Höhepunkt in der Bezeichnung „Internationaler Stil“, der in den 1930er-Jahren geprägt wurde, um die angebliche Universalität der Moderne zu ihrem endgültigen Wesenskern zu erheben. Nicht mehr die Geschichte mit ihrem endlosen Quell an Spezifität sollte der Legitimierung von Architektur dienen; sie wurde durch die Zukunft ersetzt, universell und hoffnungsvoll, jedoch unbestimmt und für jeden zu haben, der mutig genug war, danach zu greifen. Dass der Barcelona-Pavillon einer der wichtigsten Repräsentanten des Internationalen Stils war, mag ironisch anmuten, sollte er doch eine bestimmte Nation unter vielen vertreten. Doch das ist genau jenes Paradoxon, das im Zentrum der unmöglichen Liebesaffäre der Nation mit moderner Architektur steht: sie braucht ihren Liebhaber zur Selbstidentifizierung, für sich selbst und vor den Augen aller anderen, doch alles, was der launische Liebhaber zu bieten hat, ist ein endloser Strom immer neuer Bilder, hoffnungsvoll, doch vage. Die Beziehung kann nie vollzogen werden. Die verschiedenen Zuhälter versuchen vielleicht, den Liebhaber zur Unterwerfung zu zwingen, doch er erhebt sich immer wieder von Neuem, angespornt vom Verlangen der Nation nach Repräsentation. Alles, was beständig bleibt, ist die Hoffnung – Nada – dass der Zauber das nächste Mal wirken wird, dass der formlose Schwarm der Nation schließlich eine Verbindung mit der Architektur eingehen und somit, ein für alle Mal, eine klare Form annehmen wird.

“Das jugoslawische Volk kämpfte über Jahrhunderte für Freiheit und soziale Gerechtigkeit”, Detail der zentralen Ausstellung, Innenbereich des Jugoslawischen pavillons, Internationale Weltausstellung in Brüssel 1958. Quelle: Foto mit freundlicher Genehmigung des Archivs Jugoslawiens, Belgrad.

→ “The Yugoslav Peoples fought for freedom and social justice for centuries,” detail of the central display, interior of the Yugoslav Pavilion, International World Exhibition in Brussels, 1958. Source: Photo courtesy of the Archive of Yugoslavia, Belgrade.

Which brings us to my last point: where there are nations, there is also internationalism. The latter is deeply entangled with the history of modern architecture, at least since 1851, when the first large-scale spectacle of internationalism was staged in London inside the Crystal Palace, that ultimate progenitor of architectural modernism. The entanglement reached its apex in the moniker of the “International Style,” coined in the early 1930s to elevate modernism’s supposed universality to its ultimate essence. History with its infinite well of specificity was no longer to be the source of architecture’s legitimacy; it was replaced by the future, universal and hopeful, but indefinite and up for grabs by anyone courageous enough to reach for it. That the Barcelona Pavilion was one of the star representatives of the International Style may appear ironic considering that it was meant to represent one particular nation among many others. But that is precisely the paradox at the heart of the Nation’s impossible love affair with modern Architecture: it needs its lover for self-identification, for itself and in front of everyone else, but all that the fickle lover can offer is an endless stream of ever-newer images, hopeful but vague. The relationship can never be truly consummated. The various pimps may try to bully the lover into submission, but he always rises anew, resurrected by the Nation’s need for representation. All that remains permanent is the Hope—Nada—that the next time will be the charm, that the formless swarm of the Nation will finally enter into communion with Architecture and thus acquire a clear shape, once and for all.

