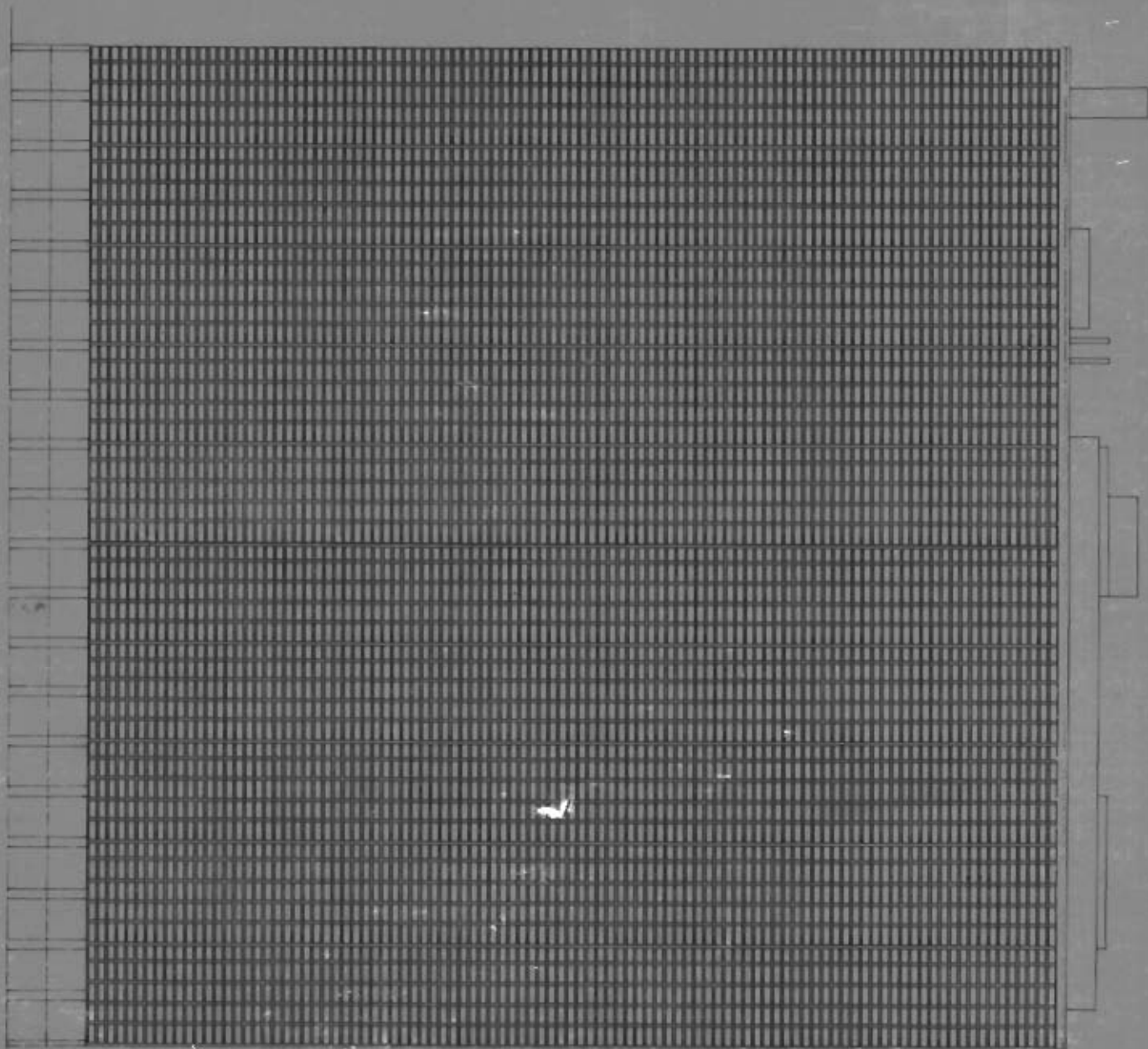
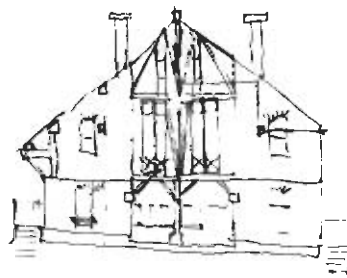


ARCHITECTUUR als oude wetenschap





Architectuur als oude wetenschap

ARCHITECTUUR als oude wetenschap

Architectuurtheoretische aspecten van het
rationalisme in de Nederlandse bouwkunst

door

Joost Meuwissen

WIEDERHALL EDITIONS

Uitgegeven door de Stichting Wiederhall, postbus 1923, 1000 BX Amsterdam
Wiederhall Editions, Amsterdam 1988

© 1987 Joost Meuwissen, Hilversum

© Summary 1987 Ronald van Erkel, Rotterdam

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the Stichting Wiederhall

Deze uitgave is proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor in de technische wetenschappen, aan de Technische Universiteit te Eindhoven, 1988

Promotoren: prof. drs. G. A. Bekaert en prof. dr. E. R. M. Taverne

Ontwerp: Arlette Brouwers

Druk: Handelsdrukkerij de Toekomst, Nieuweg 80, 1214 GW Hilversum

voor Annie Oud-Dinaux

en voor alle andere mensen
die zich zorgen maken over de architectuur

Inhoud

11	Inleiding
16	Herkomst van de afbeeldingen
20	Herkomst van de teksten
23	Rationalisme en bouwblokken
25	Elementen van het betoog van J. H. van den Broek
45	Peperklip te Rotterdam
57	Achtergebleven gebied: structuurschets Kop van Zuid
77	Plon Eindhoven Wereldstad
107	De Kovel, Boender, Mies
123	Stedelijke bouwblokken
145	Modern, klassiek, gotiek
147	Planning en architectuur als oude wetenschap
165	Neogotiek thans en honderd jaar geleden
195	Moderne en postmoderne
211	Polychromie en monochromie
227	De architectuurtekening vandaag
237	Macchina bredana
246	Voordracht over architectuurkritiek
253	English Summary
260	Register

Inleiding

Ik probeer in dit boek het rationalisme in de Nederlandse bouwkunst, als haar hoofdstroom, te traceren zoals het daadwerkelijk verschijnt, namelijk niet in een objectgebonden opvatting van het bouwwerk als architectonisch kunstwerk als zodanig, maar in de formulering en formalisering van een hele architectonische cultuur, met al haar instellingen en alle manieren waarop architectuur maatschappelijk wordt ingebed. De interesse van het Nederlandse rationalisme heeft altijd in de eerste plaats de opbouw van zo'n architectonische cultuur gegolden en pas in de tweede plaats het bouwwerk als kunstwerk. Of liever, het bouwwerk werd vooral gezien als moment in de opbouw van zo'n architectonische cultuur.

Het onderwerp van dit boek is niet deze architectonische cultuur in Nederland als zodanig, met al haar instellingen, op het gebied van planning, subsidiëring, onderwijs, onderzoek, welstand en media, maar is in engere zin het architectuurtheoretische aspect ervan, namelijk hoe architecten bouwwerken bejegenen wanneer zij impliciet of expliciet binnen een dergelijke cultuur werkzaam willen zijn. Hoe begrijpen zij een bouwwerk dat niet wordt opgevat als ultieme object van architectonische prestatie en appreciatie, maar altijd als moment in een ruimer tijdsbestek, als element in een wijder kader? Hoe wordt het bouwwerk dan gedefinieerd en vormgegeven? Dit is de vraag die ik in de pagina's van dit boek, aan de hand van enkele voorbeelden, stel.

Rationalisme geldt hier meer als aanduiding van een bepaalde benadering dan als benaming voor een stroming of zelfs een stijl in de Nederlandse architectuur. De term rationalisme is hiertoe in het verleden slechts sporadisch gebruikt, bijvoorbeeld nog in 1979, toen de architecten Wim Quist, Carel Weeber en Jan Hoogstad zich wilden afzetten tegen de benadering van kleinschaligheid in de jaren zeventig in de Nederlandse architectuur¹. De term heeft in Nederland echter nooit die duidelijke denominativiteit en theoretische diepgang gekregen zoals bijvoorbeeld wel in Italië. Ik gebruik hem eigenlijk vooral op grond van de door deze en andere architecten gebruikte methode van denken, waarin een object niet fenomenologisch wordt gefixeerd maar wordt gezien als evenement in een stroom van gebeurtenissen, als moment dat deze stroom ook een zekere richting kan verschaffen, waardoor ze ook verwijlen bij de vraag hoe dit zou kunnen gebeuren. De term rationalisme komt in dit geval dan voort uit het feit dat de zo beschreven gedachtegang rationeel kan worden genoemd zoals ze in de planningstheorieën is omschreven². Ik zou rationalisme hier dan willen omschrijven als een procedurele benadering van

1. 'Neo-rationalisme in de Nederlandse architectuur', *Plan X* (1979) 11, en 12

2. Bijvoorbeeld Karl Mannheim, of Andreas Faludi. *Planning Theory*, Pergamon Press, Oxford e.a. 1973

bouwwerken in de architectuur.

Vandoor dat de theorieën die op dit gebied in Nederland zijn geformuleerd niet ernaar zoeken het bouwwerk te definiëren volgens een systematiek van beschrijving of volgens enig andere objectgerichte systematiek, maar veeleer gaan over het bouwwerk als vraagstuk. Het bouwwerk wordt geprblematiseerd in een wijder normatief kader dat niet met dit bouwwerk samenvalt. Het leidt tot theorieën die voor een deel negatief zijn geformuleerd, namelijk in het vermijden van categorische bepalingen en begripsvorming die op die bepalingen gebaseerd zou zijn. Dit is bijvoorbeeld bij J. H. van den Broek en Carel Weeber duidelijk het geval. Aan de ene kant is architectuur niet een soort meerwaarde van bouwwerken ('architectuur, of gebouwen, dit komt op hetzelfde neer'), aan de andere kant moeten omtrent bouwwerken niet de overspannen verwachtingen worden gewekt die er in Europa steeds worden gewekt. Zo delen Carel Weeber en Wiel Arets en Wim van den Bergh een voorliefde voor de Aziatische stad, en voor de Japanse stad in het bijzonder, omdat het bouwwerk er zich niet als overspannen kunstobject aandient, maar een 'on-gebouw' kan zijn, een gebruiksvoorwerp in de stroom van 'transversale communicatie', eigenlijk een immaterieel gegeven dat pas vanuit die immaterialiteit, in de postmoderne wereld, aan een 'concept' vraagt dat architectonisch is maar er niet mee samenvalt. Iets eenders geldt voor de benadering van Herman de Kovel en Arnest Boender. Bij Boender is het bouwwerk, de doos uit Mies' IIT-curriculum, wel een object, maar een object van een soort lateraal denken dat elders ook wel als 'hyperrationalistisch' is aangeduid³. Het feit dat deze theorieën zich niet begeven op het vlak van een systematiek van de architectuurtaal maar louter op het vlak van de problematiek ervan, van het argument, van de betooglijkheid⁴, markeert ook hun 'open' karakter. Ze absorberen elk verschijnsel in een soort onderzoek op bruikbaarheid. Het zijn theorieën in de breedte, meer dan in de diepte, zelfs waar ze, zoals in het geval van Van den Broek, streven naar een consistentie op betooglijk vlak. De inhoud, of zoals Wiel Arets het noemt, 'het concept', wordt steeds besproken als iets waarop 'gewacht' wordt, als iets dat later komt en waartoe hoogstens thans slechts voorbereidingen worden getroffen. Deels is 'het concept' autobiografisch, zoals ook bij Carel Weeber ('als kind zat ik op dezelfde boot naar Nederland als waarmee de architect Maaskant reisde'), deels is het daarom ook altijd wachten op de inhoud ('het verhaal is uitverteld met de dood van de architect'). Het betekent ook dat de aanleidingen voor theorievorming divers zijn. Afgezien van Wiel Arets en Wim van den Bergh, die 'het concept' of de theorievorming uitdrukkelijk als misschien het belangrijkste in de architectonische bezigheid zien, waaraan

3. Arthur Wortmann - 'Obscene Scenarios, On Arnest Boender', *Wiederhall* (1987) 5, blz. 20-21

4. Dit onderscheid wordt ontleend aan de linguïstiek van Gustave Guillaume

het bouwwerk dan bijdraagt, hebben de meeste van de in dit boek gereleveerde architectuurtheorieën eigenlijk in die richting geen vooropgezette bedoeling. Ze ontstaan bij gelegenheid. De architectuur bestaat bij gelegenheid. Goede architectuur is, zoals Kenzo Tonge opmerkte, het benutten van 'gelukkige gelegenheden'⁵. Voor de literatuur zegt Poul Valéry hetzelfde.

5. 'Mijn leven met architectuur', *Plan XIII* (1982)
2, blz. 15-23

Er is natuurlijk een samenhang tussen het feit dat de hier besproken architectuurtheorieën zelden in een homogene vorm zijn gepresenteerd, maar voornamelijk bestaan als reeks gelegenhedsgeschriften, en aan de andere kant de inhoud, het oogmerk of de operationaliteit van deze theorieën. Als er, volgens Gilles Deleuze, twee criteria zijn waaraan een begrip moet voldoen, namelijk of het klopt en of het werkt, dan zou kunnen worden gezegd dat de rationalistische architectuurtheorieën in Nederland volledig de nadruk leggen op hun werkzaamheid, en zich bij de presentatie nauwelijks iets gelegen laten liggen aan hun consistentie. Omdat anderzijds theorievorming in de zin van verwetenschappelijking eigenlijk niet om een zekere graad van formalisering heen zou kunnen, werden deze theorieën in het verleden vaak niet als zodanig herkend. Ook soms door de architecten zelf niet. Als ze dan bij gelegenheid hun denken wel plotseling een expliciete en potente systematische vorm moeten geven, is het resultaat vaak minder van belang dan in hun banaalste gelegenhedsgeschrift. Er is een intrinsieke samenhang tussen het feit dat zo'n theorie wordt uitgesproken bij een gelegenheid van architectonische cultuur en dat haar inzet is diezelfde architectonische cultuur als analytische reeks van gelegenheden. Het bouwwerk wordt door Carel Weeber niet alleen vormgegeven als een organisch object maar ook anderverdeeld in facetten die horen tot verschillende gelegenheden in de architectonische cultuur. Het bouwwerk is fundamenteel heterogeen. De theorie heeft de fundamentele vorm van verschil, of liever, van verschil maken. Zo is er in Jan Hoogstads theorie eigenlijk geen brug tussen spatiologie en typologie. Voor Wim Quist is architectuur 'natuurlijkheid gepaard aan distinctie'. Bij Weeber en bij andere rationalistische architecten wordt bovendien het organische van het bouwwerk dan ook niet zelf op esthetische of psychologische wijze gefêteerd, maar als een distinctie opgevat, als 'stedelijk bouwblok'. Het 'stedelijk bouwblok' is geen positief architectuurmodel, maar een negatief model, het is passief en reactief en het vergt dat de beschrijving van het bouwwerk los komt te staan van de natuurlijke verschijning ervan, om te gaan behoren tot een eigen formalisering, een formalisering die niet op het bouwwerk zelf maar alleen op de beschrijving ervan betrekking heeft, bijvoorbeeld in de typologische handboeken of ook in de

interpretatiemethoden zoals ik ze hanteer. Het verschil is niet tussen gebouwd of getekend kunstwerk aan de ene kant en verbale of literaire reflectie erop aan de andere kant, maar tussen een bepoelde problematisering die in woord of architectuur tot vorm komt en de maat en wijze van formalisering van het kader waarin dit gebeurt. Het bijzondere karakter of het uitzonderlijke vermogen van de hier besproken benaderingen is, in wetenschappelijk opzicht, dat ze de formalisering die hun wetenschappelijk gehalte uitmaakt als een extern gegeven accepteren. Zo behoort de woningplattegrond toe aan de formalisering van de Voorschriften en Wenken, niet als een onderworpenheid aan restrictie en regulatuur maar als propositie binnen een theorie en mogelijk zelfs als te toetsen of falsificeren hypothese in het kader van zo'n propositie. Het oogmerk van dit boek is, hoe anvolmaakt en verkennend de weergave ervan ook moge zijn, duidelijk maken dat deze benaderingen ook als architectuurtheorie bestaan en dat hun vraagstellingen in de Nederlandse architectuur een continuïteit vertonen die over de stromingen en generaties heengrijpt. Wat dit betreft kan het hier beschreven architectonisch denken mijns inziens ook als hoofdstroom in de architectuurgeschiedenis van de laatste vijftig jaar gelden, waartegenover de meer objectgerichte, directer inhoudelijke fenomenologische benaderingen, waarin gewoonlijk het theoretisch gehalte van de architectuur in Nederland wordt getraceerd, in hun meer anvruchtbare kortsluiting, als een zijstroom zou moeten worden aangemerkt. Door J. H. van den Broek wordt dit wel zeer duidelijk verwoord. Het eerste deel van dit boek, 'Rationalisme en bouwblakken', beschrijft enkele belangrijke momenten in deze geschiedenis, en mag ermee zelf ook verschijnen als het skelet van zo'n geschiedschrijving. Het zou natuurlijk nodig zijn dat naast Van den Braek ook de andere patente of latente theoretici van de Nieuwe Zakelijkheid zouden zijn behandeld. Ik denk aan Van Tijen, over wie anlangs echter al een belangrijke monografie verschenen is⁶, of aan Mart Stam. Van den Braek geeft echter, in het kader van de rationalistische opvatting van architectuur als vormgeving aan een hele architectonische cultuur, mijns inziens het omvattendste argument. Hetzelfde geldt voor Carel Weeber in de context van het 'nea-rationalisme'. Omgekeerd zouden ook de theorieën die gewoonlijk niet tot deze benadering zouden worden gerekend, omdat ze in hoge mate inhoudelijk zijn geformuleerd, maar praktisch gezien, las van de inhoud van hun theorie, wel dezelfde wending bewerkstelligen, en zich even verregaand in de architectonische cultuur verspreiden, vaarwerp van anderzake kunnen zijn in ditzelfde kader. Ik denk hierbij aan Jaap Bakema en Aldo van Eyck, die hier slechts zijdelings aan de arde komen, aan Rem Koolhaas, en aan

6. Ton Idsinga, Jeroen Schilt - *Architect W. van Tijen 1894-1974: Ik ben een rationalist, maar er is meer op de wereld . . .*, Staatsuitgeverij, Den Haag 1987

Granpré Molière. De laatste werd altijd, bijvoorbeeld door Van Tijen, als theoreticus en niet als architect geëerd, terwijl volgens mij zijn theorie niet in zijn theorie maar in zijn architectuur aanwezig is en zijn geschriften met dat uitgangspunt zouden moeten worden herlezen.

In het tweede deel van dit boek, 'Modern, klassiek, gotiek', worden enkele meer algemene aspecten behandeld van een architectonisch denken dat zich niet in een formalisme van bouwwerken uitput. Juist het 'open' karakter van de hier beschreven wijze van theorievorming in de architectuur maakt tendentieel ook een adequate keuze van sociale vraagstellingen mogelijk, waaraan de architectuur een bijdrage zou kunnen vormen.

De Nederlandse architectuur is de rijkste ter wereld. Dat dit hier en elders niet steeds wordt herkend is niet alleen het geval van het kleine taalgebied maar vooral van de geringe afstand tussen architectonische en institutionele praktijk, waardoor de theorie wordt gevoed maar waardoor ze ook vaak niet heeft te worden geëxpliciteerd. Daardoor verschijnt de Nederlandse architectuurbeoefening ook wel gedeeltelijk als onbegrijpelijk in het buitenland. In dit verband is het van algemeen belang dat een jongste architectengeneratie haar benadering ook in theoretisch opzicht wil expliciteren in het kader van het internationale architectuurdebat. Ik denk hierbij aan Jo Coenen, en aan Wiel Arets en Wim van den Bergh. In de voortgaande internationalisering van de architectonische cultuur zou de 'open' theorie van het Nederlandse rationalisme een vruchtbare bijdrage kunnen zijn. Dit boek is een bescheiden poging, een kleine stap, in die richting.

Herkomst van de afbeeldingen

- Omslag** Arnest Boender - 'Massaflat', *Pan* XIV (1983) 9, blz. 17
- 1** Joost Meuwissen - Analysetekeningen van Viollet-le-Duc
tuinmanswoning te Eu, viltstift op papier, 1983, detail (coll. auteur)
- 24** Maristella Casciato e.a. (reds.) - *Architectuur en volkshuisvesting, Nederland 1870-1940*, SUN, Nijmegen 1980, blz. 182 (fotograaf onbekend)
- 27** Rudy Stroink (red.) - *Ir. J. H. van den Broek, Projecten uit de periode 1928-1948*, Delftse Universitaire Pers, Delft 1981, blz. 85 en *Bouwkundig Weekblad Architectura* LVII (1936) 20, blz. 226
- 29** Alexander Klein - *Das Einfamilienhaus - Südtyp, Studien und Entwürfe mit grundsätzlichen Betrachtungen*, J. Hoffmann, Stuttgart 1934 en *Bouwkundig Weekblad Architectura* LV (1934) 27, blz. 281-287
- 31** Casciato, en foto archief Van den Broek en Bakema, Ratterdam
- 44** *Plan* XIV (1983) 9, blz. 32 (foto Piet Rook), detail
- 47** Inkt op papier, losbladige brochure, ook gepubliceerd in S. Umberto Barbieri (red.) - *Architectuur en planning, Nederland 1940-1980*, Uitgeverij 010, Rotterdam 1983, blz. 212
- 53** *Cement* XXXIV (1982) 7 (foto Bob de Ruiter)
- 56** G. Keller (red.) - *De wonderen der wereld, Kunstwerken der natuur en der menscheid zaaals zij thans bestaan, Verzameld uit alle deelen der wereld, Met beschrijving door bekende wereldreizigers . . .*, Sijthoff, Leiden z.d., blz. 31 (fotograaf onbekend)
- 59** *Ontwerpersoverleg stadsontwikkeling Ratterdam* (1983) 11, omslag
- 60** z. red. - *Rotterdam Olympische Stad 1992*, Gemeente Rotterdam, z.p. 1984, blz. 11
- 61** *Ibid.*, blz. 2
- 62** *Ontwerpersoverleg stadsantwikkeling Ratterdam* (1983) 11, blz. 6
- 67** z. red. - *Struatuurschets Binnenhaven Spoorweghavengebied*, Dros, z.p. 1979, blz. 18
- 68** *Ibid.*, blz. 51
- 71** *Ontwerpersoverleg stadsantwikkeling Ratterdam* (1983) 11, blz. 7
- 75** *Ibid.*, blz. 11
- 76** Collage, gemengde technieken op papier, coll. Groep VIII, faculteit Bouwkunde, TU Eindhoven (Fotografische Dienst, faculteit Bouwkunde, TU Eindhoven)
- 81** Ballpoint op papier (coll. auteur)
- 89** Harm Tilam, Arie Graafland (reds.) - *Hoogbouw en compacte stad*, Delftse Universitaire Pers, 1984, blz. 76
- 90** *Plan* XIII (1982) 9, blz. 37

- 95 Kleurpotlood en ballpoint op fotocopie (coll. outeur)
- 97 Viltstift op lichtdruk, coll. auteur (Fotografische Dienst, faculteit Bouwkunde, TU Eindhoven)
- 99 Idem
- 101 Potlood op papier, coll. architect (Fotografische Dienst, faculteit Bouwkunde, TU Eindhoven)
- 103 Idem
- 105 Collage, gemengde technieken op papier, coll. Groep VIII, faculteit Bouwkunde, TU Eindhoven, detail (Fotografische Dienst, faculteit Bouwkunde, TU Eindhoven)
- 106 Werner Blaser - *Mies van der Rahe, Lehre und Schule, Principles and School*, Birkhäuser, Bazel en Stuttgart 1977, blz. 169 (fotograaf ongenoemd)
- 109 *Plan XIV* (1983) 3, blz. 7
- 115 *Plan XIV* (1983) 7-8, blz. 38
- 117 *Plan XIV* (1983) 9, blz. 16 en 24
- 119 *Ibid.*, blz. 23
- 121 Marc a Campo e.a. (reds.) - Bijlmerstrip, Tweeëntwintig projecten een voorstel, ('samenvatting van het Bijlmermeerproject uit het studiejaar 1976-1977 aan de afdeling der bouwkunde van de TH Delft'), z. uitg., z.p. z.d., blz. 68
- 122 *Wiederhall* (1986) 1, blz. 1 (foto Studio 10)
- 124 *Ibid.*, blz. 9 (detail)
- 125 *Ibid.*, blz. 12 (foto Studio 10)
- 126 *Ibid.*, blz. 3
- 131 Paul Goldberger - *The Skyscraper*, Alfred A. Knopf, New York 1981 1982², blz. 78 (foto coll. Museum of the City of New York)
- 137 *Wiederhall* (1986) 1, blz. 13
- 141 *Le nouveau Vignale au Règles des cinq ordres d'architecture, Par Jacques Barozzio, Enrichi de Moulures, Cartels et Culs de Lampes Composés et Gravés par Babel*, F. Chereau, Parijs 1755
- 146 *Ibid.*
- 159 Frank Russell (red.) - *Quinlan Terry, Architectural Design - Academy Editions*, Londen 1981, blz. XXXIV
- 164 *Wiederhall* (1986) 2, blz. 2
- 167 *Plan XIII* (1982) 7-8, blz. 21
- 169 *Ibid.* (fotograaf ongenoemd)
- 171 A. Welby Pugin - *The True Principles of Pointed or Christian Architecture, Set forth by two lectures delivered at St. Marie's, Oscott*, John Weale, Londen 1841, *Academy Editions*, Londen, St. Martin's Press, New York 1973, blz. 17

- 173 *Plan XII* (1981) 5, blz. 28
- 175 E. E. Viollet-le-Duc - *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, Tome huitième*, A. Morel, Parijs 1866, F. de Nobele, Parijs 1967, blz. 43
- 181 *Ibid.*, *Tome deuxième*, B. Bance, Parijs 1859, F. de Nobele, Parijs 1967, blz. 324
- 183 E. E. Viollet-le-Duc - *Entretiens sur l'architecture, Tome deuxième*, A. Morel, Parijs 1872, *Edition intégrale, Tome 1 + 2*, Pierre Mardaga, Brussel - Luik 1977, blz. 62
- 189 fotocopie van tekening inkt op papier, coll. architect, ook gepubliceerd in *Plan XIII* (1982) 7-8, blz. 27
- 190 Idem
- 191 Idem
- 192 Idem, blz. 26 (potlood)
- 194 *Wiederhall* (1986) 2, blz. 17 (foto Pieter Boersma)
- 197 Heinrich Tessenow - *Hausbau und dergleichen*, Bruno Cassirer. Berlijn 1916, blz. 57
- 199 John Ruskin - *The Stones of Venice, Illustrated Edition, Vol. I*, George Allen, Londen 1905, blz. 60
- 202 Robert Lutyens - *Sir Edwin Lutyens, An appreciation in perspective, by his son*, Country life, Londen 1942
- 203 *Plan XII* (1981) 4, blz. 17
- 205 *Oppositions* (1974) 4, blz. 8
- 206 Camillo Gubitosi, Alberto Izzo (reds.) - *Five Architects NY*, Officina, Rome 1976, blz. 47
- 207 Francesco Dal Co (red.) - *10 immagini per Venezia*, Officina, Rome 1980, blz. 64
- 210 Ed Taverne - *Maat en schaal in de architectuur van Carel Weber*, Stichting Sikkensprijs, z.p. 1983, blz. 1
- 215 Jan de Heer (red.) - *Kleur en architectuur*, Uitgeverij 010, Rotterdam 1986, blz. 132 (foto Piet Rook)
- 219 *H mensuel d'arts & spectacles*, juli 1971, blz. 46 (foto Daniel Morard)
- 221 Barbieri, blz. 162 (fotograaf ongenoemd)
- 223 Peter Arnell, Ted Bickford (reds.) - *Aldo Rossi, Buildings and Projects*, Rizzoli, New York 1985, blz. 101 (foto Peter Arnell)
- 224 Foto Peter Cox
- 226 Barbieri, blz. 159 (detail)
- 229 *Wiederhall* (1986) 3, blz. 35
- 231 Inkt op papier (coll. architect)
- 234 *Wiederhall* (1986) 3, blz. 5

- 236** Aldo Rossi - *Libro azzurro, Alcuni dei miei progetti*, Jamileh Weber, Zürich 1983
- 239** Arnell. blz. 56
- 242** Ibid., blz. 57 en 60
- 245** Viltstift op papier, coll. de Bruyn Kops, Amsterdam (*Plon* XVI (1985) 5, blz. 32)

Herkomst van de teksten

'Elementen van het betoog van J. H. van den Broek', in Rudy Stroink (red.) - *Ir. J. H. van den Broek, Projecten uit de periode 1928-1948*, Delftse Universitaire Pers, Delft 1981, blz. 17-27. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Bouwkundegebouw van de TH in Delft, maart-april 1981.

'Peperklip te Rotterdam', *Plan XIV* (1983) 9, blz. 29-36

'Achtergebleven gebied: structuurschets Kop van Zuid' is de uitgebreide en geannoteerde tekst van een voordracht 'De terugkeer van de Vroesenlaan', op 8 november 1984 in de burgerzaal van het stadhuis in Rotterdam, ter gelegenheid van de festiviteiten rond '10 jaar stadsvernieuwing Rotterdam', en gepubliceerd in *Plan XVI* (1985) 5, blz. 7-12.

'Plan Eindhoven Wereldstad', in Harm Tilman, Arie Graafland (reds.) - *Hoogbouw en compacte stad*, Delftse Universitaire Pers, Delft 1984, blz. 67-86. Een verkorte versie onder dezelfde titel werd als voordracht gehouden op de studiedag 'hoogbouw en compacte stad', onder leiding van Hugo Priemus, in zaal A van het Bouwkundegebouw van de TH Delft, 1 juni 1984. Het betreft het verslag van een ontwerpproject, in het studiejaar 1983-1984 begeleid in het kader van Groep VIII aan de afdeling bouwkunde van de Technische Hogeschool Eindhoven.

'De Kovel, Boender, Mies' is de geannoteerde tekst van een college getiteld 'Architectuur in de jaren negentig, Een geschiedenis van de toekomst', gegeven in de collegereeks 'Verdichting door wolkenkrabbers', in het kader van het project 'Eindhoven Wereldstad', Groep VIII, Afdeling Bouwkunde, Technische Hogeschool Eindhoven, op 21 september 1983, tevens opgenomen in de voordracht 'Nieuwe tendenzen in de Nederlandse architectuur, Boender, De Kovel, Mies, Engel, Van Duin, Cohen', gehouden op de BNA-themadag 'Nieuwe tendenzen in de Nederlandse architectuur', op 30 september 1983 in de Sonestakoepelzaal te Amsterdam. 'De Kovel, Boender, Mies', *Plan XIV* (1983) 9, blz. 20-25.

'Stedelijke bouwblokken' is de uitgebreide en geannoteerde vertaling van 'Urban Blocks', *Wiederhall* (1986) 1, blz. 14-17.

'Planning en architectuur als oude wetenschap' is de uitgebreide en

geannoteerde tekst van een voordacht getiteld 'Ontwerp en planning in het perspectief van algemene wetenschap', gehouden op de studiedag 'Planning en ontwerp' aan de Technische Hogeschool te Delft, op 26 mei 1983 in de Grote Vergaderzaal van het gebouw voor Bouwkunde.

'Neogotiek thans en honderd jaar geleden', *Plan XIII* (1982) 7-8, blz. 19-29, werd geschreven bij de presentatie van tekeningen uit het ontwerpproject 'Katholiek bouwen', begeleid in het kader van Groep VIII, Afdeling Bouwkunde, Technische Hogeschool Eindhoven, voorjaarssemester 1982, en gedeeltelijk uitgesproken als college getiteld 'Neogotiek', 11. april 1983 in zool A van het gebouw W&S, TH Eindhoven, in het kader van de collegereeks 'De contouren van de architectuurgeschiedenis in Nederland'. De thans gepubliceerde tekst is geannoteerd en uitgebreid met een ten behoeve van het Viollet-le-Duc-onderzoek in de Groep Architectuurgeschiedenis en -Theorie, Afdeling Bouwkunde, TH Eindhoven, op 8 november 1984 geschreven 'Kennistheoretische noot aangaande de waarheidskern van Viollet-le-Duc's oeuvre'.

'Moderne en postmoderne' is de geannoteerde tekst van een gelijknamige voordracht, op 29 maart 1987 in Cinecitta te Tilburg gehouden, in het kader van het programma 'Beeld van architectuur', georganiseerd door de stichting 'In plaats van de preek'. Tevens met als titel 'Beeld en architectuur' gehouden op 15 mei 1987 in de kontine van EGM architecten te Dordrecht ter gelegenheid van de opening van de tentoonstelling 'Skulpturen en tekeningen van Geert Koevoets', en op de vergadering van de BNA-kring Centrum, 9 juni 1987 te Amersfoort.

'Polychromie en monochromie', in Jan de Heer (red.) - *Kleur en architectuur*, Uitgeverij 010, Rotterdam 1986, blz. 130-139. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in Museum Boymans-van Beuningen te Rotterdam, september tot november 1986, en in het Groninger Museum van december 1986 tot januari 1987.

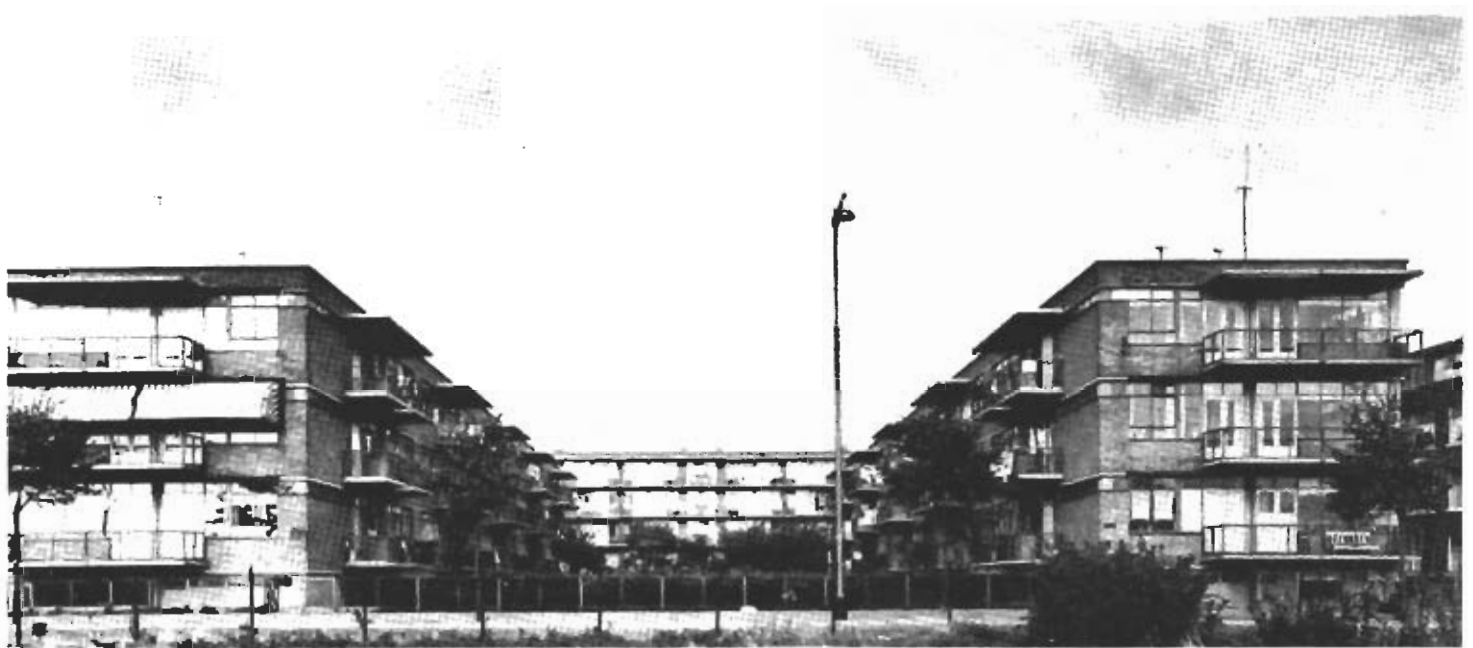
'De architectuurtekening vandaag', ongeannoteerd gepubliceerd als 'the architectural drawing today', *Dutch Art + Architecture Today* (1987) 22.

'Macchina bredana', *Plan XVI* (1985) 5, blz. 28-32

'Voordracht over architectuurkritiek', geannoteerde versie van de

voordracht 'Architectuurkritiek bestaat niet', gehouden op het gelijknamige symposium over architectuurkritiek in het kader van de festiviteiten rond de opening van het nieuwe gebouw van de Academie van Bouwkunst te Rotterdam, 31 januari 1985, zonder titel gepubliceerd in Henk Juinen, Maarten Struijs, Ron Weerheym (reds.) - Sympasiumverslag 'Architectuurkritiek bestaat niet', 31 januari 1985, A(cademie) v(an) B(ouwkunst), R(otterdam) 1985, blz. 52-58.

Rationalisme en bouwblokken



Elementen van het betoog van J.H. van den Broek

Johannes Hendrik van den Broeks lezingen en opstellen geven drie verschillende betooglijke momenten te zien, die zich in de loop der jaren verder verzelfstandigen ten opzichte van elkaar. In de eerste plaats is er de geschiedenis van de stromingen in de architectuur, die bepolend zijn voor de actuele beroepssituatie. In de tweede plaats is er de uiteenzetting van de principes van de moderne architectuur, die gebruik maakt van zulke begrippen als 'organisch' en 'functioneel'. In de derde plaats is er het schematiserende programmatische argument dat beslissingen aangaande ontwerp, planning, planningsinstellingen, onderzoek en onderwijs al onderzoekend wenst voor te bereiden.

Van den Broeks architectuurtheorie is dus geen homogene monoloog. Zijn argument raakt bij de uitwerking ervan meer en meer gedifferentieerd. Het verschil van de drie betooglijke elementen (geschiedenis, principe, onderzoeksprogramma) heeft natuurlijk wel te maken met de verschillende gelegenheden waarbij een tekst figureert, maar ontleent toch niet zijn bestaansreden aan het bestaan van verschillende publieken in de architectonische cultuur. Het betoog wordt niet vanuit een opportunistische gedifferentieerd. Tenminste, men zou kunnen onderzoeken welk spoor de drie verhalen door de architectonische cultuur van zijn tijd trekken.

Als uitgangspunt zou kunnen gelden het belang dat Van den Broek steeds heeft gehecht aan de traditie van de vakbeoefening. Men kan zeggen dat de moderne architectuur in alle drie de ontwikkelde betooglijke stromen niet als een afwijzing van de traditie, maar als haar verbreding en consequentie wordt gepresenteerd. Daarom kan een onderzoek naar Van den Broeks denken de al te operationele stellingen en leuzes relativeren, die het zicht op de culturele betekenis van de moderne architectuur nog veelal benemen. Men denke aan uitdrukkingen als 'het nieuwe bouwen' en dergelijke, die altijd maar een bepaald aspect of een bepaalde periode van de moderne architectuur tot beeld verheffen, ten koste van haar consistentie en culturele verwarvenheden.

De traditie van het vakgebied en de ambachtelijkheid van het bouwen worden door Van den Broek niet categorisch afgewezen. Ze vormen veeleer de grond op welke de bijzondere verschijning van de moderne architectuur zich kan verheffen. De architect dient in de eerste plaats zijn vak te beheersen en de rest is een kwestie van durf: 'Wie als bouwmeester of als opdrachtgever niet in zich voelt de mogelijkheid om de moderne conceptie te louteren in uiterste devotie, hij bouwe niet los van de traditie'. De traditie

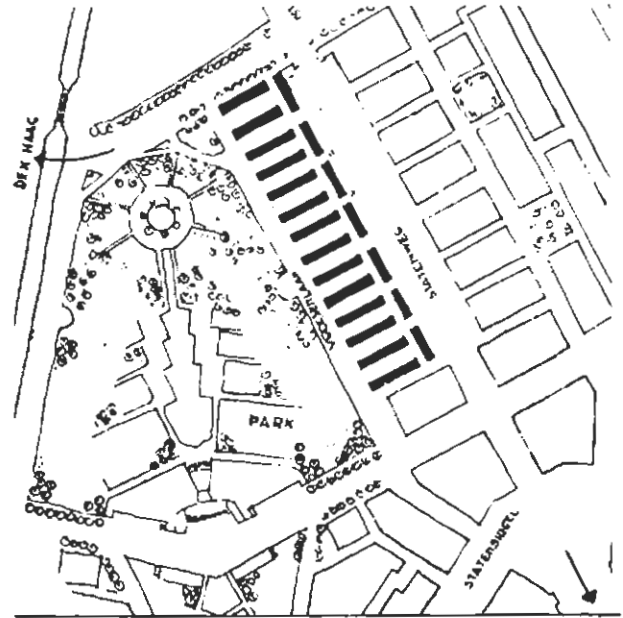
van 'bescheiden ambachtelijkheid' kan 'zuivere en echte' resultaten opleveren¹.

De ombachtelijkheid en haar traditie zijn echter geen algemene waarden die aan de architectuur als zodanig ten grondslag zouden liggen. Ze zijn mogelijksvoorwaarde voor het ontstaan van een zich ontwikkelend architectonisch oeuvre in moderne zin. Men heeft nu eenmaal niets aan durf als men niet goed weet in welke doden men hem zou moeten omzetten. Van den Broeks argument is dan vooral didactisch van aard. Leer eerst het vak beheersen, dan kun je pas de moderne conceptie louteren. De beheersing van het vak is niet alleen een kwestie van een goede architectuuropleiding (die alle moderne architecten nog hebben gehad, omdat de Bauhaus-achtige inrichtingen nog niet haar verwoestend werk hadden verricht), maar zij is vooral een verworvenheid van praktische ervaring en leeftijd. Zo schrijft Van den Broek bij de dood van Van der Vlugt: 'Hij was juist toe aan dit vaste idee en die vaste hand die ons eerst in onze veertiger jaren ons werk doen beheersen'². De schrijver is dan zevenendertig jaar oud. Hij staart zich aan de anevenwichtigheid van zijn eigen werk, die bijvoorbeeld in de woningbouw aan de Blijdorpse Vroesenlaan zou hebben geleid tot een overmatige nadruk op de optelling van woningen: 'Wij moeten erkennen, dat de vraagstukken van het wonen, aan dit complex verbanden, zoveel energie hebben geëist, dat de architectuur niet meer is geworden dan een eenvoudige apstapelning van de samenstellende woningen. Ofschoon reeds de gevels aan het park iets van de vrijheid van het wonen in deze omgeving laten merken, menen wij, dat indien in een volgend geval de ten grondslag gelegde beginselen gemakkelijker gehanteerd kunnen worden, de uitwendige verschijning nog tot grotere rijpheid zal kunnen komen'³. Het is een verbazingwekkende opmerking, voor wie de Vroesenlaan bezoekt. Het complex ademt er een aanzienlijke hoeveelheid elementen die nauwelijks de opeenstapelning van woningen betreffen, zowel in programmatische zin als wat betreft vorm. Programmatisch is er de aanwezigheid of mogelijke aanwezigheid van collectieve voorzieningen, van gemeenschappelijk kijkgroen tot het vernuftige maederslot dat in het gemeenschappelijke trappenhuis de conciërge vervangt. In vorm is er de palazza-achtige uitleg en de zelfstandigheid ten opzichte van de omringende woonblokken, waardoor men het complex als een 'klassiek gebouw' zou kunnen aanmerken. In de gevelopstanden tenslotte kan men zonder enige moeite de klassicerende architectonische elementen aanwijzen die het U-vormige gebouw zijn rust verschaffen. Gijs Wallis de Vries omschrijft het complex, met het oog op de mogelijke herhaling ervan tot een reeks van U-vormige bouwblokken, door

1. J. H. van den Broek - 'Drie eekken van H. P. J. de Vries Architect B.N.A.', *Bouwkundig Weekblad Architectura* LVII (1936) 17, blz. 197-203

2. J. H. van den Broek - 'In memoriam L. C. van der Vlugt Jr. Architect B.N.A.', *Bouwkundig Weekblad Architectura* LVII (1936) 18, blz. 205-206

3. J. H. van den Broek - 'Woning-complex in het plan 'Blijdorp' te Rotterdam', *Bouwkundig Weekblad Architectura* LVII (1936) 20, blz. 225-232. De terughoudendheid in de eigen waardering, en het presenteren van het project als uitzending, als 'demonstratie' van nieuwe mogelijkheden, zijn misschien ook pogingen de kritiek de wind uit de zeilen te nemen. Desandanks wijst H. T. Zwiers in het volgende nummer van het *Bouwkundig Weekblad* op de slechte plotgronden: 'Elk begrip van gezinsleven is hier afwezig en het aanbrengen van vier van de zes sloopplaatson als opklapbod in de dagelijkse woonruimte is (...) erg dan de ergste alcohofwoning'. De kritiek uit traditionele hoek is volledig geconcentreerd op het nomadische van de moderne architectuur: H. T. Zwiers - 'Wonen of kamperen?', *Bouwkundig Weekblad Architectura* LVII (1936) 21, blz. 237-239



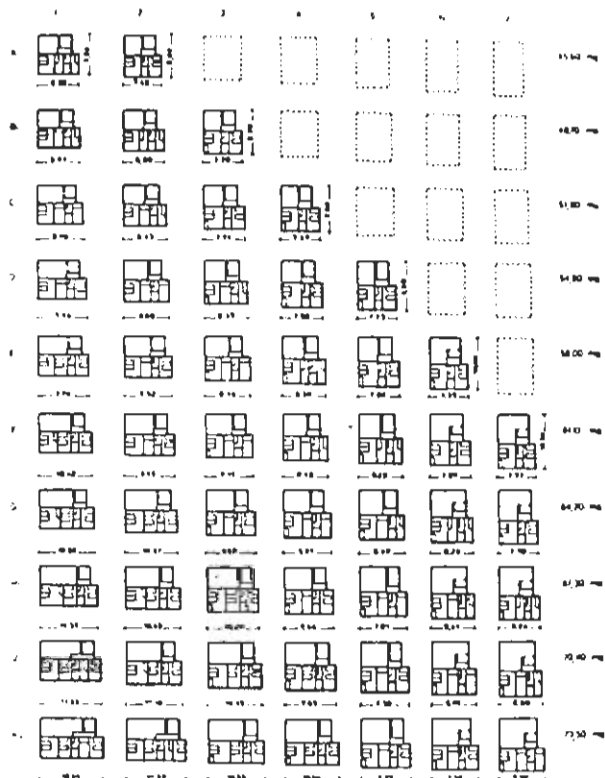
Van den Broek als studievoorstel getekend⁴, als volgt: 'Waar en op welk moment verschijnt de stad als beeld?' Aan de open zijde verschijnt de stad als 'horizon', als in een park; aan de andere kant (die een verdieping hoger is dan de flanken) verschijnt de stad als een 'allee', als een as die open is, maar wel gericht op de stad. 'Het blok zelf nu, als plek in de stad gedraagt zich als een klassiek gebouw, zo kun je tenminste de onverschilligheid opvatten in de repetitie met de blokken opzij'⁵.

Toch is de herhaalbaarheid van de Vroesenlaan mijns inziens complexer dan een naakte repetitie zonder verschil. Het zou ook meer conform de lijn van het oeuvre van Van den Broek zijn dat men de Vroesenlaan niet ziet als gegeven blok dat men zou kunnen herhalen door er identieke blokken naast te zetten. De stedenbouwkundige studie in welke zulks wel wordt gesuggereerd exploreert een geaggregeerder vorm van planning dan het bouwontwerp voor de Vroesenlaan. Heel de zin van de stedenbouwkundige studie heeft in die tijd gelegen in de explorering van nieuwe planningsvormen. Het woning-complex aan de Vroesenlaan is niet een klassiek gebouw wijl het verschil met de omgevende blokken er niet zou worden geformuleerd, maar het is een klassiek gebouw omdat de naakte repetitie van bouwbestemmingen in het stedenbouwkundige plan los kan worden gedacht van de complexe herhaling van gearticuleerde bouwblokken in de respectievelijke bouwontwerpen. De complexe herhaling van het bouwblok Vroesenlaan heeft als draombeeld, in de eerder geciteerde woorden van Van den Broek, 'iets van de vrijheid van het wonen in deze omgeving'. Het gaat dan niet zozeer om een naakte repetitie die men zou moeten definiëren als een onverschilligheid, als wel om een complexe repetitie (een 'klassiek gebouw', een gebouw in toga) die een vrij, ongebonden verschil mogelijk maakt. Het wonen als een vrij verschil heeft bij Van den Braek niet de status van een beeld, van een beeld als zodanig noch van een 'stadsbeeld', dat men zou kunnen zien, maar van een idee dat men merkt. De gevels op het park, zegt Van den Broek, laten iets van de vrijheid van het wonen 'merken'. De architectuur verschijnt daarom als een repetitie van woningen, opdat het wonen zelf in dit complex verschil zou maken. Het wonen wordt door Van den Broek als doorslaggevend voor de vernieuwing van de architectuur gezien.

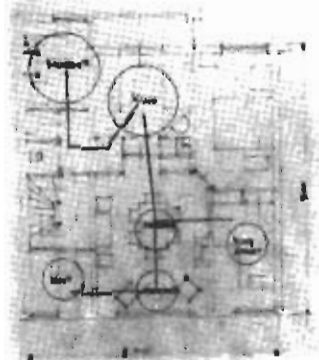
Ook de opklapbedden en schuifwanden in de woningen zouden in de eerste plaats merkteken van een spoor van wonen kunnen worden genoemd. Pas in de tweede instantie zouden ze kunnen verschijnen als beeld van een machinaal (Le Corbusier), een dichtelijk (Heidegger) of een de woning aangrijpend, bouwend en verbouwend wonen (Habracken).

4. Van den Broek - 'Woning-complex ...', blz. 226

5. Gijs Wallis de Vries - *Thema's van een als signifiante praktijk te omschrijven arbeid: het stedenbouwkundig ontwerp*, Scriptie 610, De tekeningen van Van Staaden, Tjimon, Wallis. Delft 4-15 december 1976, ongepubliceerd typoscript, blz. 8

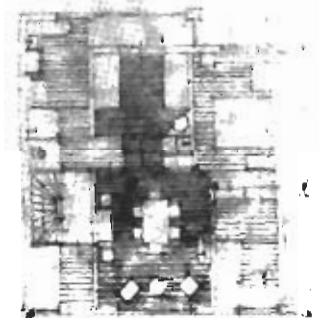


A KINDERTOEZICHT NIET MOGELIJK.
WOONKAMER VOOR KINDERSPEL
TE KLEIN



MOEDER EN KIND IN DE WONING

A ONGUNSTIGE MEUBLERING, GEEN
VRIJE RUIMTE.



STAAT IV.

Ofschoon Van den Broek wel aan le Corbusiers woonhuizen refereert is het toch wel erg de vraag of de 'woonmachine' als een positief beeld voor de opklapbedden en de schuifwanden van de Vroesenlaan heeft gefungeerd. De woonmachine is natuurlijk wel bekend geweest, maar hoe ze in het ontwerpen van Van den Broek zou kunnen zijn terecht gekomen is nog niet voldoende empirische onderzocht. Hetzelfde geldt voor de observatie van Pieter Singelenberg ten aanzien van de Vroesenlaanplattegronden, als zou Van den Broek er de mobiliteit van Rietvelds Utrechtse Schröderhuis hebben toegepast op de oudere suitewoning. De observatie moet de stelling ondersteunen dat 'drastische systemen, zoals van May in Frankfurt en van Gropius in Dessau-Törten (...) hier toen niet toegepast (zijn)'⁶.

Nu is het inderdaad zo, dat bij alle nadruk op een vernieuwing van het woningtype, zoals ook Van den Broek vanaf 1931 vooropstelt⁷ en van wier draagwijdte men ook voldoende empirische evidentie vindt in het schetsverloop van zijn ontwerpen, de resulterende woningtypes in essentie zo weinig verschillen van wat al bekend is. In plaats van nieuwe, 'drastische' systemen in te voeren lijkt men in Holland meer te voelen voor een geleidelijke aanpassing van de bestaande types.

Ook de verschillen in het gedane architectonische onderzoek ten behoeve van woningtypes, tussen Duitsland en Nederland, zijn in dit verband van betekenis. Men vergelijk bijvoorbeeld het onderzoek van Alexander Klein met dat van Van den Broeks medewerker H. Leppla. Men vindt bij Leppla een bestaand type dat op grond van gekwantificeerde behoeftes (via vragenlijsten en enquêtes) wordt gemodificeerd, aangepast en geëvalueerd. De vorm van het onderzoek behelst een vergelijking tussen één oud en één nieuw type. Dergelijk onderzoek staat niet ver af van het ontwerp binnen een bepaalde omgeving en binnen een bepaalde opdracht, tenminste op het eerste gezicht⁸. Het onderzoek van Klein daarentegen heeft betrekking op de systematisering van architectonisch materiaal, vooral plattegronden, waaruit niet wordt gekozen, maar door de logische constructie via classificatie, het nieuwe wordt geïnterpoleerd en niet via kwalitatieve beschrijving wordt ontwikkeld⁹.

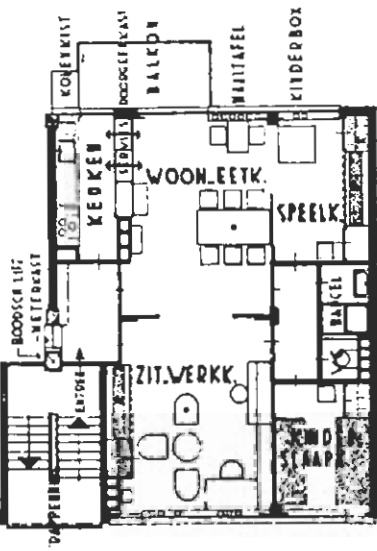
Kleins en Leppla's onderzoekingen zijn in architectuurtheoretische zin divergent. Klein levert een handboek, Leppla een ontwerpprocedure. Men kan uit een vergelijking van beide dus nauwelijks een conclusie trekken. Als de Duitse woningbouwssystemen drastischer zijn dan is dat uit het oogpunt van de woning als object. Bezieet men de vergelijking echter vanuit de historische ontwikkeling van de planningsvormen, dan is Leppla's onderzoek veel drastischer dan dat van Klein, omdat het het architectonisch ontwerp revolutioneert binnen een, vaaralsnog virtuele, planningscontext.

6. Pieter Singelenberg - 'Rietveld en woning typologie 1927-1936', *Kunstwerk V* (1980) 20-21, blz. 3-19

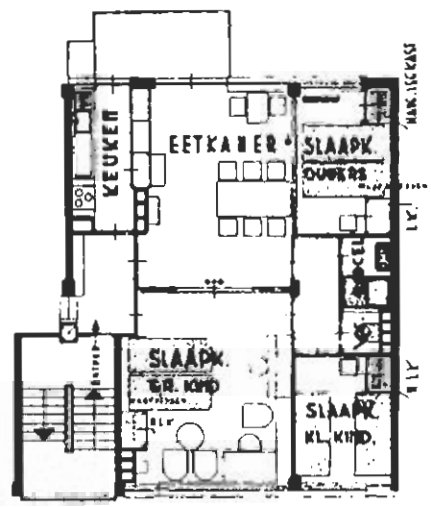
7. Vgl. de causerie over woningbouw, gehouden op 4 maart 1931 voor de Rotterdamse Bouwkring 'Algemeen Belang': J. H. van den Broek - 'Woning en woningvoorziening, *Lezing uit 1931*', *PlanXII* (1931) 3, blz. 19-20. In het algemeen Rudy Siroink (red.) - *Ir. J. H. van den Broek, Projecten uit de periode 1928-1948*, Delftse Universitaire Pers, Delft 1981

8. H. Leppla - 'Woonbehoeften en woningplattegrond', *De 8 en Opbouw III* (1932) 24, blz. 242-253, en 'Door analyse naar een nieuwen woningvorm', *Bouwkundig Weekblad Architectura LV* (1934) 27, blz. 281-287

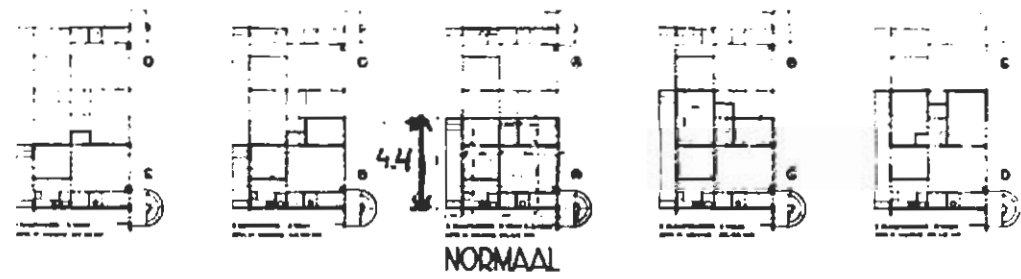
9. Alexander Klein - *Das Einfamilienhaus - Sudtyp, Studien und Entwürfe mit grundsätzlichen Betrachtungen*, J. Hoffmann, Stuttgart 1934



Daarvoor geeft de normale woning **OVERDAG**



Door het sluiten der glazen schuifwanden heeft men **'S NACHTS**



Leppla levert geen handboek meer, dat de architect in zijn traditionele vakbeoefening kan gebruiken en waarvan het nut zou zijn, zoals bij Klein, dat méér gegevens dan voorheen voor het ontwerp zijn gegeven. Er wordt in Rotterdam iets aan de architectonische discipline zelf veranderd, terwijl ze in Duitsland als nu eenmaal bestaand vakkundig vermogen gefixeerd bleef.

De Rotterdamse architect tracht in een reeks ontwerpen een bestaand woningtype te verbeteren; de 'Frankforter' architect stelt in zijn ontwerp alternatieve woningtypes voor. Men zou kunnen zeggen dat er in Rotterdam daartoe een theoretisch gearticuleerde gedachte ontstaat omtrent de voortgang van een reeks ontwerpen binnen het verloop van een reeks projecten in een bijzondere planningsomgeving. De traagheid van de transformatie van de suitewoning is derhalve geen luiheid van geest, maar een bewuste keuze. Zij tracht de voortgang van het ontwerp als woningtypologisch onderzoek te bewerkstelligen door een soort gesprekskader te scheppen voor de verschillende gemeentelijke instellingen en bouwverenigingen en haar niet met blauwdrukken te bestaken waarop ze alleen ja of nee zouden kunnen hebben gezegd en dies waarschijnlijk nee hadden gezegd.

Men vindt het besef van een dergelijk kennis opleverend ontwerpen duidelijk terug in de fijnzinnig gedoseerde didactiek van Leppla's eigen antwerptoelichtingen¹⁰. Het is er vermoedelijk de grond van, dat de Nederlandse architecten de beroepsbezigheid van Leppla met lede ogen aanzagen¹¹.

Het valt niet te ontkennen dat de mobiliteit van de woningen aan de Vroesenlaan iets lijkt te ontleen aan de mobiliteit van Rietvelds Schröderhuis, maar toch lijkt ook binnen het decennium dat beider ontwerpen scheidt wel iets gebeurd te zijn. Omdat de suitewoning het uitgangspunt is, zijn er méér vormimpulsen dan het Schröderhuis aan te wijzen. Het is ook de vraag of het juist de mobiliteit van Rietvelds huis is of de plattegrondvorm, die Van den Braek zal hebben beïnvloed. In feite kent men de schuifdeuren en daorgeefluiken al uit de traditionele burgerlijke suitewoning, die bij uitstek mobiel is. De plattegrond op min of meer vierkante grondvorm lijkt, door het verschillend ruimtebeslag van de kamers en het veelal ontbreken van een ontsluiting door een lange gang, eigenlijk altijd al op een De-Stijl-schilderstuk. Of misschien moet men zeggen dat De Stijl zekere vormimpulsen ontleent aan de bijzondere grafiek van de architectuurtekening en dan vooral aan de plattegrond.

De vierkante woningplattegrond ontstaat bij Van den Braek op grond van

10. H. Leppla - 'Woningen te Schiedam', *Bouwkundig Weekblad Architectura* LV (1934) 29, blz. 303-306, en 'Bebouwing Rotterdamstedelijk hoek Broersvest aan het Koemarktplein te Schiedam', *De 8 en Opbouw* VI (1935) 3, blz. 33-34

11. Leppla, een Bauhaus-leerling, was door Cornelis van Eesteren naar Nederland gehaald, en had korte tijd op het bureau van Van Tijen gewerkt, waar hij met ruzie vertrok. Tot 1934 werkte hij bij Van den Broek. Voor de ontwikkeling van nieuwe woningplattegronden heeft Van den Braek veel aan Leppla gehad, maar ook hier heerst het spreekwoordelijk anganogen over wie wat bedacht heeft, vooraf wat betreft de dagen nachtloos (die in de Vroesenlaan het duidelijkst zal worden geformuleerd), zowel als bij de scheiding van ingangspartij en slaapkamers die alleen via de woonvertrekken bereikbaar zijn, bijvoorbeeld in de Bergpolder (1930-1931) (Straink, blz. 53-57). Met J. H. L. Giesen, de latere partner van Zanstra en Sijmons, bouwt hij woningen te Schiedam (Leppla - 'Woningen . . .', en 'Bebouwing Rotterdamstedelijk . . .'). Na 1933 wordt het voor hem, als Duitser, steeds lastiger in Nederland te werken. Een poging naar Zuid-Afrika te emigreren mislukt, en hij is gedwongen naar Duitsland terug te keren, waar hij werkt aan het vliegveld in Bremen, en de ijzer- en staalfabrieken voor Salzgitter en Wolfsburg. Aanvankelijk vrijgesteld van frontdienst, raakt hij toch in Russische gevangenschap (?). No de oorlog getuigd door de Britse bezetting, werkt hij onder meer aan de wederopbouw van Braunschweig. Diek van Waerkom, in gesprek met de auteur, 17 november 1980. Van Waerkom was in 1980 van plan de toen al zwaar zieke Leppla op te zoeken, maar af hij dit gedaan heeft weet ik niet.

precieze overwegingen, namelijk het vermijden van de alcoot at enige binnenkamer. In het ontwerp voor de Voornse Vliet uit 1931 bijvoorbeeld leidt de vereiste geringe woningdiepte binnen de restrictie van een gelijkblijvende afstand tussen de bouwmuren tot een afwisseling van éénbeukige waningen en wisselbeuken, in één van de onderzoeksvoorstellen¹². Daarbij wordt, door de onderlinge relativiteit van de ruimtes en door de gelijktijdige plaatsing van verschillende functies in één ruimte (bijvoorbeeld door opklapbedden) de traditionele axialiteit van de plattegronduitleg in de architectuur niet flauwer, maar juist heviger. Naarmate men de deuropeningen groter maakt (door schuifdeuren of vouwanden) spelen ze tevens een grotere rol in de dispositie van de ruimtes. Wat bij de traditionele tweebeukige suitewoning alleen voor de opeenvolging van de hoofdvertrekken geldt, wordt nu een formele wending in de gehele compositie. Door de functieverdichting gaat de in het meubilair gegeven axialiteit (door de vastheid van de opklapbedden en door de krapte van de ruimtes) een veel grotere invloed op de plattegrond uitaefenen, die dan ook wordt aangewend ter verhoging van de efficiency van het ontwikkelde woningtype. Meubilering en plattegronduitleg worden in de Vraesenlaan in één schaal gevat.

In het Schröderhuis vindt men geen latente of patente axialiteit. Het meubilair blijft er principieel losgedacht van de dispositie van de ruimtes. Rietvelds schuifwanden zijn van een volledig andere orde. Het zijn schuivende muren en geen grote deuren.

Het wil natuurlijk niet zeggen dat de De-Stijl-formules niet een grote invloed hebben gehad op de moderne architectuur in Nederland, maar, zoals gezegd, de toepassing ervan leidt vooral tot een grotere concentratie van de traditionele architectonische uitleg. Van den Broek zegt expliciet dat de picturaliteit en abstractie een uitgangspunt zijn geweest voor de moderne architectuur, maar zij hebben vooral geleid tot een 'verdieping' van het de architectuur eigen 'functionalisme'¹³.

Aan de andere kant ontstaat de 'moderne conceptie' niet zonder meer vanuit de bestaande architectonische discipline van axiale uitleg, gebouwde blokvorm en tripartite gevelopstand. De traditie van het vak is wel een uitvalsbasis voor de individuele architect, maar niet de grond of bestaansreden van de architectuur als zodanig.

Bijvoorbeeld de bouwmaterialen. Men moet het traditionele bouwmaterial niet afwijzen, bijvoorbeeld omdat het niet 'eigentijds' zou zijn. Waaram zou het 'inheemse materiaal' niet eigentijds zijn? Aan de andere kant, zegt Van den Broek, moet men de baksteen ook niet tot de oorsprong van alles

12. Stroink, blz. 79, en Van den Broek - 'Woning en woningvoorziening . . .', blz. 20

13. J. H. van den Broek - 'Stroomingen en tendenties in de nieuwe Nederlandsche Architectuur', *Bouw I* (1946) 1, blz. 4-23, blz. 6-7, een standpunt dat overeenkomt met dat van Oud in 1957: J. J. P. Oud - 'Mijn weg in De Stijl', *Plan XII* (1981) 6, blz. 16-25

verklaren. Ook de baksteen is pas laat in de geschiedenis als architectonisch materiaal antdekt. De baksteen is daarom even natuurlijk als ijzer en beton¹⁴. Men kan daarom de traditionalistische architecten niet tegenwerpen dat zij baksteen toepassen, maar wel dat zij de baksteen tot waarde verklaren. Men kan hen niet verwijten dat zij 'vertrouwde vormen' maken, integendeel, maar wel dat zij ze alleenzalmakend achten. Men moet het traditionalisme daarom niet verwarren met 'behoudzucht'¹⁵. Het is slechts dat het betoog van de traditionalisten zich uitsluitend op het vlak van de 'grondregels van techniek en vorm' bevindt, die zij 'waardevol en wezenlijk' achten. Het 'beschermende van het huis', het 'afsluitende van de muur', de 'omkapseling van de ruimte' representeren er algemeenheden, waarvan, zegt Van den Braek, men de waarde nu eenmaal kan betwisten of van welke de positieve en negatieve waardebepalingen zouden kunnen worden omgekeerd.

De traditie van het vak, haar grondbegrippen, kunnen niet zijn gefundeerd in de architectonische beelden die men van de eenmaal gedane arbeid heeft, zoals in 'het beschermende van het huis' of anderszins, in de 'woonmachine', maar in de implicaties die ze vertegenwoordigen van een algemener geldig filosofisch uitgangspunt.

Wil men de waarde en de grondbegrippen van de architectuur formuleren, dan kan men de architectuur niet in de architectuur funderen, maar fundeert men haar op het culturele geestesleven, dan moet de fundering omvattend en algemeen geldig zijn. Men kan daarom de architectuur niet baseren op de thomistische wijsbegeerte, want dan maakt men een filosofische keuze die de algemene geldigheid van het principe geweld aandoet. Evenmin kan men de architectuur funderen op de filosofie van Kant en haar drie ervaringsgebieden, het zintuigelijke, het ethische en het esthetische. Want men zou dan juist de architectuur als vak en als ambachtelijk-technische traditie uitsluiten van het architectonische principiële denken en van de architectonische betoaglijkheid. Wil men nochtans de ervaringsgebieden van Kant als uitgangspunt nemen, wellicht omdat ze nu eenmaal in het geestesleven het meest algemeen zijn geaccepteerd, dan zou men toch de techniek, de vakkundigheid of het ambacht, die nu ervan worden uitgesloten, in het uitgangspunt moeten opnemen, als een vierde ervaringsgebied. De techniek, zegt Van den Broek, wordt dan het vierde rijk. Hij baseert de gedachte op Friedrich Dessauers *Philosophie der Technik* uit 1927 en stelt dat het betekent dat 'de techniek niet beheerst wordt door deze geesteskrachten (van Kant, J.M.), doch ernaast staat en autonoom is'¹⁶. Het is de filosofische maatregel die tracht, in de discussie over de algemeen geldende principes voor de architectuur, de algemeenheid ook

14. J. H. van den Broek - *Creatieve krachten in de architectonische conceptie, Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van buitengewoon hoogleraar in de architectuur aan de Technische Hogeschool te Delft op woensdag 28 januari 1948*, Delftsche Uitgeversmaatschappij, z.p. z.d., blz. 13-14 en 10

15. Ibid., blz. 12, en z. red. - 'Inaugurele rede van prof. ir. J. H. van den Broek 'Creatieve krachten in de architectonische conceptie'', *Bouwkundig Weekblad* LXVI (1948) 23, blz. 181-182 en 24, blz. 194-195, blz. 194

16. Van den Broek - *Creatieve krachten . . .*, blz. 14

daadwerkelijk te bereiken. Men fundere daarom de architectuur niet in de architectuur, men fundere ook niet de architectuur in de wijsbegeerte, maar het is valdaende als men de techniek in de techniek fundeert. Het is een uitdaging aan de thomisten dat ook zij de tautologie van de techniek zouden formuleren (hetgeen later door Heidegger zal worden gedaan¹⁷). De architectuur bestaat alleen als vak, dat wil zeggen als beoefend vak. Zij is daarom geen maatschappelijke waarde, maar slechts een vermogen of menselijke faculteit. De architectuur mag derhalve best ideëel zijn, maar haar idealiteit is niet zintuiglijk, ethisch of esthetisch van aard. De architectuur is niet de uitwerking of articulering van een haar extern idee, maar, als men al over principes zou willen redekavelen, dan zou men moeten zeggen dat het idee 'architectuur' allang is uitgewerkt in het ingewikkelde systeem van begrippen, methodes, vormen en spreekwijzen van de huidige vakbeoefening. Men zou de techniek in de techniek moeten funderen, ols men haar al zou willen funderen. Het wil niet zeggen dat ze niet gearticuleerd is. Wat van belang is in de techniek is niet het principe, maar de consequentie. Het is een helder en ietwat pragmatisch uitgangspunt. Het tracht de afgeslotenheid en autobiograficiteit van het architectonische oeuvre te vermijden en het tragische Kunstvollen effectief de pas af te snijden, ten gunste van het open oog en de durf van de ambachtsman die van de enkelvoudigheid van zijn werkzaamheden geen probleem maakt: 'Klaarte is het kenmerk van het goede'¹⁸.

De enkelvoudigheid van de ambachtelijk-technische werkzaamheden bewerkstelligt een geschiedenis zonder de zekerheid van een eigen gelijk en zonder evaluerende toepassing van vooraf gevestigde begrippen. Het historische argument ontstaat op grand van een 'verwarring' en van een gebrek aan overzicht¹⁹. De geschiedenis van de moderne architectuur is nog obscuur, men kan slechts enkele onderscheidingen aanbrengen. Van den Broeks 'geschiedenis', die vanaf de oorlog in min af meer canonische vorm steeds wordt herhaald²⁰, is dus geen operatieve geschiedenis zonder meer, die het gehoor wil overtuigen van het eigen gelijk en van andermans ongelijk. Gegeven de enkelvoudigheid van de vakbeoefening gaat het veeleer om vragen welk terrein nu eigenlijk door haar zou kunnen zijn bestreken, cultureel en maatschappelijk gezien. Iedere stroming in de architectuur kent een zekere extensiviteit, voorzover zij maatschappelijke en culturele vragen al of niet kan horen, verder formuleren af misschien zelfs wel beantwoorden. De geschiedsschrijving is daarom geen discussie over de principes, maar een structurele doorsnede over de consequenties die een bepaalde ambachtelijk-technische

17. Martin Heidegger - *De techniek en de ommekeer*, Lannoo, Tielt - Utrecht 1975

18. J. H. van den Broek - 'Een weekend- en vakantiegebouw te Oostvoorne van ir. W. van Tijen en nog iets over jeugdherbergen', *Bouwkundig Weekblad Architectura* LVII (1936) 29, blz. 309-312

19. Van den Broek - *Creatieve krachten* . . . , blz. 3, 19

20. Van den Broek - 'Stroomingen en tendenties . . .', *Creatieve krachten* . . . , 'Inaugurale rede . . .', en J. H. van den Broek (red.) - *Gids voor de Nederlandse Architectuur, Guida to Dutch Architecture*, W. L. & J. Brusse, Rotterdam (1955). Tevens J. H. van den Broek, J. Boot (reds.) - '50 jaar Nederlands bouwen, Een filmisch overzicht, samengesteld ter gelegenheid van het 50-jarig jubileum van de B.N.A.', *Bouwkundig Weekblad* LXXVII (1958) 52, blz. 581-604; en J. H. van den Broek - Door drie decennien doelmatigheid (Afscheidscollege gehouden aan de Technische Hogeschool te Delft op 2 oktober 1964), ongepubliceerd typoscript (Archief Van den Broek en Bakema, Rotterdam)

vakbeoefening in een cultuur zou kunnen hebben. De overgeleverde traditionele architectuur zou zich in onze tijd misschien kunnen verbreden. Haar vermogen zou betrekking kunnen hebben op toepassingsvelden waarvan men vroeger niet had gedroomd.

Men kan historisch traceren tot welke zoken de durf van de ambachtsman zich heeft uitgestrekt. Zo'n geschiedenis is niet operatief en evoluerend, maar descriptief en structureel. De beginselen van elke architectuurstroming worden er niet inhoudelijk opgevat. De tegenstelling tussen de beginselen van de verschillende architectuurstromingen wordt niet tot een waardensysteem verheven, opdat beoordeling en veroordeling zouden kunnen plaatshebben, maar zij wordt tot een distinctieve oppositie omgevormd die louter een adequate beschrijving dient. Temidden van het gebrek aan overzicht en de verwarring van de moderne architectuur blijven de principes slechts als 'distinctive features' overeind. De beginselen worden op elkaar betrokken opdat zij van hun inhoudelijkheid warden beroofd. De oppositionele structuur, die aldus ontstaat, kent geen finaliteit of eenheidsbeeld. De 'totaliteit' in welke men alle stromingen in de architectuur, eenmaal beschreven, zou kunnen plaatsen heeft, zegt Van den Broek, geen karakter²¹. Het is een formidabele vaststelling! De verwarring wordt niet overwonnen door een eenheidsbeeld.

Een totaliteit zonder karakter, of een man zonder eigenschappen, bewerkstelligt dat de keuzes die men nu eenmaal maakt niet door een kwalitatief geïndividueerd subject of op grond van een inhoudelijk begrip worden gemaakt, maar op grond van haar adequaatheid aan de reeks gebeurtenissen waarop ze betrekking hebben. Daarom is de geschiedenis van de architectonische stromingen in de moderne tijd voor Van den Broek het noodzakelijke complement voor de vaststelling dat de traditie van het vak een grond is voor de individuele architect en niet voor de architectuur als betekenisvol geheel. Als de ambachtsman niet onder het Kunstwollen wil bezwijken dat hem in de twintigste eeuw lijkt te worden opgedrongen dan dient zijn begripsgraad even laag te blijven als hij vroeger was, bij een grotere enkelvoudigheid van de ambachtelijke bezigheden, opdat nochtans de technieken kunnen blijven worden ontwikkeld aan de hand van haar ruime toepassing. Want de techniek mag wel een menselijke faculteit zijn geworden, maar het wil zeggen dat om mens te zijn men haar nu eenmaal moet benutten.

In de geschiedenis beoordeelt en beschrijft men de begrippen en opvattingen daarom niet op hun inhoud en op de precieze logica van hun definiëring, maar op de rek die er in hun toepassing zit, dus op hun gebrek aan definiëring. De distinctieve opposities waarmee Van den Broek zijn

21. Van den Broek - *Creatieve krachten...*
blz. 20; 'Inaugurale rede...', blz. 195

geschiedenis schrijft zijn dan ook niet dialectisch van aard (wederzijds uitsluitend en toch verbonden, want voerend tot een synthese). Zij hebben het karakter van een overlapping. De linkerterm van de oppositie is onderdeel van de rechterterm, dat wordt verabsoluteerd en aldus verinhoudelijk.

Bijvoorbeeld schoonheid. De romantici (later expressionisten genoemd²²) leggen eenzijdige nadruk op de schoonheid van het gereede bouwwerk, maar bij de traditionalisten en moderneren is de schoonheid onderdeel van een 'levens- en maatschappijgevoel' en waar zij verschijnt is dat in een procedure, namelijk 'in laatste instantie'²³.

Bijvoorbeeld het ornament. Het is een inhoudelijk bepaald en dialectisch begrip voor de classicisten, maar het is - onbepaald en ongedefinieerd - opgenomen in het 'organische' van de modernistische architectuur²⁴.

Bijvoorbeeld de vertrouwde vorm. Hij is een waarde voor de traditionalisten, maar hij is opgenomen in het 'nieuwe' van de Nieuwe Zakelijkheid. Het 'nieuwe' staat niet tegenover het vertrouwde en de Nieuwe Zakelijkheid is niet alleen een 'nieuwe' verschijning van eenzelfde zakelijkheid in de geschiedenis van de architectuur, maar wat nieuw is en steeds weer nieuw is is de breedte van de ambachtelijke vakbeoefening zelf. Alle stijlen in de geschiedenis, zegt Van den Broek, zijn in die zin modern²⁵.

In het algemeen zijn alle 'directe creatieve krachten' in de architectuur eenzijdig geprofileerde definiëringen van de 'indirecte creatieve krachten'. Classicisten en romantici stellen slechts één aspect van de vakbeoefening centraal, dat zij dan verabsoluteren. De traditionalisten werken wel in de breedte, maar kunnen haar alleen begrijpen door haar tot waarde te verklaren, dat wil zeggen te fixeren, dus zonder de techniek te ontwikkelen. De techniek valt bij hen uiteindelijk toe aan de andere menselijke faculteiten (tenminste, als men hen in de categorieën van Kant zou willen beschrijven) en daarom komen ze uiteindelijk terecht in het Kunstwollen dat ze juist hebben willen vermijden.

De keuze, die aldus door de geschiedenis van het ambacht in de moderne tijd zelf wordt gefarceerd, is dan een keuze gewaard voor de positieve omarming van de grootst mogelijke extensiviteit van het architectonische begrip, zoals die bij de moderneren heerst.

Op dit punt vindt bij Van den Broek tevens een soort omkering plaats in zijn historische exposee. Terwijl de moderne architectuur zich wel ontwikkelt op grond van de uitbreiding van de techniek, en de architectuur er van gefixeerde en gedefinieerde begrippen overgaat tot meer vloeiende en operationele onderscheidingen (in de vorm van technische classificaties), komt het gedefinieerde en waardevolle begrip van de romantici,

22. J. H. van den Broek - *De eenheid der bouwkundige wetenschappen. Uit een rede bij de opening der Afdeling der Bouwkunde op 23 september 1957*, z. uitg., z. p. z. d., blz. 8

23. Van den Broek - *Creatieve krachten* . . . , blz. 5; *Inaugurele rede* . . . , blz. 182

24. Ibid.

25. Ibid., blz. 6; blz. 182. De Nieuwe Zakelijkheid 'bepoelt zich (. . .) niet tot de realistische verwerking van de bouwopgave, want dan zou zij slechts zakelijkheid zijn; zij tracht de menselijke betekenis der opgave te peilen, te verdiepen, te sublimeren, en doorit haar vorm te bepalen. In de uitdrukking dezer gesublimeerde waarde ligt haar 'nieuwe' zakelijkheid . . .'; Van den Broek - *'Straamingen en tendenties* . . .', blz. 7

classicisten en traditionalisten op zijn beurt in feite uit de moderne architectuur voort. Het is natuurlijk heel duidelijk bij het Hollandse classicisme of monumentalisme van de jaren dertig. De Groep 32 is een reactie op de ontwikkeling van de moderne architectuur²⁶. De moderne architectuur is paradigmatisch. Men kan haar niet afwijzen. Zij is onontkennbaar. Men kan haar slechts vernauwen, door op een bepaald aspect haar ambachtelijkheid op te geven door als het ware een extern standpunt in te nemen en haar, op het éne aspect, positief (romanticisme) of negatief (classicisme en traditionalisme) te beoordelen. Romanticisme, classicisme en traditionalisme zijn niet alleen creatieve, maar ook reactieve krachten in de architectuur.

Maar zelfs op dit punt is Van den Broeks betoog niet zonder meer operatief. Want omdat de reactie afhangt van de actie die de modernen nu eenmaal in het vak hebben bewerkstelligd, traceren de drie reactieve stramingen bepaalde consequenties die de moderne architectuur in de cultuur heeft. Men kan haar daarom opvatten als culturele betogen over de moderne architectuur, die op grond van een deskundigheid worden gehouden. Ze zijn de beste vertegenwoordigingen van een publiek die men zich kon indenken. Haar experimenten zijn daarom van belang voor het bepalen van de architectonische verschijningsvorm in het verloop van de moderne architectuur.

Zo heeft Willem van Tijen in de jaren vijftig op het expressionisme van Von den Broek en Bokema's gebouwen gewezen. Een fundamentele beweegreden voor Van den Broeks historisch exposee moet in dat verbond ook zijn geweest het vermijden van de confrontatie tussen de twee meer omvattende stromingen, de traditionalisten en modernen. Von Tijen zelf had geprobeerd beide richtingen te verzoenen, in zijn 'huwelijk van boksteen en beton'²⁷. Iets eenders was op het vlak van het begrip geprobeerd in de Doornse conferenties tijdens de oorlog. Von den Broek noemt ze simpelweg een 'mislukking'²⁸. Er is slechts 'gemeenschappelijkheid' mogelijk in de verschijningsvorm van de gebouwen, op grond van de 'belending' van de vier (en niet twee) door hem geschetste stromingen. De vier stromingen of 'creatieve krachten' vormen op het vlak van het begrip een totaliteit, maar zonder karakter, maar op het vlak van de verschijningsvorm van gebouwen stuit men nu eenmaal niet zomaar op begrippen. De gebouwen van de vier stromingen staan in een relatie van belending tot elkander.

Niettemin kan men in een betoog niet zonder begrippen. Men kan de inhoud van begrippen reduceren, maar er blijft steeds een rest van over, die in zekere zin ook noodzakelijk is voor de overdracht ervan. Kenmerkend voor

26. Van den Broek - *Creatieve krachten* . . . , blz. 5; 'Inaugurale rede . . . ', blz. 181

27. Vgl. W. van Tijen - 'Veertig jaar bouwen', *Plan I* (1970) 9, blz. 530-552, 565-614

28. Van den Broek - *Creatieve krachten* . . . , blz. 20

Van den Broek - in het geheel van zijn theorie - is dat alle positief ontwikkelde begrippen betrekking hebben op de uitdrukking die in het gebouw wordt verleend. Het veld waarop de architectonische begrippen slaan is niet de hele architectuur, als discipline, met haar classificaties, haar waarderungen of met de betooglijkheid van haar tractaten, maar behelst de overdrachtelijkheid van het eenmaal gerealiseerde of gebouwde gebouw. Wanneer de architectuur in de uitdrukking van het gereede bouwwerk tot de status van het begrip komt, dat wil zeggen ook inhoudelijk wordt geïnterpreteerd, is het niet de verschijningsvorm die onderwerp van oordeel wordt, maar de 'adequaatheid' van de vormgeving. Een gebouw is oedequooot, indien het 'op het wezen (is) gebaseerd'²⁹. Zo ook is 'functionalisme' niet anders dan 'vormbepaling uit het wezen van de opgave'³⁰, ofwel de wezenlijke uitdrukking met eigentijdse middelen van het diepste wezen van de opgave, waarbij men onder 'eigentijdse middelen' niet zoiets als hulpmiddelen zou moeten verstaan³¹. Het probleem van de uitdrukking in de architectuur, of van het functionalisme, is geen probleem van doel en middelen.

Het functionalisme heeft bij Van den Broek twee kenmerken die de conventionele opvatting ervan amenderen. Het gebouw is geen monument, dat wil zeggen men kan nu eenmaal in het oordeel zijn verschijningsvorm niet isoleren. Men kan in de uitdrukking het uitgedrukte niet van de uitdrukkingsvorm isoleren. Het gebouw, of de gebouwde uitdrukking, is een 'organisme-in-zich'³². Dat wil zeggen: men kan nooit afzien van de vorm van de uitdrukking of van het gebouw, maar omdat de vorm verbonden is aan de inhoud am welke het gaat, kan men nooit de inhoud als zodanig zien. Wil men de inhoud als zodanig zien, zonder tussenkomst van de vorm, dan moet men de vorm terugdringen, dan maakt men steeds vormlozer vormen³³, een van de trekken van het oeuvre van Van den Broek en Bakema.

Ten tweede is de bouwopgave geen vertegenwoordiging van een individuele behoefte, maar van de samenleving. Men ziet Van den Broek dan ook niet de opgave 'beluisteren', zoals bij voorbeeld J. Jelles, dat wel doet, omdat daarentegen de betekenissen toch worden verleend vanuit de meest algemene context in welke de bouwopgave figureert: de maatschappij. Analyse van de bouwopgave betekent in die zin dan ook kritiek van de bouwopgave³⁴.

Alle begrippen, adequaatheid, uitdrukking, functionalisme en organicisme, zijn bij Van den Broek haast synoniem. Alles blijft draaien rond de uitdrukking die de architectuur aan de gebouwen zou moeten verlenen maar die ze niet kan verlenen omdat ze zelf een totaliteit is zonder karakter. De architectuur verleent geen betekenis aan haar objecten. Zij is geen taal van

29. J. H. van den Broek - 'Het probleem: een waardevol leven in een waardevolle omgeving', *Plan I* (1970) 9, blz. 556-559

30. Van den Broek - *De eenheid der bouwkundige wetenschappen . . .*, blz. 8

31. Van den Broek - *In memoriam . . .*, blz. 206

32. Van den Broek - *Creatieve krachten . . .*, blz. 10; 'Inaugurale rede . . .', blz. 182

33. Vgl. Joost Meuwissen - 'Van den Broek 1898-1978', *B-nieuws XII* (1978) 7, blz. 116-119

34. Van den Broek - *Creatieve krachten . . .*, blz. 10

welke de gebouwen de gedichten zouden zijn. Kortom, waar de uitdrukking is en waar het gebouw adequaat is, bestaat de architectuur niet. De architectuur wordt opgeheven. 'De idee wordt belangrijker dan de architectuur'³⁵.

Het probleem van de architectonische uitdrukking wordt derhalve door Van den Broek wel gesteld, maar niet opgelost. De architectuur is een totaliteit zonder karakter. Het leidt slechts tot een verschuiving naar de maatschappij die wordt opgevat als een totaliteit met karakter. Op het vlak van de begrippen is de betekenis van de gebouwen maatschappelijk en niet architectonisch³⁶. Het is de tweede formidabele vaststelling in Van den Broeks betoog. Hij onttrekt er zich definitief mee aan het paradigma van Viallet-le-Ducs functionalisme. Voor Viollet-le-Duc was de schoonheid steeds de uitdrukking geweest van de bevredigde behoefte. De adequaatheid van het bouwwerk werd gevonden in zijn valtaooidheid. Van den Broeks verschuiving bewerkstelligt in zekere zin dat het bouwwerk nooit af is, het is niet het resultaat van een proces of het antwoord op een vraag, maar het is zelf een proces of een vraag. Wanneer men een gebouw optrekt, bevredigt men niet alleen een directe behoefte, maar blijft men ook vigeren ten aanzien van alle indirecte behoeften die er in een maatschappij bestaan. Het bouwwerk en zijn totstandkoming is altijd ook deel van een omgeving. Het architectonische ontwerp is een bezigheid in een plannende maatschappij³⁷.

De prijs ervan is niet alleen, zoals we zagen, de latente vormloosheid van de gebouwen (die men overigens niet moet verwarren met een gebrek aan uitdrukking), maar ook een uit elkaar vallen van architectuur en ontwerp, meer in het bijzonder van architectonisch onderzoek en architectonisch ontwerp. Als een bouwwerk steeds wezenlijk onaf is, dan betekent dit dat men er nog over moet praten. Zo moet het architectonisch ontwerpen niet alleen allerhande gegevens verwerken tot een valdangen vorm, maar ook een vraag stellen. Het 'bouwprogramma tot vorm (...) brengen in een architectonisch ontwerp' is daarom niet slechts 'nemen', maar ook 'geven'³⁸. De 'analyse' van de bouwopgave, in de nieuwe, wijdere zin, staat niet meer in een relatie van amkeerbaarheid met de 'synthese' van de gerealiseerde bouwopgave. Het ontwerp is geen puzzle, van welke men de dooreengegooide stukjes weer in elkaar past. Men kan de bouwopgave analyseren, maar de synthese van het ontwerp is gebaseerd op een heel ander soort analyse, namelijk van de architectuur als karakterloze totaliteit³⁹.

Men analyseert een karakterloze totaliteit niet door haar een karakter te verlenen, maar door haar karakterloosheid tot onderzoeksvorm te nemen.

35. *Ibid.*, blz. 7

36. 'Wij hebben meer respect voor iemand met een levensovertuiging, al zit hij op een slechte stoel, dan voor een anpersbaarlijk wezen op een schone zetel': J. H. van den Broek, geciteerd in J. W. Jansen 'Aonde consumente!', *Goed Wonen III* (1950) 2-3, blz. 19

37. 'Kennisname of zelfs deelname aan kunst is in onze tijd onvoldoende voor werkelijke cultuur. Naast deze "cultuurspreiding" is daarom nodig de verheffing van het gehele leven, vooral van de wooncultuur. Kunsttentoonstellingen hebben grote waarde, maar het gaat tot iedereen met hulp en voorlichting voor wat in de dagelijkse omgeving voor hen bereikbaar is of moet worden gemaakt, is nog belangrijker (...) de waarde (...) in het leven van alle dag. Stijl en cultuur worden niet alleen bereikt doordat kunstenaars elkaar op hoger peil inspireren, maar door de antankelijkheid van de bevolking daarvoor te vergroten...': J. H. van den Broek 'Schoonheid in huis en hart, Landelijke tentoonstelling te Amersfoort van 15 Juli t/m 27 Augustus 1950', *Goed Wonen III* (1950) 8, blz. 113-116. De architect heeft ook een 'belangrijke beleidsstaak, (namelijk) de weg te vinden tussen bepalingen en voorschriften en dan nóchans aan het van hem gevraagde creatieve vermogen te geven, het zijne tot de cultuur bij te dragen - nog sterker, die cultuur mede te vormen en zelfs voor de toekomst te bepalen...': J. H. van den Broek 'De artistieke en sociale positie van de architect. Een overzicht gediend hebbende als inleiding tot een forum-discussie over 'De architect en de publieke verantwoordelijkheid' (op 15 en 16 maart 1957) in de afd. Bouwkunde der Technische hogeschool', in diverse auteurs - *Liber Amicorum J. P. Mieras*, Koninklijke Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst - Bond van Nederlandse Architecten BNA, Kosmos, Amsterdam 1958, blz. 129-142

38. Van den Broek - *Creatieve krachten...*, blz. 3

39. Van den Broek - *De eenheid der bouwkundige wetenschappen...*, blz. 3

CREATIEVE KRACHTEN IN DE ARCHITECTONISCHE CONCEPTIE

REDE

UITGESPROKEN BIJ DE AANVAARDING VAN HET
AMBT VAN BUITENGEWOON HOOGLEERAR IN DE
ARCHITECTUUR AAN DE TECHNISCHE HOOGESCHOOL
TE DELFT OP WOENSDAG 28 JANUARI 1958 DOOR

I R J. H. VAN DEN BROEK

DELETSCH E U I T G E V E R S M A A T S C H A P P I J

Haar onderzoeksvorm is het woordenboek of de encyclopedie⁴⁰. Men kan, zegt Van den Broek, wel de enkele elementen van een encyclopedie synthetisch waarderend en in een evaluatieve context plaatsen, maar het is schier onmagelijk bij alle elementen⁴¹. Een specialisme, dat wil zeggen een waarderend omgaan met enkele elementen uit de encyclopedie van de bouwkundige wetenschappen, ontkent zowel de architectuur als totaliteit die de eenheid van de bouwkundige wetenschappen additief bewerkstelligt, als veelal de maatschappelijke totaliteit. De architectuur valt in de encyclopedie uit elkaar in een reeks onderzoeksprogramma's, waarvan de geschiedenis van de architectonische stromingen en het probleem van de architectonische uitdrukking er een paar zijn tussen vele. Het is pas het ontwerp dat alle resultaten van alle onderzoeksprogramma's aan elkaar relateert tot een patente 'eenheid', die slechts buiten het ontwerp kan worden besproken door middel van de maatschappelijke betekenisverlening aan het onafgebouwde gebouw. Men leert het niet in de collegezaal, maar slechts door oefening. De 'encyclopedie van de bouwkundige wetenschappen' is natuurlijk een onmogelijk model voor de didactiek en leertechniek in een universitaire onderwijsinstelling als de afdeling Bouwkunde van de Technische Hogeschool in Delft, voor welke Van den Broek het in 1957 voorstelt. Men leert een vak nu eenmaal niet door er een encyclopedie over op na te slaan. De architectuur zelf was als vak afwezig. Het is een paradoxaal model, omdat Van den Broek stelt dat men de dingen al doende zou moeten leren, in de praktijk, en er in het model daarom helemaal geen plaats is voor zoiets als onderwijs op de afdeling Bouwkunde in Delft. Er is alleen plaats voor onderzoek. Dat het onderwijsmodel na dertig jaar in Delft nog steeds wordt vooropgesteld is een getuigenis van de intellectuele kracht van Van den Broek, zowel als van een zekere geestelijke armoede van de architectonische cultuur die hem heeft omringd.

40. Vgl. bijvoorbeeld J. H. van den Broek - *Habitation, Programme Design, Production, At the request of the International Union of Architects (I.U.A.) published for Bouwcentrum, Rotterdam, Elsevier, Amsterdam e.a. 1959*

41. Van den Broek - *De eenheid der bouwkundige wetenschappen* . . . , blz. 3



Peperklip te Rotterdam

Het opengevouwen gesloten bouwblok van de Peperklip te Rotterdam is niet zozeer een moment uit de reeks interessante woningbouwprojecten die Carel Weeber heeft ontworpen, ofschoon we weten dat hij sociale woningbouw als de gelukkigste opgave ziet¹. De Peperklip is vooral een gebeurtenis in de Nederlandse architectuur. Zijn verschijning is een eclatante ongerijmdheid, waarmee de architectuur als begrip, de standaard die we aanleggen en het gemiddelde waaraan we werken relateren, op de een of andere manier zijn verschaven. Of, in de woorden van Wim Quist: '... wat ik ervaren heb in de Peperklip is dat je zegt, dit kan helemaal niet. Dit is waanzin. Het is te hard, uit zijn verband. Het heeft met die wijk niets te maken. Tegelijkertijd overtuigt het object je dat het wel kan ...'². De mogelijkheden zijn verruimd.

Een grensverleggend bouwwerk is uiteraard een zeldzaamheid. De laatste keer dat zoiets in Nederland was vaargevallen is aan het eind van de jaren vijftig geweest, met de verschijning van Aldo van Eycks burgerweeshuis in Amsterdam. Zulke architecturen zijn experimenteel in de zin dat ze nieuwe normen stellen en binnen nieuwe grenzen worden geconcipeerd, juist omdat de oude normen en grenzen zo ernstig worden genomen. Misschien is grensverlegging daarom hier een beter woord dan nieuw, omdat het dezelfde grenzen zijn die worden verlegd. Zulke bouwwerken verinnerlijken alle voorwaarden waaronder en alle niveaus waarop architectuur in hun cultuur wordt voortgebracht om te laten zien dat het resultaat nog buigzaam is. De Peperklip is een weke vorm, zoals het burgerweeshuis in zijn omtrek onbepaald was. Het zijn open vormen waarin de hardheid volledig intern is. De hardheid, in de zin van een gestreng manifest, wordt als het ware van binnenuit gearticuleerd. Het manifest gaat over alles waar een architectuurtractaat nu eenmaal over gaat, van de houding van de architect en zijn institutionele gebondenheden tot aan het materiaalgebruik en de beste detaillering.

Za weinig burgerweeshuizen als er in Nederland worden neergezet, zo toevallig antstand deze woningbouwopdracht aan Carel Weeber. 'Het project ... is min of meer toevallig van de grond gekomen. Toen de strijd wadde over de plaatsing en realisering van het Eroscentrum aan het Poortgebouw, werd daar de Dienst Stadsontwikkeling aan Weeber gevraagd een voorstel voor een volkswoningbouwproject in te dienen als alternatief voor het bardeelplan. Het verzet van bewoners, woningzoekenden en actiegroepen tegen het initiatief van het

1. Carel Weeber - 'ik vind het zelf leuker om sociale woningbouw te doen dan andere bouw - En ik weet eerlijk gezegd niet precies waarom', *Wonen-TA/BK* (1978) 4, blz. 31-32. Tevens Carel Weeber in z. red. - VPRO-televisieprogramma 'H. J. A. Hofland ontmoet prof. ir. Carel Weeber', Uitzending 8 juni 1980, VPRO-persdienst, Hilversum 1980, blz. 6: '... ikzelf verwerk antzettend graag de sociale woningbouw. Dat vind ik een geschikt milieu, ook in maatschappelijke zin, om in te werken'.

2. W. G. Quist - 'Verstaanbaarheid', *Plan* XIII (1982) 9, blz. 38-41

gemeentebestuur om in Feyenoord een eroscentrum te vestigen, kon zich op een redelijk alternatief baseren. Men was niet alleen tégen een bordeel, maar men was vóór volkswoningbouw. Onder de druk van de snelle ontwikkelingen leverde Weeber een plan in (voor) 549 woningen met een school en een cultureel centrum'³, waarvan de woningen zijn verwezenlijkt. Het moest een snel en slagvaardig alternatief zijn voor de culturele bovenwijkse vaarziening wier vestiging de gemeente hier wilde consolideren. Het is juist in deze slagvaardigheid dat Weebers project de kleinburgerlijke ambiance van protestbewoners en actievoerders kan antstijgen om hen met een ontwerp te wapenen dat elk idee van bewonersinspraak en buurtvergaderingen achterwege liet. 'De opdracht van de gemeente Rotterdam een stedenbouwkundig ontwerp te maken voor ca. 400 woningen op een braakliggend terrein langs de Binnenhaven (. . .) werd onmiddellijk geconcretiseerd in een ontwerp voor één woningblok (. . .). Tegelijkertijd werd aan de overkant van het water een plan ontwikkeld voor het Eroscentrum, en de strijd ging om de vroeg wat er zou komen. Peperklip of Eroscentrum. Het werd de Peperklip . . .'⁴ Weeber doet het voorkomen alsof de alternatieven gelijkwaardig werden ontwikkeld. Blijkbaar was het in Rotterdam niet mogelijk dat woningbouw en eroscentrum gezamenlijk werden uitgevaard, zelfs niet aan weerszijden van een breed water. Dit water was de oonlegploots van het schip 'De Peperklip' dat eertijds uit Indonesië specerijen aanvoerde, waaraan Weebers woningbouw zijn naam ontleent. De naam werd niet ontleend aan de paperclip⁵, hoewel 'de hoofdvorm naar later bleek, associaties oproep met een paperclip of veiligheidsspeld⁶. We zouden het project dus niet De Veiligheidsspeld kunnen noemen, hoewel het voor truttig Feyenoord wel een soort veiligheid zal hebben mogen betekenen. Bij mij roept de hoofdvorm van het bouwblok geen associaties op met paperclip of veiligheidsspeld. Er in de trein longskomend vond ik dat het met zijn rondingen en kleuren iets had van een eroscentrum. In plattegrond en maquette overheerst een fallisch matief. Het oanzicht met de rondingen doet ook denken aan Ledoux' Tempel der Liefde in zijn zoutstad Choux. Misschien heeft Weebers recente voorkeur voor het neoclassicisme als objectieve vormgeving ermee te maken⁷. De Peperklip heeft in de traagheid en zwaarheid van zijn vormen en de luchtigheid van zijn kleuren iets onmiskenbaar neoclassieks. Het is ook hierin dat het als paradigmatisch overkomt.

Het zou verbozing kunnen wekken dat de gemeente Rotterdam het verzet tegen haar bordeelvoorstel kracht bij zet door zelf de opdracht te geven

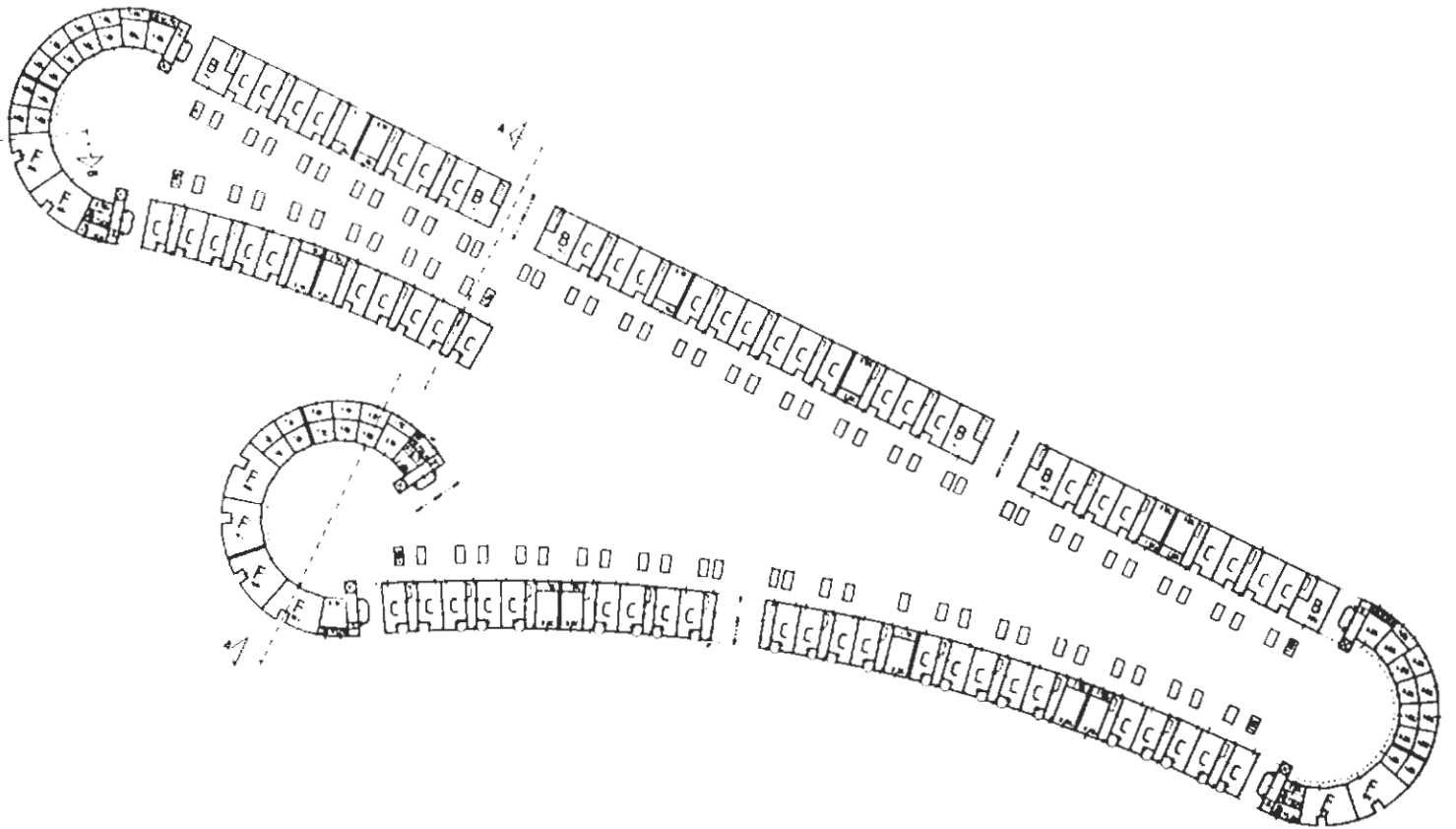
3. Umberto Borbieri - 'Architect Carel Weeber gaat met een amgebogen paperclip de Rotterdamse vormloosheid te lijf', *Vrij Nederland* 10 mei 1980, blz. 23

4. Carel Weeber - 'Toelichting op het ontwerp', in Carel Weeber e.o. - 'De Peperklip, woningbouwproject te Rotterdam, CementXXXIV (1982) 7, blz. 407-416, blz. 407

5. Carel Weeber - 'Toelichting op De Peperklip', *New found Land* (1981) 2

6. Weeber - 'Toelichting op het ontwerp'. Vgl. Weeber - 'Toelichting op De Peperklip' en Carel Weeber - 'De Peperklip' te Rotterdam', *Bouw XXXVIII* (1983) 14-15, blz. 45-48

7. Henco Bokkering - 'Objectiviteit in vormgeving. Carel Weeber over vormgeving in architectuur en stedenbouw', *Contour I* (1983) 1, blz. 12-14



tot een uitgewogen tegenvoorstel. Nu is het de taak van de gemeentelijke diensten, in dit geval Stadsontwikkeling, dat ze het bestuur van alternatieven voorzien. Maar gegeven het vraagstuk van de allocatie van de prostitutie in de oude havengebieden kan volkswoningbouw in Feyenoord moeilijk als een alternatieve oplossing worden gezien. Of het zou moeten gaan om de manier waarop in Nederland ook wel het zigeunervraagstuk wordt opgelost. Door deze mensen weg te denken.

De alternatieve voorstellen werden door verschillende groeperingen gedragen. De gemeente ontwikkelt een bordeelplan en het beleidsalternatief wordt door actiebewoners gedragen. Het gemeentebestuur houdt zich bezig met de situering van een culturele voorziening, de wijkbewoners trachten alle lege plekken zo gauw mogelijk op te vullen opdat welke situering dan ook onmogelijk wordt.

De Rotterdamse folklore zorgt ervoor dat politieke bezwaren worden gekanaliseerd in constructieve alternatieven die zelf met de oorzaak van de onvrede weinig te maken hebben, maar een dergelijke procedure leidt ertoe dat het eigenlijke vraagstuk ook niet wordt opgelost. Wat resulteerde was slechts een woningbouwblok van een schaal die via de gangbare woningbouwprocedures op deze plaats waarschijnlijk niet geaccepteerd zou zijn. Weebers project ontleent zijn 'onmiddellijkheid', 'snelheid' en voldongenheid aan het feit dat de enige eis van de groepsbewoners was dat het bordeelplan werd overschreeuwd.

Het ging meer om een overval dan om een grote greep. Het is een wezenlijk verschil. Weeber wordt nogal eens gezien als een bouwmeester van de grote greep, alsof er in Nederland opdrachtgevers zijn die hem hiertoe de gelegenheid bieden. Zo is het niet. Goede architectuur ontstaat ook niet via een *carte blanche*, in zijn optiek. Een verschijnsel als experimentele woningbouw, waar de bestaande normen en regels wat worden verzacht opdat de architect wat meer vrijheid heeft om te komen tot nieuwe oplossingen wordt door Weeber als een 'zijspoor' van de hand gewezen. Experimentele woningbouw levert slechts 'incidenten' op. 'Er wordt een soort normloosheid mee gepropageerd en dat kan gevaarlijke kanten hebben. Je moet juist proberen nieuwe, algemene normen te ontwikkelen' en dit kan juist alleen maar binnen 'de bestaande taal (die) goed genoeg (is). (. . .) In de architectuur (. . .) mag de persoonlijke smaak niet aan de orde zijn, maar moet je objectieve normen proberen te ontwikkelen. Anders komen we echt nergens'⁸.

De taak van de opdrachtgever is in Weebers ogen niet groot maar wel moeilijk. Hij moet ervoor zorg dragen dat de algemene, objectieve normen die op een bepaald gebied voor de architectuur zouden kunnen gelden in

8. Carel Weeber, geciteerd in R. Boonstra - 'Carel Weeber contra de nieuwe trutigheid', *Elseviers magazine* 25 augustus 1979, blz. 86-91

het eisenpakket worden opgenomen of er in ieder geval niet door worden ontkend. Het experimentalisme waartoe architecten in de experimentele woningbouw worden uitgenodigd is wezenloos.

Als drager van algemene, objectieve normen is de opdrachtgever niet zozeer een architectuurproducent als wel 'cultuurproducent'. Zo bijvoorbeeld in de gezondheidszorg: '... ondanks het kostbare karakter (. . .) dragen (ziekenhuizen) op geen enkele wijze bij aan de ontwikkeling van de architectuur. Er bestaat geen modern ziekenhuis dat in de architectuurliteratuur als exponent van moderne architectuur in culturele zin is opgenomen. De producenten van ziekenhuizen laten het als cultuurproducent totaal ofweten. De aandacht schijnt geheel gericht op het functioneren waarbij een specifieke uitdrukking van efficiëntie en controle domineert. Nergens een poging om leven, ziekte en dood te verbeelden. Integendeel, deze beelden worden consequent vermeden, als waren deze ongepast. Slechts geur van medicijnen verradt de bestemming en hoeveel artsen zouden niets liever doen dan ook deze afzuigen'.

Weeber pleit dan, op een wat romantisch-positieve manier 'voor ziekenhuizen als gebouwen waarin de zieke ziek mag zijn, geen spoor van zijn eigen huis, maar juist nadrukkelijk anders, niets verhullend van zijn toestand, maar wel de bevestiging dat zieke zijn ook een vorm van leven mag zijn'⁹. De architect speurt in zijn project naar algemene normen die voor het soort project specifiek zijn. Of, in de termen van Karl Mannheim, het gaat in de uitdrukking van een ontwerp niet alleen om een zuiver functionele rationaliteit maar om een substantiële, inhoudelijke rationaliteit waarbinnen een uitdrukking van functionele efficiency pas zin krijgt, dat wil zeggen niet, zoals wel in het geval van de tegenwoordige ziekenhuizen, onnodig duur wordt.

Reguliere sociale woningbouw is zo'n prettige context omdat door het subsidiëringstelsel de aanwezigheid van algemene normen gewaarborgd is, in de woonprogramma's van de Voorschriften en Wenken.

Architectuur, of gebouwen, dit komt op het hetzelfde neer¹⁰, ze bevredigen geen behoefte of tenminste, ze hebben hier niet het alleenrecht toe. Men kan een eroscentrum bouwen maar de prostitutie wordt ook wel zonder een dergelijke architectuur bedreven. Men kan haar als bestemming opnemen in het bestemmingsplan maar misschien neemt ze de gereserveerde ruimte helemaal niet in. Architectuur, of ruimte als haar categorie, is een zeer beperkt middel. 'De architectuur mag niet overschat worden, zeker niet in een samenleving waarin aan de behoeften die door de architectuur bevredigd kunnen worden behoeften vooraf gaan, waartegen de

9. Carel Weeber - z.t., in z. red. - (Op weg naar nieuwe gebouwen in de gezondheidszorg), Tuns + Hoosting Architecten, Rotterdam 1982, z. blz.

10. Carel Weeber - z.t., in B. G. Stege (red.) - Verslag van de themamiddag Prijsvragen op 5 maart 1982, Georganiseerd door de Koninklijke Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst Bond van Nederlandse Architecten BNA, z. uitg., z.p. 1982, blz. 12

architectuur - en daarmee het werk van de architecten - machteloos staat' ¹¹. Architectuur kon zo slechts een onderdeel zijn van een planning die gericht is op de bevrediging van behoeften. 'In Nederland, of althans, het lijkt in Nederland duidelijk en evident, vervult de architectuur haar functie in planning, komt als het ware daaruit voort' ¹². Aan de ene kant is de 'ruimte' in de planning een middel tussen mogelijke andere middelen. Het middel 'ruimte' of 'architectuur' is afweegbaar tegenover andere middelen die misschien in de meeste gevallen adequater zijn. De architectuur is een 'techniek', ze is een technische wetenschap. Hieruit volgt echter, aan de andere kant, dat de 'ruimte' of de 'architectuur', omdat ze nu eenmaal in het verleden steeds als techniek zijn gebruikt, ook de overgang naar een eigen ontwikkeling hebben daorgemaakt, 'doordat ze gemakkelijk in de samenleving betekenis- en waardedragende functies verwerven. Betekenissen en waarden die vaak ontkoppeld zijn van externe doelen. Dit betekent dat de (architectuur) haar eigen interne doelen genereert die uitsluitend door eigen middelen bereikt kunnen worden. Doel en middel tegelijkertijd' ¹³.

Het begrip architectuur wordt door Weeber niet geformuleerd op grond van een eeuwige behoefte aan bouwwerken, een fundamentele hang naar huis en haard of op basis van de ruimte als nu eenmaal bestaande fysische categorie. Deze dingen zijn er wel, maar ze spelen geen rol in de definiëring van de architectuur. In feite wordt de architectuur bepaald op grond van een gebrek aan eigenheid, waardoor ze als het ware beschikbaar is als drager van welke betekenissen dan ook, die mensen er nu eenmaal aan hechten, 'architectonische' betekenissen inbegrepen. De architectuur is een medium zoals de film zonder eigen dikte, zonder eigen literaire weerstand.

De architectuur is geen literaire activiteit. Omdat alles aan de oppervlakte ligt. Bijvoorbeeld bouwwerken van Alvar Aalto hebben geen geheimen, behalve het geheim hoe hij het doet. Het werk is niet demonstratief, '... het is voor de liefhebber opvallend en voor de voorbijganger een vanzelfsprekende aanwezigheid. (...) (Aalto) laat (...) nergens vraagtekens achter. Zeldzaam ontspannen...'. Het 'geheim hoe je het doet' is onderwerp van het levensverhaal dat de architect wel wil vertellen maar dat vanuit de tegenwoordige architectuur niet anders dan als een 'vervalsing' verschijnt. In het beste geval, het geval van Aalto, is het verhaal 'uitverteld' met de dood van de persoon ¹⁴.

De stedenbouwkundige of architectonische ruimte is niet fenomenologisch te ompalen omdat het om een verschijnsel gaat dat in vele exemplaren kan worden herhaald. Dat Weeber afziet van een categorische definiëring van de architectuur is in overeenstemming met het standpunt van

11. Carel Weeber - 'Laat zich de architectuur in een tentoonstelling verantwoorden?', in J. Bremer e.o. (reds.) - *Bouwen '20-'40, De Nederlandse bijdrage aan het Nieuwe Bouwen*, Van Abbemuseum Eindhoven 17.9.1971 1/m 7.11.1972, z. uitg., z.p. z.d., blz. 4. Vgl. tevens Carel Weeber, geciteerd in René Stete a.o. - 'Carel Weeber, Leen van Duin, 'Binnen het onderwijs is 'ontwerpen gewoon ordenen van materiaal - dat kan ontkoppeld van de maatschappelijke context', *B-nieuws*X (1977) 22, blz. 502-505: 'Het begrip architectuur is zwaar overspannen, overbeladen, zwaarmoedig, zonder lol, plezier en optimisme' (blz. 503).

12. Carel Weeber - 'Tekst openingsrede, Doelen 11 juli '80', ongepubl. typoscript, blz. 2 (Inleiding gehouden bij de tentoonstelling '10 beelden voor Venetië' in de Doelen-expositiezaal te Rotterdam)

13. Carel Weeber - 'Wat regelt de Ruimtelijke Organisatie van de Gebouwde Omgeving (ROGO)?, Kollege tweede week', in Bernard Leupen (red.) - *Ruimtelijke vormgeving*, 1ste trimester, 1e 1/m 4e week, 1977/8, K.W.G.-P., Bouwkunde, TH Delft, blz. 11-16

14. (Carel Weeber) - 'Alvar Aalto', *De Waarheid* 8 juni 1976, *B-nieuws* IX (1976) 40, blz. 86B. Vgl. tevens Carel Weeber - 'Aalto. Een verteller onder apostels', *Plan* IX (1978) 11, blz. 21-25

Husserl¹⁵. Zelfs de argumentatie is dezelfde. Als de architectonische ruimte een 'eigen' karakter heeft, een 'plekje' is, dan geeft een reeks van architectonische ruimten een reeks plekjes te zien waarin de bepaling van deze eigenheid door gebrek aan verschil illusoir is¹⁶.

De architectuur is geen literaire maar een technische activiteit. Pas in de loop van haar beoefening, als het ware door de eeuwen heen, ontstaat een soort objectiviteit, op sommige gebieden en gedurende bepaalde perioden. Bijvoorbeeld het gesloten bouwblok of de gridstad. Deze objectiviteit is niet ideëel van aard, alsof de gridstad voor eens en voor altijd geldt. Zij is ook niet artistiek van aard, alsof de gridstad een persoonlijke creatie is van een min of meer romantisch kunstenaar. De objectiviteit is 'formeel' van aard. Zij ontstaat met het gegeven dat mensen nu eenmaal soms hun behoefte willen bevredigen met ruimtelijke of architectonische middelen. Een stadsdeel of een bouwwerk moet dan worden vormgegeven. Deze vormgeving, of een gebouw rood is of blauw, bevredigt geen bepaalde behoefte maar beantwoordt aan algemene normen die door mensen op dit gebied geheel los van hun behoeften worden aangelegd. Omdat er nu eenmaal straten zijn verwacht men dat een straat openbaar is. De behoefte, bijvoorbeeld de behoefte aan prostitutie, staat hier los van maar kan eventueel ook door een langwerpige stedenbouwkundige ruimte worden bevredigd. De gridstad of het gesloten bouwblok zijn tegenwoordig objectief in formele zin omdat ze 'helder' genoeg zijn om te beantwoorden aan de algemeenste norm die mensen aan stedenbouw aanleggen, namelijk openbaarheid. Hierdoor kunnen ook ieder bouwwerk in een dergelijke stad of iedere invulling in een gesloten bouwblok aan deze algemene norm, deze conventie, blijven refereren in hun vormgeving, die daardoor ook een formeel objectief karakter kan behouden¹⁷.

Maar de normen zijn in de meeste gevallen vaag. In de gezondheidszorg zijn helemaal geen normen, behalve in het efficiënte ontbreken ervan. In de sociale woningbouw zijn ze precies geformuleerd, zelfs door architecten zelf, op het geaggregeerde niveau van de voorschriften. Bijna overal elders is het de architect die in zijn project kan proberen de onduidelijkheid en de aarzelingen in wat mensen vinden over het soort object van ontwerp in zo'n project tot uitdrukking te brengen in een enkel beeld. Het is omdat het architectonische beeld zelf vaag is, in literair opzicht, dat het altijd het beste past op situaties waar de mensen eigenlijk niet weten wat ze willen. Het architectonische beeld van de Peperklip is eenduidig, maar de betekenis is vaag. Het bouwblok echter is nogal ingewikkeld, stedenbouwkundig gezien is het een complexe aarzeling tussen zijn verschijning als een enkel prachtig gebouw of als gesloten bouwblok dat rondom een openbare ruimte ligt.

15. Edmund Husserl - *Over de oorsprong van de meetkunde*, Het Wereldvenster, Boorn 1977, blz. 53-54 (*Husserliana VI*, blz. 368): 'De meetkunde heeft zelfs vanaf haar eerste funderend begin een eigensoortig beventijdelijk bestaan, waarvan wij overtuigd zijn dat het toegankelijk is voor alle mensen en in de eerste plaats voor alle werkelijke en mogelijke wiskundigen van alle velden en alle tijdperken. Dit geldt zowel voor de meetkunde in het algemeen als voor al haar bijzondere vormen. En alle nieuwe vormen die door wie dan ook op grond van de reeds bestaande vormen ontwikkeld worden, nemen onmiddellijk dezelfde objectiviteit aan. Zoals we merken gaat het hier om een 'ideële' objectiviteit. Deze is eigen aan een hele klasse van geestelijke voortbrengselen van de cultuurwereld, een klasse die alle wetenschappelijke schappingen en de wetenschap zelf omvat, alsook bijvoorbeeld de scheppingen van de schone letteren. Werken van deze klasse zijn niet vatbaar voor herhaling in vele soortgelijke exemplaren, in tegenstelling tot werktuigen (hamers, tangen) of bouwkunst en dergelijke ...'

16. 'Het is op het ogenblik een beetje zo dat elk huisje zijn plekje moet hebben. Dat is schijn geloof ik. Want elk herkenbaar plekje is gelijk aan het ander herkenbare plekje, waardoor het hele verhaal van de verscheidenheid illusoir is': Weeber - 'Ik vind het zelf leuker om sociale woningbouw te doen ...', tevens geciteerd in Cees Boekraad - 'Cultuur- en stedelijke politiek in een sociaaldemocratisch bestuurde stad', *Wonen-TA/BK* (1978) 9, blz. 6-8, in Umberto Barbieri, Cees Boekraad - *Kritiek en ontwerp, Proeven van architectuurkritiek*, SUN, Nijmegen 1982, blz. 163

17. Carel Weeber - 'Geen architectuur zonder stedenbouw', *Intermediair* 19 oktober 1979, blz. 57-65, in Hilde de Haan, Ido Haagsma (reds.) - *Wie is er bang voor nieuwbouw...*, *Confrontatie met Nederlandse architecten*, Intermediair, Amsterdam 1981, blz. 227-236; 'Formele objectiviteit in stedenbouw en architectuur als onderdeel van rationele planning', *Plan X* (1979) 11, blz. 26-35

Weeber geeft met de Peperklip een bijzondere interpretatie van het gesloten bouwblok. Het gaat om een lineaire structuur die zich zo slingert dat de uiteinden elkaar bijna raken. Het is niet zozeer een groot, klassiek gebouw met binnenhof (het 'type Europees gebouw' waarvan Palladio de ontwerper was¹⁸) als wel een continue te bebouwen oppervlak dat nu eenmaal gesloten is als het stratenpatroon is uitgezet. Omdat de straten in werkelijkheid of virtueel op elkaar uitkomen is datgene wat zich tussen de straten bevindt een continue bebouwing. Het is het concept van het bouwblok in de negentiende-eeuwse stad, waarvan de stedenbouwkundige vorm passief is. Het volgt het stratenpatroon. De straat is primair, het gebouw secundair, de gevels volgen de rooilijn. Het woongebouw is een gesloten bouwblok omdat het passief de rooilijnen volgt¹⁹. In feite gaat het in dergelijke woningbouw niet om een bouwwerk, maar om een niet-gebouw, een on-gebouw: 'Er is een ontzettende vertekening ten aanzien van de betekenis van architectuur. (. . .) Ook de betekenis van de gebouwen in de stad hier. Die hele opstelling, waarschijnlijk onder invloed van de welstandscommissie. Elk gebouw wordt bekeken als een gebouw dat enig belang heeft. In Azië bestaat de hele stad uit gebouwen die niet zijn. Je kunt ze slopen, veranderen en het doet er niet toe. Een totaal andere conceptie van wat gebouwen zijn. De Aziatische stad bestaat hoofdzakelijk uit on-gebouwen die geen rol spelen in onze ogen. En dat is natuurlijk ook zo in de praktijk'²⁰.

Van de drie grote negentiende-eeuwse stedenbouwkundige woningbouwmodellen, de cottage (tuinstad), de Phalanstères en het stedelijke bouwblok, is het laatste het vruchtbaarst voor de ontwikkeling van de architectonische vormgeving, omdat het zich op het vlak van de architectonische vormgeving aan een fixatie op de typologie van het bouwwerk onttrekt. Er zijn de typen van de woningen en van de ontsluitingen en er is het stratenpatroon. Het weke karakter van het bouwblok vergt de aanwezigheid ervan. In het weke bouwblok moeten als het ware de woningtypen, ontsluitingstypen en gevelordes los van hun melange in het bouwwerk worden bestudeerd, gekozen en vormgegeven. Het leidt tot een genuanceerd architectonisch onderzoek waarvan de verschillende lagen (woningen, ontsluitingen, gevels, straten) in verschillende maatschappelijke appreciaties en instellingen zijn verankerd. De woningen horen tot de Voorschriften en Wenken die een neerslag zijn van architectonisch onderzoek op nationaal niveau. De ontsluitingen horen tot een typologie van woongebouwen zoals die aan de Delftse hogeschool werd anderzacht. De gevels horen tot de innaverende bouwindustrie. De straten horen tot de dienst Stadsontwikkeling in zijn poging tot gedetailleerdere stedenbouwkundige plannen.

18. Bekkering, blz. 14. In de Peperklip wordt de binnenhof juist extra vernauwd door de ronding van het blok aan de havenzijde.

19. Of het bouwblok verwijst naar een mogelijk stratenpatroon, waarbij de straat aan het bouwwerk kan worden aangepast, zoals in het Arenaplein te Alphen aan den Rijn. 'Bij Arena heeft men zelfs de loop van de weg langs de gesloten zijde op die geometrie aangepast. Men heeft die geometrie als een sterke kapstak opgevat. Dus het had toch een heel objectief karakter': Carel Weeber, geciteerd in Janny Radermond, Cees Zwinkels - 'Carel Weeber en zijn streven naar stedenbouw zonder vraagtekens', *De Architect* XI (1980) 9, blz. 52-55. Maar ook hier is de 'geometrie' van het bouwblok toch op voorhand virtueel de geometrie van een stratenpatroon waaraan het bouwwerk als het ware bij voorbaat werd aangepast.

20. Weeber, geciteerd in Slet, blz. 505



De architect heeft niet zozeer een integrerende functie tussen verschillende disciplines die met het bouwen iets te maken hebben. Hij is niet zozeer de coördinator van het bouwteam (via het ontwerp waar alles in moet zitten), maar het is omgekeerd. De architect differentieert in zijn project naar die aggregatieniveaus waar een bepaald aspect van het gebouw het best tot zijn architectonisch recht zou komen. Hebben we het over de woningplattegrond, dan doen wij nu eenmaal een architectonische studie in nationaal verband. Hebben we het over de orde van de gevel, dan is de bouwindustrie de plaats voor het uittesten van een nieuwe architectonische detaillering. Enzovoort.

Het gaat in alle gevallen om het situeren van de architectonische activiteiten op die plaatsen waar ze het meest tot hun recht komen, het best worden benut en de grootste continuïteit voor de architectuur als te beoefenen vak bewerkstelligen. Er is, in het hele bouwwerk, geen plekje dat architectonischer zou zijn dan de andere, bijvoorbeeld de gevel. De gevel is het rijk van de welstandscommissies, dus van een onderlinge architectendiscussie, maar het wil niet zeggen dat de gevel autonomer architectuur zou zijn dan de plattegrond of het stratenverloop. Het is de misvatting van de architecten van de Forumbeweging, de 'truttigheid', dat ze afzagen van enige verdediging van het vakgebied in de maatschappelijke instellingen. Hun vaarstellen waren zelden een studie in stedenbouwkundige planvorming als discussieplatform waar architecten ook anders dan met klachten aan zouden kunnen deelnemen. Hun woningplattegronden waren liever 'experimenteel' dan een studie in het kader van de Voorschriften en Wenken. '... Niet alleen is de architect bevreesd voor functionele narmering; hij ziet ook geen kans in de ontwikkeling te participeren' ²¹.

Niet in staat te participeren in de ontwikkeling van stedelijke ruimten of woningplattegronden hield de truttigheidsarchitect slechts de gevel over om zich architectonisch uit te leven. 'Er is een situatie ontstaan waarin de architect naar de buitenkant kijkt, terwijl de overheid met een aantal kwaliteitseisen de binnenkant bewaakt. De architect ervaart de voorschriften van de overheid als een bedreiging voor zijn creativiteit en daarom stelt hij er zich vijandig tegen op. Hij neemt de houding aan van een romantisch kunstenaar. Maar daardoor zet hij zichzelf tegelijkertijd buitenspel' ²². Paradoxaal genoeg was de gevel zo puur architectuur dat zelfs nag de interne architectendiscussies binnen de welstandscommissies als een keurslijf werden ervaren door truttigheidsvoorstanders als Hertzberger.

In feite is de welstandscommissie voor Weeber helemaal niet zo interessant,

21. Weeber - 'Geen architectuur zonder stedenbouw', blz. 57, 227; 'Formele objectiviteit ...', blz. 27

22. Weeber, geciteerd in Boonstra, blz. 89: 'Een onovervloedig deel van het budget komt in de gevel terecht ...'

juist omdat het een interne architectendiscussie betreft. Dat ze er is is een teken van maatschappelijke appreciatie. De welstandscommissie moet haar precieze taak naar behoren vervullen. Maar uitbreiding van haar werkerrein naar bijvoorbeeld het interieur in de woningbouw zou uit den boze zijn²³, omdat op zulke terreinen de architecten niet met elkaar maar juist met andere maatschappelijke groeperingen moeten 'spreken'. Dit geldt dan eigenlijk ook voor de gevelorde zelf.

In dit opzicht kunnen de kwaliteiten van Weebers project duidelijk worden omschreven. Deze kwaliteit is hoger naarmate een gebouw als de Peperklip zich als een poliep door de instituties uitbreidt en tegelijkertijd zich daarin differentieert. Goede architectuur is een bouwwerk dat de beoefening van architectuur in het sociale leven verankert.

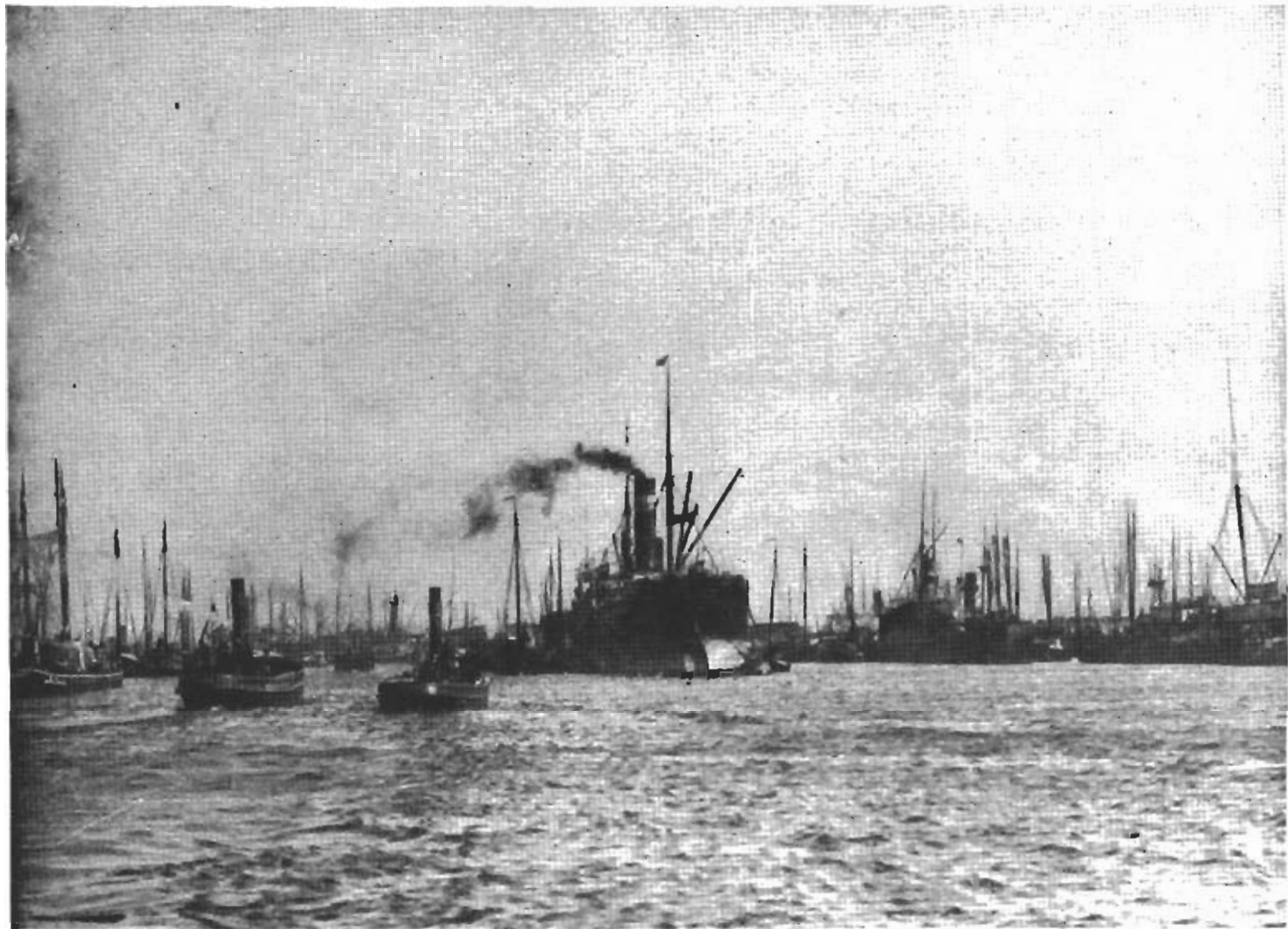
We zouden deze kwaliteiten stuk voor stuk kunnen nagaan. De woningen zijn ruimer dan we tegenwoordig gewend zijn geworden. Er zijn gevels gemaakt die op de aspecten van geluid, warmte en explosie een in sociale woningbouw gebruikelijk hoge kwaliteitsniveau te zien geven. De verschillende afmetingen van de gevelpanelen hebben tot een innovatie in het bouwbedrijf gevoerd. Er is, als een soort vervolg op het Peperklipproject, een verstelbare mal ontwikkeld²⁴. De ronde vormen van het bouwblok hebben natuurlijk te maken met reductie van mogelijke hoeken²⁵. Niet dat de produktiestroom van de bouw het bouwblok volgde (de trammelvarmige koppen werden in aparte stramen opgetrokken), maar de afwezigheid van hoeken is van belang voor de innovatiemogelijkheden van de gevelpanelen. Voor het gebruik van de gekleurde keramische tegels antving de architect de Sikkensprijs.

Vraeger was de Sikkensprijs een geldbedrag waarmee men iets leuks kon doen. Tegenwoordig wordt het bedrag besteed aan een project. Vaar de uitreiking aan Carel Weeber maken Hans Keller en Ed Taverne een film over de veranderingen in de Nederlandse architectuur. De Peperklip is zelf in de weekheid van zijn plattegrond als een film die van de ene rol op de andere wordt gespoeld. Hij heeft de vorm van een film die wordt gedraaid. Het geeft misschien een zicht op de bijzondere eigenschappen van het architectonische beeld. Het architectonische beeld is als het celluloid van de film in de projectiefase en niet als het scherm waarop we de geprojecteerde film zien.

23. Carel Weeber, z.f., in Henk Bakker (red.) - 'Discussie over welstand te Rotterdam, 15 oktober 1977, Samenvatting', in Umberto Barbieri (red.) - z.f., Rotterdamse Kunststichting, sectie architectuur, z.p. z.d., z. blz.

24. door Schakbeton te Zwijndrecht: '... een standaardmal, waarop elk element, mits het vlak is, gemaakt kan worden': R. M. Feenstra - 'Vervoerdiging van de sandwich-elementen', in Weeber - 'De Peperklip ...', blz. 411-414

25. Weeber - 'De Peperklip' ...



Achtergebleven gebied: structuurschets Kop van Zuid

Na alles wat is gezegd en getekend rond de Kop van Zuid in Rotterdam komt de nieuwe structuurschets van de dienst Stadsontwikkeling een beetje als een anticlimax. De Kop van Zuid kan voorwerp zijn van een soort 'open' planning (een planning zonder onderzoek, zonder procedure) omdat het er toch allemaal weinig toe doet. De structuurschets noteert het gebied als marginale, economisch eigenlijk niet levensvatbare situatie. Za'n planning had in de vorm van een architectonisch experiment kunnen worden ontwikkeld (het experiment van Kleihues, Rossi en Ungers een paar jaar geleden op deze lokatie¹). De dienst heeft echter gekozen voor verouderde verkavelingsmodellen in plaats van voor een eigentijdse architectuur met grote A.

De desinteresse voor het gebied komt al in uiting in de loge formaliseringsgraad van het plan dat geen plan is, maar als schets door het leven moet gaan. In de uitwerking kan nog alles veranderen. Het plan bevat geen bepalingen maar rekenmodellen. Een schijn van voorlopigheid maakt het plan moeilijk bespreekbaar. Dan leert de ervaring in zulke gevallen dat straks geen architecturen, maar gewoon deze rekenmodellen worden gebouwd. Gestolde subsidiestromen uit de volkshuisvesting. De herkenbaarheidswooningbouw van de jaren zeventig, thans postmodernistisch gestileerd door ergens een gekleurde baksteenlaag of op de kopse gevel het geometrische signaal van een omgevingskunstenaar. De structuurschets bestaat uit drie verkavelingen en twee grotere, als 'assen' aangeduide stedenbouwkundige elementen. Een noord-zuid lopende 'groene as' herbergt een langwerpige park, gedeeltelijk op de gedempte Spoorweghaven. Een oost-west lopende 'economische as' verbindt de voornaamste winkelstraten van Feijenoord met die van Katendrecht. Beide assen zouden als kapstok moeten fungeren voor het oontrekken van voorzieningen. Ze geven een soort structuur voor de locatiekeuze van met groen verbonden voorzieningen, scholen en dergelijke².

In feite gaat het gewoon om routes. Deze 'assen' hebben niets te maken met axialiteit. Er is een groenstrook en een lange slingerende straat zoals er zovele zijn. De axialiteit wordt niet vormgegeven in de inrichting van de groenstrook en niet door perspectivische bebouwing omlijst. Waarom dan toch van assen gesproken? De enige os in dit gebied is de af en toe neerdalende vliegass.

Een architectonisch begrip als 'as' wordt hier louter symbolisch gebruikt, los van zijn architectonische draagwijdte en betekenis. Het geeft wat vastigheid en doet het voorgestelde stedenbouwkundige element wat reëler klinken.

1. Umberto Barbieri e.a. (reds.) - *De Kop van Zuid, Ontwerp en onderzoek, Rotterdamse Kunststichting Uitgeverij, Rotterdam 1982*, blz. 9-81

2. Jacques Nycolaas, Emile Dil, Roud van Eikeren - 'Stond van zaken structuurschets Binnenhaven/Spoorweghavengebied en Wilhelminapier', *Ontwerperoverleg stadsontwikkeling Rotterdam (1983)* 11, blz. 6-17 en tevens Jacques Nycolaas - 'De Kop van Zuid, Structuur versus ad hocisme?', in Harm Tilman (red.) - *Het gat in de markt, Ontwerpen voor een binnenstad*, Delftse Universitaire Pers, Delft 1984, blz. 25-28

Het is een schijn van architectuur waarmee het stedenbouwkundig plan wordt gerechtvaardigd. Met zulke lege begrippen zal het wel moeilijk zijn architectuur te maken.

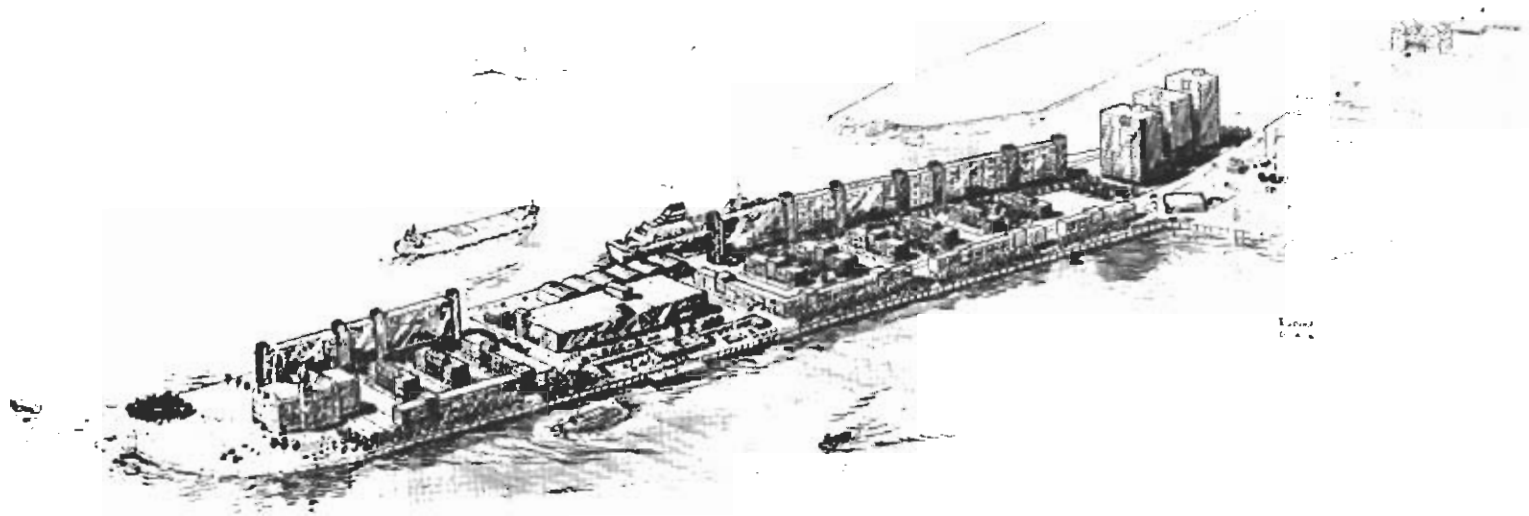
Von de drie verkavelingsvlekken zijn er twee perifeer gesitueerd op havenhoofden. Ze liggen op de Wilhelminapier en op de Katendrechtse havens. De aanvankelijk door Francine Houben, later door Schoenmakers ontwikkelde bebouwingsverkeveling op de Wilhelminapier was al de onderlegger in het gemeentelijke Olympische-Spelen-plan van 1983-1984. Het persdorp zou erin zijn gehuisvest. Kenmerkend voor het gebrek aan intensiteit van de ontwerpen van Stadsontwikkeling is misschien dat het niet uitmaakt of je nu een Olympisch persdorp uitlegt of een middenstandswijkje. De werkwijze blijft ongevoelig voor zulke verschillen. Het is een wezenloze verkeveling, die nogal snel leidt tot slechte architectuur (architectuur met verkeerde begrippen)³. De door Schoenmakers op de Katendrechtse havens ontworpen verkeveling is iets beters wellicht, dat wil zeggen iets meer toegesneden op de bijzonderheid van het terrein. Er is moeite gedaan een soort uitzichten te creëren maar daarna is met deze uitzichten dan ook weer niets gedaan. De werkwijze komt er eigenlijk op neer dat het rekenmodel van de sociale woningbouw met de direct bij het wonen horende voorzieningen een beetje wordt uitgehusseld op een lokatie. Het rekenmodel wordt oangevuld met een glimp omgeving. De vermeende hardheid van een verkeveling à la Pendrecht wordt wat verzocht door het wat opener of juist wat geslotener te maken, door een hoekje te verdroaien. 'Omgeving' blijft echter een even abstract gegeven als het rekenmodel van woningtype en ontsluiting. Het komt erop neer dat het ontwerp voltooid is op het moment dat de hardheid van het rekenmodel is toegedekt, op het moment dus dat het ontwerp onbegrijpelijk wordt. Dat is wat zo schaamteloos is aan deze werkwijze: een ontwerp maken dat onbegrijpelijk is, waarvan het doel is de uitsluiting van het begrip waarmee het is gemaakt. Hierin verschillen deze verkevelingen in niets met de trutsels en frutsels der jaren zeventig, toen het er ook om ging een rijtje huizen wat door elkaar te hutselen opdat je niet meer zag hoe lang het was.

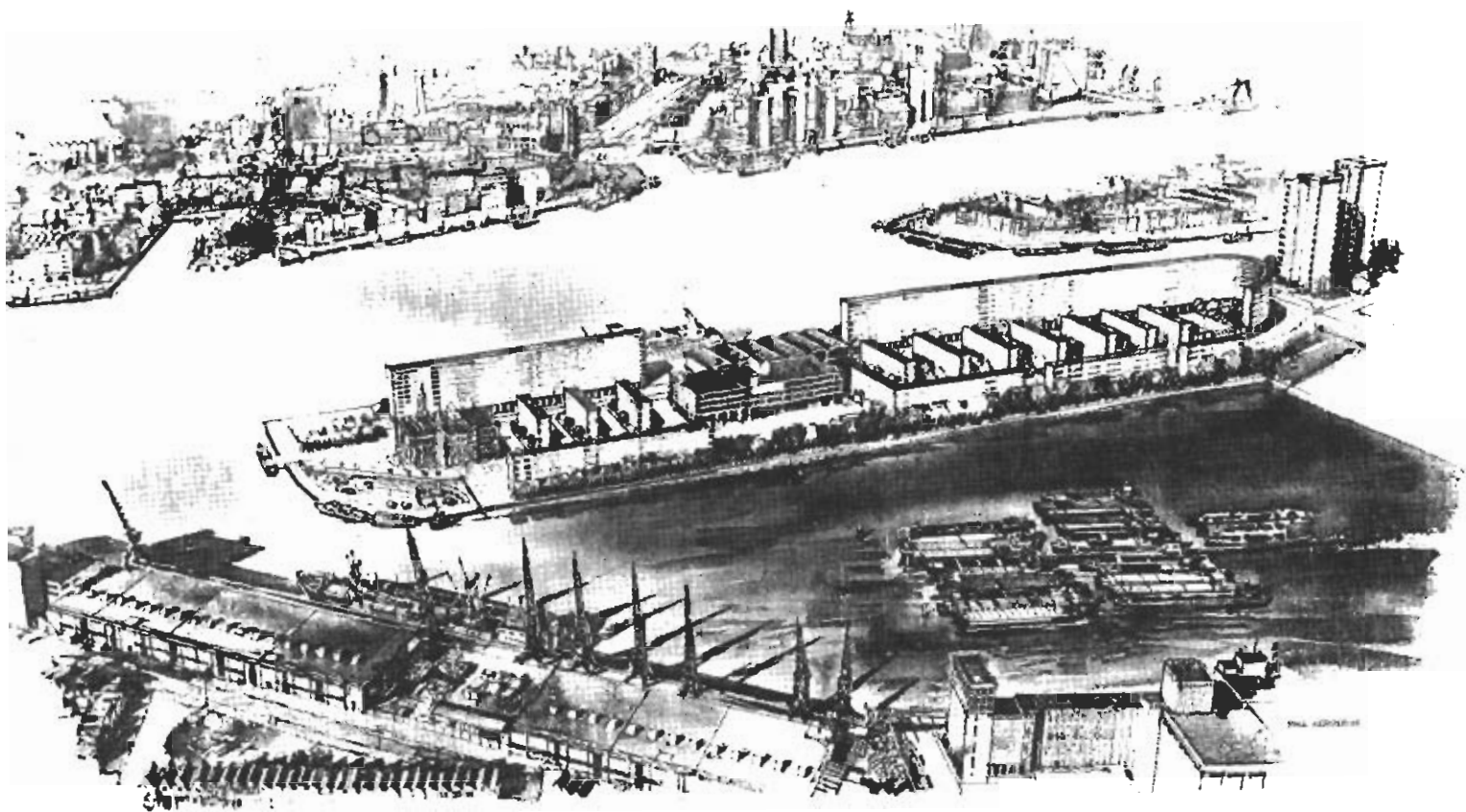
Wat dit betreft heeft de derde verkevelingsvlek misschien wat meer allure. Ze is gesitueerd langs de groene noord-zuid-as en bevat een door Gijs Snoek ontworpen reeks U-vormige bouwblokken. Anders dan de wozige Pendrechtmodellen van Schoenmakers blijven Snoeks U-vormige bouwblokken helder gedefinieerd in het plan. Ze lijken op een enigermate consistent begrip.

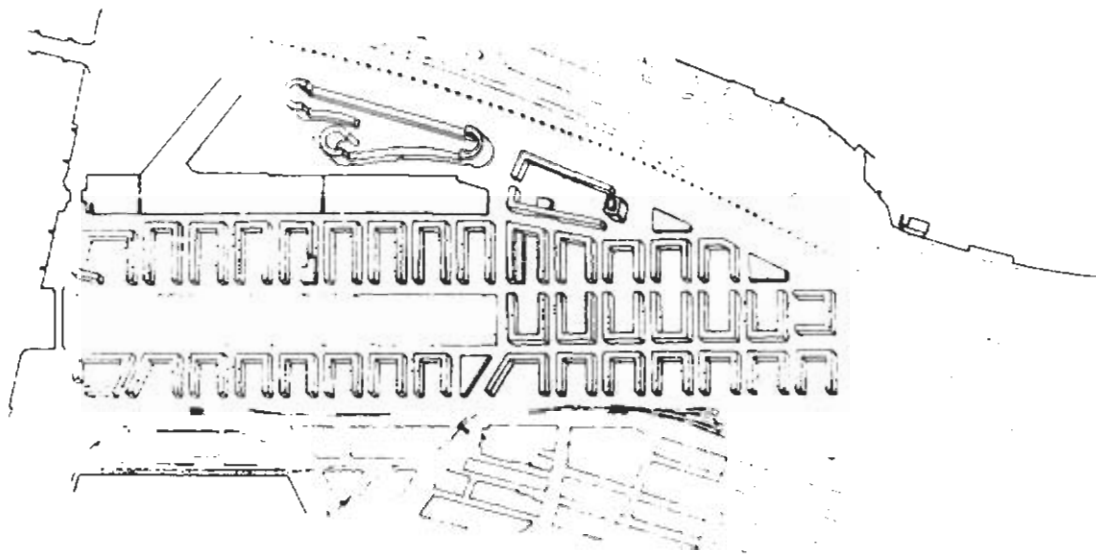
Maar wat voor begrip? De strip van U-vormige bouwblokken lijkt op de reeks die J. H. van den Broek in de jaren dertig voor de Vroesenlaan heeft

3. Het in de brochure *Rotterdam Olympische Stad 1992* neergelegde plan 'bevat de meest wezenloze architectuur die de laatste jaren is ontworpen. Het Olympische aan het Olympische Darp is in de impressie van (tekenaar) Rudolf Das hoogstens een kwestie van jeugd sentiment. De beide versies voor het persdorp op de Wilhelminapier tanen een even onbeholpen verkeveling van glozen schrijven waarvan de schaal bij (tekenaar) Paul Kerrebijn moet worden gered door een halfcirkelvormige afsluiting à la Paperklip, bij Rudolf Das door verkeerd begrepen scanderingen à la Dudok ...': Joost Meuwissen - 'Olympia en de Kap van Zuid', *Plan XV* (1984) 8, blz. 30-33









getekend, waar ook de hof uitgof op het park⁴. Het is vooral in de maatvoering dat Snoeks strip eerder uit de ervaring van de Vroesenlaan put dan bijvoorbeeld uit Ungers' grootschalige vierkanten voor deze plek in de Kop van Zuid in 1982⁵. De terugkeer van de Vroesenlaan is door de ontwerper echter niet bewust nagestreefd. Snoek: 'Ja, natuurlijk ken ik Van den Broeks Vroesenlaan wel maar mijn ontwerp heeft er niets mee te maken'⁶. Het belangwekkende aan zo'n uitspraak van de ontwerper is dat eruit blijkt dat een continuïteit met de traditie van de moderne architectuur, als een verworvenheid van een geduldig onderzoek, niet wordt nagestreefd. Dan wordt ook niet geleerd van de feilen van het U-vormige bouwblok als architectonisch model. Dan is de opzet dat in vijftig jaar niets geleerd wordt, Van den Broeks eigen onderzoek aan de Technische Hogeschool in Delftten spijt.

De problematiek van het U-vormige bouwblok is gelegen in de dubbelzinnige relatie die het legt tussen architectuur en stedenbouw. De hang naar verschillende soorten U-vormige oplossingen in Van den Broeks oeuvre heeft eerder te maken met een hardnekkig hanteren van specifiek architectonische oplossingen waarvan het moeilijk is los te komen dan met een zo snel en soepel mogelijke overgang van gesloten naar open bouwblok, in de jaren dertig. Aan de ene kant is het U-vormige bouwblok een fase in het heroïsche tracé van gesloten naar open bouwblok, zoals het door de Dienst Stadsontwikkeling als erfplating wordt gekoesterd⁷. Van het aan vier zijden gesloten bouwblok, dat het stratenpatroon volgt, wordt één kant weggelaten. Het binnenterrein wordt zichtbaar, de ruimte spoelt erdoarheen. Aan de andere kant echter ontstaat hiermee een bouwblok vorm met een grote architectonische bepaaldheid, het model van het palazzo. Het U-vormige bouwblok verkeert in een andere traditie dan het gesloten bouwblok. Het is het meer sociale perspectief van Phalanstère of Familistère, het arbeiderspaleis.

Het open bouwblok daarentegen, de strokenbouw, is op zijn beurt, evenals het gesloten bouwblok, weer betrekkelijk onbepaald. Het is daarin vergelijkbaar met het gesloten bouwblok. Het open bouwblok is eenvoudig een blok in de ruimte, het gesloten bouwblok een blok in een stratenpatroon. Beide zijn volmaakt herhaalbaar.

Wat dit betreft is het historische tracé van gesloten naar open bouwblok, dat in de jaren dertig wordt doorlopen, niet consistent. Het U-vormige bouwblok grijpt terug op een ouder model van vormgeving: symmetrie, axialiteit, driedeling, diepte, schaal, vista. De problematiek hiervan heeft Van den Broek aan de Vroesenlaan wel degelijk gevoeld. Hij vond het zelf niet zijn beste project⁸. Architectonische bepalingen overheersen opnieuw de

4. J. H. van den Broek - 'Woning-complex in het plan 'Blijdorp' te Rotterdam', *Bouwkundig Weekblad Architectura* (1936) 20, blz. 225-232. Vgl. tevens Rudy Stroink [red.] - *Ir. J. H. van den Broek, Projecten uit de periode 1928-1948*, Delftse Universitaire Pers, Delft 1981

5. O.M. Ungers - 'Het project de 'Kop van Zuid', de stad van objecten en antwerpen', in Barbieri, blz. 62-71

6. Gijs Snoek, in gesprek met de auteur, 15 augustus 1984

7. Jan Hein Janker - 'Van gesloten naar open bouwblok en weer terug', in Umberto Barbieri e.o. (reds.) - *Stedenbouw in Rotterdam, Plannen en opstellen 1940-1981*, Van Gennep, Amsterdam 1981, blz. 146-148

8. Van den Broek, blz. 232

stedelijke ruimtelijkheid.

Het bewusteloze teruggrijpen op dit model in de structuurschets voor de Kop von Zuid heeft waarschijnlijk als motief die anduidelijke mengeling van architectuur en stedenbouw waar Van den Broek in zijn Vroesenlaan juist onder leed. De anheldere *mélange* van architectonisch model, typologisch rekenmodel en stedenbouwkundig voorstel in de structuurschets zal waarschijnlijk juist als een kwaliteit naar voren worden gebracht om het gebrek aan procedure en onderzoek toe te dekken. Weliswaar verschijnt het U-vormige bouwblok in het ontwerp van Snoek als pure vorm, maar het begrip ervan wordt in het midden gelaten.

En dit terwijl het vraagstuk van het U-vormige bouwblok nu juist in Rotterdam al geruime tijd op een bijzonder gelukkige en voor de architectuur vruchtbare wijze is opgelost, in de reeks woningbouwprojecten door Carel Weeber. Ronde, eigenlijk weke bouwblokken, vanaf de Peperklip tot de flat aan het Hofplein of de woontoren op het Vastenland. Het is de weekheid van het 't stratenpatroon volgend bouwblok (in beginsel gesloten), die in de architectonische vorm wordt bewaard. Tegelijkertijd verschijnt het bouwblok als gebouw, geheel los van welke straat dan ook. Het leidt niet tot een onduidelijke *mélange* maar tot een heldere, begripsmatige notering van wat is architectuur en wat is stedenbouw. Hierin kan het U-vormige bouwblok wel degelijk nuttig zijn voor de ontwikkeling van architectonische vormen, juist omdat het tot nieuwe typologische oplossingen kan voeren, die nog niet eerder gezien waren in de architectuur, zoals in Weebers voorstel voor de torenvormige bebouwing aan het Churchillplein, dat merkwaardigerwijs ook een U-vormig bouwblok is⁹.

Het bouwblok kan bij Weeber U-vormig zijn omdat de typologie, het rekenmodel van het blok, kan worden onderscheiden van de stedenbouwkundige functie ervan. Weebers U-vormige bouwblokken missen ook al die vormelementen waar Van den Broek in de Vroesenlaan zo'n last van had. Weebers blokken zijn geen palozzo's of tenminste, het is niet hun U-vormigheid die het beeld van het bouwwerk overheerst.

Met de keuze voor het U-vormige bouwblok in de structuurschets voor de Kop van Zuid was dus nog best een actuele notering van deze gebouwtypologie mogelijk geweest. Jammer genoeg is het eerder zo dat Gijs Snoek zijn U-vormige structuren juist in oppositie tot Weebers benadering heeft gezien, getuige zijn schetsen waarin het patroon van de U-vormige haken ook over de toen reeds gerealiseerde Peperklip was heengetekend¹⁰. De aversie tegen de Peperklip heeft te zeer pathologische trekken om nog tot gaede architectuur te geroken. Snoeks bouwblokken zijn voornamelijk ideologisch bepaald.

9. Carel Weeber - 'Prijsvraagontwerp voor een kantaargebouw aan het Churchillplein te Rotterdam, 1984', *Plan XV* (1984) 11, blz. 44-47

10. Snoek

Zo ontbreekt niet alleen onderzoek en procedure in de structuurschets, maar ook architectonisch onderzoek is afwezig. Het enige dat voor de opstellers van het plan telt is zoveel mogelijk woningen neerplempen. Het gebied wordt louter als bouwlocatie gezien, niet als deel van Rotterdam. Het is een 'leeg' gebied dat zo gauw mogelijk moet worden gevuld. Wat reeds aanwezig is kan maar beter worden ontkend; het is anders alleen maar een storende randvoorwaarde die afbreuk doet aan de helderheid van het rekenmodel van de verkaveling. De context wordt niet gevormd door stedenbouwkunde of architectuur maar louter door volkshuisvesting. De misvatting is dat een op de subsidiestroom van de Volkshuisvesting toegesneden gebouwtypologie tegenwoordig nog altijd als vanzelf tot goede architectuur en stedenbouw zou leiden. Maar dat is allang niet meer het geval. Sociale woningbouw is niet meer de kern waaromheen de architectuur zich vernieuwt of stedenbouwkunde wordt opgespannen. Bij alle stedenbouwkundige schijn is de structuurschets exclusief gericht op volkshuisvestingscriteria. Dat de aanvankelijke exploitatie-opzet per woning een tekort van f 33.825 vertoende¹¹, werd door de opstellers niet geweten aan de feiten van de eigen werkwijze maar aan de bestaande structuur van het gebied: de moeilijke randvoorwaarden van kademuren en dergelijke. Doch de structuurschets bevat geen aanwijzingen tot het economiseren van deze kademuren. Het is zelfs zo dat nog de beperkte optiek van een recreatieve functie der kademuren (pleziervaart) door de opstellers van de structuurschets als ten koste gaand van de woonfunctie wordt gezien. Er is geen visie op terugkeer van nieuwe bedrijvigheid. De enige optiek is sociale woningbouw met ondersteunende voorzieningen. Vandaar dat de oplossing door Jacques Nycolaas, de opsteller van het plan, wordt gezocht binnen hetzelfde enge kader van de volkshuisvestingsprocedure: 'Een forse subsidiestroom dient dus antketend te worden om grond- en bouwkosten voor toekomstige bewoners zo laag mogelijk te houden'¹². De Dienst Stadsontwikkeling stelt zichzelf specifiek politieke daelen en vermijdt zo het aangeven van alternatieven dan wel het toetsen van bestaand beleid op haalbaarheid. In dit verband rijst twijfel over de effectiviteit van deze structuurschets. Er is geen zicht op hoe het plan zou kunnen worden uitgevoerd bij veranderd beleid, bijvoorbeeld bij een grotere mate aan privatisering van de woningbouw. De structuurschets heeft meer het karakter van een eis vanuit de wijk, maar dan natuurlijk van bepaalde eisen vanuit bepaalde delen van die wijk, het nieuw-kleinburgerlijke eisenpakket vanuit de inspraakorganen. Het Rotterdamse stadsvernieuwingsbeleid heeft twee grondslagen: de buurtgerichte projectorganisatie waarin bewoners de meerderheid

11. z. a. - *De Kop van Zuid, Na de Wederopbouw van de binnenstad de grootste binnenstedelijke bouwlocatie in Rotterdam, Dienstenstructuur Ruimtelijke Ordening en Stadsvernieuwing - Grandbedrijf, Rotterdam 1984, blz. 25*

12. Nycolaas - 'De Kop van Zuid . . .', blz. 29

hebben en aanzienlijke gemeente-aankoop van woningen in privé-bezit. Dit laatste wordt beargumenteerd op economische gronden: de private eigenaar is niet in staat zijn bezit te onderhouden en het privé-bezit is te versnipperd om een efficiënt en dus goedkoop grootschalig onderhouds- en verbeteringsprogramma toe te laten¹³. Dit beleid staat haaks op de zekere privatisering van de stadsvernieuwing die door de rijksoverheid wordt nagestreefd. Volgens de beleidswijziging van het rijk in oktober 1984 zouden de budgetten voor gemeente-aankoop van privé-woningbezit over twee jaar met 75% worden verminderd, terwijl tegelijkertijd aanzienlijke bedragen zullen worden gereserveerd voor de verbetering van nog in particulier bezit zijnde woningen. De Rotterdamse Dienst Volkshuisvesting reageerde verontwaardigd: 'Deze desastreuze beleidsbreuk zet de echte Rotterdamse stadsvernieuwing, de verbetering van aangekocht particulier bezit volledig op de tocht . . . De beleidsbreuk wordt cynisch genoeg vergezeld van de introductie van budgetten voor de verbetering van niet aangekochte particuliere buurwoningen'¹⁴.

Over cynisme gesproken. Een van de overwegingen bij de 'beleidsbreuk' was nu juist dat etnische minderheden om tal van redenen in de wijkgebonden projectorganisaties niet echt meekwamen en bovendien veelal gehuisvest zijn in het particuliere woningbezit¹⁵. Op rijksniveau heerst twijfel over het representatieve karakter van de bewonersmeerderheden in de projectorganisaties. Wat dit betreft zijn misschien beide grondslagen van het Rotterdamse stadsvernieuwingsbeeld aan herziening toe.

De bewonersmeerderheden in de projectorganisaties waren van de aanvang af belangengroepen die uiteraard geen oog hadden voor het economisch functioneren van hun stadsdeel op zichzelf en binnen de stad¹⁶. De exclusieve aandacht voor het wonen met aanpalende voorzieningen ging ten koste van 'overlastgevend' bedrijvigheid en bavenwijkse voorzieningen. De stadsvernieuwingsprojectorganisatie heeft zo in vele gevallen ook de verpaupering van het gebied dat ze trachtte te verbeteren in de hand gewerkt.

Dan passen geen krokodillentranen over het ontbreken van bovenwijkse voorzieningen in de Kop van Zuid, zoals door Nycolaas worden geplengd¹⁷. De 'herovering' van het gebied voor woningbouw voor bewoners was nog enkele jaren geleden een slogan onder architecten¹⁸. Afgezien hiervan, als je maar een beetje over de grenzen van het Kop-van-Zuid-gebied heen kijkt tref je zulke stedelijke voorzieningen als het stadion, een bovenwijkse winkelstraat, het Zuidplein en de Ahoyhallen, om maar te zwijgen van het exquise vervoerssysteem van de metro.

13. P. O. Vermeulen - Reinforcing the Public Sector in Urban Housing, Paper prepared for the 8th International Conference of the International New Towns Association (INTA/AIVN), held from 21-28 October 1984 in Rotterdam (The Netherlands), z. uitg., z.p. d.d.

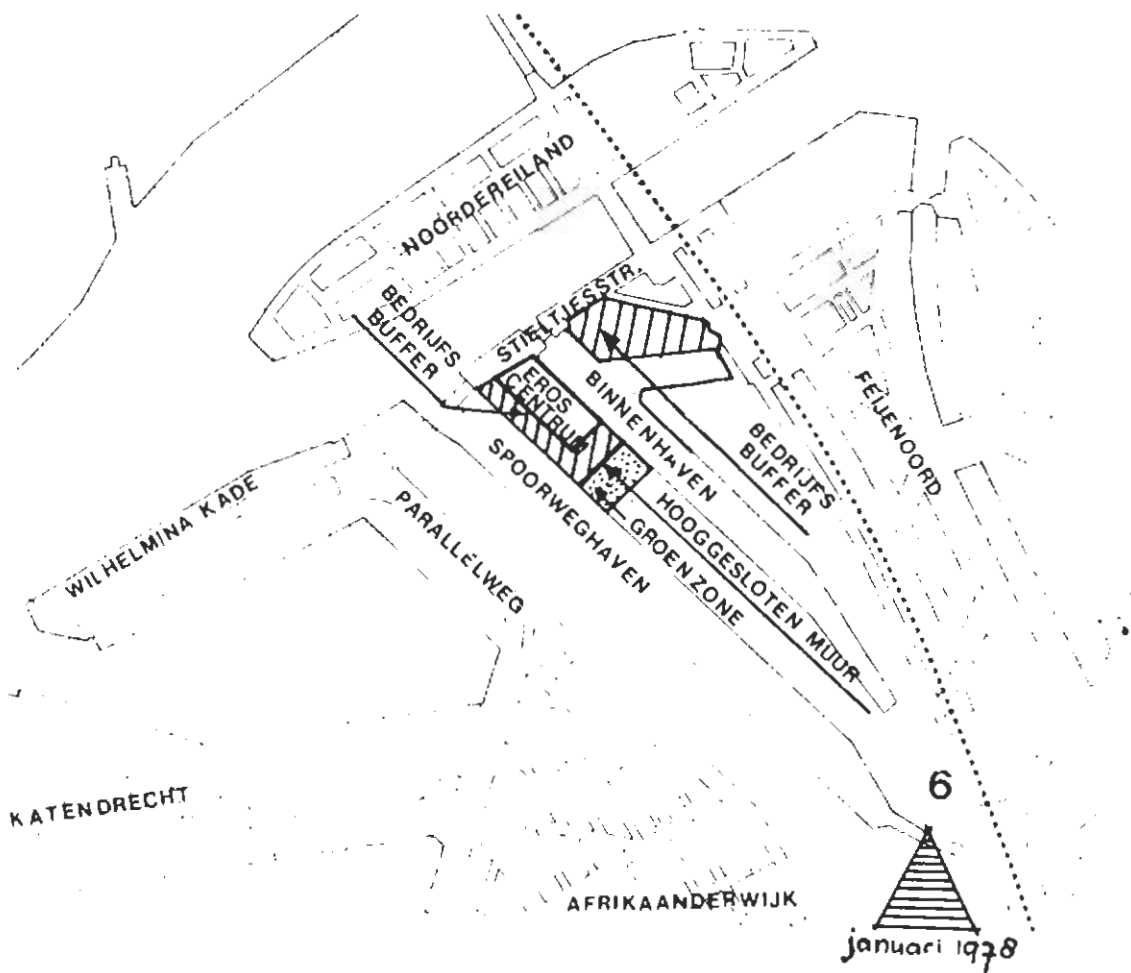
14. VH/1/841030/CB - De opkomst en ondergang van de Rotterdamse verbetering van het aangekocht bezit, Gemeente Rotterdam bureau voorlichting, Rotterdam 1984

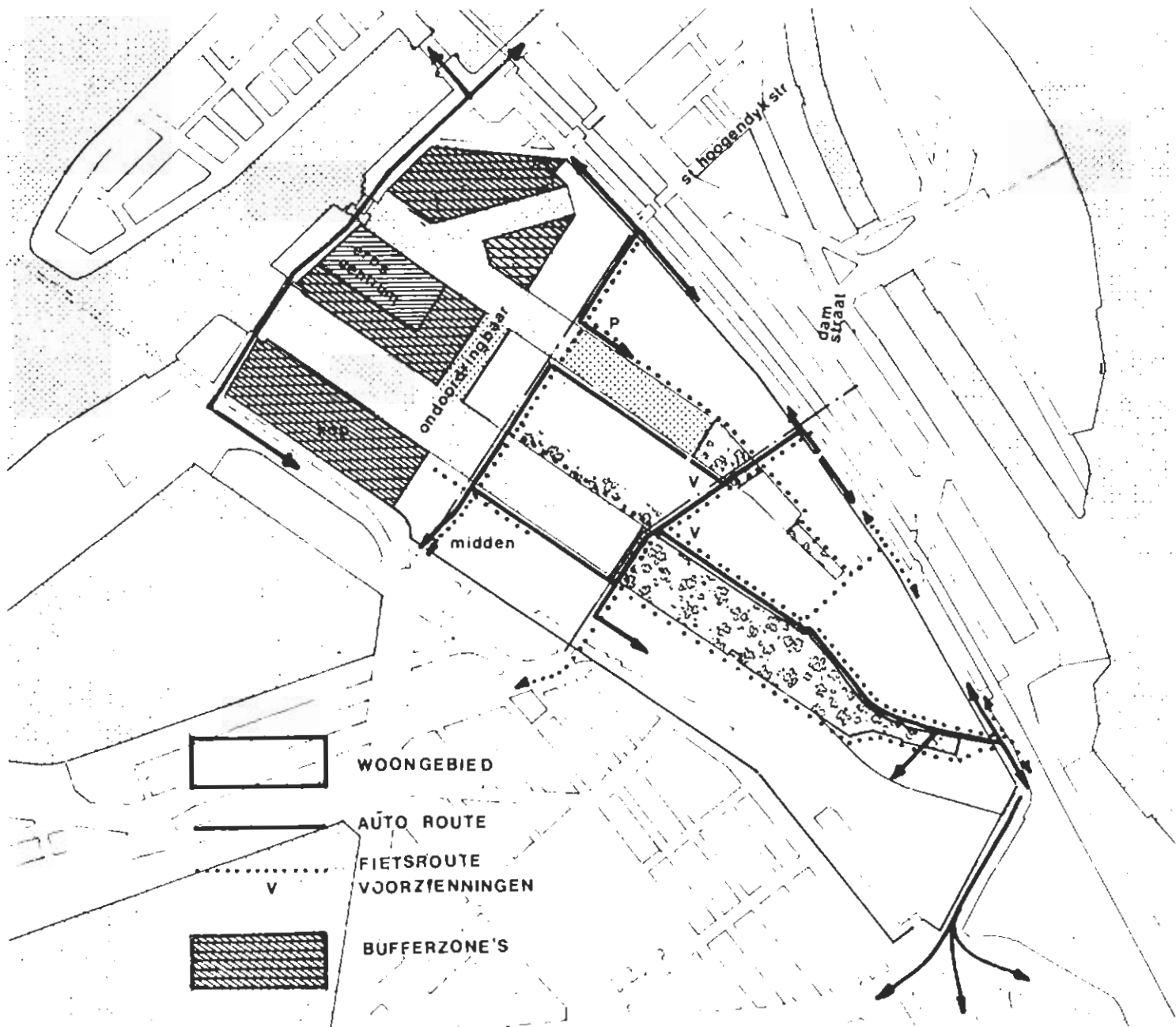
15. G. Ph. Brokx - Toespraak (. . .) voor de opening van de studiedag Huisvesting Etnische Minderheden op 26 oktober 1984 (Krasnapolsky, Amsterdam), Ministerie van Volkshuisvesting, Ruimtelijke Ordening en Milieubeheer, Centrale Directie Voorlichting en Externe Betrekkingen, Den Haag 1984, naar aanleiding van het verschijnen van het rapport *Minderheden en stadsvernieuwing*.

16. Vgl. L. A. de Klerk - 'Stadsvernieuwing: politiek dogma en economische realiteit', *Plan XVI* (1985) 5, blz. 1-6, waar ook een beknopt literatuuroverzicht wordt gegeven.

17. Nycolaas - 'De Kap van Zuid . . .'

18. Vgl. Dolf Dobbelaer en Paul de Vroom - 'Herovering Sluisjesdijk', later genaamd 'Herinrichting Sluisjesdijk-Rotterdam', *Plan XIV* (1983) 6, blz. 18-27





Het vraagstuk ligt dan ook anders, inherent aan de bewonersideologie. Er is misschien weinig oog voor het feit dat de stadsvernieuwing als cultureel verschijnsel, in haar spraakgebruik, in haar betoogtrant, in haar argumentaties en betekenisverleningen, eigenlijk altijd een defensieve positie heeft ingenomen en soms zelfs totalitaire trekken vertoont. In ieder geval heeft het in de Kop van Zuid tot uitsluiting geleid van zulke bovenwijkse voorzieningen als de prostitutie in Kotendrecht of de etnische minderheden. Een van de eerste bewonersgroepen, de uit het wijkorgaan voortgekomen *Actiegroep Redt Katendrecht*, voerde in de jaren 1973-1974 gewelddadige actie tegen de bovenwijkse voorziening van de prostitutie¹⁹. Het oongevangen stadsvernieuwingsbeleid hangt ook sterk samen met de politieke keuze voor integratie van het tendentiële geweld van zulke groepen in de projectorganisaties en dus tegen de bovenwijkse voorziening als zodanig. In Amsterdam is de opera in De Pijp misschien een eender voorbeeld geweest.

Von de vele plannen, die het proces van verbanning der prostituees uit de wijk heeft opgeleverd, zijn die uit 1979 het meest interessant, omdat de oplossing van de huidige structuurschets hier al in rudimentaire vorm aanwezig is²⁰. De plannen voor het lokatie van het eroscentrum geven een zicht op de processen van betekenisverlening die in de stadsvernieuwing werkzaam waren.

Het te lokaliseren eroscentrum wordt zoveel mogelijk geïsoleerd, waarbij de barrière zowel door water als door bedrijven gevormd kan worden. Het is een heel specifieke betekenisverlening aan water, zowel als aan bedrijven, een specifieke betekenisverlening die ook tot nieuwe begrippen aanleiding geeft, zoals het begrip 'bedrijfsbuffer'²¹. Wat is dat, een bedrijfsbuffer? Het is een bedrijf waarvan de bedrijvigheid niet op positieve maar op negatieve wijze wordt geapprecieerd. Het is alleen maar iets waardoor geen verbinding mogelijk is. Ieder bedrijf is een muur die idealiter zou moeten worden geslecht en eigenlijk alleen functioneel wordt in het kader van de afscherming van iets heel ergs, het eroscentrum. Iets dergelijks geldt voor het water, dat als een onneembare muur wordt gezien. Vandaar dat de lokatie van het eroscentrum aannemelijk kan worden gemaakt door de merkwaardige ingreep van het groven van een kanaal tussen Binnenhoven en Spoorweghoven. Een gracht die geen enkele positieve architectonische of stedenbouwkundige draagwijdte heeft. In een van de plankaarten staat in het water van deze gracht het woord 'ondoordringbaar' ingeschreven²².

Water is ondoordringbaar. Dit is de code. Von belang is echter ook dat eigenlijk alle focetten von de huidige structuurschets uit dit eroscentrumplan

19. Han Meyer - *Operatie Katendrecht, 'Demokratisering' van het sociaal beheer van de grote stad, SUN, Nijmegen 1983*, blz. 71 e.v.

20. z.a. - *Structuurschets Binnenhaven Spoorweghoengebied*, Dras, z.p. 1979

21. Ibid., blz. 18 e.v.

22. Ibid., blz. 51

lijken voort te komen. Het dempen van de havens en de situering van het park. De logica van het dempen van de havens is ook dat het gebeurt met grond die elders wordt weggehaald, toen bij wijze van spreken uit het nieuw te graven kanaal, nu uit de komende spoorwegtunnel. Het is de uitgraving, de ondoordringbaarheid ten opzichte van de eros, die de mogelijkhedenvoorwaarde vormt voor het park. Het park wordt genoteerd als negatieve eros. In de tweede plaats de nadruk op de forcering van oost-west-routes, die in het eroscentrumplan betekenis hebben als verkeersstroom waarvan de ratio is dat het eroscentrum wordt vermeden. Ook de 'economische as' in de structuurschets is zo in aanleg negatieve eros. Er is natuurlijk ook alle aanleiding voor twijfel omtrent het functioneren van deze 'economische as', de lege verbinding van Katendrecht met Feijenoord, een weg van niets naar niets. Zouden de ontwerpers zich werkelijk voorstellen dat een bewoner een onsje gehakt kaapt in Feijenoord om dan vele honderden meters over deze as te wandelen naar een slagerij in Katendrecht om daar een tweede onsje te kopen? Het idee is misschien dat de voorzieningen niet meer in *ruimtelijke* zin wijkgebonden zouden hoeven zijn. Maar deze averstijging van de wijkgedachte beorgumenteert niets dan de eigen noodzaak van de structuurschets zelf.

De structuurschets komt voort uit dezelfde obsessie van verbinding en obstakel, waarin bedrijf en water, spoorweg en kade niet op hun eigen merites worden beoordeeld maar alleen betekenis krijgen ten opzichte van een voorzienend wonen. Het is de heersende stadsopvatting, het aan Blijstra's *Rotterdam, stad in beweging* ontleende idee dat Rotterdam een stelsel van dorpen is, in de wildheid van een ongepland industrieel landschap bijeengehouden door een net van verkeers- en vervaerssystemen. De stad bestaat uit slechte plekken ('dorpen') die allemaal las van elkaar kunnen en moeten worden verbeterd, omdat de infrastructuur van de verkeersvoorziening volmaakt moet zijn. Bij alle nadruk in de structuurschets op het wonen kan ook het wonen alleen maar negatief worden geapprecieerd, als begin- en eindpunt van een route. In een dergelijk denkkader valt het dan ook moeilijk waangebouwen adequaat te situeren en te ontwerpen.

Blijstra klaagde erover dat de mensen op zondagmiddag niet in de stad konden wandelen, omdat de stad zo fragmentair zou zijn²³. Hetzelfde wordt twintig jaar later nog herkauwd, door Nycolaas in zijn toelichting op de structuurschets: '*Rotterdam is een stad van fragmenten . . . Zelfs de ogenschijnlijke (sic!) stabiliteit van de sociaal-democratie heeft niet kunnen verhinderen, dat de stedebouwkundige ontwikkeling van deze stad zich slechts achteraf in een structuur loot vatten, en dan nog op een vrij grove*

23. R. Blijstra - *Rotterdam, stad in beweging*, De Arbeiderspers, Amsterdam e.a. 1965, blz. 13-15



wijze: met de ruit om Rotterdam, de twee Metrolijnen en de Nieuwe Maas zelf heb je de belangrijkste structurerende elementen wel gehad. Wat rest is een enorme reeks van deelgebieden met ieder hun eigen verklaringsgrond en daaruit af te leiden structuur. Leg ze naast elkaar... ze passen niet in elkaar maar sluiten met een louter civiel-technische infrastructuur als bindend element op elkaar aan'²⁴. Dit verhaal zal wel bekend zijn maar daarmee is het nog niet waar. Historisch onderzoek zou deze optiek kunnen weerleggen. Of, als het waar zou zijn, dan gaat het voor alle grotere steden op. Dan is het niet specifiek voor Rotterdam.

Waar het mij om gaat is echter dat een dergelijke zinsnede als de geciteerde een zicht geeft op het soort processen van betekenisverlening die hier werkzaam zijn. Bijvoorbeeld de Nieuwe Maas, die wordt omschreven als 'een louter civiel-technische infrastructuur'. Het is een wel heel magere appreciatie van de rivier, maar vooral verbaast het mij dat zulke betekenisverleningen in de stedenbouwkundige planvarming überhaupt worden opgenomen²⁵. De introductie van een dergelijke symbolische lectuur van de stad als grondslag voor het betoog van de structuurschets impliceert zoals iedere symbolische orde een produktie van gemis, onder de schijn van articulering van een verlangen tot verbetering. Nu mag dit misschien altijd een rol spelen in gepolitiseerde planningsprocessen, zoals de Rotterdamse stadsontwikkeling ongetwijfeld is, in de Kop van Zuid lijkt de grondslag voor deze symbolische articulering van gemis en verlangen in het kader van de stadsvernieuwingsideologie toch vooral ook specifiek te zijn.

Het spraakgebruik, de betoogtrant van de structuurschets liggen gefundeerd in het proces van uitsluiting en verbanning van de bedrijvigheid, de prostitutie, het water, de kademuren en tendentieel ook de etnische minderheden. Voor dit laatste is de hetze rond De Peperklip in 1983 van belang. Het ondoordachte programma en onevenwichtige toewijzingsbeleid van de gemeente leidde tot een stigmatisering van het woongebouw in de buurt, vanwege de grotere aantallen etnische minderheden dan aanvankelijk en gewoonlijk zouden zijn toegeloten. De onvrede betrof niet het schreeuwen van kinderen, maar het schreeuwen van *Marokkaanse* kinderen. Niet de poep in de lift was van belang maar dat de mensen dachten dat het *Turkse* poep was. De gemeentediensten trachtten de architect voor hun 'fouten' te laten opdraaien door een perscampagne te starten waarin bouwtechnische en architectonische gebreken van het complex breed werden uitgemeten. De geringe vraag naar nieuwe woningen en het slecht functioneren van de stadsvernieuwingsprojectorganisaties noopten de gemeentediensten weliswaar tot voorstellen over

24. Nycolaas - 'De Kop van Zuid' ..., blz. 25

25. Vgl. Jan de Graaf, Wim Nijentuis - *Machines, visie op een planapparaat*, SUN, Nijmegen 1981, blz. 57: de stadsvernieuwing fungeert als planningsstroom buiten en tegenover de bepaling van objecten. Vgl. ook van dezelfde auteurs 'Het planapparaat als massamedium', in Barbieri - *Stedenbouw in Rotterdam* ..., blz. 160-163, 'Het Rotterdamse planapparaat als massamedium', *Futura XVII* (1982) 1, blz. 23-26

het aanpassen van de stadsvernieuwingsoperaties in een tijd van geringe bewanersinteresse, maar wat betreft De Peperklip bleef de zwarte piet aan de architect toegespeeld. Terwijl de verhuisfrequentie in het gedeelte met de zogenaamde bouwtechnische gebreken niet eens hoger was dan in het andere, goedbevonden deel van het complex²⁶.

Omdat de norm is uitsluiting van alle bavenwijkse, 'culturele' facetten wordt het verhaal van de structuurschets za circulair, za 'technisch' in het kader van het op elkaar aansluiten van de subsidiestramen uit de volkshuisvestings- en andere potjes. De architectonische en stedenbouwkundige voorstellen in de structuurschets ontstaan als het ware onbewust, in het puzzle-achtige geschuif met als keurslijf ervaren en gefixeerde randvoorwaarden. Dan is er geen ruimte om het stedenbouwkundige plan in het kader van de stedenbouwkunde te bespreken, af de architectonische facetten in het kader van de architectuur. De deskundigheid wordt gezacht in het vermorsen van de 'forse subsidiestromen'. De ontwerpers spreken zich uit tegen een 'prima-danna-architectuur'²⁷, dus voor een middelmatige, begripslaze en wezenloze stedelijke omgeving.

De verkaveling van U-varmige bouwblakken is dan geen architectonische keuze. Het is een proefverkaveling die in dit gebied naadzakelijk was om kengetallen op het spaar te komen die antbraken vanwege de bijzondere technische randvoorwaarden (havens, kademuren, bedrijven en dergelijke). Dit wil zeggen: het hele plan was al ontworpen voordat de mogelijkheden ervan konden worden berekend. Er is geen optimalisering, binnen het beperkte programma van het sociale wonen zelf noch met betrekking tot de introductie van meer en nieuwe bedrijvigheid, noch wat betreft de intraductie van meer private projectontwikkeling in het kader van een grotere privatisering van de stadsvernieuwing. De proefverkaveling is daar het ontbreken van opnamecapaciteit voor anverwachte ontwikkelingen tegelijk ook de definitieve verkaveling geworden.

De spoorweghaven wordt gedempt om op kastenneutrale wijze de spoortunnel te kunnen verlengen, ten behaeve van de ongestoorde oost-west-raute, de 'economische as', van niets naar niets, waartoe de Spoorweghaven ook het beste kan warden gedempt.

Het park is lineair van varm, om het eruit te kunnen laten zien als een raute.

Zo kan de inrichting ervan worden betaald uit het nog altijd vigerende gemeentelijke subsidiepotje van het groene-fietsen-plan²⁸. Daarom maet de Spoorweghaven ook worden gedempt.

Waarom is het bouwblak U-varmig? Het bouwblak is U-vormig omdat dan de inrichting van het binnerterrein nog als openbaar kan gelden en vandaar

26. Armand Darien - Etnische minderheden en de 'Peperklip', VH/WZ o.f.d. onderzaak 20-8-1982 en vooral Ton Jochems, Albert Schenk - The Peperklip-Story, WZ/mw 16.09.1983, benevens Ton Jochems - Aanvullende gegevens voor de Peperklip-story (over de vertrekkers), WZ/mw 03.10.1983: 'Wanneer we de 3/4 en 5-kamerwoningen bekijken, blijkt de verhuiswens in de randingen (waarvan we dachten dat het daar het slechtst wonen was) eksakt even groot te zijn als in de lage rechte stukken, nl. zo'n 14%. En tot overmaat van ramp vertonen ook de 'redenen' een matematische gelijkenis: 50% woonomgeving, 15% woonlasten!! (. . .) De interne segregatie in het kompleks [vooral buitenlanders in de randingen, Nederlanders in de rechte stukken, J.M.] leidt niet tot opmerkelijke verschillen in 'vertrekwens' tussen de randingen en de rechte stukken. . .'

27. Snaek

28. Jacques Nycaloas, in gesprek met de auteur, 15 augustus 1984

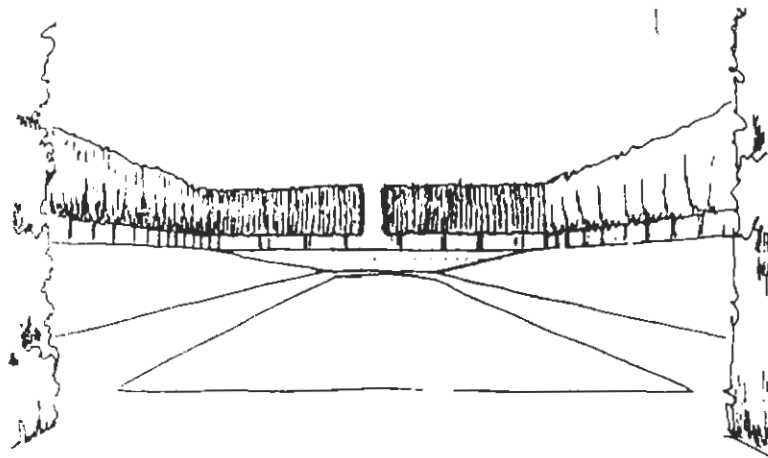
uit de openbare middelen kan worden gefinancierd²⁹. De tuin drukt dan niet op de waningen. Het is tuin, maar toch deel van een park. Daarom moet de Spoorweghaven worden gedempt.

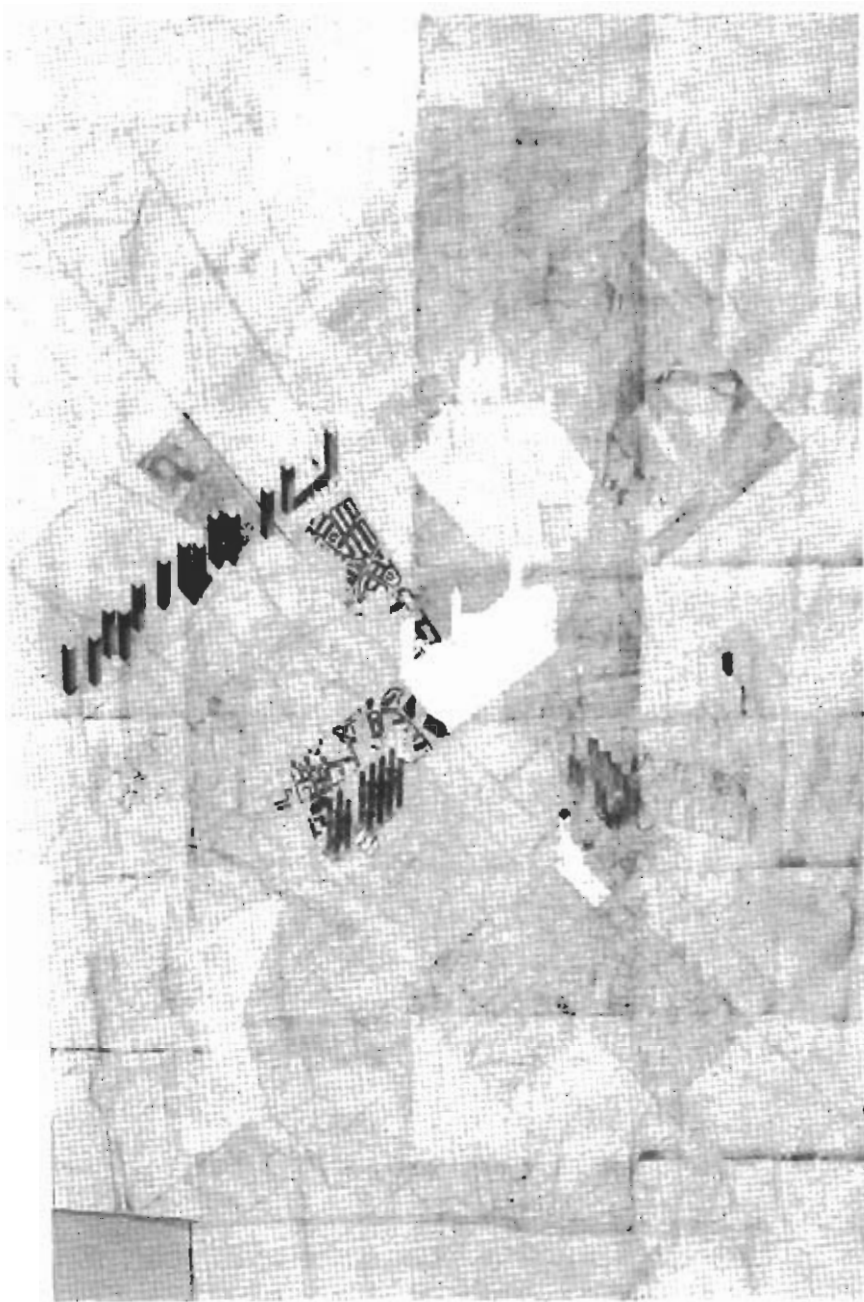
En ga zo maar door. Het lijkt allemaal meer op kunst- en vliegwerk dan op architectuur en stedenbouw. 'Technische' deskundigheid rond de subsidiestramen is voor de ontwerpers en opstellers van het plan voldoende waarborg. Architectuur en stedenbouw zijn overbodige en te verwaarlozen activiteiten van de tweede orde, goed voor forumdiscussies van het 'debatterend volksdeel'³⁰, maar onnodig voor de Kop van Zuid.

Het resultaat is echter dat het marginale karakter van het gebied van de Kop van Zuid, zowel bij effectuering als bij mislukking van het in de structuurschets beoogde, wordt versterkt. Het gebied verpaupert verder. Er wordt geen initiatief genomen om de Kop van Zuid uit de spiraal van een steeds verder achterblijvend gebied te bevrijden.

29. Snoek

30. Nycolaas - 'De Kop van Zuid . . .', biz. 25





Plan Eindhoven Wereldstad

Het Plan Eindhoven Wereldstad is een poging tot oriëntering op de te verwachten stedelijke ontwikkelingen van Eindhoven in de jaren negentig. Het plan is opgesteld vanuit een visie op de ontwikkeling van stedenbouwkunde als discipline waarbij de aandacht ten aanzien van de effectuering van stedenbouwkundige plangegevens meer de private sectoren dan de openbare lichamen betreft. Deze visie op privatisering van stedenbouw is gebaseerd op de overweging dat een economische theorie van stedenbouw dient te worden ontwikkeld, respectievelijk dat de stedenbouwkunde haar consistentie in wetenschappelijk opzicht dient te vinden in een economische theorie en niet in een ruimtelijk-vormgevende doctrine. De stedenbouwkundige planning dient zich zodanig te ontwikkelen dat a. optimale voorwaarden worden geschapen voor de effectuering van private programma's en b. dat het architectonisch ontwerp in ruimtelijk-vormgevende zin en op grond van deze private programma's problematiserend kan zijn in stedelijk opzicht. Het Plan Eindhoven Wereldstad biedt een aantal architectonische modellen voor extreem verdichte stedelijke situaties. Deze modellen lossen geen problemen op (de problemen van de bestaande situaties, de problemen van de sociale programma's) maar stellen het bestaande (de situatie, hun programma) in zijn problematiciteit, teneinde een grootstedelijk klimaat te entameren dat adequaat is aan de levenswijze van de mensen in de jaren negentig. Ik wil hier het Plan Eindhoven Wereldstad toelichten wat betreft een aantal van de hier genaemde aspecten. Eerst wil ik een beschrijving geven van het plan in de context van zijn ontstaan en met betrekking tot de erin ontwikkelde vraagstellingen. De hieraan te verbinden conclusies kunnen bijdragen aan de formulering van de propositie van het verticale bestemmingsplan, als onderdeel van een economische theorie van de stedenbouwkunde. De ratió van de volgorde van deze uiteenzetting zal duidelijk zijn. Het Plan Eindhoven Wereldstad is deel van een betooglijke excursie die een nieuwe, economische theorie van de stedenbouwkunde op het oog heeft, een theorie die niet zozeer het stedelijke of ruimtelijke tot haar object rekent als wel het stedelijke ziet als een intensivering van het bestaande. Het stedelijke, als economisch en cultureel gegeven, ontstaat niet vanuit de oplossing van de stedelijke problemen maar is slechts werkzaam, in economisch en cultureel opzicht, als het bestaande erin kan worden opgenomen, dat wil zeggen in stedelijke zin geproblematiseerd. Deze theoretische overwegingen zijn echter verspreide proposities die nog niet voortkomen uit de genoemde economische theorie van de stedenbouwkunde, een theorie die immers nog

grotendeels moet worden ontwikkeld. Niet dat deze economische theorie met een schone lei zou moeten beginnen. Er zijn de verschillende, vooral betooglijke en argumentatieve tradities die er, in haar onbeantwoordheid, ook zeker een aanleiding toe vormen. Simmels *Steigerung des Nervenlebens*, de Duitse stadssociologie van het begin van de eeuw, *Monnheims* utopie en het idee van de procedurele plonning, de theorie van de sociale condensatoren in het Russische constructivisme, de verhandelingen van het Italiaanse rationalisme van de jaren zestig kunnen hier worden aangevoerd, naast de recente nadruk in de Nederlandse debatten over de stedelijke planvorming op het in beschouwing nemen van de bestoende voorraad ten nadele van het denken in uitbreidingen, in het algemeen het vraagstuk van de verdichting en de compacte stad. De stedenbouw is er nog niet in geslaagd de ol tien jaar levende wens van de compacte stad op enigerlei wijze in zijn instrumentarium op te nemen. Dit kan te maken hebben met het ontbreken van een adequate theorie die hiertoe de nodige onderzoeksprogramma's zou hebben weten te forceren. Het is bijvoorbeeld opmerkelijk dat voor de compacte stad nog steeds geen architectonische modellen voorhanden zijn. De huidige stedenvernieuwingsvoorstellen, ook waar ze verdichting entameren, leiden veelal tot logere dichtheden dan voorheen.

Deze dichtheden, de lage noch de hoge, zijn echter geen kwaliteiten maar kwantiteiten, ze zijn zelf geen deel van een evaluerende dialectiek (zoals in veel betogen omtrent de compacte stad nog het gevolg geweest lijkt te zijn) maar staan in functie van de dynamiek van het bestaande. Het is dat het bestaande misschien beter tot zijn recht zou komen als het hier door meer, door door minder mensen zou worden benut. Stedenbouwkunde schept voorwaarden waaronder de economische en culturele potenties van bestaande situaties tot ontplooiing kunnen komen.

Ik wil er op het eind van mijn betoog uitvoeriger op terugkomen. Hier goot het om de vaststelling dat deze verspreide proposities nog niet horen tot een consistente theorie, een theorie waarvan wel de behoefte eraan kan worden gesignaleerd. De consistentie van het Plan Eindhoven Wereldstad berust op een ander gegeven dan een bestaande theorie, namelijk op het feit dat het deze verspreide proposities verenigt tot een homogene reeks hypothesen, in het kader van een ontwerpexperiment. Deze hypothesen hebben in dit verband vooral betrekking op de uitgebreidheid of extensiviteit van de stedenbouwkundige voorstellen, wat er wel en wat er niet in kan worden voorgesteld en meer in het bijzonder nog de altijd aanwezige maar veranderende relatie van het voorgestelde met het bestaande.

Tot slot van deze inleidende opmerkingen zou ik naar voren willen brengen

dat stedenbouwkunde, beoefend aan de technische universiteiten, een wetenschappelijke bezigheid dient te zijn. In ieder geval, de universitaire vakbeoefening dient er het wetenschappelijk deel van te varmen, dat wil zeggen onderzoeksprogramma's te ontwikkelen en uit te voeren die aan de maatstaven van de eigentijdse kennistheorie valdoen. Dit geldt ook voor het stedenbouwkundige ontwerp. Welnu, het is misschien de kern van de wetenschappelijke propositie, dat ze met andere tendentieel tot een consistente theorie kan leiden juist omdat de in de propositie vervatte programmatische uitsproken geen betrekking hebben op de (experimenter- of laboratorium-)ruimte waarin de in de propositie vervatte hypothesen kunnen worden weerlegd. Een natuurkundige propositie is geen uitspraak over de laboratoriumruimte of over de kleur van de jas van de laborant. Evenmin is de wereld zelf het laboratorium van de fysicus. Hier noch elders is in de wetenschappen een simpele relatie mogelijk van de observant met zijn object, van de stedenbouwkundige met de stad, van de econoom van de ruimte met deze ruimte zelve. Precies in dit complicerende feit schuilt de mogelijkheid dat falsificeerbare hypothesen daadwerkelijk kunnen worden geformuleerd in het kader van programmatische proposities.

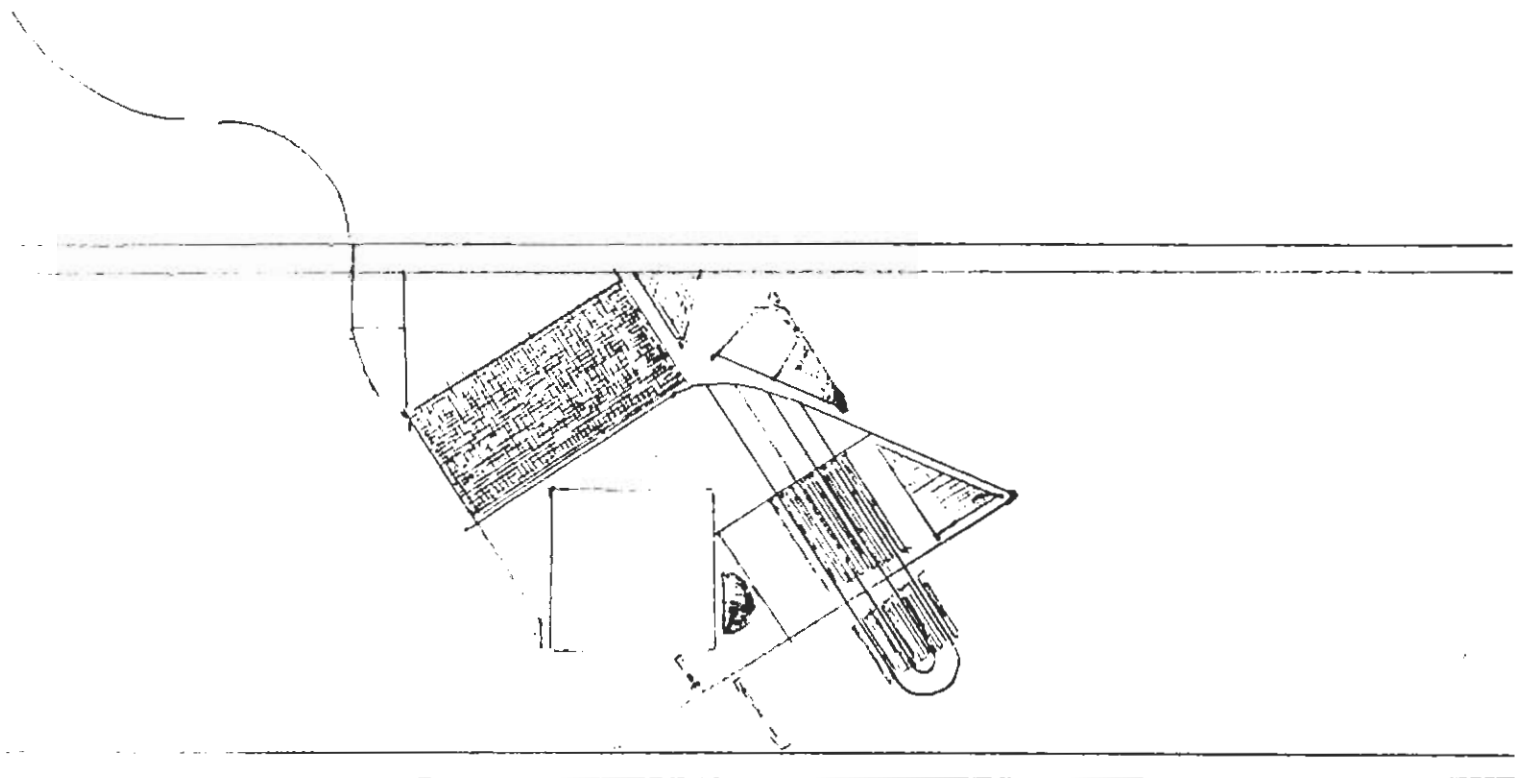
In de propositie ontbreekt de definiëring van de ruimte waarop ze betrekking heeft juist door het theoretische gehalte van de propositie zelf, namelijk door het feit dat het erin geformuleerde begrip, voorofgaande aan het weerleggingsexperiment, noodzakelijk vaag is, dat wil zeggen een beperkte reikwijdte heeft, een extensiviteit die niet anders dan in de propositie zelf wordt geformuleerd, een innerlijke ruimte zonder externe definiëring of, in de beelden van Baudrillard, een woestijn waar het centrum overal is, waar het midden is gedecentreerd en niet vanaf de randen kon worden bepaald.

In dit opzicht ook ontbreekt een definiëring van het stedelijke als een bepaling voorof van het object van de stedenbouwkunde. Het stedelijke wordt hier veeleer gezien als een vermogen of faculteit van de stedenbouwkunde opdat een bepaalde stad, bijvoorbeeld Eindhoven, haar potenties te gelde maakt. Als empirische wetenschap heeft de economische stedenbouwkunde een open oog voor de intensiteit van specifieke bestaande situaties. Het gaat niet om de stad moor om een stad. De stad is niet het object van de stedenbouwkunde die haar veralgemening, in de zin van de groei van haar kennis, misschien eerder vindt in de formalisering van de verspreide stedelijke feiten die ze nu eenmool bewerkstelligt. In die zin kan het betooglijke orgument niet worden gemist uit de voortgang van de stedenbouw als discipline, waar de verspreide proposities worden

opgenomen in de homogene reeks hypothesen van een ontwerpexperiment. De consistentie van een stedenbouwkundige theorie zoals we hier voorstaan berust dan harerzijds op de mogelijkheid dat de intensiteiten van de stedelijke feiten als resultaten van de ontwerpexperimenten kunnen worden gekwantificeerd en zo in reeksen geformaliseerd. Het is mogelijk hier aan te sluiten bij de min of meer historiografische traditie van stedenbouwkundige handboeken als Marcel Paëte's *Introduction* of Rasmussens *Towns and Buildings*, vanwege de hoge graad van empiriciteit die door hun historiografische methode wordt gewaarborgd. Het zou er dan om gaan de historische narratie te bevrijden van hun narmatieve argument en de stedenbouwkundige handboeken zouden het karakter krijgen van een vrije geschiedsschrijving. De architectuurhandboeken hebben in de formalisering van de ordes en het typologische materiaal in zekere zin een eigen wetenschappelijke traditie opgebouwd. De stedenbouwkunde zou niet deze ervaring in haar bereik moeten overplanten (zoals soms wel wordt voorgesteld), maar het historiografische karakter van haar meer methodische werken overdenken en toespitsen. Wat niet in de eerste plaats van belang is is bijvoorbeeld de weerlegging van Berlages optiek op de zeventiende eeuwse stadsuitleg van Amsterdam, maar hae in deze weerlegging de mogelijksvoorwaarde zou kunnen zijn opgesloten van een verdergaande formalisering van het stedenbouwkundig materiaal dan Berlage op het oog zal hebben gehad. Hier liggen wezenlijke taken voor de stedenbouwkunde op haar eigen methodische vlak.

Naast deze achtergronden van algemene aard, die uit ruimtegebrek hier wellicht te apodictisch zullen overkomen, zijn er de meer rechtstreekse aanleidingen voor de formulering van het programma voor het Plan Eindhoven Wereldstad. Ik wil ze hier aanstippen, zonder averigens valledigheid na te streven.

Ze betreffen eigenlijk alle het vraagstuk dat ik nu voorlopig wil aanduiden als het vraagstuk van de stedenbouwkundige intensiviteit van de bestemmingsvlekken, een vraagstuk dat misschien op het eerste gezicht alleen gelieerd lijkt te zijn aan de problematiek van de kaart van het bestemmingsplan maar dat bij nader inzien ook verder reikende consequenties heeft. In de jaren 1975-1977 heb ik mij ermee bezig gehouden, in de studies rond het Ontwerp Bestemmingsplan Schalkwijk, zonder evenwel tot eenduidige conclusies te komen. (Dit laatste is een van de redenen dat ik dit plan uiteindelijk niet in mijn ingenieursscriptie heb opgenomen.) Kenmerkend voor dit plan was dat de stedenbouwkundige intensiteit niet wordt gezocht in het stedenbouwkundig plan als globaal,



voorlopig en vaag bebouwingsvoorstel, maar in een mogelijke intensiteit van de bestemmingsvlekken zelf. Stedelijke intensiteit wordt niet ontleend aan de mogelijke rijke uitvoering van het plan in de fysieke werkelijkheid maar in de realiteit van het plan als plan. Niet de representatie van een mogelijke werkelijkheid in de code van een tekening, maar de acceptatie van de formalisering eigen aan de nu eenmaal bestaande bestemmingsplannen stond voorop. Het Ontwerp Bestemmingsplan Schalkwijk verbrak de band met het stedelijke als object, ten gunste van de band met het stedelijke als vermogen of faculteit. De verbreking van het representerende gehalte van de stedenbouwkundige ontwerptekening was een ontwikkeling in mijn werk, die mij toen voor problemen stelde die ik niet kon oplossen, bij gebrek aan middelen en begeleidende betooglijkheid. Wel heeft het een rol gespeeld in de S-10-oefening 'de ontwerptekening, een talig probleem' die ik in die tijd begeleidde en waaraan deelnamen Jurgen van Staaden, Horm Tilman en Gijs Wallis de Vries. In die omgeving kon het vraagstuk verder worden uitgediept. Het probleem van de taligheid van de stedenbouwkundige ontwerptekening was natuurlijk een inperking van het vraagstuk van de intensiteit van de bestemmingsvlekken, maar tegelijkertijd leverde de gedachtenwereld rond de semiotiek de mogelijkheid om deze beperking te boven te komen. In het midden van de jaren zeventig was het structuralisme al zover buiten zijn oevers getreden dat de breuklijnen tussen de fenomenologisch-rationalistische grondslag ervan (de taal als communicatie) en de niet-representerende betooglijke wendingen (de taal als formulering) helder konden worden getraceerd en ook het verloop van onze studies uitmaakten.

In dit verband zijn twee kenmerken van het Ontwerp Bestemmingsplan Schalkwijk van belang. Het plan mengt bebouwingsvlekken en bestemmingsvlekken. Als zodanig zou het kunnen worden gezien als een wat hybride mélange van uitbreidingsplan en bestemmingsplan. Doch tevens ontstaat zo een kwantitatieve reeks van kleinere en grotere vlekken, waarin het probleem van bebouwing en bestemming geen kwalitatief verschil vertoont. Het doel van deze mengeling is niet om de bestemmingen als tendentieel bouwbaar te zien maar om de gebouwen te laten horen tot de formaliseringsgraad van het bestemmingsplan. Dit heeft te maken met het tweede kenmerk van het plan. Het plan bedekt maar ten dele het gebied waarop het betrekking heeft. Delen van het plangebied worden door het plan niet ingevuld of opgelost. De bebouwing is niet anderhevig aan verkaveling. Terwijl het hele gebied beschikbaar is en als het ware alle bestaande stedelijke elementen ook in het plan worden opgenomen, geeft het plan niet de uitgebreidheid van het gebied weer waardoor de

verschillende bestemmingen zouden kunnen worden aaneengeklonken. Het plan fourneert geen beschikbare ruimte anders dan in de bestemmingen zelf zou figureren. Het plan heeft geen object dat met de effectuering van de bestemmingen mede zou worden verwezenlijkt. Het plan is een stedenbouwkundig ontwerp dat zich op zuiver procedureel niveau beweegt. Iedere verwijzing naar een synthese tussen de verschillende bestemmingen is weggefallen. Het gebouw is nu eenmaal een gebouw. Het kleed van patiowoningen is nu eenmaal kleed. Het groen is driehoekig. Zo weinig verkaveling als er is om de bouwblokken en vlekken van buitenaf te organiseren door hen te relateren aan de hiërarchie van een wegennet, za min is met de vaststelling van de bestemmingen haar verschillende functie bepalend voor de contour van blok en vlek. In de eerder genoemde S-10-oefening, rond een stedenbouwkundig ontwerp voor een uitbreiding van Dordrecht, werd hiertoe de herhaling benut, tenminste als categorie. Harm Tilman schreef erover, zij het op een iets groter schaalniveau: 'Pas als er volledige repetitie is, kan het probleem van de randen gesteld worden'. Het ging dan om een dubbele vaststelling. In de eerste plaats gaat de intensiteit van de bestemmingsvlekken vooraf aan hun contour. In de tweede plaats is deze intensiteit gelegen in de volledigheid van een repetitie die er plaatsgrijpt. En tenslotte, zonder dat het probleem van de randen zich mengt met de complexe repetitie van vlek, blok of stedelijke bestemmingsstructuur. Deze nadruk op een innerlijke complexe repetitie was in overeenstemming met de vraagstelling hoe de stedenbouwkundige ontwerptekening van haar karakter van representatie van een toekomstige gebouwde omgeving te ontdoen en hoe de bestemmingsvlekken dan geen vage, globale váórfase zouden zijn maar in hun eigen intensiteit in het plan zouden kunnen vastgelegd. De verschillende bestemmingsvlekken zouden zo intensief moeten kunnen zijn dat ze onderling onvergelijkbaar waren, dat ze geen kwaliteiten zouden voorstellen maar een innerlijke kwantiteit zouden ontwikkelen en dit ieder apart. Hun feitelijke mélange in iedere fysieke werkelijkheid (die door deze werkwijze natuurlijk niet wordt ontkend) zou op deze wijze niet het plan, en daarmee het beleidsvoorbereidingsproces, als een blauwdruk hoeven overheersen. Zo zou het stedenbouwkundige ontwerp een onderdeel kunnen zijn van de procedurele planning zoals ze in deze jaren te Delft door Andreas Faludi werd onderwezen. De categorie van de repetitie of herhaling echter werd onleend aan een van de weinige bijdragen die in die tijd beschikbaar waren waarin het vraagstuk van een niet-representierend denken op omvattende wijze werd behandeld, Gilles Deleuzes *Différence et répétition* uit 1968. Deleuze ontwikkelde daar de categorieën voor een denken dat zijn betooglijkheid niet meer zou haeven

vinden in totaliserende betekenisverlening oon een tot beeld gereduceerde homogene wereld die van het denken het fundament zou moeten vormen. Een idee zou niet meer haeven worden ontwikkeld ter opvulling van een leemte, ter bevrediging van een behoefte of ter verbetering van iets bestaonds. Het denken zou niet meer op die manier steeds maar zijn eigen gebrek en gemis hoeven produceren, in de vergelijking. Het verschil zou niet meer dialectisch zijn maar vrij. Hij baseerde dit op de gedachte dat de herhaling niet moest worden gezien als een gebrek aan verschil maar als een eigen creatief vermogen dat zijn complexiteit ontleende aan de kracht van het droombeeld. Dit was wel wat anders dan de 'verbeelding aan de macht' die in die tijd hoogtij vierde, want het vergde veeleer dan de opheffing van bestaende tradities er een uiteenzetting mee, om het denken er te ontdoen van zijn vertegenwoordigende remming. En als het al voor Deleuze moeilijk was dit programma van filosofie in de volgende baeken uit te voeren, dan was dit in een complexe praktijk als de stedenbouwkunde wel erg veel gevraagd, zeker in een tijd waarin in Delft iedere constructieve theorievorming met argwaan werd bejegend. Zo kon de theorievorming rond de 'taligheid van de stedenbouwkundige ontwerptekening' alleen op het hoogste abstractieniveau een zekere consistentie krijgen. Het ontbrak aan stimulansen een en ander in praktische termen te vertalen, tenminste zonder de vraagstelling van haar draagwijdte te beroven.

Er waren natuurlijk de verleidelijke beelden, de soort artistieke scheppingen als op andere waarvan Deleuze een deel van zijn betoog had kunnen bosereren, zoals sommige schilderijen van Jackson Pollock of de vroege muziek van Philip Glass die we toen beluisterden. Hier ging op eendere wijze een herhaling, een innerlijke repetitie, vooraf aan de bepaling van de randen. En we herinnerden ons zeer wel hoe Reyner Banham zich in zijn studie over het brutalisme vrolijk had gemaakt over de intellectuele discussies in de jaren vijftig, of de randen het schilderen van Pollock beïnvloedden, of zijn schilderen veranderde naar de randen toe. Natuurlijk hadden de randen geen invloed! We waren zelfgenoegzaam genoeg om tenminste dit met zekerheid te weten. Niettemin was het vraagstuk in de stedenbouwkunde geaggregeerder, omdat het zou gaan, niet om één schilder- of muziekstuk, maar om verscheidene bestemmingsvlekken. De stedenbouwkunde was vergelijkbaar, niet met een Pollock of een Glass, maar met een museale presentatie van reeksen Pollocks of een reeks concerten van Glass. Dat wil zeggen met de manier waarop hun werken in verhouding tot bestaende praktijken traden. Of hoe, in de zin van Walter Benjamins fameuze 'auteur als producent', hun werken de productieverhoudingen van deze praktijken modificeerden, vanuit operaties in de innerlijkheid ervan.

Het was pas veel later, met de uit het Italiaanse rationalisme voortkomende propositie van het weke negentiende eeuwse bouwblok als basis voor het stedelijke als vermogen, dat de theorievorming in de hier geschetste zin positieve historiografische hypothesen zou kunnen formuleren, een historiografie die nu tendentieel zou kunnen aansluiten bij de eigenlijk historiografische traditie van de stedenbouwkundige handboeken. Vooral Antonio Monestiroli gaf in *L'architettura della realtà* (Clup, Milaan 1979) een duidelijk zicht op de verscheidene potenties van de grote negentiende eeuwse modellen van Phalanstère, tuinstad en stedelijk bouwblok. Dat dit laatste model in Nederland misschien minder effectief is geweest heeft natuurlijk te maken met het ontbreken van een metropolitane ontwikkeling hier te lande, met een voorkeur voor het tuinstadmodel in het kader van het latere CIAM-achtige plannen en met de sterke juridische relatie van architectuur en stedenbouw in de synthese van de verkaveling, zoals geforceerd vanuit de uitbreidingsplannen van de Woningwet. Niettemin was met het ontstaan van de Wet op de Ruimtelijke Ordening allengs een ander kader aangegeven waarbinnen de theorie van de stedenbouwkunde zou kunnen worden ontwikkeld, waarbij de verkaveling niet meer de centrale plaats zou hoeven innemen als tegelijk juridische en ruimtelijke verdeling van een vooraf aangewezen grondstuk. Tegelijk ontstond, met Rem Koolhaas' *Delirious New York*, een soort herwaardering voor het metropolitane leven als een cultuur van grote intensiteiten, die anders misschien dan de vroegere sociologische observaties rond het leven in de grote stad (Simmel, Weber) de beschikbaarheid van de metropolitane cultuur schetste, eigenlijk los van welke ruimtelijke bepaling dan ook. Anders dan de Phalanstère en de tuinstad, met hun sterk utopische draagwijdte, entameert de propositie van het weke stedelijke bouwblok niet zozeer een afspiegelend beeld van een ideale fysieke werkelijkheid waarin de mensen hun leven zouden kunnen inrichten, maar meer een droombeeld van de mélange van het dagelijkse leven waarvan de vele plateaus in de menging ervan weke contouren krijgen. Sociologisch gezien mag het, evenals bij de tuinstadidee, het burgerlijke wonen zijn dat zich in intieme gezelligheid terugtrekt uit de wereld van straatproer en walmende fabrieksschoorstenen, zoals Hans Sedlmayr het zo sarcostisch beschrijft in *Verlust der Mitte*, vanaf de jaren dertig van de vorige eeuw. Vandaaruit mag het beeld van een dagelijks wonen ontstaan dat zich onttrekt aan de veranderingen in de geschiedenis, de durée van het gelijkblijvende leven van de Europese mensen onder de oppervlakte van de conjuncturen en evenementen die het keer op keer zullen overweldigen, de eeuwige terugkeer van een eigenlijk agrarisch en ruraal, met de natuur verzaend

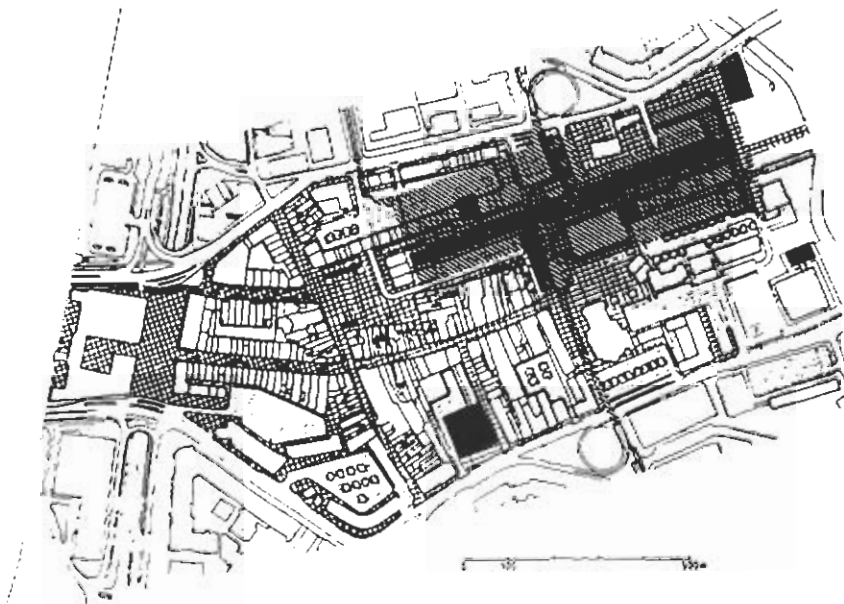
wonen, de grote synthese van de wooncultuur van de Werkbund. Doch hier blijkt ook het verschil tussen de tuinstadidee en de propositie van het stedelijke bouwblok. Het is dit verschil dat de debatten van de Werkbund zo interessant maakt maar dat in de exclusieve aandacht van de moderne architectuur en de CIAM voor de tuinstad niet meer zal worden gearticuleerd, zoals Francesco Dal Co opmerkt in *Abitare nel moderno*. De tuinstadidee is een representatie van de synthese van de burgerlijke wooncultuur in de utopie van een homogeen en volledig geordende fysieke werkelijkheid die eraan beantwoordt, de tuinstad met haar afgespiegelde ruraliteit, het lege, van iedere economie en fysiocratie ontledigde landschap van het Engelse park waarin het wonen, en vooral het wonen van de vrouwen, niet anders dan pathologisch kan worden beleefd, als in een gatische roman. Het stedelijke bouwvlak daarentegen is geen representatie van de synthese van het burgerlijke wonen, het markeert de scheiding van de verschillende fragmenten waaruit de wooncultuur in de negentiende eeuwse grote stad is opgebouwd, de als het ware onherroepelijke splijting van de burgerlijke wooncultuur in een flaneren enerzijds en onderzijds een erotiserende omgang met de meubelstukken en gebruiksvoorwerpen waarbij de tactiliteit nooit intensief genoeg zal zijn. Hiertussen is geen plaats meer voor het burgerlijk huis als zelfstandige architectonische representatie. Er is geen synthese tussen de weke, het stratenpatroon volgende contour van het bouwblok en de reeks appartementen die erin verschalen ligt. De vage vorm van het bouwvlak als concept, die daardoor ook alle gestalten kan aannemen en dies ook scherp gesneden mag zijn, is geen representatie van de synthese tussen de privaatheid van de woning en de openbaarheid van de straat, maar hij is ook geen afspiegeling van dit gesprek aan synthese, het is geen actieve perspectivische scheppende kracht maar een reactieve typologie die in confrontatie met het architectonische betoog dat zich houdt aan de vorm van het representerend denken noodzakelijk heeft gevoerd tot het ressentiment waaruit het argument in het merendeel van de twintigste eeuwse verhandelingen die dit vraagstuk aanroeren wordt gevoed. Het uitbreidingsplan als bebouwingsvaarstel articuleert van deze reactiviteit de soort typologie van de wrok, de verzameling van architectonisch materiaal in een bouwplan dat nooit als bouwplan zal kunnen worden uitgevoerd, een blauwdruk voor een stedenbouwkundige omgeving waarvan de ontwerper niet de macht heeft hem ook als blauwdruk uitgevaard te krijgen. Een plan dus waarin de weke contour van het negentiende eeuwse bouwblok kan worden opgenomen op hetzelfde vlak als de vormen van de uitleg van het stratenpatroon of de typologie van de woning, ten koste van de analyseerbaarheid en beheersbaarheid die nu juist verborgen ligt in het

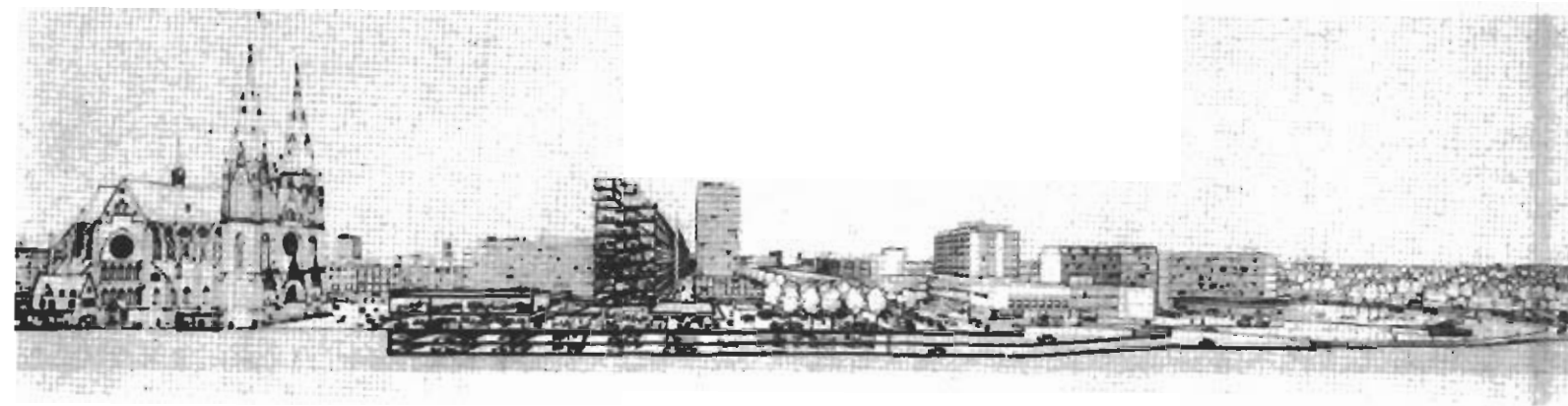
gegeven in de negentiende eeuwse stad dat de contour van het blok aan een volledig ander plan zou kunnen beantwoorden dan dat van de woningtypologie of dat van de wegeuitleg. Waar door stedenbouwkundigen - men denke bijvoorbeeld aan Berlage - gestreefd wordt naar een homogeen stedenbouwkundig plan, in de meeste gevallen gebaseerd op een culturele synthese van een natuurlijk, rurol en middeleeuws stedelijk leven, een synthese die haar beeld aan de voorbije geschiedenis moet ontleenen, wordt de economische potentie van de private opdrachten die überhaupt tot de planvorming aanleiding zullen hebben gegeven geneutraliseerd. Het bebouwingsvoorstel verschijnt niet meer op economische maar op juridische grond. De weke vormen zitten niet meer in de vormen van het plan zelf maar worden verjuridiseerd in de dialectiek van rechtszekerheid en flexibiliteit bij de verdeling van het grondgebied en de definiëring van de bestemmingen. Overal waar het stedenbouwkundige bebouwingsvoorstel niet zijn eigen economische intensiteit in de formaliseringsgraad van het plan neerlegt wordt het gereduceerd tot een bestemmingsplan waarbij de schijnbare intensiteit van de voorafgespiegelde bebouwing het ressentiment maskeert dat door het onvermogen om via het bebouwingsvoorstel de intensiteit van de bestemmingsvlekken te activeren wordt veroorzaakt. Het bebouwingsvoorstel als stedenbouwkundig plan neigt steeds tot een verjuridisering van de procedure. De formaliseringsgraad wordt gevonden in de oplosbaarheid van de tegenstelling tussen de goede bedoelingen van de infrastructurele voorzieningen waarmee de onzekerheid van de private bouwstromen in een kwalitatieve fysieke omgeving kunnen worden ingebed enerzijds en anderzijds de zekerheid van de kwade, louter kwantitatieve bedoelingen die de individuele burger met zijn bouwstromen op het oog zou hebben.

Het zo algemeen levende idee dat een bestemmingsplan ook in de zin van de fysieke stad communicabel zou moeten zijn (communicabel in de verwezenlijking van de erin vastgelegde functies) ging voorbij aan de procedurele draagwijdte die het bestemmingsplan niet als juridisch contract maar als planningsvorm zou kunnen hebben. Het neigde snel tot een reductie van de bestemmingsplankaart tot schetsfase van een stedelijk bebouwingsontwerp. Dit was in overeenstemming met het heersende idee, in de afgelopen decennia, van het bestemmingsplan als vlekkenplan, als vage fase vooraf aan een uiteindelijke realisering, een fase waarvan de eigen formalisering bestond uit het wegnemen van de juridische obstakels. De vlekken waren neutraal omdat ze alle eenzelfde contractualiteit vertegenwoordigden en tegelijk was dit de grondslag voor de vrije

schepping in het stedenbouwkundige ontwerpen dat er als fase op zou volgen, een vrijheid die desondanks gebonden bleef aan de dwang van het verkavelen. Vanuit deze optiek ontstond de merkwaardige term glabaal bestemmingsplan, een term die iedere wettelijke grond miste maar algemeen werd gebruikt door architecten en architectonisch geïntereerde stedenbouwers. Het idee was dat het plan weliswaar een juridische grondslag had maar dat deze juridische in een glabale fase zou kunnen worden vastgelegd. Dat deze juridische daarmee het hele proces van schepping en de hele procedure van planvorming als randvoorwaarde zou blijven overheersen werd gemakshalve over het hoofd gezien en in ieder geval door stedenbouwkundigen, die er toch een zekere grondslag voor hun werkzaamheden in vonden, niet overdacht. Er was ook geen poging om uit de verlamming van het recht te ontkomen en een meer economische optiek op de ontwikkeling van steden te ontwikkelen. Het vastleggen van kwaliteiten, het verdedigen ervan vanuit de goede gemeenschap tegenover de onontwikkelde burger die allengs wel meer moest worden gehoord herinnert aan de moeilijkheden die de economische wetenschap in de negentiende eeuw in Nederland meer dan in andere landen heeft ondervonden om uit de juridische fouten los te komen. Deze conjunctuur herhaalt zich in de twintigste eeuwse stedenbouw in verwordener vorm. Het heeft waarschijnlijk met een traditioneel bestanddeel in de Nederlandse cultuur te maken, in het polderland, ter vestiging van openbare lichamen ter verdediging van gemeenschappelijke belangen en de lange juridische traditie hierin. De vraag is echter of stedenbouw in de twintigste eeuw nog in dit kader zou moeten worden gezien.

Vandaar de neiging van J. B. Bakema tot een soort omkering van het planvormingsproces en het juridische kader te laten aansluiten op de stedenbouwkundige beeldvorming in plaats van andersom. Zijn Eindhoven Cityplan kan worden gezien als het meest verregaande resultaat van deze poging, waar de stedenbouwkundige mogelijkheden van het homogene bebouwingsplan tot een soort limiet waren gevoerd, een limiet waarvan de stedenbouwkundige verdiensten zodanig waren dat het juridische kader er voor Bakema eigenlijk niet meer toe deed. De ultieme mislukking van het plan, dat niet rechtstreeks effectief heeft kunnen zijn omdat het als juridische figuur zou stuklopen op de dialectiek van rechtszekerheid en flexibiliteit, trof hier terug ten gunste van de verworvenheid die in het plan zelf besloten lag. Het Cityplan noteert een stad waar alle stedelijke elementen beschikbaar zijn voor een gebruik en voor een verdergaande problematisering in stedelijk opzicht. Precies door deze omvattendheid hoeft geen evaluerende keuze te worden gemaakt via uitsluiting van slechte





elementen en implementering van goede. De overstijging van welke oordeelsvorming dan ook is in zekere zin Bakema's ontdekking te Eindhoven, zoals hij dit elders, in Tilburg of Ede op kleinere, architectonische schaal heeft kunnen verwezenlijken. Als zodanig gaf het Cityplan ook een precies zicht op de stedelijke potenties van de stad Eindhoven. In dit opzicht fungeert het Cityplan ook als referentie voor het Plan Eindhoven Wereldstad dat er naast de stedelijke dimensionaliteit en de oriëntering ten opzichte van de windrichtingen ook de interpretatie van de stad Eindhoven aan kon ontleen.

Zowel de abstractheid van het globale bebouwingsvoorstellen in de CIAM-achtige planning, waar het oeuvre van Van den Braek en Bakema uit voort was gekomen, als de symbologie van Forum, de fenomenologische representatie van de stad waarvan *Van stoel tot stad* de homogeenste propositie vormde vinden te Eindhoven haar gelukkigste gelegenheid. In de bestaande stad is het vraagstuk van de grote aantallen niet aanwezig. In dit verband hoeft het Cityplan ook niet het probleem van de herhaling van eenheden te stellen. De aandacht kan volledig liggen op de innerlijke intensiteit van het bebouwingsvoorstel, en dit op een groter school en met een veel grotere complexiteit aan stedelijke elementen dan in de wooneenheden van de uitbreidingsplannen voor Pendrecht of Alexanderpolder of zelfs in de landschappelijke dimensie van Kennemerland het geval had kunnen zijn. Wat ontbreekt slechts is het vraagstuk van de contour, ten gunste van de doorsnede. Juist het feit dat in een bestaande of verwezenlijkte stad de herhaling van wooneenheden niet meer van belang is, omdat de stad in haar geheel figureert op een hoger schaalniveau, een grote schaal van een andere orde, zoals het in *Van stoel tot stad* wordt geschetst, maakt het zo opvallend dat in het Cityplan niet de afrandende weke bouwblokken figureren die Bakema's grootschalige stadsreconstructies elders, bijvoorbeeld in het voorstel voor Tel Aviv, wel kenmerken. Het Cityplan heeft, anders dan bijvoorbeeld Bakema's lotere Eindhovense uitbreiding Het Haol, geen behoefte aan afranding door randen. Nog de rand, de contour van het bouwblok, is intern eraan. Zo worden twee kenmerken van Eindhoven genoteerd, de schaalloosheid en de homogeniteit van het stedelijke. De stad heeft geen school. Terwijl het Cityplan de vorm heeft van een gebouw, heeft de kleine uitbreiding Het Hool de vorm van een stad. Dit mag misschien conform de ideeënwereld van Aldo van Eyck vanzelfsprekend zijn, voor de auteur van *Van stoel tot stad* is het opmerkelijk. In dat kader is het stedelijke er ook homogeen omdat het centrum er de vorm heeft van een rand. Het is precies daardoor de stadsrand in het midden verkeert dat het bouwblok van het Cityplan ook weinig kan

omhullen. Het Cityplan bevat zo, in de mogelijkheid om een bestaande stedelijke complexiteit in de intensiviteit van een enkel bebouwingsvoorstel te representeren, tendentieel een overgang van stedenbouw bestaande uit openbare bouwstromen naar het stedelijke bestaande uit private bouwstramen en een averstijging van het concept van infrastructuren en voorzieningen. Juist de conclusiviteit van alle stedelijke elementen in het Cityplan als in de optiek van Bakema beeldvorming vooraf aan de ontwikkeling van regels ter effectueering ervan, duidt erop dat de eigenlijke planvorming volgens hem ad hoc en gefragmenteerd zou kunnen geschieden.

Hierin zit een consequentie, die Bakema zelf niet heeft getrokken, vanwege het feit dat de door hem gezochte intensiteiten van het stedelijke leven representaties blijven van individuele appreciaties van de omgeving, de fenomenologie op psychologische grondslag van *Van stoel tot stad*. Hij annuleert het juridische kader, ten gunste van een psychologische theorie van stedenbouw in plaats van de economische theorie die ook mogelijk was geweest. In plaats van de volledige beschikbaarheid van de verschillende vormoplassingen die eertijds gebonden waren aan de verschillende schaalniveau's van de stad volgens *Van stoel tot stad*, een volledige uitwisselbaarheid waarmee het Eindhoven Cityplan zelf al de theorie waaruit het vaartkwam zou doorbreken, had immers de theorie van het architecturbanisme in dit geval gered kunnen worden doordat de mate van gebruik, de hoeveelheid aan psychologische appreciaties, in de beschouwing was betrokken. Het Cityplan zou kunnen worden gelezen als een verhoging van de dichtheid, dat wil zeggen als een betere benutting van de bestaande infrastructuren, zoals wegen en dergelijke, en minder als een voorstel tot nieuwe voorzieningen en infrastructuren. Is het oogmerk van het Cityplan niet de activering van de stedelijkheid in de omgeving waarin het zou worden neergelaten? De vraag is dan wat voor planvorm er mee gepaard zou gaan. Hoe het Cityplan zou hebben kunnen functioneren zonder dat de stedelijke elementen in een representerend bebouwingsvoorstel waren weergegeven, het bebouwingsvoorstel waardoor het plan onvermijdelijk in de war raakte van de juridische dialectiek van flexibiliteit en rechtszekerheid.

Een dergelijk plan zou geen nieuwe voorzieningen moeten voorstellen maar gericht moeten zijn op een oriëntering moeten verschaffen op een verheugd gebruik van de bestaande voorzieningen. Een dergelijk plan zou zich niet zozeer bezig houden met de functies als wel met de intensiteit van de bestemmingen. Niet de allocatie van de bestemmingen zou van belang zijn maar haar rentabiliteit. Het plan zou hogere dichtheden moeten voorstellen

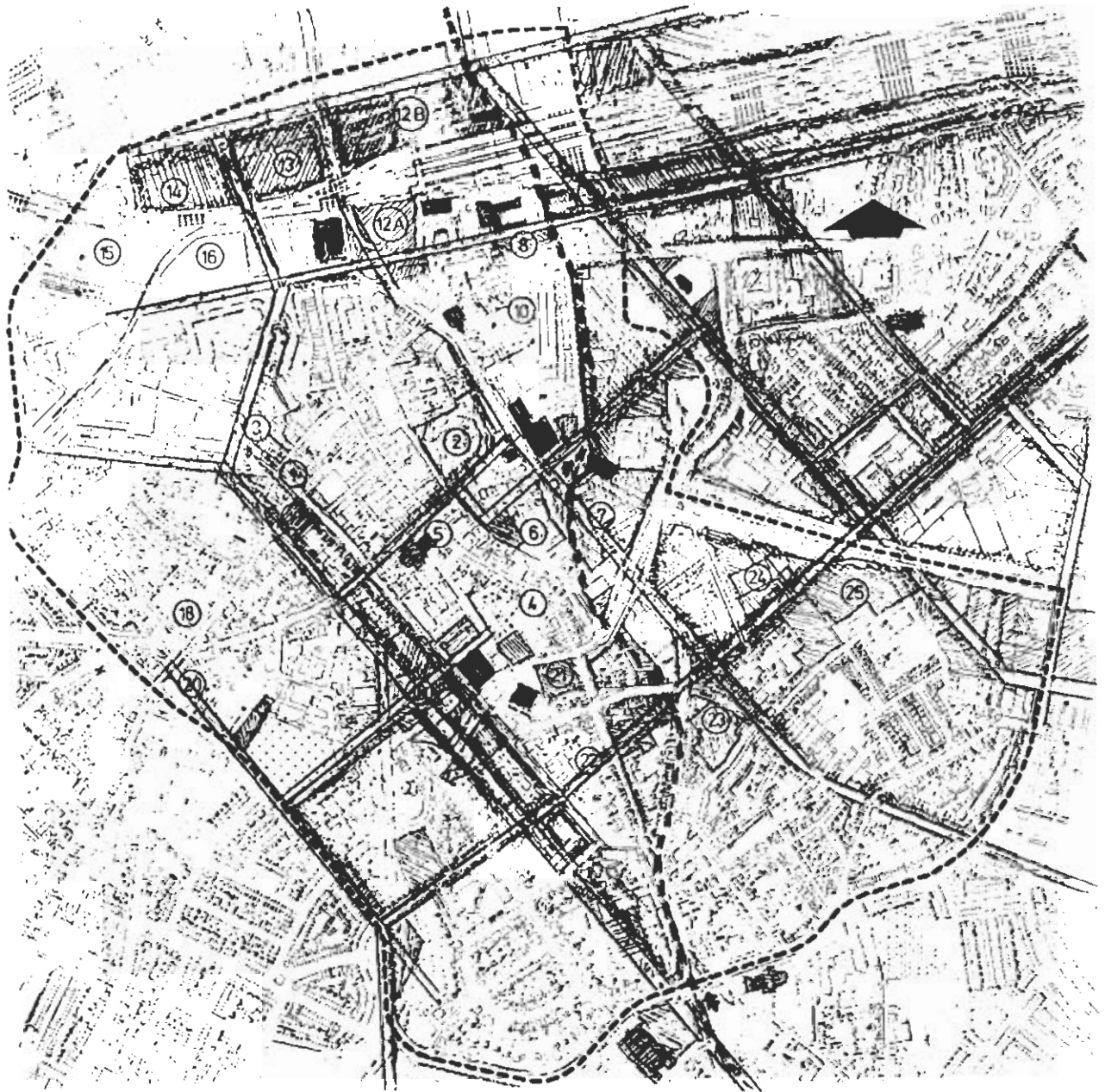
zonder dat het allerhande stadsvernieuwingsvoorstellen en andere kwalitatieve verbeteringsvoorstellen zou bevatten die juist tot lagere dichtheden en daarmee tot geringere rentabiliteit van het bestaande zouden leiden. Het plan zou eerder dan nieuwe straten en wegen, parken en dergelijke voor te stellen bestaande moeten uitgeven. In feite zou het nieuwe plan op Barges-achtige wijze moeten samenvallen met de bestaande stad, de plankaart zou de bestaande stadsplattegrond zijn, alleen met een zicht op de mogelijkheid dat alle gebouwen tien keer zo hoog zouden zijn. Het is de problematiek van het verticale bestemmingsplan, waartoe de bebouwing van het Cityplan reeds de latente mogelijkheid had aangegeven.

Dit alles zal in het kader van de urban economics en de theorie van de stadscentra zeer wel beargumenteerbaar zijn. Waar het hier ons om gaat is echter niet om een economie of een louter evaluerende en conserverende methodologie, maar om een economische theorie van de stedenbouwkunde zelf, die het hele tracee van de stedenbouwkunde beslaat. Een theorie die dus tendentieel leidt van propositie naar hypothese in het ontwerpexperiment en vandaar naar de historiografie van het stedenbouwkundige handboek. Een theorie die ertoe zou kunnen leiden dat ook Bakema's Cityplan in de historiografische handboeken kan worden opgenomen.

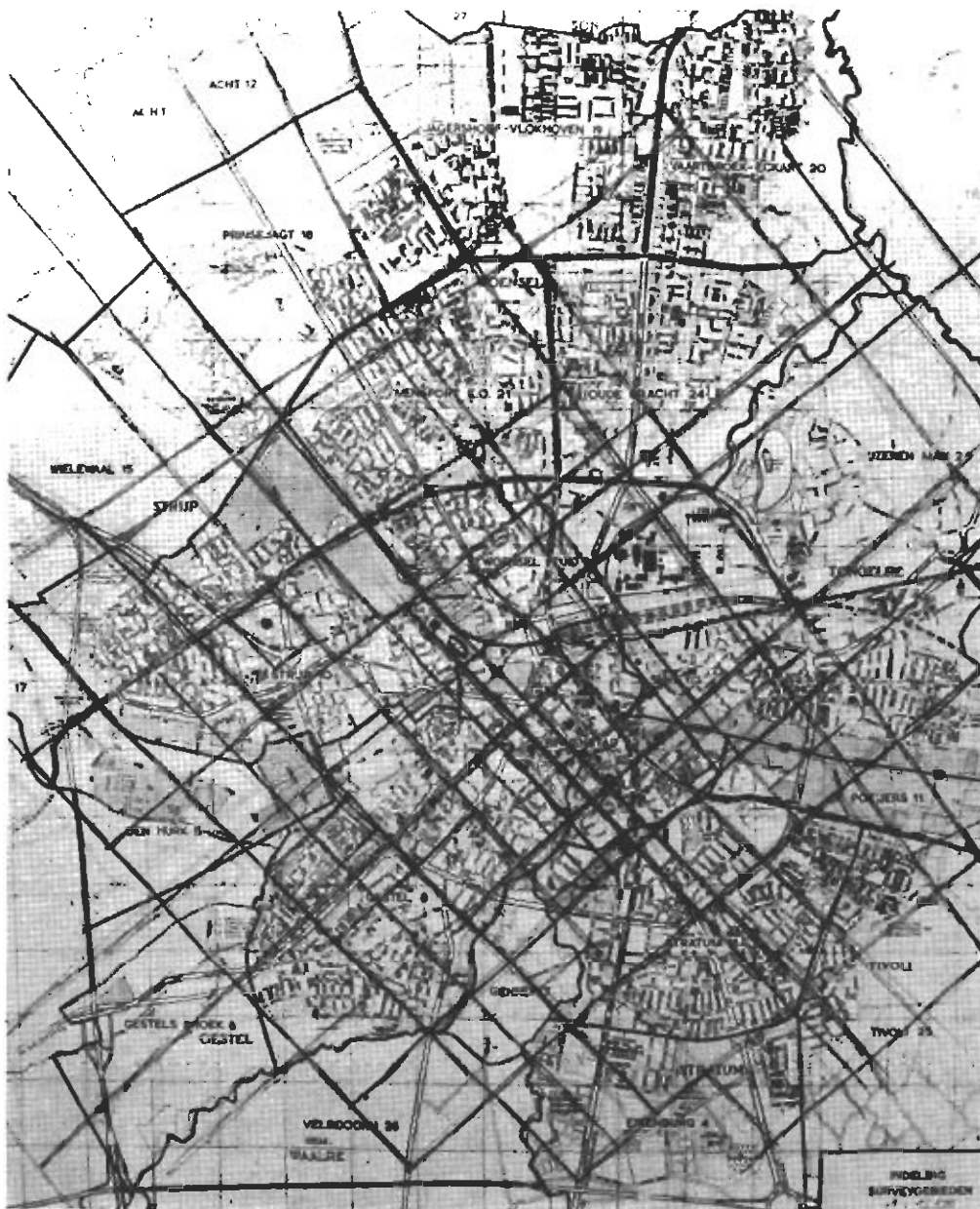
Deze achtergronden vormden de directe aanleiding voor de formulering van het programma voor het Plan Eindhoven Wereldstad. Het werd uitgevoerd door een projectgroep bestaande uit ongeveer twintig studenten en een vijftal deskundigen, in 1983 aan de TH Eindhoven. De opgave bestond uit verdichting van de bestaande stad tot meer dan een miljoen inwoners. Gevraagd werd de ontwikkeling van een prototype van de toe te voegen bebouwing, waarschijnlijk in de vorm van hoogbouw. Ten tweede een situering van dit prototype in een te kiezen gedeelte van de Eindhovense agglomeratie.

In de Studie Centrumgebied Eindhoven was ik al op zoek geweest naar de voorwaarden waaronder een dergelijk experimenteel programma zou kunnen worden geëffectueerd. Hiertoe zou een stedenbouwkundige formalisering nodig zijn van de bestaande stad, een soort bestemmingsplan zonder bestemmingen, waarvan de reikwijdte die van de hele stad en zelfs het omringende land zou moeten zijn. Het ging er immers niet om de totaliteit van de stad als een fysiek orgaan in zijn omdelingen te begrijpen en weer te geven maar veeleer om de dynamiek van het bestaande te richten op de intensivering van het bestaande. Het uitgangspunt is dus niet zozeer een tegenstelling van stad en platteland als wel een laten oplichten van Eindhoven als iets dat verschil maakt, juist vanuit de complexe economische

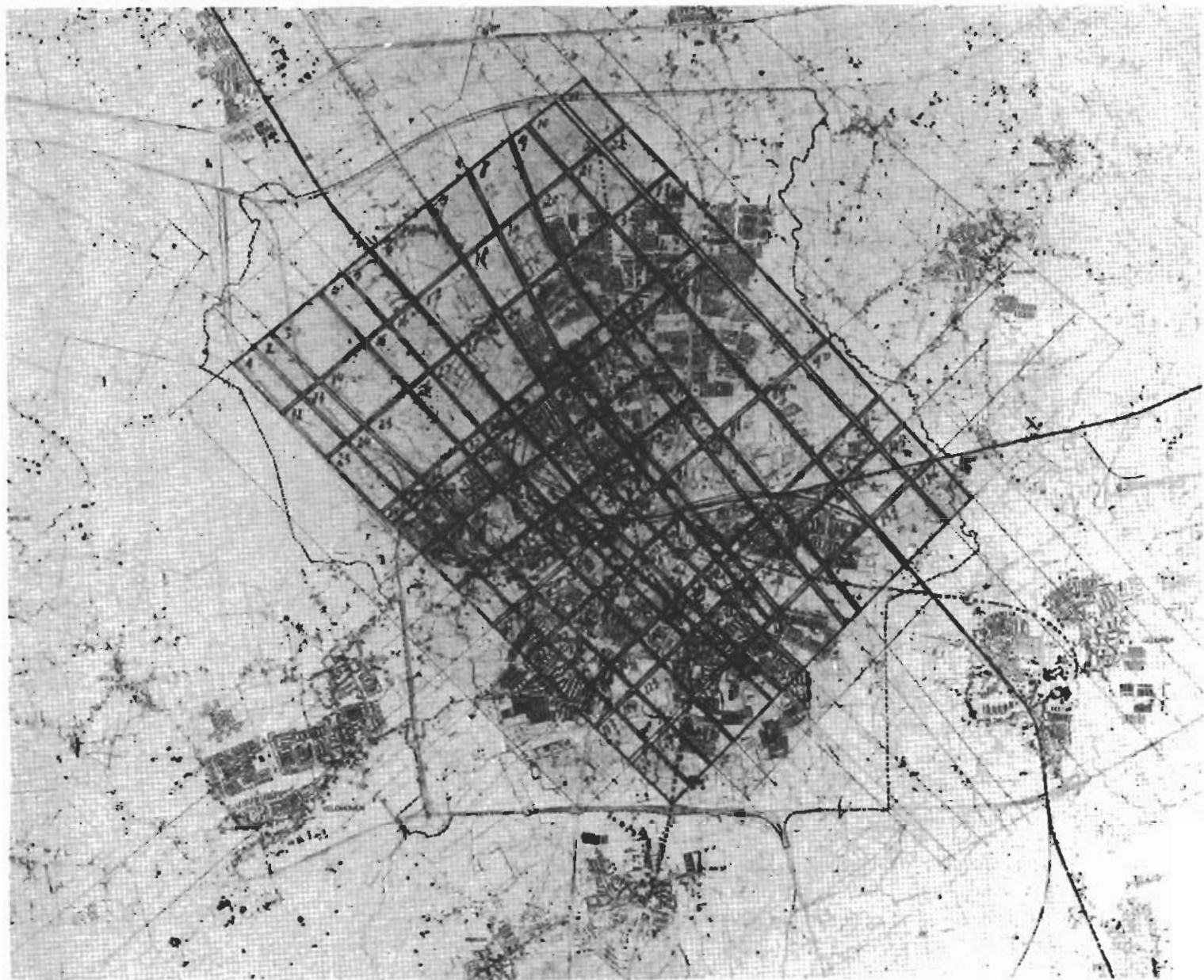
repetitie waarin stad en land beide zich bewegen. Dan is het vraagstuk niet gegeven met een omlijning van de hele stad in bijvoorbeeld de traditie van de beëindigingsplannen als Van Eesterens Algemeen Uitbreidingsplan of Dudaks Hilversum, maar in de problematiek van het stadscentrum. De stadscentrabenedering noteert een stad die niet homogeen is en waarvan de school mede vanuit het centrum wordt gedenoteerd. Zou de fysieke structuur van de stad ons uitgangspunt zijn dan was er alle aanleiding voor het onverkort toepassen van deze benadering te Eindhoven, met de bij uitstek vingervormige en radiale ontwikkeling die deze stad, meer dan de andere Brabantse steden, kenmerkt. De gesloten stad breidt zich vanaf de industriële ontwikkeling van de tweede helft van de negentiende eeuw ap lintbebouwings-achtige wijze uit en krijgt de stervorm waarin de Brabantse dorpen die erin worden opgenomen zelf ol vervat zijn. De stad krijgt de structuur van het omliggende land. Zo staat ze open voor de meer tangentiële benadering vanaf de jaren dertig, via de beëindiging door ringwegen en door een eerste intensivering van de bestaande stad daar invulling van de wat heet open plekken, een ontwikkeling die door Piet Beekman in zijn studie van de Eindhovense stedenbouwschiedenis prachtig beschreven werd. Het heeft twee consequenties die, als we de fysieke structuur van de stad tot uitgangspunt zouden nemen, van belang zouden zijn. De eerste is dat het stadscentrum, door de stervormige ontwikkeling van de agglomeratie en het belang van de traditionele dorpskernen die erin worden opgenomen, de neiging heeft te worden gereduceerd tot een knoop van de verkeersstromen. De centrumbestemmingen worden gezien in het kader van de optimale circulatie die in dit gebied plaatsvindt en minder in het kader van de historische gefundeerdheid af beleving ervan. In de tweede plaats gaat de heldere (en misschien van alle Brabantse steden de helderste) stadstypologische structuur gepaard met een overal even onduidelijke mélange van de bebouwing, deels ruraal, deels stedelijk, deels radiaal, deels tangentiël, deels lineair, deels vlekvormig. Het is vanuit deze optiek op de fysieke structuur van het stedelijk organisme dat het idee van een versterking van de centrumfunctie opkamt, hetgeen in de opdracht aan Bakema ook tot uitdrukking was gekomen. Tegelijkertijd ontbreken in de opdracht de ideeën hoe het centrum een ander leven in te blazen dan het had. Bakema's beeldvorming tracht daarom alle stedelijke elementen te absarberen, los van hun waardering. Van de monumenten tot de verkeren. Doch het feit dat hij dit in een enkele, catalyserende bebauwing forceert laat zijns ondanks de onmogelijkheid zien dat het via het eigenlijke stedenbouwkundige instrumentarium, de extensieve bestemmingsaanduidingen van het bestemmingsplan, ook zou kunnen



worden verwezenlijkt. Het effect van de rand- of rugvormige bebouwing is ook een ontkenning van het beoogde, de falsificatie van tenminste deze hypothese, die van de Eindhovense fysieke structuur. Het is vooral in dit verband dat het stedenbouwkundige belang van het Cityplan zou kunnen worden gefarmaliseerd in handboek-achtige zin. De stadscentrumbenadering van Bakema ontkent de uitgangspunten ervan in de realisering van het getekende. De stad is immers niet zo heterogeen en heeft geen eigen 'care'. De gehele stad voorts heeft stedenbouwkundig gezien geen specifieke schaal waaraan die van het herleefde centrum een bijdrage zou kunnen vormen. De schaal van het Cityplan is die van het historische centrum zelf, zowel in de hoogte van de kerktorens als in de lengte van de bestaande hoofdassen. Het is dit gegeven in Bakema's stedenbouwkundige oeuvre dat we misschien in Tilburg (ook een Brabantse stad) maar niet in zijn voorstellen elders zullen terugvinden. Het ging er nu om, in de Studie Centrumgebied Eindhoven, de consequenties van de eigen falsificatie van het Cityplan te troceren. Het bestoende conserveren door het nieuwe te laten behoren tot de intensivering ervan, zonder de vorm van het bestoende te veranderen, door het aanbieden van een structuur die eigen is aan het nieuwe (aan de schaal van de wolkenkrabber), maar door tegelijkertijd deze structuur te articuleren als het idee van het bestaande, als de mogelijke sprong die ervanuit zou kunnen worden gemaakt. Eigenlijk net zoals het stervormige landschap een sprong van de middeleeuwse stad naar de ruraliteit impliceert, de tangentiële benadering een sprong naar de planning van het grondgebied, zo zou een grid-achtige structuur van in ieder geval lange straten (niet zozeer op de begane grond maar hoog in de luchtigheid van de wolkenkrabbergevels) een revaluatie naar een metropolitane cultuur kunnen forceren. De Studie Centrumgebied Eindhoven toont hoezeer deze structuur van luchtige, virtuele lijnen de ingewikkeldheid van het bestaande centrum als het ware cartografisch beschikbaar maakt, hoe ze plaats geeft aan de monumenten, een betere ploots dan de huidige en dit zonder dat hieraan behoefte is of hieraan wordt gevraagd, en tenslotte geven de lijnen een rekenmodel aan voor de verkeersstromen, ter reductie van de congestie waar deze zou optreden. Zo kan het centrumgebied worden geïntensiveerd in een gridstructuur die haar reikwijdte tot ver erbuiten heeft. Het is zoals in de Amerikaanse steden. De homogeniteit van het grid bewerkstelligt een heterogeniteit van stedelijke plaatsen, een heterogeniteit waarin het stadscentrum als historisch stadscentrum ook daadwerkelijk kan figureren. Het Eindhoven Gridplan is een systematisering van het in de Studie Centrumgebied Eindhoven beoogde. Het toont de eigen intensiviteit van het

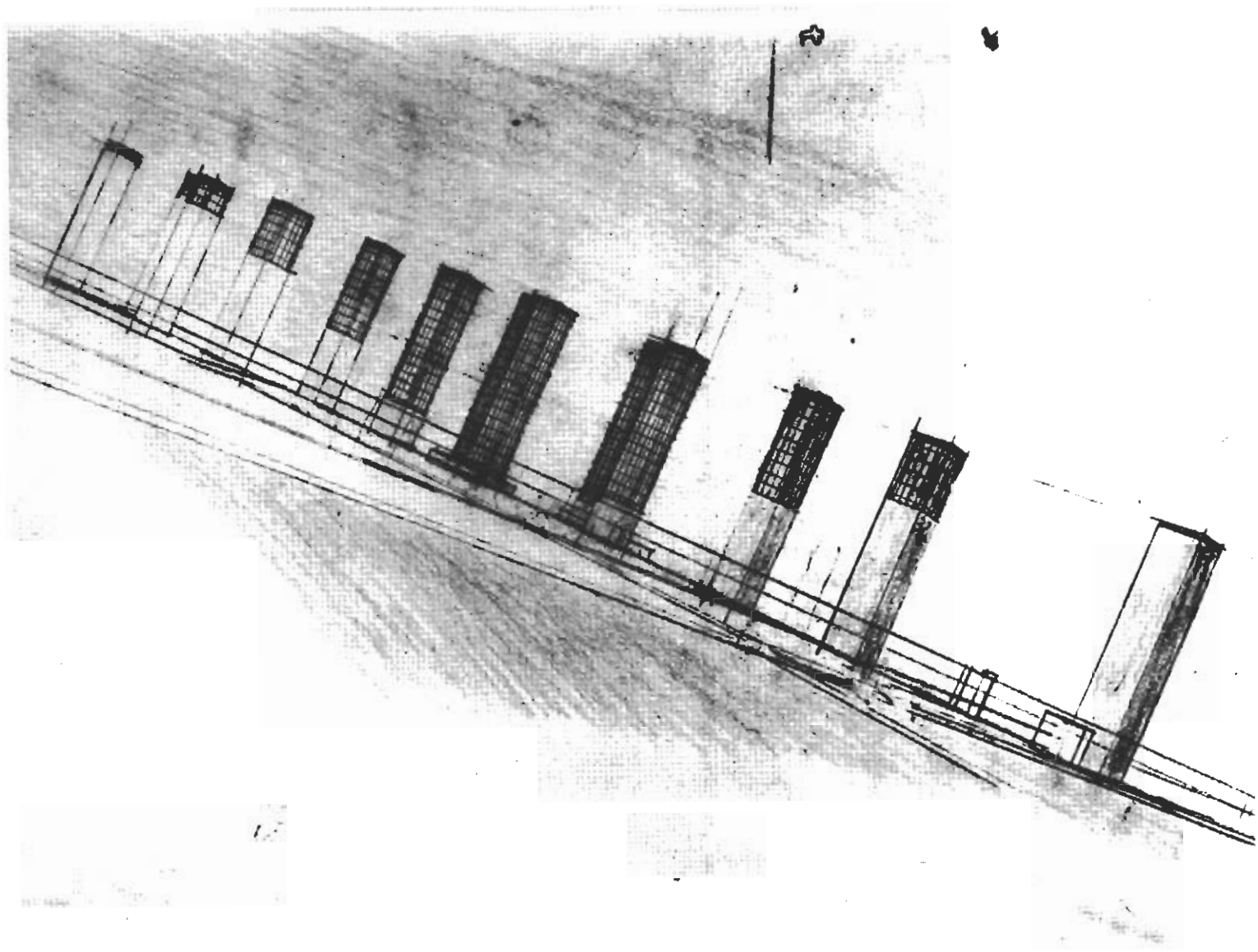


grid, de complexe repetitie van de lijnen van de bestaande stad, van waaruit de randen als het ware zichzelf bepalen. De intensiteit van het grid is intern. Het houdt op te functioneren waar de beide richtingen ervan te sterk in hoedanigheid uiteen gaan lopen. Dit is het geval waar de lijnen in de ene richting gaan samenvallen met de traditionele en latente invalswegen, in de andere richting een naakter repetitie vertonen. Anders dan in de Amerikaanse steden is het Eindhovense grid dan ook geen distributie van het grandgebied maar een hypothese die in de bestaande stad kan worden gefalsificeerd. Juist omdat de Europese steden geen gridsteden zijn kan het grid er in stedenbouwkundig opzicht ook daadwerkelijk functioneren, dat wil zeggen de aggregerende functie opnemen die in de negentiende eeuwse metropool door de weke contour van het bouwblok werd vervuld. Het grid vormt in een ander tijdsbestek dan dat van de weke contouren de formalisering van het eigen theoretische gehalte van de eigentijdse stedenbouw, als een niet in de fysieke omgeving realiseerbare maar wel de kennisopbouw van de stedenbouwkunde verzekerende orde. Als zodanig kan het Eindhovense grid ook worden weergegeven in de vorm van een Plan van Stedelijke Sectoren. Deze sectoren zijn de bladzijden van een stedenbouwkundig handboek. Het zal duidelijk zijn dat in dit laatste plan de randen van de gridstructuur geen betekenisdragende rol meer vervullen. Als methode overstijgt het Eindhoven Gridplan de kwalitatieve uitgangspunten van de stadscentrabenedering ten gunste van een meer kwantitatieve benadering. Dit komt voort uit het gegeven van wat ik zou willen naemen de hiërarchie van de falsificatiemogelijkheden die het grid in de Europese steden verwerft, vanuit het midden naar de randen. Deze hiërarchie, die misschien doet denken aan Christallers organisatieschema's maar dan op het vlak van de organisatie van de kennisopbouw in de stedenbouwkunde als wetenschap, deze hiërarchie wordt duidelijk als we het grid toepasbaar denken op steden als Amsterdam of Rotterdam, dus steden met juist een veel geconserveerder en monumentaler af juist veel minder geconserveerd en monumentaal centrum. Weliswaar zijn er altijd voldoende aanleidingen voor het dóórtrekken van de lijnen van het grid, maar het functioneren ervan in stedenbouwkundig opzicht verandert. Zo min als op het platteland de specifiek stedelijke dimensionaliteit van het grid überhaupt een rol zou kunnen spelen (tenzij misschien in heel specifieke verkavelingen, en het grid ontleend aan het bestaande landschap en niet aan de naburige stad), zo weinig aanleiding is er voor de stedenbouwkunde een beschermd stadsgezicht van gridlijnen te voorzien. Er is een graduele reeks van falsificatiemogelijkheden die in een bijzonder grid is vervat. Dat deze reeks in de Europese steden hiërarchisch zou zijn is niet inherent aan het grid maar



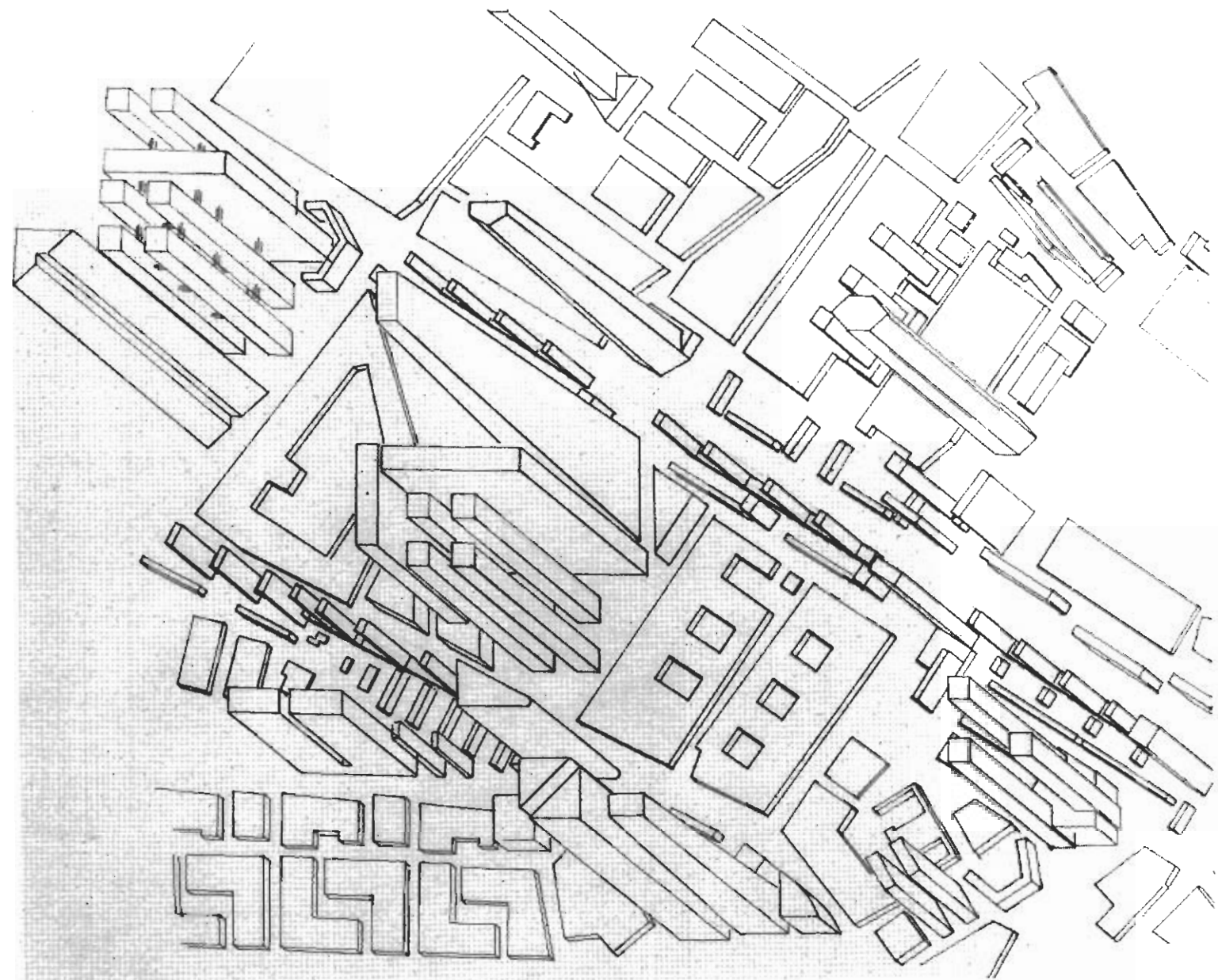
in overeenstemming met de plaats van het stedelijke centrum. Aan de stadsronden raakt de potentie van het grid allengs uitgeput omdat het grid zich verliest in het landschap, omdat de lijnen ervan verschillende kwaliteiten gaan denoteren. Het is de eigen, interne falsificatie die besloten ligt in de specificiteit van een bepaald grid. Het grid verliest hier alleen maar verder aan zin. De stadsrand kan worden gedefinieerd als de plaats waar het grid zin krijgt, dat wil zeggen in de tijd fluctuerend (zowel uitbreidend als inkrimpend) en los van de bebouwing van het gebied. In het monumentale stadscentrum eindigt de zinvolheid van het grid eveneens, maar nu aan externe redenen, niet door het verlies aan hypothesevermogen maar door het verlies aan falsificatiemogelijkheden. Men kan gridlijnen trekken door de Amsterdamse grachten maar deze lijnen zullen niet kunnen worden gefalsificeerd. Het is de reden waarom de gridplanbenoeding zo nauw aansluit bij de stadscentrabenoeding. Hoe meer het grid wordt ontleend aan de dimensionaliteit van de monumentale stadscentra (zoals in het Eindhoven Gridplan werd getracht), des te nauwer de wurggreep van falsificatiemogelijkheden kan worden getrokken, maar deze dimensionaliteit is niet ontleend aan de reëel bestaande falsificatiemogelijkheden maar aan de mogelijkheid tot hypothesevorming zelf, dat wil zeggen zij is ontleend aan de rond van de stadscentra of aan hun contour. In Amsterdam zouden dit bijvoorbeeld de eilanden en de Plantagebuurt kunnen zijn. In Eindhoven was het de dimensionaliteit van het Cityplan en de Zuid-Oost-rand van de verlengde Tongelresestraat. De dimensionaliteit van het grid wordt niet ontleend aan de verkavelingen van het historische centrum maar aan de contour ervan. Zo wordt in de dimensionaliteit van het grid, vanaf de contour van de middeleeuwse stad tot aan de fluctuerende stadsrand van de moderne stad de historiografie van de stedenbouwkundige handboeken geformaliseerd.

Het Plan Eindhoven Wereldstad is in de reeks van architectonische invullingen door middel van ontwikkelde hoogbouwprototypes een aanzet tot een dergelijke falsificatie. Het is bij het vraagstuk van de stadsrand, zoals beargumenteerd door Joost Ahsmann, dat het grid zelf het kwalitatiefst aanwezig is en de falsificatiemogelijkheden (in dit geval door de weekheid van de bestaande landschappelijke structuur) het geringst zijn. Het naopt tot een specifiek architectonische oplossing. De uitbreidingswijk uit de jaren zestig te Woensel leidt, ook door het feit dat de gridlijnen hier uiteraard afwijken van de geometrie van de oorspronkelijke verkaveling, een afwijking die constant lijkt te zijn, tot een staalkaart van typologische mogelijkheden van het stedelijk bouwblok, waarin de toevoegingen aan de bestaande strokenverkaveling worden gedacht. De geplande geïsoleerde

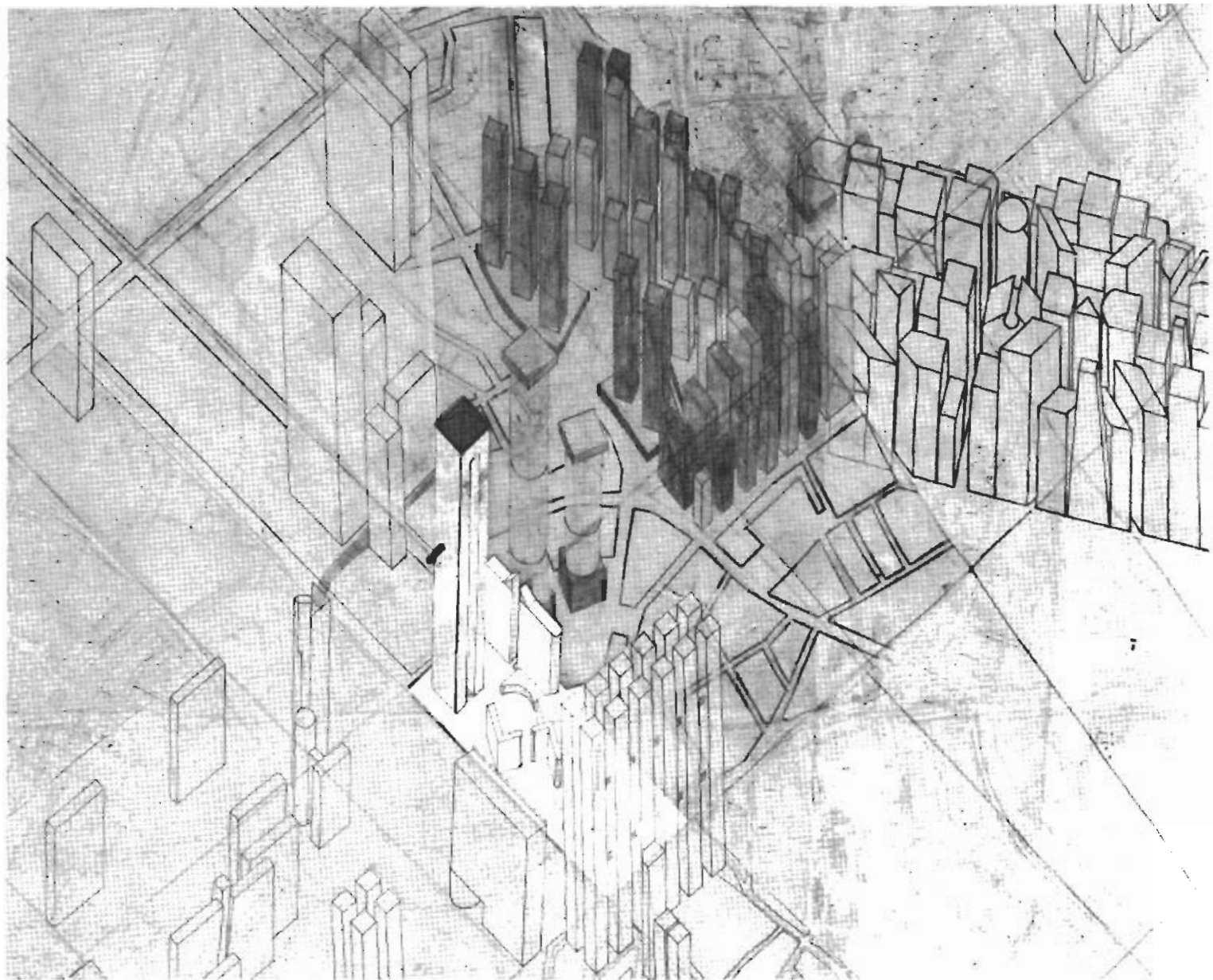


bouwwerken op open of braakliggende terreinen hebben eenzelfde schaal als de aangevulde gesloten bouwblokken en het zijn deze geïsoleerde gebouwen die dan ook hoger kunnen worden. In de arbeiderswijk van de jaren twintig moet Harry van der Meijs al een monumentale functie noteren die door de verdichtingshoogbouw zou kunnen worden overgenomen. Er is een fundamenteel verschil tussen deze interne, typologische invulling en de extreme, programmatische hoogbouw als mogelijkheid op die plaatsen waar de gridlijnen samenvallen met bestaande ontsluitingswegen. Dit laatste is nog heviger in het historische centrum zelf, waar in de bijdragen van Monique Verschaeren, Tamira Tummers en Stefan Smeenk de abstracte programmaticiteit van de gebouwen domineert over hun typologische articulering. Waar deze laatste toch vooropstaat, zoals in Jos van Eldonks paartvormig tarengedouw, wordt ze beargumenteerd vanuit de positie van het gebouw ten opzichte van de randen van het grid, namelijk dat het in de as staat van een invalsweg. Een as waarvan men bij binnenkomst van de stad allang is afgeweken maar die in het midden van de stad in een poort wordt herhaald, in een soort implasie van Bakema's Cityplan tot een enkele daarsnede-vormige en doorgaanbare puntvormige taren.

Deze specifieke maar homogene reeks van vormoplossingen laat zich vanaf de stadsranden naar het historische centrum toe lezen als een tendentiële overgang van een accent op architectonisch-stedebouwkundige typologieën in de richting van een zuiver abstracte, programmatische container waarvan de architectonische articulering op haar beurt uit de verte moet worden gehaald. Terwijl in de periferie de bouwwerken in reeksen verschijnen zijn ze in het centrum meer geïsoleerd. Misschien is uit dit resultaat de volgende conclusie te trekken, in het zicht van een magelijke formalisering van het verticale bestemmingsplan in de stedebouwkundige methodologie. Een conclusie die overigens al op grond van eenvoudige observaties van stedelijke cultuur evident zou kunnen zijn. Door de geïsoleerdheid van verdichtende bebouwing in het centrum heeft de verticale bestemmingsverdeling er een in hoge mate stedebouwkundige relevantie, die dan ook in de stedebouwkundige methodologie verdergaand zou moeten worden geformaliseerd. De scheiding tussen stedebouwkundige en architectonische overwegingen is groot. Doch in de meer perifere verdichtingen knopen de voorstellen meer aan bij de bestaande typologieën. Ze betreffen als het ware geen nieuwe functies maar een loutere uitbreiding van bestaande functies, waarmee de bestaande infrastructuur slechts heviger zouden kunnen worden benut. Het is hier dat de architectonische container van het intensieve hoogbouwblok in beginsel elke bestemmingsverdeling zou kunnen opnemen, in de zin van louter



private programma's. Terwijl via de kwantificering in de prototypes in beginsel elk architectonisch model kan worden berekend volgens de economische theorie van de stedenbouw zou de propositie van het verticale bestemmingsplan vooral toegesneden zijn op de problematiek van de stadscentra.





De Kovel, Boender, Mies

Jonge architecten hebben aver het algemeen nog niet de bouwwerken neergezet die kunnen gelden als hun statement. De benadering van een nieuwe generatie in de architectuur ontstaat als het ware uit verspreide bronnen en in gedeeltelijke verwezenlijkingen. Het duurt een tijdje vóór een architect met een idee in zijn hoofd (een idee dat met de werkelijkheid iets te maken heeft) dit idee om za te zeggen doar de werkelijkheid héén kan drukken. Dat heeft tijd nodig en de architectuur is van alle kunsten in dit opzicht het langzaamst. Ik herinner me dat enkele jaren geleden bij een lezing in het Stedelijk in Amsterdam Philip Glass zei dat het veel tijd kostte, wilde men zich de taal der muziek eigen maken. Hijzelf had hier zeker zes jaar over gedaan! In de architectuur maeten we met een periode van twintig jaar rekenen na begin van studie, dat de architect zijn burgerweeshuis of peperklip voortbrengen kan. Het werk van Hermon de Kovel en Arnest Baender vormt hierap geen uitzondering.

Waarom dan toch aandacht besteed aan het werk van jonge architecten? Het hangt in de lucht en het heeft er mee te maken dat de architectenstand een nieuwe benadering verbeidt, een benadering die het vak net zo stevig in de maatschappij zou verankeren als het functionalisme dit heeft gedaan met de sociale woningbouw, via de Voorschriften en Wenken. Iets dergelijks, maar dan anders nu, iets dat de ruggegraat zou kunnen vormen van het architectenberoep in de jaren negentig, tenminste in ons land.

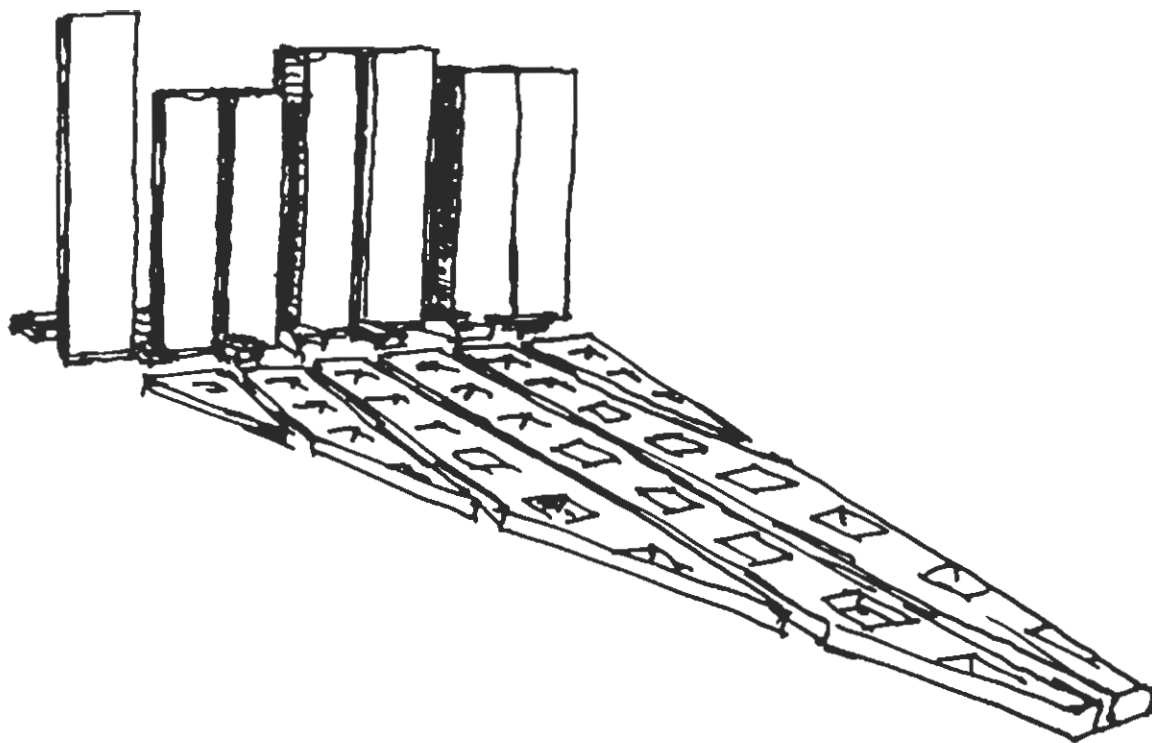
Het lijkt erap, als ik het gaed zie, dat de sociale woningbouw in dit opzicht zijn functie aan het verliezen is. Ik bedoel als cultureel aantrekkingspunt, waaromheen zich de interesse in architectuur kan kristalliseren. Een verschijnsel als de Stawon-prijsvraag 'Wanneer is een woning een huis?' is er misschien een blijk van. De vraag die we ons zouden kunnen stellen en die ik hier zou willen beantwoorden luidt: in hoeverre zal de nieuwe architectuur in continuïteit met de bestaande worden ontwikkeld? In hoeverre zullen de architecten het verworvene in de toekomst weten te dragen?

Want we kennen al uit de bedrijfsorganisatie het gegeven, dat bestaande know-how voorwaarde kan zijn voor een goed gekozen vernieuwing maar er oak een belemmering voor kan varmen. In die zin geldt misschien voor het Nederlandse bouwen, met het overwicht van de sociale organisatie van zijn woningbouw, de wet van de remmende vaorsprong. De bouwkunst is in ons land zo in de instellingen op nationaal, gemeentelijk en particulier niveau verankerd geweest. Het was een situatie waar men in het buitenland jaloers op was. Geert Bekaert naemde Nederland het enige land waar de

moderne architectuur gerealiseerd is. Bedoeld is niet zateer in haar varmentaal maar in haar doelstellingen. In de effectieve verankering van haar sociale daelstellingen in de instellingen van het maatschappelijk leven. Als we dan spreken aver vernieuwing hebben we het niet alleen aver vormvernieuwing maar zouden we een soort discussie maeten vaeren als in de economie of in de sociologie. Is er in de architectuur zoiets als een supply-side-benadering? Is er een coherent zicht mogelijk ap het bouwen, vanuit de architectuur, binnen het thema van werkenden versus werklozen als interesse? De architectuurbeoefening zal, wil ze een breed gedragen métier blijven, zich als deel van de maatschopij moeten blijven ontwikkelen (bedoeld is niet alleen in de studeerkamer af in de galerie). We zouden kunnen vragen naar de maatschappelijke ontwikkeling om de voorwaarden voor de orhitectuurbeaefening van de toekomst te leren kennen. Moor liever nog zouden we vragen naar de mogelijke bijdroge von de orhitectenstand aan deze ontwikkeling. Hierin zou ook de bijzondere bijdroge van de Nederlandse discussie aan het internationale architectuurdebat kunnen liggen. Dit debat uit de sfeer von de vormdiscussie lichten en laten zien hoe precies de voorwaarden voor varmvernieuwing door orhitecten zelf omschreven kunnen zijn.

Dit wil niet zeggen dat de vormen niet belangrijk zijn. Integendeel, als we het werk van orhitecten bespreken don hebben we het over vormen. Scherpe en voge vormen waarin een bouwwerk aon ons oog verschijnt. Of de organiserende vormen van plattegrand en doorsnede. Of de schematische vormen uit de typologische handboeken. Moor als we deze varmen bespreken maken we gebruik van begrippen. Een orhitect kan in zijn ontwerp misschien volstaan met oonduidende termen als 'doos' of 'huid' of 'venster', maar een criticus die een ontwikkeling of een 'nieuwe tendens' wil bespeuren doet dit met een ingewikkelder begrippenopparaot. De criticus gebruikt ook begrippen die de besproken orhitect zelf misschien niet gebruikt. De criticus relateert een bepaald oeuvre aan ondere. Het werk van Hermon de Kovel en van Arnest Boender heb ik hier ter bespreking gekozen omdat er door de vormen heen een nieuwe benadering zichtbaar is. De vormen worden gekozen op grond van hun potentie een nieuwe benodering te officeren. Als deze eenmaal geoccepteerd zou zijn don zou er een conditie ontstaan voor nieuwe vormen zoals we ze nog nooit gezien hebben.

De vormen van De Kovel en Boender hebben we eigenlijk al wel eerder gezien. In de moderne orhitectuur. Boenders projecten hebben nog iets schematisch omdat het studieuze manifesten zijn, meer dan bouwwerken. Maar hierin is de herkomst van de ideeën wel te bespeuren. Het voorstel voor



grootstedelijke bebouwing bij het Marconiplein te Rotterdam¹ verwijst in de beide soorten van zijn bebouwing naar Mies. Het tapijt van patio-woningen is ondenkbaar zonder het gegeven dat Mies' patio-ontwerpen van vóór de oorlog als een genre in zijn onderwijs aan het IIT te Chicago zijn geformaliseerd. Iets eenders geldt voor de rij van wolkenkrabbers die wij natuurlijk wel kennen als stedelijk verschijnsel uit Manhattan of Chicago, maar waarvan Mies ook met zijn Lake-Shore-flats (1949-1951) het architectonische type toonzet. Boender vat anders dan Werner Blaser² de reeks van hoogbouwblokken niet op als een compositieprobleem maar als een probleem van woonprogramma. Bij het wonen op de twintigste verdieping is het beste uitzicht niet het panorama van het niets van de verte maar op een andere wolkenkrabber³. Tenslotte geeft zijn ontwerp voor een massaflat⁴ Mies' argument bij uitstek. De waning is een 'hok' maar hoogwaardig of in de woorden van Mies zelf: '...we turn Sullivan's slogan on its head and build a convenient and economical space into which we fit function and in which it can change'⁵.

Dit zijn de argumenten. Ze zijn niet nieuw. Wat nieuw is veeleer de houding en wat het nog zou kunnen opleveren. Wat essentieel is in deze ontwerpvoorstellen is dat hier een basis wordt gelegd voor een vernieuwing van het vakgebied in culturele zin, in hoe mensen tegen de architectuur aankijken en in hoe opdrachten worden gegeven. Er is de terughoudendheid in de architectonische vormgeving zelf ten gunste van een optimale economische programma-ontwikkeling. Was het niet Mies zelf die liever sprak van 'ontwikkeling' dan van ontwerp? Een ontwikkeling is minder individuele creatieve bevoegenheid dan wel geprogrammeerd onderzoek in strenge zin, langs strenge lijnen. Laten we het vaarlopig 'project-ontwikkeling' naemen.

Van de moderne architecten die in werk, geschrift en didactiek een eigen manier van architectuur hebben overgedragen is in Nederland Mies het minst invloedrijk geweest. Grapius had met het Bauhauscurriculum en zijn elementaristische benadering van seriematige woningbouw een architectuur voorgesteld waarmee democratische instituties (gemeente, woningbouwverenigingen en dergelijke) haar sociale doelstellingen in architectonische programma's konden neerleggen en als sociale verworvenheid effectueren. Le Corbusier had met zijn CIAM hetzelfde ontwikkeld, via de weg van de stedebouw als averheidstaak, waarbinnen als het ware de architectonische objecten als op een leeg veld konden worden geprogrammeerd als wensmachines van het sociale leven. In beide gevallen richtte de architect zijn aandacht minder op de opdrachtgever dan

1. Arnest Boender - 'Rotterdam wereldstad, Halte Marconiplein', *Plan XIV* (1983), 3, blz. 6-9

2. Werner Blaser - *Mies van der Rohe, Lehre und Schule, Principles and School*, Birkhauser, Basel 1977, blz. 162-171

3. Arnest Boender - 'Wolkenkrabbers teken van beschaving', *Bouw XXXVIII* (1983) 11, blz. 61-63

4. Arnest Boender - 'Massaflat', *Plan XIV* (1983) 9, blz. 17-19

5. Ludwig Mies van der Rohe, geciteerd in Blaser, blz. 14

op de mootschoppelijke instellingen, tenminste in zijn onderzoek, ter realisering van zijn utopie. Wat voor Gropius de gedifferentieerde politieke structuur van de Duitse sociaal-democratische gemeenten was, was voor Le Corbusier de mogelijk sterke arm van de overheid die in dienst van de gemeenschap het grondgebied traceerde. Beide trochttten via een elementarisme van de architectonische vormen te laten zien dat de architectuur hier geschikt voor kon worden gemaakt. De geprefabriceerde elementen werkten programmerend op de bouwstroom, de losse poëtische objecten konden in iedere stedenbouwkundige omgeving worden geplaatst. De breking van het bouwwerk in elementen was een kwestie van argument, gestaafd door het onderzoek dat erdoor mogelijk werd. Met de realisering van de utopie zou dit argument overbodig worden. Het feit dat Gropius in Amerika noch Le Corbusier in Frankrijk deze verwezenlijking hebben mogen meemaken bewerkstelligde dat hun oeuvre (het geheel van hun architectuur in al zijn aspecten) consistent bleef. In Nederland zou het anders zijn geweest.

In ons land werden hun utopieën goeddeels verwezenlijkt, in de bijzondere institutionalisering van de sociale woningbouw en de vormen van stedelijke planning rond de oorlog. Nu verschijnt omgekeerd het elementarisme als utopie, omdat er vanuit de Voorschriften en Wenken noch vanuit de uitbreidingsplannen om wordt gevraagd. De maatschappijke inbedding van architectuur is één zaak, de consistentie ervan een andere. De zekerheid waarin de Nederlandse architecten na de oorlog baadden maakte dat ze dit succes niet goed inschatten en omwille van de kloppendheid van hun oeuvre de oude argumenten bleven herhalen. Nog tegenwoordig maak je als Nederlands architect tegenover de vakgenoten geen betere sier dan door te pleiten voor bouwwerken bestaande uit industriële componenten.

Het motief is niet de industriële vervaardiging maar de uitleg van het bouwwerk in componenten. Prefabricage was de sociale waarde waarmee het elementarisme werd beargumenteerd, maar dit elementarisme was een foutieve inschatting van wat voor de architectuur en haar ontwikkeling noodzakelijk was in de context van bestemmingsplannen en voorschriften. Van Bakema's Pendrechtstudies tot de frutseltjes van het structuralisme, van de gefragmenteerdheid van het Delftse-School-assortiment tot de blokjesvilaatjes van de jaren vijftig en zestig is het de herleving van een verkeerd begrepen vooroorlogs elementarisme dat een schaduw over de Nederlandse architectuur werpt. De gebouwen moesten demonstreren dat ze beschikbaar waren, voor planning, regeling en organisatie. Ze moesten communiceerbaar zijn, maar waarom wist niemand meer.

Het elementarisme was gereduceerd tot een esthetisch probleem, een probleem van uitdrukking, hoe het bouwwerk overkwom. Er is in de naoorlogse Nederlandse bouwkunst geen figuur van het kaliber van Gropius, Le Corbusier of Mies om de nieuwe situatie in al haar facetten tot een paradigma om te smeden. Het is een te kleine cultuur, niet zozeer met gebrek aan talent maar met een te homogene beroepsopvatting om visies anders dan als alternatief te accepteren. Architecten als Oud of Maaskant slagen er niet in het centrum van een discussie te vormen. Met de instelling van zijn prijs voor architectuurkritiek trachtte Maaskant uiteindelijk via die weg het probleem aan de orde te stellen. Dat deze prijs tegen zijn uitdrukkelijke bedoeling in wordt uitgereikt aan wijkcomités, kunstenaars en elementaristische architecten had hij zelfs in zijn somberste bui niet kunnen voorspellen.

Mies had met zijn gebouwen en het curriculum van het AIT (later IIT) te Chicago het derde - en laatste - grote paradigma van de moderne architectuur ontwikkeld. Het is het paradigma van de *Baukunst*. Mies vermeed de term architectuur, ongeveer zoals Herman de Kovel dit beargumenteert⁶, en sprak liever van bouwkunst, bouwen 'en' kunst. Het gaat om bouwen en tegelijkertijd om kunst. Het hele argument zit in deze nevenschikking, ongeveer zoals Loos schreef over ornament 'en' misdaad. Er is in de vakbeoefening een zekere tweespalt die zich niet laat verenigen tot een haastige synthese (bouwen 'is' kunst, ornament 'is' misdaad) maar de beide elementen kunnen niet van elkaar worden geïsoleerd. Anders dan bij Gropius of Le Corbusier echter zijn bij Mies de beide kanten van de medaille intern geformuleerd, in het innerlijke van de architectonische vakbeoefening, zonder verwijzingen naar de buitenwereld. Het gebouw als daas is er een beeld van. De architect richt zich in zijn onderzoek niet naar de overheden. De opdrachtgever heeft geen andere rol dan bouwheer. Het is ongeveer wat Oud in zijn *Architecturalia* op een autobiografische manier zal verwaarden. Bij Mies heeft het het karakter van een omvattende benadering.

Wat bij Oud in een soort communicatie met de bouwheer tot stand komt maar verder een particuliere creatie blijft neemt bij Mies de vorm aan van een mogelijke vernieuwing in het vakgebied. Professionalisme zou een benaming kunnen zijn voor Mies' paradigma. Zijn IIT-curriculum is hierin exemplarisch.

Als dozen zijn de gebouwen onderling vergelijkbaar of zelfs classificeerbaar. Er zijn dozen van verschillende grootte. Er zijn dozen van tien meter lengte, elf meter lengte, twaalf meter lengte, enzovoort, ieder met

6. Herman de Kovel - 'Buurthuis te Katendrecht', *Plan XIV* (1983) 9, blz. 16

hun eigen programmatische mogelijkheden. In dit concept doet de soort bouwopgave er niet toe. De doos kan een wolkenkrabber zijn, een patiowoning of een museum, een grote openbare hal, een fabriek enzovoort. In de tweede plaats zijn er de bouwtypen of liever de verschillende principiële monieren van interne uitleg van de doos. De doos is het artistieke idee, de verschillende interieurdisposities vormen het constructieve idee. Er zijn er drie. Er is de doos met kern, zoals in de kantaorwolkenkrabber, waarbij de huid van de doos vervarmbaar is, zoals in de Berlijnse projecten van de jaren twintig. Er is de doos zonder kern, zoals in de grote vergoderhallen, waarbij de buitenhuid 'structureel' is. Er is de dispositie met vlakken, zoals in de patiowoningen en bijvoorbeeld in het Barcelanapaviljoen, waarbij de doos gereduceerd is tot een soort midden, een milieu vanwaaruit de vlakken aan een buitenwereld refereren. De vlakken vallen samen met 'schilderstukken'. In de derde plaats zijn er die opgaven die binnen dit geheel exemplarisch zijn, zoals de woning- en kantoorbouw met kern, de hal of patiowoning. In feite mengen ze steeds verschillende dispositietypen, maar ze zijn het meest geschikt om gedurig te worden onderzocht omdat het sociale programma's zijn die doos en inhoud op een helder te analyseren manier mengen. Dit zijn de genre's van Mies' onderwijs. Het zijn de opgaven waarin zijn paradigma het vernieuwendst kon werken, bijvoorbeeld op de materiaalbehandeling en detaillering. In feite doet de keuze van het genre er helemaal niet toe. De doos en de typen van uitleg vormen als het ware genaege variabelen voor het ontwerp. Het soort van opgave verschijnt in het ontwerp als een constante. Een museum is gewoon een museum, zoals een patiowoning een patiowoning is. Het zijn sociale standaards. Het ontwerp (of de ontwikkeling) is erop gericht binnen deze vaste gegevens nieuwe, verrassende en economische inventies te doen op het vlak van programma, materiaal en beeld. Of zoals Mies zegt, we passen de functie in de doos op zo'n manier dat ze kan veranderen. In het bouwwerk neigt de functie ertoe zich te modificeren. Het programma blijft programmatisch, ook in het gerealiseerde bouwwerk. Het bouwwerk condenseert het slechts.

Het IIT-curriculum is in Nederland nauwelijks gereciperd. Wat van Mies' werk kon worden geapprecieerd is de puristische hoekaplossing, als constructie gereduceerd tot esthetiek. De Nederlandse architecten zagen dit vanuit de manier waarop zijzelf met het elementarisme omgingen. Ze begrepen de hoek als een uitdrukking en stoarden zich eraan dat wat werd uitgedrukt geen componenten waren, geen pleidooi voor geprefabriceerde elementen. Het symptomatische argument werd door Moshe Zwarts naar

voren gebracht: Mies is een slecht constructeur!⁷.

Anderzijds was er het via de Smithsons overgebrachte besef dat in de gereduceerde vormgeving juist de menselijke maat en plek konden oplichten⁸. Ergens tussen de kolommen en de buitenhuid van de doos, ergens tussen het maaiveld en de eerste horizontale regel van de gordijngewel. Juist de reductie zelf zou het bouwwerk doen communiceren. Het 'less is more' werd gezien als een zoeken naar het wezenlijke, als een artistiek essentialisme. Ongeveer zoals Goethe's 'in de beperking toont zich de meester'. Terwijl het Mies eerder ging om zoets als Machs denkeconomie, niet om een abstrahering ten behoeve van het laten oplichten van de algemeenste waarden maar om de beperking van een experiment dat nieuwe dingen zou opleveren. Dingen die niet algemeen waren maar specifiek. Dingen die geen vage gedachten zouden zijn maar gerealiseerd. De *Baukunst* sluit abstracte begripsvorming uit ten gunste van het overheersende feit dat scheppingen zich nu eenmaal present stellen. Het is pas via het Delftse onderwijs van Rem Koolhaas en diens theorie van de 'sociale condensatoren' dat Mies' paradigma in zijn uitputtendheid tot Nederlandse oren doordringt⁹. De Kovel houdt verschillende lezingen over Mies' IIT¹⁰. Mies paradigma levert in feite de oplossing voor het dilemma dat de interesse in de technologische ontwikkeling de architecten buiten hun eigenlijke vakgebied deed belanden. De technologie was in de moderne architectuur een ideologie geworden, geen techniek. Met het verslijten van deze ideologie van maatschappelijk optimisme verdween in feite ook de fundamentele interesse in de technologie. Mies, en Skidmore, Owings & Merrill, voeren de technologie in binnen de architectuurdiscipline zelf, geheel los van de ideologische achtergronden¹¹.

Heel de maatschappelijke en culturele appreciatie van de architectuur draait zo rond beeld en vermogen van de doos. Met de doos wordt een element in de vakbeoefening geïntroduceerd waarmee ieder project vergelijkbaar en classificeerbaar wordt. Anders dan bij Gropius kan zij bij iedere opgave worden toegepast en is zij niet seriematig. Anders dan bij Le Corbusier hangt haar beschikbaarheid niet af van de context waarin ze wordt geplaatst. Er is in de architectuur van Mies geen ander niveau waarop de onderzoeksresultaten cultureel en maatschappelijk kunnen worden verankerd dan in het bouwen zelf, in het project. Het voert tot een zekere verstarring in de beeldvorming, omdat de beschikbaarheid van de doos het enige en gelijkblijvende concentratiepunt vormt van de manier waarop de architectuur zichzelf in sociaal en cultureel opzicht legitimeert of aannemelijk maakt. De doos is in de vakbeoefening overgedetimineerd. Zij is bouwwerk, contour, tekening, handboekpagina en classificatiemiddel,

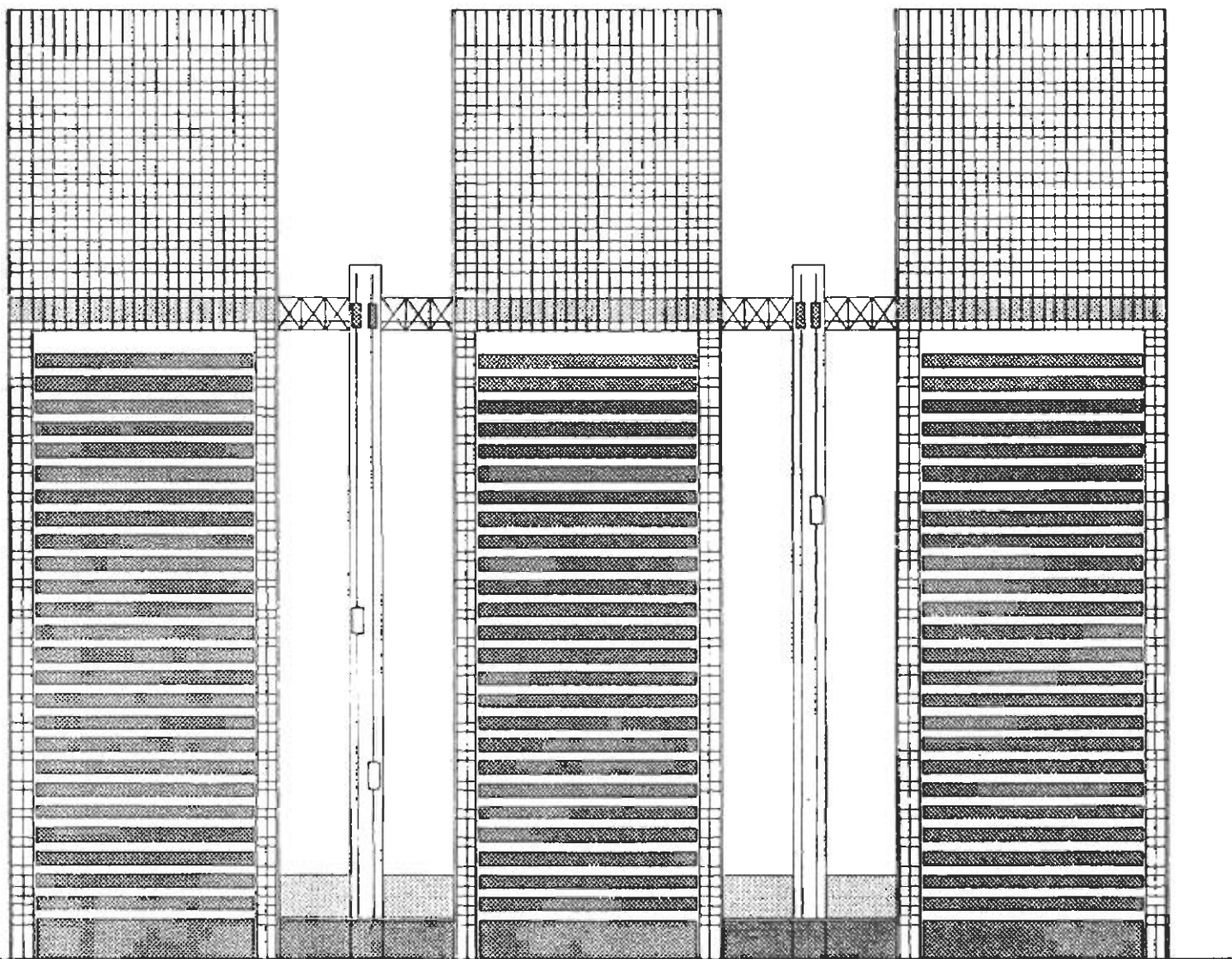
7. Izak Salomons - 'Doe-het-zelf-hoogleraar' *Wonen-TA/BK* (1983) 12, blz. 2-3

8. Vgl. Peter Smithson - 'Footnote on the Seagram Building', *Architectural Review* (1958) 743, blz. 382

9. Vgl. Joost Meuwissen - 'Verdichting door hoogbouw, Delirious Duckstad Rotterdam', *Plan XIV* (1983) 3, blz. 9-12

10. In 1976 aan de Kunstacademie te Enschede, in 1980 aan de Kunstacademie te Rotterdam, in 1983 aan de Technische Hogeschool te Eindhoven, ongepubliceerd

11. Herman de Kovel - 'De moderne architect leeft', in Hilde de Haan, Iés Haagsma (reds.) - *Wie is er bang voor nieuwbouw... Confrontatie met Nederlandse architecten*, Intermediar, Amsterdam 1981, blz. 167-170. Het IIT-curriculum fungeert daadwerkelijk als het unieke laboratorium voor de technologische en architectonische ontwikkeling van de wolkenkrabberconstructie in Amerika: Wilfried Lentz - 'Constructie van hoogbouw', *Plan XV* (1984) 5, blz. 32-34. Vgl. tevens Blaser



sociaal en cultureel beeld van de architectuur, grens van het project. Hoe minder architectonisch het bouwwerk is, des te meer betekent het voor de architectuur als vakbeoefening. Het is de ultieme gestalte waarin de architectuur zelf 'sociaal condenseert'.

Voor Boender lijkt de culturele reikwijdte van dit argument voldoende te zijn. Doos, interne uitleg en genre bouwwerk zijn bij hem even gescheiden als ze bij Mies waren, als het ware om het argument zuiver te stellen in een ambience waarin dit paradigma zelfs nog niet ter discussie is geweest.

Vandaar de kritische toon van zijn betoog, die zo verfrissend is.

De Kovel lijkt de Nederlandse situatie wat meer te accepteren, zij het niet in beginsel maar in een soort tegemoetkoming aan de wijze waarop in de Nederlandse architectuur Mies' dozen worden gezien, namelijk als esthetische objecten. Boender stelt het paradigma aan de orde, De Kovel benut het hele IIT-repertoire door elkaar heen om als het ware via het werk zelf de wegen te vinden om het paradigma in Holland geaccepteerd te krijgen. De Kovel ziet de Nederlandse bouwopgaven als mogelijke melonges van Mies' typen van uitleg en genre's van opgave. Maar de doosvorm zelf laat geen vermengingen toe.

Voor dit probleem traceert De Kovel in zijn werk verschillende oplossingen.

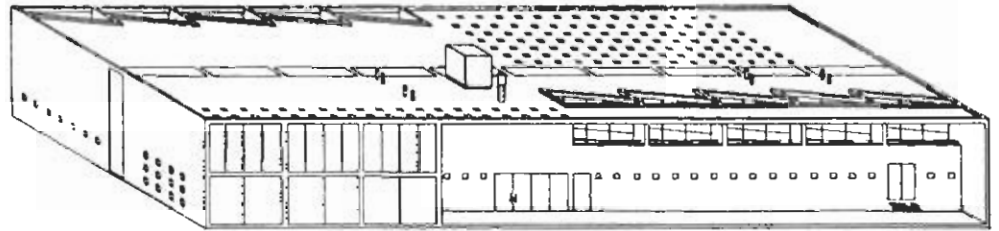
Ze zijn misschien niet nieuw, maar ze worden hier voor het eerst gesystematiseerd zoals Mies' patiowoning of de leuze 'less is more' deel is van een systeem. Het zijn als het ware binnen het paradigma van Mies nieuw geopende experimenteervelden. Het zijn oplossingen die schematisch zijn en in dat opzicht werken ze programmatisch op de ontwikkeling van de architectuur, ook buiten het oeuvre van deze architect.

Dit laatste is wel het vermelden waard omdat het in Nederland lang geleden is dat een architect de problematiek van zijn oeuvre oversteeg, niet in de systematiek van een min of meer literaire theorie 'over' de architectuur, maar in de vormwendingen van de werken zelf. Anderzijds verschijnen deze oplossingen dan ook schematischer en minder rijk dan in de voorbeelden waaraan ze ontleend zijn.

Libera's Malapartevilla is doorleefder dan De Kovel's Bellevueproject¹², maar dit Bellevueproject geeft in het schaalkundige aggregaat van de trappenleuningen een oplossing voor het probleem hoe de schaal van Mies' dozen bij een visuele ontsluiting van hun bovenkant (de 'tap' van de wolkenkrabber) kan worden behouden. Terragni's Casa del Fascio te Como is scherper dan het buurthuis in Katendrecht,¹³ maar dit buurthuis intraduceert binnen Mies' paradigma (voor het eerst?) het idee dat de doos wijder kan worden gedacht dan het gebouw zelf. Het is een gegeven dat De Kovel in het Rayonkantoor voor Ballast-Nedam te Hoogvliet ten volle benut.

12. gepubliceerd in *Wonen-TA/OK* (1983) 17-18

13. De Kovel - 'Buurthuis te Katendrecht'



Herman de Kovel - Ontwerp voor een buurthuis te Katendrecht, 1982



Herman de Kovel - Rayonkantoor Ballast-Nedam te Hoogvliet, 1982-1983

De doos omsluit ook buitenruimte. Hilberseimers idee van de verticale stad is tragischer dan het verticale bestemmingsplan in De Kovel's Dijkzicht-studie¹⁴.

Het gaat in deze ontleningen ook niet om studies naar Libera, Terragni of Hilberseimer, maar om concepten of liever vormwendingen waarmee Mies' paradigma in de Nederlandse architectonische cultuur zou kunnen worden verankerd. Een vergelijking van de Malopartevilla met het Bellevueproject uit het oogpunt van eeuwige architectuurkwaliteit zou weinig belangwekkend zijn. De citaten zijn metaforen voor problemen die binnen het IIT-curriculum niet gesteld zijn geweest.

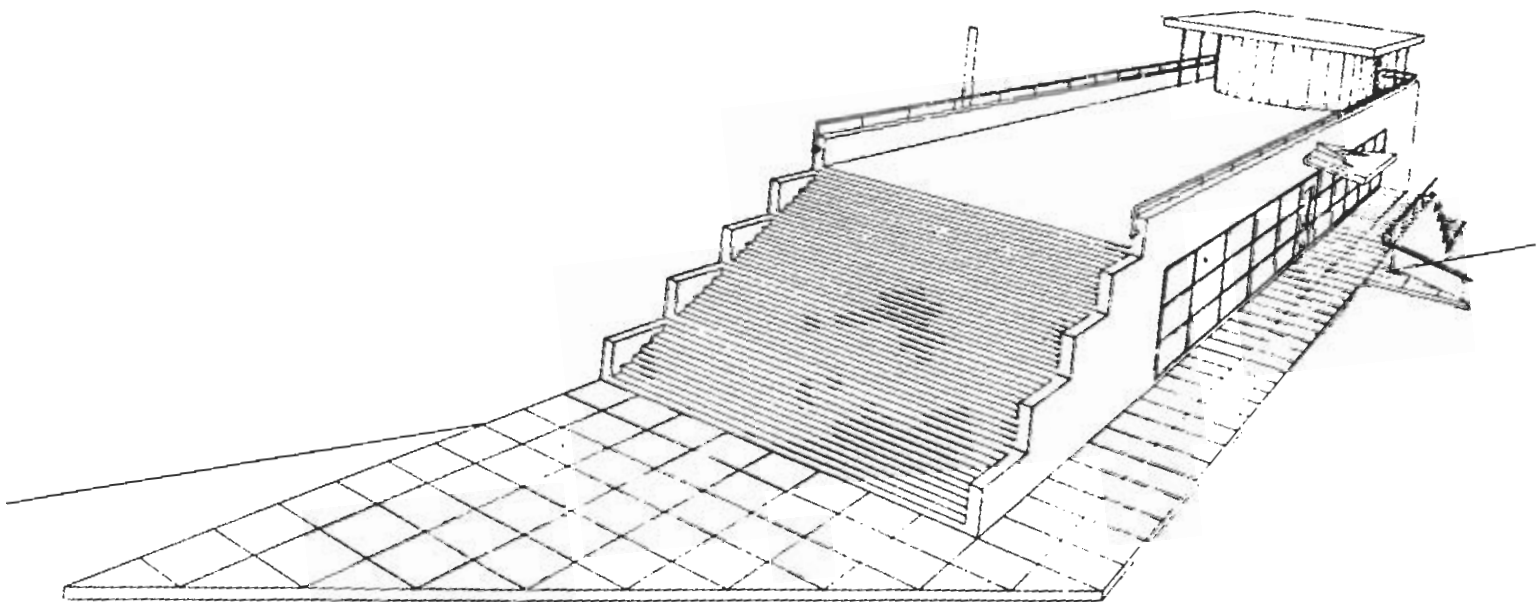
De Malopartevilla is belangwekkend binnen het oeuvre van Libera zoals dit zich in alle distantie situeerde in de context van het Romeinse fascisme in 1940. Het Bellevueproject is belangwekkend binnen de gehele vakbeoefening. Het levert als diagram dezelfde oplossing als Philip Johnson later met het Republic Bank Centre te Houston forceert, volgens het idee van een compositie met piramidale vormen, waardoor het dakvlak wordt gereduceerd tot een lijn of onbegaanbaar punt, als bij een 'Vlaamse trapgevel'¹⁵. Bij Mies had de bovenkant van de doos geen rol gespeeld. Het dakvlak was een vlak en essentieel geen verdieping. De bovenkant van de doos is buitenkant, geen binnenkant van iets anders. Hij hoort niet tot de inhoud van de doos en we kunnen er geen functie in passen. Anderzijds slaat de dispositie-met-vlakken een driedelige opstand uit. Het bouwwerk had geen kroonlijst af, in het geval van wolkenkrabber, geen 'top'. Een toren met spits viel buiten Mies' architectuurtwereld en kon dus aanvankelijk slechts binnen de driedelige opstand worden vormgegeven, zoals in John's AT&T-gebouw in New York¹⁶. Het probleem was dat de doos in zijn potentie ook hier nog de driedelige opstand overheerst. Ze reduceert de wolkenkrabber tot een wat groot uitgevallen kleerkast. Een klassiek, driedelig gebouwtje heeft geen inhoud of in ieder geval, het doet geen inhoud vermoeden. Mies' doos heeft wel een inhoud. Ze kan zo gereduceerd verschijnen omdat ze zich als container presenteerde. Klassiek apgetuigde containers echter kennen we alleen uit de meubelindustrie. De driedelige opstand past niet op een toren. De klassieke proportie valt weg en het gebouwtje wordt gereduceerd tot gebruiksobject.

De classicistische wolkenkrabber heeft om zo te zeggen een extra vingerwijzing nodig om zijn schaal in stand te houden, een beeld dat vertelt dat het om architectuur gaat, en niet alleen om styling. Adolf Loos' inzending voor de prijsvraag voor de Chicago Herald Tribune Tower was een hoogbouw in de vorm van een Dorische zuil. Juist omdat, zoals bij de doos van Mies, de proportie klapte werd de schaal erdoor niet overweldigd.

14. Herman de Kovel - 'De noodzaak van hoogbouw, Halte Voorhaven-Dijkzicht', *Plan XIV* (1983) 7-8, blz. 36-38

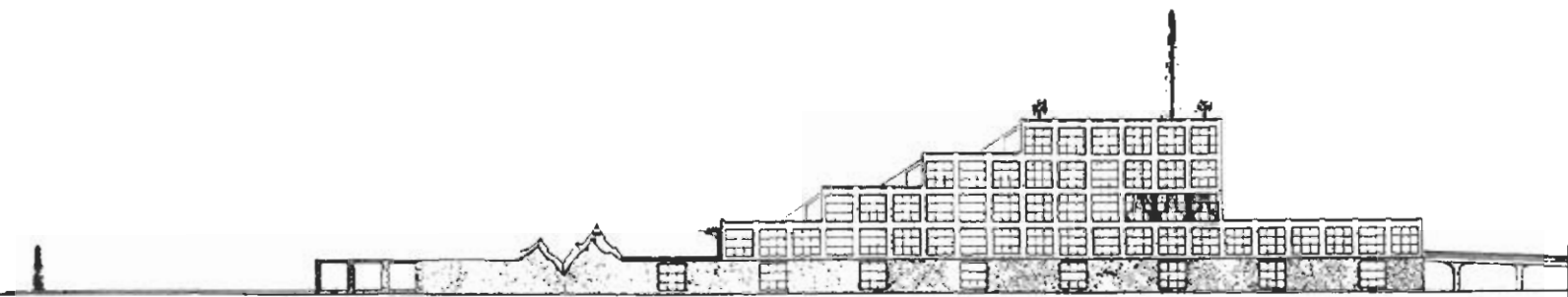
15. Philip Johnson, geciteerd in Jan Rutten en Hans Wijnant - 'De geschiedenis zal uitmaken of mijn werk kitsch is', in Jan Rutten - *Wolkenkrabbers in New York*, bijlage bij *Bouw XXXVIII* (1983) 11, blz. 28. Vgl. Ivan Zaknic (red.) - *Philip Johnson / John Burgee, Architecture 1979-1985*, Rizzoli, New York 1985, blz. 104-117

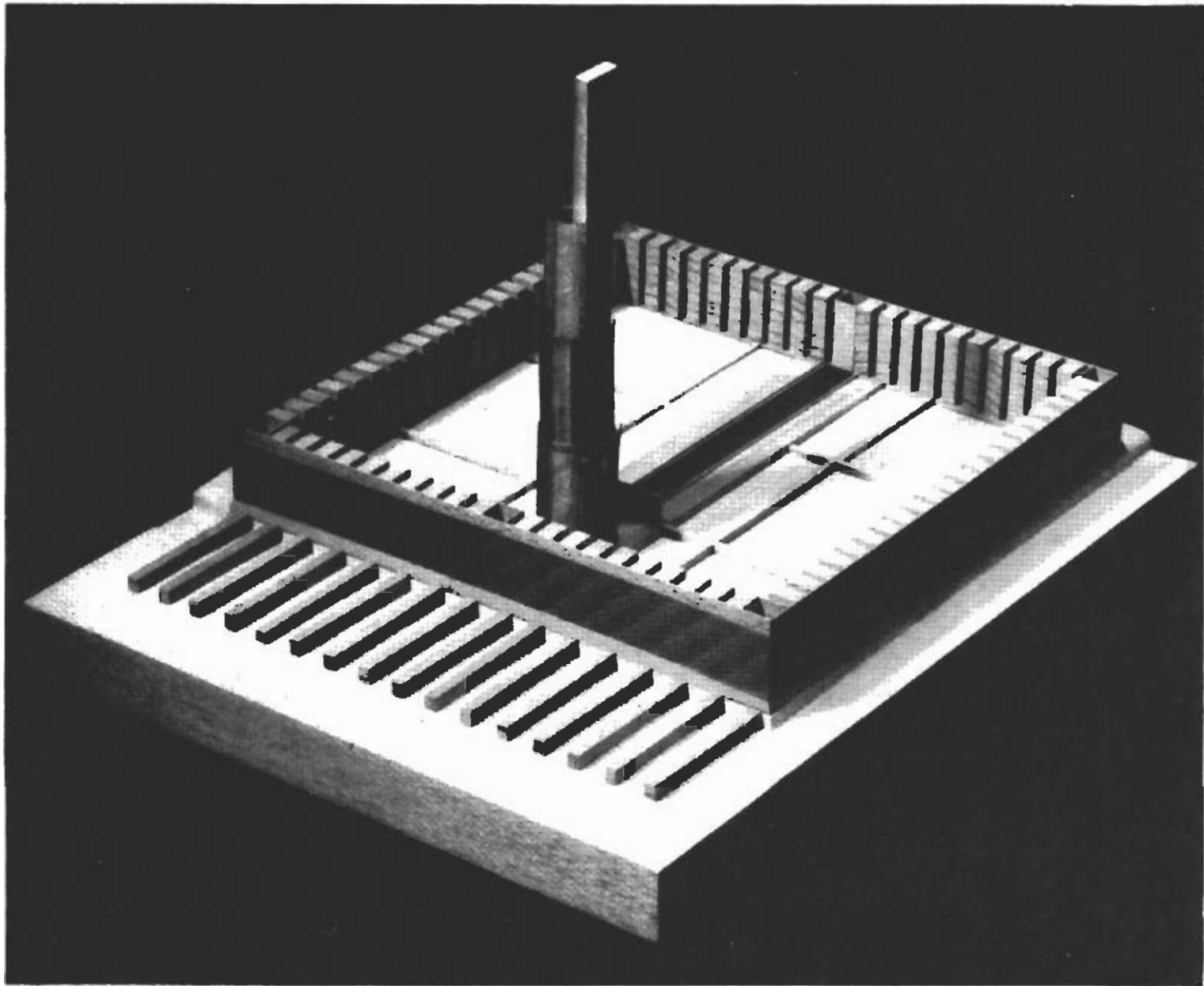
16. Zaknic, blz. 40-53, en Kenneth Frampton (red.) - *Philip Johnson: Processes, The Glass House, 1949 and The AT&T Corporate Headquarters, 1978*, The Institute for Architecture and Urban Studies, New York 1978



Vandaar het belang van een piramidale vormgeving die niet alleen toepasbaar zou zijn op hoge gebouwen. In het laatste geval zou immers een fundamenteel verschil ontstaan tussen de lage, brede dozen en de hoge torenvormige. Tussen horizontale en verticale dozen. Het zou geen deel meer uitmaken van Mies' paradigma, waarin de doos altijd gelijkelijk beschikbaar moet zijn. De piramidale opbouw in terrassen moet dus van de orde van de doos blijven. Hij is van de schaal van de doos, die als het ware erin vorm krijgt. Hij moet, binnen Mies' paradigma, de schaal van de doos behouden en kan niet beperkt blijven tot een decoratie aan de top. Johnsons Republic Bank Centre is geen piramidiaal bouwwerk, zoals eertijds de Newyorkse wokenkrabbers waarvan de gestalte zich moest voegen naar de in de stad voorgeschreven zoning laws, maar is een bouwwerk waarin piramidoliteit als schaalkundig aggregaat fungeert, in twee reeksen: de reeks van de getrapte 'top' van de verschillende bouwvolumens en de reeks van de bouwvolumens zelf. Maar veel belangrijker is dezelfde vormgeving als beginsel bij lage gebouwen, die daar als het ware niet om vragen wat betreft de vereisten van hun verschijningsvorm of gestalte, maar daar alleen om vragen binnen de gestrengheid van Mies' architectonische paradigma. Vandaar het grote belang van De Kovel's terrassengebouwtjes, vanaf het Waterpaleisontwerp voor de Bijlmerdreef in Amsterdam¹⁷ tot het Bellevueproject. Het is het punt, in de schaalkundige notitie erin van traptreden en trapleuning, waarop een vorm in de architectuur ieder formalisme ontstijgt, om programmatisch te worden in het vakgebied.

17. Marc a Campo e.o. (reds.) - Bijlmerstrip, Tweeëntwintig projecten een voorstel, ('samenvalting van het bijlmermeerprajekt uit het studiejaar 1976-1977 aan de afdeling der bouwkunde van de TH Delft'), z. uitg., z.p. z.d., blz. 66-71





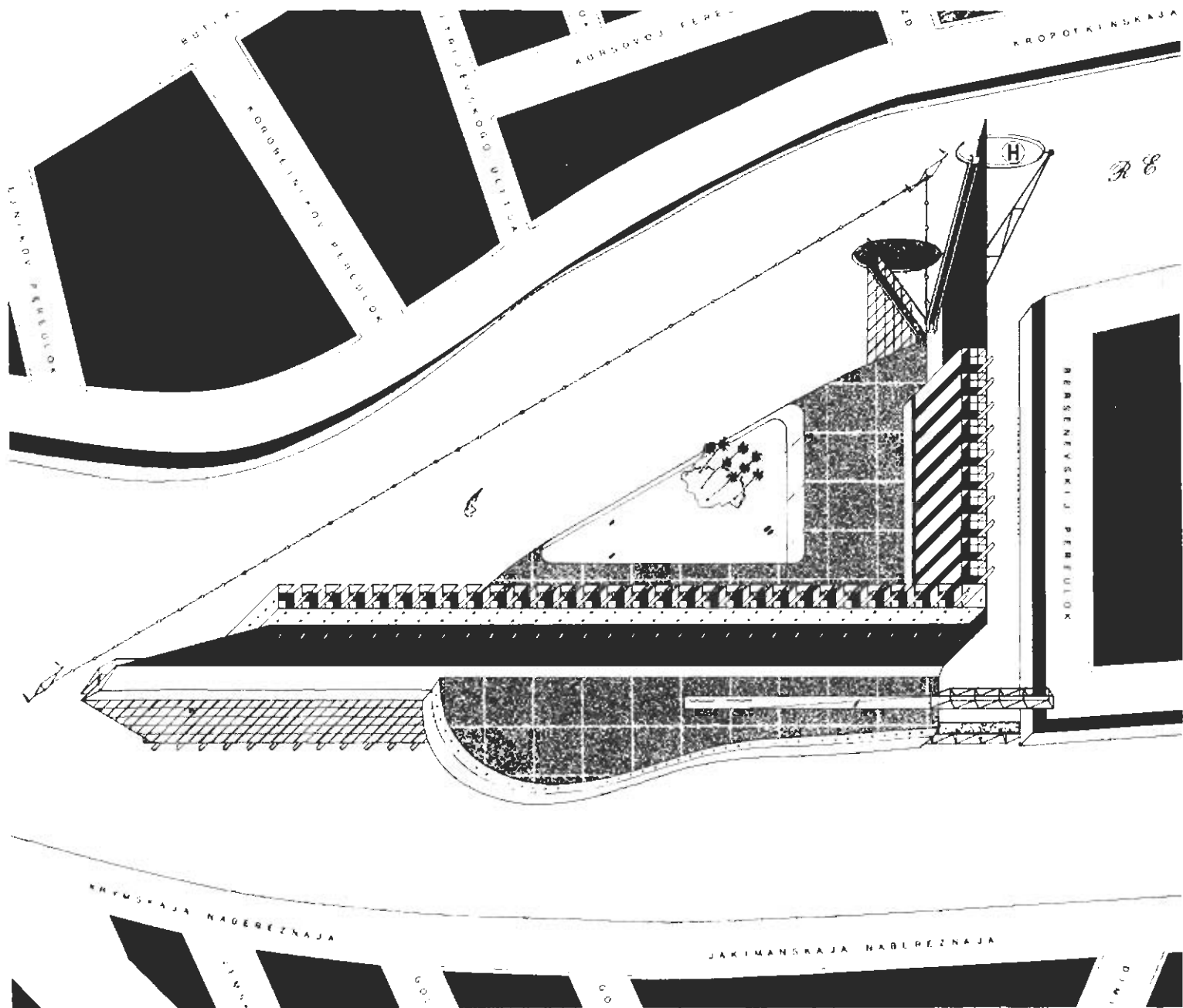
Stedelijke bouwblokken

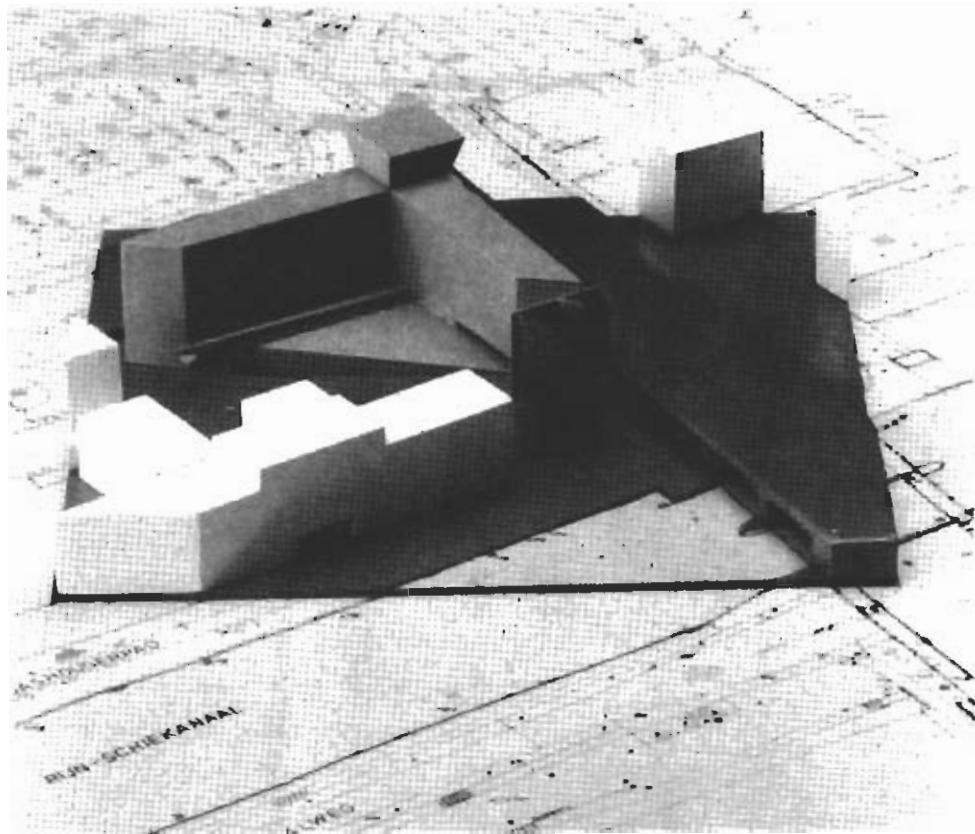
De vier prijsvraaginzendingen die Wiel Arets en Wim van den Bergh in 1985 hebben ontworpen noteren bouwblokken, meer dan gebouwen. Niet alleen door de grote, stedenbouwkundige schaal ervan. Hun stedelijk karakter wordt architectonisch omschreven. Het is een 'architectuur van de stad', in de zin van Aldo Rossi. Maar zelfs het kleinste ontwerp van de vier, het gebouw voor het Delftse studentenhotel, wordt duidelijk gearticuleerd als stedelijk bouwblok af liever, als fragment van z'n blok. Ook de Moskouse dissidentenflat vormt een hoekfragment, maar van een groter blok. De parkaanleg voor de Villa Farsetti in de Veneto, hun inzending voor de Venetiaanse Biennale, wordt aan de langste zijde belijnd door een reep van eenzelfde blok. Het is het enige element dat ondubbelzinnig de maat van het pak vastlegt. Alleen het ontwerp voor de Japanse prijsvraag 'Een stijl voor het jaar 2001' toont dit bouwblok in zijn pure vorm, in ongeschonden en ideale staat, als model. Za toegepast als het specifieke Delftse ontwerp is, zo programmatisch en ideëel is het Japanse superblok¹.

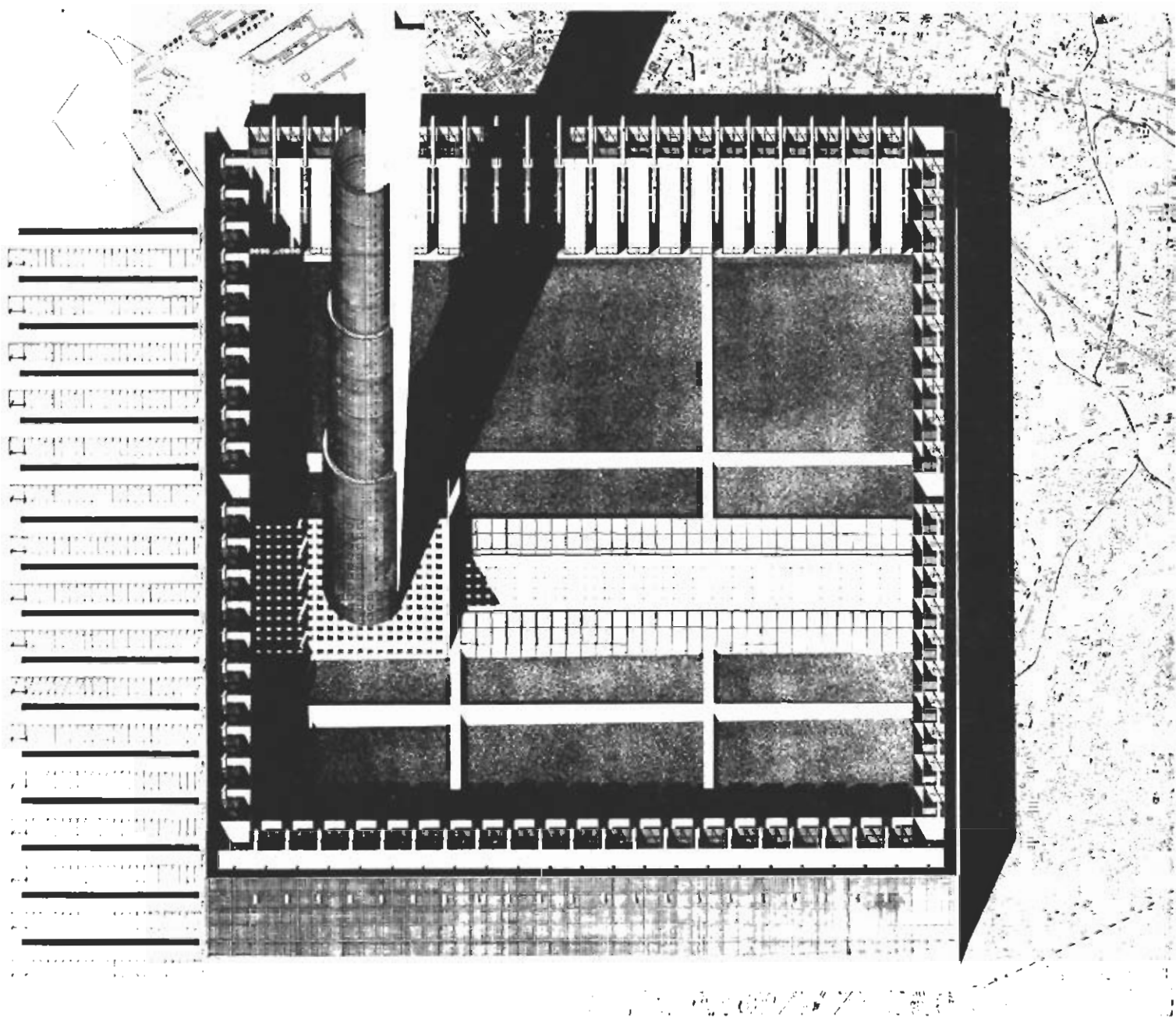
Dit superblok is bedoeld voor wat deze architecten beschouwen als de metropool bij uitstek van onze tijd, Tokio. Het is het enige project van de vier dat niet gedetailleerd is ingetekend op zijn plaats in de stad. Het is eerder zo getekend dat het van zijn lokatie wordt opgetild, als het ware om aan iets algemener te beantwoorden. Van dit model kunnen de andere drie projecten worden gezien als specificatie op welgedefinieerde percelen. Het zal ook moeilijk zijn om omschrevener plaatsen voor te stellen dan de boeg van het eiland in de Moskwa in de nabijheid van het Kremlin (een situatie zo vergelijkbaar met de achterplecht van het Ile de la Cité, die aanleiding had gegeven tot het architectonisch schema van de place Dauphine, waarin het burgerlijk woonhuis tot stedelijk model komt en waarmee de Moskouse dissidentenflat een meer dan oppervlakkige verwantschap vertoont²). Hetzelfde geldt voor een administratief za punctueel geregistreerd perceel als dat van de Villa Farsetti in de transpadaanse centuriatio. Of anderszins, ongeveer de plaats, als het niet iets westerlijker was, waar Johannes Vermeer zijn ezel zette toen hij zijn Gezicht op Delft schilderde, het werk zo mateloos bewonderd door Marcel Praust en Salvador Dali. En toch, hoe welomschreven deze plaatsen in historische zin ook mogen zijn, hoe beladen hun geografie, des te hesitatiever is de huidige staat van hun architectuur, het verval van de Italiaanse villa-uitleg, de chaos waar de stedelijke omgeving in Delft is beland nadat haar eind negentiende eeuwse regelmaat onlangs werd verbroken, en de tot nu toe anappelaste weekheid van het Moskouse eilandfront, dat in zijn vage symmetrie lijkt te berusten in

1. Shaza BaBa (ed.) - *A Style for the Year 2001*, Shinkenchiu, Tokio 1985, blz. 56 en 235. Het Villa-Farsetti-ontwerp werd gepubliceerd in Carlo Piravano (red.) - *Terza mastra internazionale di architettura*, Electa, Milaan 1985, blz. 145. Wiel Arets, Wim van den Bergh - 'Tokyo Style', 'Moscow Resistance', 'Veneto Narrative' en 'Delft Fragment', *Wiederhall* (1986) 1, blz. 1-15; 'De architect als kolonist', *Het Bassin II* (1987) 4, blz. 8-13

2. Zoals het Tokio-project verwantschap heeft met place des Vosges. Vgl. Jean-Pierre Babelon - *Demeures parisiennes sous Henri IV Louis XIII*, Le temps, Parijs 1965 1977







een naturalistische opvatting van het stedelijk landschap. Maar we zouden kunnen zeggen dat iets dergelijks mutatis mutandis ook voor Tokio zou opgaan en dat het daar zelfs een algemene conditie zou kunnen worden genoemd. Vandaar misschien dat de ontwerpen van Arets en Van den Bergh, waar ze zich hier lokaliseren, zich zeker niet aan hun fysieke omgeving aanpassen. Ze zijn niet environmentalistisch van aard. Hun benadering vermijdt iedere vorm van naturalisme. Geen aanpassing aan een architectuurloos landschap van stedelijk weefsel, maar toepassing van het bouwblok als concept dat in staat moet worden geacht een stedelijke situatie als architectonisch te definiëren, te herschrijven, hoe zwaar de geschiedenis er ook weegt of liever, naarmate juist deze plaatsen ook historisch vertelbaar zijn. Een conditie die dan eigenlijk overal geldt, of het nu om een perceel gaat naast Richard Nixons villa op een waddeneiland tegenover de skyline van Miami, in en omgeving waar alle sporen vers zijn, of om de eeuwige ruraliteit van de heuvels even ten noorden van Lissabon³. Elke plaats kan worden opgenomen in een historische vertelling in het algemeen. Zoals ieder gegeven en ieder feit onderwerp kan worden van geschiedschrijving, zo kan elke plek zijn bijzondere architectuur worden. De situaties in Tokio, Moskou en elders worden omgevormd tot architectonisch vertelde verhalen. Deze benadering sluit geen enkele situatie uit, omdat evaluaties geen rol spelen. Een situatie wordt niet afgekeurd als afwezig, slecht of armoedig, opdat zogenaamde verbeteringen zouden kunnen worden gemotiveerd. Ook wordt de huidige staat niet als onveranderlijk gevierd. Want, voordat de architectuur als bezigheid ten tonele verschijnt weten we helemaal niet waar het verhaal dat ze zal gaan vertellen toe zal leiden. De architectuur, met een woord van Paul Cézanne, moduleert, niet modelleert, zulke plaatsen tot tableau.

Het ontwerp blijft hypothese, en behoudt zijn afstand tot de 'natuurlijke' omgeving. Daarom zullen de bouwblokken zich ook niet erg naar hun situatie voegen. Er wordt van het model een stukje genomen. De bouwblokken worden zo doorsneden dat ze op de situatie passen, op een wat ongemakkelijke manier. Er wordt een haekje van uitgeknipt en het past. Ze worden niet echt aan hun situatie aangepast. Wat past is het verhaal dat ermee wordt verteld.

Hun ontworpen architectuur heeft ook niet het schematische van de oningevulde, abstracte en meetkundige blokvorm, dat veel stedenbouwkundige voorstellen kenmerkt. Ze is tot in detail gearticuleerd. De architectuur verschijnt in een eigen haedanigheid, als zelfstandige entiteit, als afstand, als toren. Ze verschijnt in bijna overspannen verticaliteit, in een schier neogotische obsessie. Doch ook deze verschijningsvorm van het

3 Arets' Villa Romanov, en Arets' en Van den Berghs Columbus Science Centre, beide getoond op hun tentoonstelling 'Architettura macchina', Van Rooy Galerie, Amsterdam november-december 1987

gebouwde lijkt voor al ten dienste te staan van een verheldering van het stedelijke bouwblok als architectonisch concept of, in zijn toepassing, als een bepaalde architectuur van de stad. Het Tokiose project mag hier als exemplarisch gelden. Het superblok ervan noteert Tokio, bij alle verschil, haast als verwezenlijking van Hilberseimers idee van de verticale stad in diens *Groszstadtarchitektur* van 1927⁴ of in ieder geval presenteert het Tokiose superblok zich op hetzelfde theoretische vlak als Hilberseimers voorstel, namelijk als een architectuur van hoogte die in het kader van stedelijke planning programmatisch zou kunnen worden, een architectuur die de stedelijke planning, dit horizontale gegeven, als het nog bestaat, verticaal zou maken. In die zin kan het Tokiose superblok worden begrepen als architectonisch madel van stedelijk leven⁵.

Het Tokiose superblok markeert een scheiding van horizontale en verticale beweging. Alle vervoer is horizontaal en ondergronds, rhizomatisch, wortelstakochtig, transversaal⁶. Stedelijke plekken resulteren als essentieel verticale beweging, als individuele keuze, vanuit de metrostations. Het effect is dat verschillende van zulke plekken geen ruimtelijke af fysieke relatie hebben, behalve misschien als auratisch, landschappelijk en spiegelend zicht vanuit de verte, en niet vanuit een contiguiteit. Daarom bevat het blok, lijkt het wel, in het midden, een hoge toren, in telescoopvorm, als min of meer conventioneel signaal, dat reflecteert, dat spiegelt, maar vooral verinnerlijkt, verdubbeld door een naar binnen gekeerd radarscherm. In beginsel zou het superblok overal in Tokio kunnen worden verwezenlijkt. De precieze lokatie hoeft niet vantevoren te worden bepaald om het schema realiteit te geven. De situering is om het even. Iets eenders geldt voor de stedelijke dichtheid. Het schema heeft niet die congestie nodig die gewoonlijk met grootstedelijk leven in verband wordt gebracht. De dichtheid is geen kwaliteit. Het is een proces. Er mogen lage dichtheden zijn en er mogen hoge dichtheden zijn, in alle gevallen gaat het er om een stedelijke entropie, een onomkeerbaar kwantitatief gegeven waarvan slechts de aanwezigheid en de ontwikkeling onherroepelijk zullen zijn of, zoals de architecten het als motto bij hun Tokio-blok geven: 'Time prevents the whole'⁷. In plaats van het beginsel van congestie als natuurlijke conditie van een grootstedelijk klimaat treedt het beginsel van een voortgaande ingewikkeldheid die overal kon worden waargenomen, als algemene conditie waarin de architectonische activiteit als periode is opgenomen. Zo noopt Tokio tot een stedelijk model dat overal zou kunnen worden toegepast, ook op het platteland. Alleen zou een rurale cultuur nooit zo'n model hebben kunnen voortbrengen. Wat Arets en Van den Bergh doen is Tokio, dit gegeven, verolgemenen tot architectonische vorm. Tokio wordt

4. Ludwig Hilberseimer - *Groszstadtarchitektur*, Jul. Hoffmann, Stuttgart 1927. Vgl. Harm Tilman - 'Hilberseimer en de idee van de stad', *Plan XV* (1984) 6-7, blz. 32-35

5. Arets, Van den Bergh - 'Tokyo Style'. Vgl. Wriel Arets, Bertter Haar, Wim van den Bergh - 'Leven en stad', *Plan XIII* (1982) 7-8, blz. 6-8

6. Arets, Van den Bergh - 'Tokya Stylo'

7. Ibid., ontleend aan Gilles Deleuze - *Proust and Signs*, Brazillier, New York 1972, blz. 143

verheven tot symbolische vorm in de architectuur van vandaag. De architectuur wordt onlosmakelijk deel van de informatica van de stad, om er zich in te ontplooiën. Het is analytisch. Het is actief. Het is informatief. Het is een verschil met Kenza Tange's Tokio Bay Plan, dat de congestie trachtte te verminderen en de vormloosheid van de stad als geheel te boven te komen door de intraductie van een enkel organisme op de enorme schaal van de stad zelf, een biologische, dragende vorm waarin de architecturen landschappelijk en ruraal geweest zouden zijn⁸. Het Tokio-model van Arets en Van den Bergh is geen alternatief. Het komt voort uit het stedelijk leven, op grond van de observatie dat in architectonisch opzicht de stedelijke ruimte in Tokio geprivatiseerd is. Dat nog het openbare bouwwerk als een private onderneming verschijnt. Precies dit maakt de Japanse hoofdstad tot het architectonisch model van vandaag. Het is, meer dan het beeld van de Aziatische stad als zodanig, het beeld van de metropolitane cultuur van de wereld van de huiscomputer, de wereld van privé-ruimte en interieur.

Het is ook een verschil met de wolkenkrabberarchitectuur van New York en haar intrinsieke uitstraling op de openbare ruimte. Het Tokiose superblok van Arets en Van den Bergh mag in sommige opzichten zelfs het tegendeel zijn van wat Rem Koolhaas in 1978 in *Delirious New York* had voorgesteld⁹. Wat hier kwalitatief is is daar kwalitatief. Wat in New York verticaal is is in Tokio horizontaal en omgekeerd. De bewegingen van vervoer en activiteiten verschijnen omgewisseld. We zouden kunnen zeggen, het zijn alternatieve keuzen, naarmate hun architectonisch gehalte op verschillende wijze wordt samengesteld uit dichtheid, verticaliteit en de openbaar-privé verhouding in de activiteiten die er plaatsvinden.

In de Manhattanse wolkenkrabber is de neurale verkeersbeweging verticaal, in de afgesloten doos van de lift. Het zijn de horizontale vlakken, de verdiepingen, die het unieke plateau vormen voor de handelende mens, volgens het adagium van Raymond Hood dat mensen horizontaal leven: '... the plan is of primary importance, because on the floor are performed all the activities of the human occupants . . .'¹⁰. Liftactiviteit wordt niet als activiteit aangemerkt of liever, de lift is een verdieping die nu eenmaal beweegt maar waarbij de reden van de beweging geen rol speelt. Het resultaat is dat de wolkenkrabberverdiepingen geen relatie hoeven hebben wat betreft de er ontplooiende activiteiten. Het is de reden waarom een kwantitatief gegeven, de dichtheid, omslaat in een kwalitatief gegeven, de congestie en haar chaos¹¹. Het is het punt waar de vage verticale dimensie van de wolkenkrabber omslaat in een horizontaal principe, in de loutere vermenigvuldiging van vloervlakken waartoe de verticaliteit een voor

8. Vgl. vooral Giorgia Grassi - 'De stad als 'daad van levenskracht'', *Plan* XIII (1962) 2, blz. 34-35 (Tange-nummer), oorspronkelijk gepubliceerd bij de publicatie van het Tokyo-Bay-plan in *Casabella continuità* (1961) 258

9. Rem Koolhaas - *Delirious New York, A Retro-Active Manifesto for Manhattan, Thames and Hudson, Londen 1978*

10. Raymond Hood, geciteerd in Arthur Toppan North - *Raymond Hood, Whittelsey House, New York 1931*, blz. 8, geciteerd in Koolhaas, blz. 130

11. Koolhaas, blz. 145

Manhattan natuurlijke en voor de formulering van het model noodzakelijke maar geen architectonische conditie is.

Voor het Manhattanmodel is de opstand van het gebouw een premisse, maar als een nu eenmaal bestoand natuurlijk gegeven, zonder dat de architectonische articulatie er deel van hoeft te zijn. De vermenigvuldiging van horizontale vlakken betekent ook dat de begane grond, de publieke ruimte van de straat, kan worden opgenomen in de typologie van de wolkenkrabber, als piazza of atrium of in de vroegere zoning laws gewoon als straat. In het algemeen is de straat, de publieke ruimte en de horizontale beweging in de stad, deel van de wolkenkrabber als architectonisch schema of tenminste, er is geen fundamenteel architectonisch onderscheid tussen wat zich in het gebouw afspeelt en erbuiten. Aan de ene kant moet de toren van de wolkenkrabber daarom via noomgeving of antropomorfie zijn individualiteit als bouwwerk krijgen. De individualiteit is applicotief. De architectuur verschijnt als aankleding en omhulling. Aan de andere kant betekent het dat de wolkenkrabber altijd deel is van een gezelschap van zulke torens, tenminste in beginsel, en in een relatie van contiguiteit tot de volgende staat¹². Het model zelf heeft geen architectonisch concept nodig om effectief te zijn. De verschijning van het bouwwerk en de hoogte van zijn opstand zijn secundair. In het Manhattanmodel als omvattend model van stedelijk leven heeft de architectuur zelf geen of weinig plaats. Het model behaeft geen discipline. Als architectonisch manifest is Manhattan 'retra-actief'¹³

Terwijl in Manhattan de architectuur hiermee realiter van de orde van de gevel, de vormgeving en de aankleding wordt, is de architectuur in het Tokiose model juist geen kwestie van gevel, maar van de private stilte, de tekens 'achter' de gevel. Vandaar dat juist de gevel in het Tokiose blok min of meer als neutraal - horizontaal noch verticaal - gegeven wordt verzelfstandigd, tot glazen scherm dat het blok oan de buitenkant beschut en de eigenlijke 'verticale' architectuur van de woonhuizen erachter aan het oog onttrekt. Het keert emblematisch terug in de telescopische schijngevel van de toren, waarvan de uitschuifbaarheid de gevel als efemeer noteert via het 'teken' van de wolkenkrabber als passief de zoning laws volgende trappiramide, terwijl het achterliggende gebouw slechts pure hoogte noteert.

Natuurlijk heeft het ook te maken met het soort activiteiten dat er plaatsvindt en met de economie van het stedelijk leven dat er wordt voorgesteld. Het Manhattanmodel geeft een architectonisch schema waarin publieke en private ruimten steeds zullen kunnen worden gemengd en waarin deze menging ook kan worden berekend. Het ordent individuele activiteiten

12. Ibid., blz. 219. Vgl. Arnest Boender - 'Wolkenkrabbers token van beschaving', *Bouw* XXXVIII (1983) 11, blz. 61-63

13. Koolhaas, blz. 6-8



die voortkomen uit de entropie van een collectieve congestie. Het model geeft aan waar uit een openbare stadsplattegrond de verticale vluchtlijn van het individuele, het specifieke, het herkenbare kon aanzetten. Het individueel herkenbare is een opmerkelijke verbijzondering van het collectieve. Het is datgene dat in het collectieve kan worden waargenomen. Daarom maakt het ook eigenlijk niet uit of deze verbijzondering gebeurt in de vorm van een gemeenschapsprogramma, de Europeïsche expressionistische Stadtkrone, of dat het is '... oesters eten met bokshandschoen, naakt, op de tiende verdieping...'¹⁴. Beide noteren de ambiguïteit van het individuele dat zich dwangmatig verzelfstandigt uit een achterliggende chaos. Het is de toenemende complicering van een stedelijke maatschappij die desondanks of juist daarin functioneert en op verrassende wijze individuele feiten voortbrengt die kunnen worden toegeëigd als hiertoe de wil aanwezig is - en deze wil is altijd aanwezig, een 'wezenlijke' wil als het de gemeenschap betreft en een 'willekeurige' wil in het geval van oesters etende bokkers¹⁵. In beide gevallen echter, door een ordening of door een ander gezichtspunt, dus door er zich een voorstelling van te maken, wordt de entropie niet verhoogd maar verlaagd door de activiteiten die zij zo voortbrengt, ten gunste van wat wordt gezien als een nieuw evenwicht¹⁶. De voorstelling wordt gekocht met uitsluiting van het veld waarop ze wordt voortgebracht. Uiteindelijk markeren daarmee zowel het Manhattan-model van de wolkenkrabber als het expressionistische model van de Stadtkrone een stedelijk klimaat van voorzieningen, dat wil zeggen activiteiten die in het openbare domein worden aangezet als verinnerlijking en sublimering van de consumptie van goederen. De stedelijke cultuur wordt in *Delirious New York* dan ook vooral als een cultuur van vrije tijd geschetst. Een positief begrip van private activiteit ontbreekt. En dit laatste geldt dan ook voor de architectuur zelf.

Het Manhattan-model kan worden gekenschetst als een maatschappij van goederenconsumptie en een openbare cultuur van tot in het extreme versplinterde voorzieningen. Het Tokio-model van Arets en Van den Bergh herantdekt de tendentiële productiviteit van het huis, van de woning, van het huishouden, van de private sfeer, van het individueel geprogrammeerde, van een leven verstild van tekens¹⁷, dat communicatieloos kan zijn juist omdat het is uitgerust met sommige instrumenten waarin de mededeelzaamheidsdrang en de voorstellingswereld is geformaliseerd. Wat Arets en Van den Bergh doen is niet alleen de herontdekking van het huis, van de woning, als primaire drager van iedere vorm van stedelijk leven - het zou dan nog als een voorziening kunnen worden aangemerkt, bijvoorbeeld in het kader van overheidsbemoeiing met de volkshuisvesting - maar is de

14. Ibid., blz. 128. Voor de Stadtkrone vgl. Bruno Taut - *Die Stadtkrone*, Eugen Diederichs, Jena 1919 en *Alpine Architektur*, Folkwang, Hagen 1919, levens *Wolfgang Pehnt - Expressionist Architecture*, Thomas and Hudson, Londen 1973, blz. 28-29 en 89 e.v., alsmede *Norbert Huse - 'Neues Bauen' 1918 bis 1933, Moderne Architektur in der Weimarer Republik*, Heinz Moos, München 1975, blz. 15-25

15. Het onderscheid is ontleend aan Ferdinand Toennies - *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt 1968³ (1887)

16. Koolhaas, blz. 149

17. Vgl. Roland Barthes - *Het rijk van de tekens*, Duizend & Een, Amsterdam 1987 (1970), blz. 75-79

herontdekking van het huis, of het bouwwerk, als private opstond van architectuur in de stad. Het huis staat, het staat overleind. Het huis is architectuur. Het is hun farmidabele definitie. Het huis staat overleind in een vermogen tot absorptie van een groot deel van bezigheden die thans nog openbaar zijn, zoals onderwijs en gezondheidszorg. Met de intraductie af liever herintroductie van het huis als bouwsteen in een architectonisch model dat effectief is voor het stedelijk leven brengen zij de discussie over het stedelijke en zijn architectuur in het kader van het vraagstuk van het openbare en private - het sociale kader dat de architectuurdiscussie zo lang gemist heeft. Het is waar het architectonisch model dat zij voorstellen een maatschappelijke relevantie krijgt.

Het is vooral vanuit een eigenlijke sociale en economische visie op het leven, een metropole cultuur die stad en land thans verenigt, dat de bijzondere architectonische concepten die in hun bouwwerken tot vorm komen kunnen worden beargumenteerd. Het nieuwe aan hun ontwerpen is dat ze deze argumentering niet meer inzetten om tot betekenisvolle bouwwerken te komen, maar om een historisch verhaal mee te vertellen dat rechtstreeks in het bestaande zelf wordt getraceerd. Daartoe wordt niet gebruik gemaakt van een vaststaande fenomenologie. Arets en Van den Bergh tonen hun kwalitatieve belangstelling voor situaties middels een eigenlijk kwantitatieve intensivering van de mogelijke inhoud die deze situaties zouden hebben. Typologische verwijzingen zoals torenhuis en stedelijk bouwblok, conceptuele vormen zoals de gotische hoeklijst op het Delftse blok, citaten zoals de Kolbe-sculptuur uit Mies' Barcelonapaviljoen, als ook het methadische individualisme van de architecten of hun houding, gezien binnen de twintigste eeuwse traditie van autobiografisme in de architectuurtheorie¹⁸, en zelfs de bouwplaats zelf, het zijn geen waarden of baadschappen maar substantiele entiteiten af grondmetaforen waar het feitelijk vertelde verhaal op gebaseerd zal zijn. Want terwijl iedere situatie vanzelfsprekend is, is het spreken van de architectuur niet eenvoudig van aard. Architectuur is niet simpel¹⁹.

Natuurlijk is er verschil tussen deze architectonische narrativiteit en de historische narratio in strikte zin. Zelfs een analogie van beide zou twijfelachtig zijn²⁰. Architectonische narrativiteit is in linguïstische zin beperkt van aard. Als de architectuur al gestructureerd is geweest als taal, zoals twintig jaar geleden de formule was, dan nog zou moeten worden toegegeven dat de architectuur in het kader van een analogie met de linguïstiek niet als gesproken taal maar als gehoorde en hoorbare taal is geapprecieerd. Architectuur kon worden gehoord of eigenlijk 'gezien' als

18. 'Misschien kan ik dan dadelijk mijn concept in één woord vatten, een woord als stad, maar dat duurt misschien nog een jaar. Misschien bereik ik dat nooit. Wat is het concept van Louis Kahn? Kun je dat zeggen? Kun je zeggen 'space'? Space and light? Misschien dat je het wel met die twee woorden kunt aangeven maar daarmee geef je het concept van Kahn niet aan. 'Kahn' is het concept. Dat is het sterke van Kahn. Alleen maar Kahn': Wiel Arets, geciteerd in Joost Meuwissen - 'Architecten praten over hun opleiding (3)', Wiel Arets en Wim van den Bergh: Het belangrijkste is je eigen architectuurconcept', *Plan XVI* (1985) 1-2, blz. 34-39

19. '... Venturi's work (...) was to prove that a building is an organism of complexity and not a box. Not just a simple frame to put in everything. A building is complex. That was his great answer to Mies van der Rohe (...) That means not only there was an architecture created which deals with a difference between the box as a container of function and the façade as a form of application of communication, but he also has painted into the other direction making the statement the architecture is not simple (...) That means the complexity idea...': Heinrich Klotz, geciteerd in Gerard van Zeijl - 'Ungers and Others, A Conversation with Heinrich Klotz', *Wiederhall* (1986) 1, blz. 20-22

20. De architectuur als narratie, bijvoorbeeld in de vorm van een collage, zou dan alleen maar dingen zeggen die in de historische narraties, of in literatuur in het algemeen, allang gezegd zijn: Manfredo Tofuri - 'Ceci n'est pas une ville', *Lotus international* (1976) 13, blz. 103-105

taal, volgens het idee van Gestalt, maar hoar als zodanig spreken was eigenlijk niet goed mogelijk. Architectuur kon niet gesproken worden zoals ze werd gehoord. Vandaar Paul Valéry's idee, dat goede gebouwen zingen²¹. Het Parthenon zong, maar ongeautoriseerd. Als het wil spreken zal het zingen. De architect bereikt geen vrijheid van spreken door de regels van een klassiek proportiesysteem te volgen, maar het bouwwerk zelf zingt. Of, in de woorden van Lukács' realisme, het roept adequaatheid op²², maar alleen als de architect zelf zijn min of meer ondubbelzinnig vormgegeven projecties niet opvat als woorden of boodschappen die hij richt aan het adres van de fysieke omgeving, maar als argumentatieve wendingen die alleen werkzaam zijn op het betooglijk vlak van taal, als mogelikhedswaarde of zelfs programma voor heel verschillende geschiedenissen die op een bepaalde plaats zouden kunnen worden geleefd. Als argument zal de architectuur steeds op betooglijk vlak blijven en nooit spreken als zodanig. De argumentativiteit wordt vormgegeven op haar eigen vlak, los van de processen van betekenisverlening en vrij van betekenis. Als er al een taal van de architectuur bestaat, dan is het niet nodig haar daadwerkelijk te spreken om een zicht te geven op de rijkdom aan discursieve wendingen die de architectuur in haar traditie in zich draagt en waarmee adequaatheid kan worden geëvoceerd. En als we dan toch willen spreken, zouden we anze woorden kunnen differentiëren vanuit deze zelfde betooglijkheid - of anders gewoon zwijgen.

Het uitzenden en ontvangen van boodschappen en rechtstreeks communiceren werd in de jaren zestig in de architectuur als mogelijkheid ontdekt. Vanaf Robert Venturi's *Complexity and Contradiction* verschijnt een hele reeks bijdragen over wat bouwwerken ons niet allemaal vertellen, in het kader van het nu bijna vergeten debat over architectuur en semiotiek²³. Toch, of de architectuur nu werd opgevat als min of meer transparant medium of dat ze werd gedefinieerd als traditie van oude en getypificeerde of juist nieuwe en kunstzinnige ervaringen, in beide gevallen ontstond het probleem dat de architectuur enerzijds als complex verschijnsel moest worden beschouwd en anderzijds gebouwde vormen articuleerde waarmee direct te communiceren was. Architectuur zou averdachtelijk zijn door middel van beelden en daarmee inhouden overbrengen die zelf geacht werden alleen verkregen te kunnen worden via nogal ingewikkelde processen van symbolisering en betekenisverlening. Er bleef een spanning tussen de architectuur als beeldspraak en als 'filosofie van symbolische vormen'. Een spanning die eigenlijk niet werd geproblematiseerd, bijvoorbeeld in het kader van het probleem van de uitdrukking. Dit kwam omdat de linguïstische distincties niet erop gericht waren de

21. Paul Valéry - *Eupalinos, L'Âme et la Danse, Dialogue de l'Arbre*, Gallimard, Parijs 1944, blz. 35-36

22. Giorgio Grassi - 'Architekturprobleme und Realismus', *Archithese* (1976) 19, blz. 18-24; 'La question du réalisme, Extraits d'une conférence donnée à l'E.T.H. de Zurich le 2-6-1976', *L'architecture d'aujourd'hui* (1977) 190, blz. 81

23. Robert Venturi - *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966, en het prachtige Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenaur - *Learning from Las Vegas, The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, MIT, Cambridge, Mass. 1972. Voor de uitgebreide literatuur op het gebied van architectuur en semiotiek, vgl. de meer algemene studie van Maria Luisa Scalvini - *L'architettura come semiotica connotativa*, Bompiani, Milaan 1976, en de aardige verzameling Charles Jencks, George Baird (reds.) - *Meaning in Architecture*, the Cresset Press, Londen 1969, Braziller, New York 1970

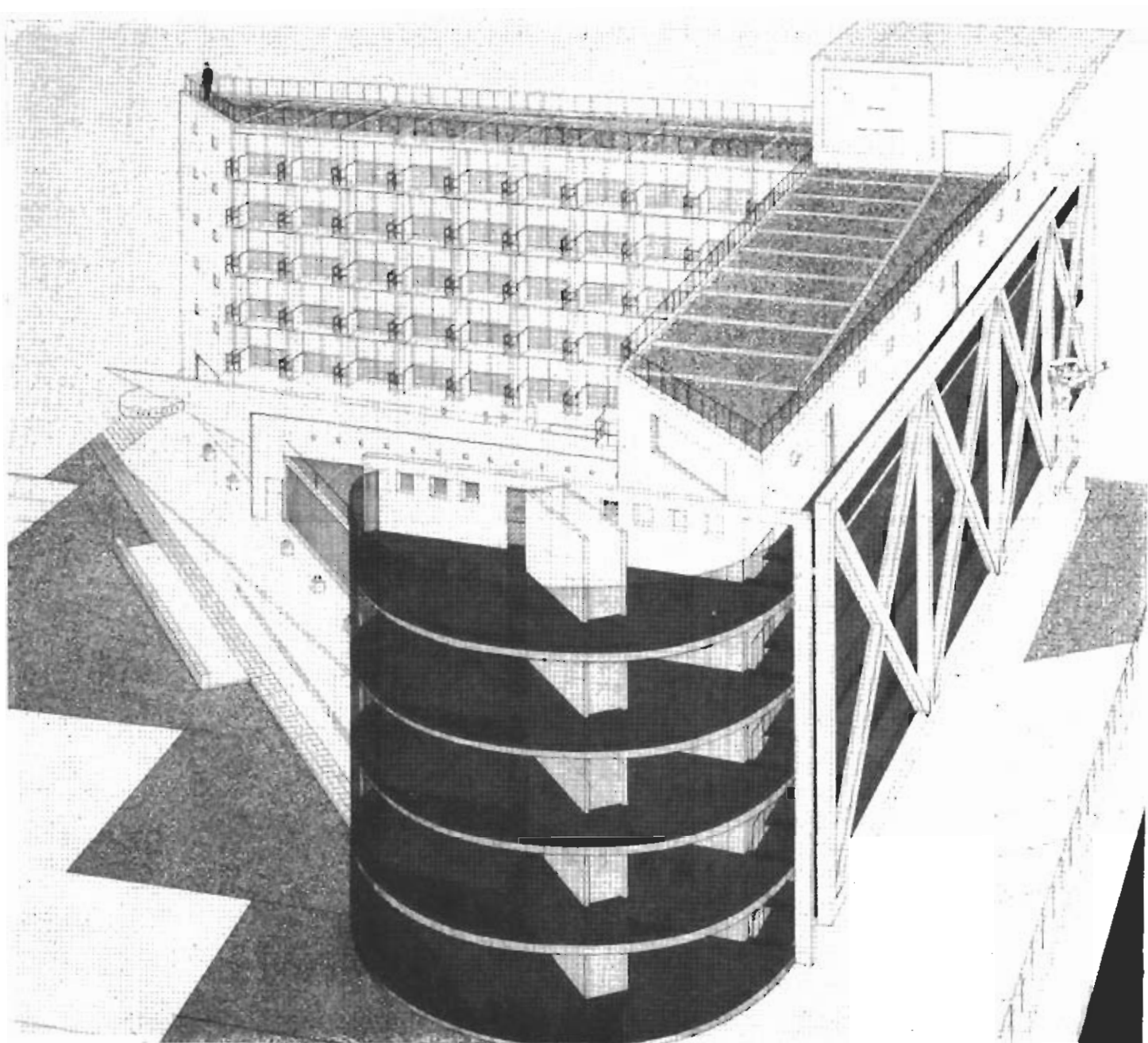
theoretische concepten van de architectuur op te nemen in het semiotische systeem van beeld- en symboolprocessen, al was het maar omdat architectonische begrippen in het algemeen te vaag omschreven zijn, vanwege hun functie van relatie leggen tussen nogal verschillende ervaringen op het gebied van het bouwen. Architectonische begrippen zijn bedoeld voor extensief gebruik en brede toepassing, zelfs waar ze denominatief van aard zijn, zoals de 'orde' of de 'kroonlijst'. Zulke begrippen kunnen er gebruikt worden om een regel of een plint aan te duiden. De ordes waren bruikbaar voor welk architectonisch idee dan ook, na de zestiende eeuw. Een intensieve verbale definiëring hebben ze nooit gekregen. Rossi's type-achtige beelden en het eclectische van veel postmodernisme laten eigenlijk hetzelfde zien.

Waar het echter om gaat is dat typen, vormen en vormidiomen van architectonische elementen uit het verleden ook steeds en in de eerste plaats begrippen in theorieën zijn geweest. Een geïsoleerde, op zichzelf staande citering ervan op het gebouwoppervlak vertelt niets over hun inhoud. Hoe scherp vormgegeven ze er mogen zijn, het is dan alleen hun aanwezigheid die telt. In plaats van een goed gekozen verhaal te vertellen zouden ze eigenlijk zichzelf voor moeten stellen zoals ze werkelijk zijn, 'wie sie eigentlich gewesen', namelijk een narrativiteit als zodanig. Ze vertellen niet, ze 'zijn' vertelling. Zo gezien betreft het creatieve proces van Arets en Van den Bergh het ontwerp van betooglijke elementen die op een of andere manier los van elkaar en tamelijk kaal verschijnen, als substantiële entiteit, zonder veel onderlinge relatie, zonder de troost van gemakkelijke tekens en zonder de mogelijkheid van een close reading van hun symbolisch gehalte. Als we zulke elementen interpreteren blijkt nogal snel dat hun betekenis uit het gebouw en uit de natuurlijke omgeving ervan wegglijpt, ongeveer zoals in de geschiedschrijving de betekenis van zulke termen als 'de Renaissance' of 'de Industriële Revolutie', die in het verhaal voorkomen, niet onderwerpen hoeft te zijn aan de betekenisverlenende structuur van het verhaal zelf. Bijvoorbeeld de kroonlijst op de hoek van het Delftse studentenhotel zou op het eerste gezicht zoveel betekenissen kunnen hebben als welke kroonlijst dan ook in welk architectonisch verhaal dan ook, toch is ze niet vormgegeven als een teken in het gebouw waartoe ze behoort. Ze bevat de hele verdieping die uitsteekt op het dakterras. Ze heeft de hoogte van een verdieping en haart zo tot het gebouw maar niet als zijn teken. Het is niet onderworpen aan het bouwwerk als een versiering ervan, als applicatie. Ze is niet vormgegeven zoals een kroonlijst haart te zijn. Ze is nauwelijks gedetailleerd. Ze is tamelijk abstract, maar niet in de afgeleide zin, niet vanwege een vermijden van overbodig ornament bij behoud van haar

centrale vorm, zoals wel in het gestripte classicisme van veel moderne architectuur het geval is geweest, in de poging het beeld van een architectonische beschikbaarheid voor economische en plannende doeleinden te versterken. In feite heeft de Delftse kroonlijst geheel andere afmetingen dan die zouden zijn gedestilleerd uit een gedecoreerder origineel. Hoewel kroonlijst, behoort ze niet tot het organisme van de gebouwde opstand. Ze is toegevoegd en ze voegt meer toe dan zichzelf. Ze is geen beëindiging van het bouwwerk en doet het eerder als onvoltooid verschijnen. De top van het gebouw poseert niet als een einde maar als een begin, als een gotisch kapiteel dat het idee van de gebouwopstand samenknoot in een element dat altijd alleen maar aanwezig is op het midden van een draagstructurele lijn, opdat daaruit vele andere structurele lijnen zullen kunnen ontspringen²⁴. Het is als een opening, een deur, voor iets anders dat zou kunnen plaatsvinden, het draagt de hemel, het biedt de luchten van Vermeer een voetstuk aan. Het legt een relatie met de diepte van het bouwblok. Het noteert de hoek van het bouwblok niet alleen als probleem van de buitenkant van het gebouw, als een gevelprobleem, als hoekoplossing, maar vooral vestigt het een gedistantieerde kijk op de binnenhaek van het blok, aan de andere zijde, de binnenkant van het blok, maar alleen op conceptueel vlak, op intellectueel vlak, niet sculpturaal, niet in de natuurlijke wereld. Het is Lutyens. Het is transpartheid door massa, maar het maakt het hoekvormige gebouw ook tot een continue materiële lijn die nu eenmaal de hoek om buigt als de straat een haek maakt. Het maakt het gebouw tot stedelijk bouwblok.

Het zal duidelijk zijn dat dit niet alleen een kwestie van betekenisverlening is. De slappe conventionaliteit van zulke elementen als een kroonlijst als bovenstuk van een driedelige opstand is hier losgelaten, ten gunste van de enkelvoudigheid van een zwerfend gotisch hoofd dat alleen maar naar nog meer hoogte verlangt, een wens die de stem van de architect kan vertolken maar in een andere taal dan die van het gebouw zelf. In gebaren zonder betekenis, stiltes of baodschappen, in een Gestaltloze stroom. Natuurlijk is het gebaar dat deze bijzondere kroonlijst maakt ook overgedetermineerd, overbepaald. Er is de vergelijkbare narrativiteit van andere elementen, zoals bijvoorbeeld het Kolbe-beeld dat van zijn enig mogelijke voetstuk, dat van de kroonlijst, is weggehaald om te worden geplaatst op een onverdraaglijk licht platform onder aan de gevel dat misschien een echo is van de waterspiegel in Mies' Barcelonapaviljoen maar dat in dit geval ook duidelijk bedaald is als een deel van de bouwmassa's in de binnenhof van het blok, het deel ervan dat door het blok heensteekt, dat de materialiteit van het blok doarbaort. Zoals het gotisch kapiteel een angezien zicht geeft

24. "... the cornices which do not form a close but a beginning - a start off for other finishes to happen ...": Wiel Arets, Joost Meuwissen - 'Collector's', *Wiederhall* (1986), 2. blz. 30



op het binnenterrein, zo komt de feitelijke piëdestal van het Kolbe-beeld rechtstreeks voort uit de gebouwde opstond op het binnenterrein, om aan de buitenkant van het blok te verschijnen als een nogal vreemd oonhangsel, dat net als de gotische kroon bovenop het gebouw, waar het Kolbe-beeld eigenlijk had moeten staan, niet echt deel is van de opstand. Het is uiteindelijk allemaal hetzelfde gebaar, namelijk het scheppen van een niet-ruimtelijke bewustheid van het karakter van het gebouw als stedelijk blok. Het is hetzelfde argument dat keer op keer terugkeert en steeds op hetzelfde punt hamert, dat van de conceptuele entiteit die hier wordt voorgesteld, het stedelijke bouwblok als een architectuur van alleen maar hoogte, die daarom idealiter alleen bestaat uit torens. Alle wendingen en alle geboren lijken op overgedetermineerde wijze te zijn gericht op deze synthese van de schijnbare tegengesteldheden van blok en toren, waarmee de nogal trage en passieve materiële architectonische conceptie van het stedelijk bouwblok wordt verbonden met de snelheid van de verticale vlucht die architectuur eigen is. Is echter overdeterminering ook niet de categorie die in de psycho-analyse een van de weinige is die zich onttrekt aan de communicatie binnen de gesproken taal, om daarentegen apathische discursieve knooppunten vast te stellen?

Als narrativiteit van architectonische vorm, wordt deze substantie door Arets en Van den Bergh niet ondergebracht in een algemeen kader van representaties die meer bezigheden zou omvatten dan alleen architectuur, zoals bijvoorbeeld de taal of zoals Oswald Mathias Ungers de meetkunde gebruikt, namelijk als middel om architectonische ervaring via tekens over te brengen, of via apeenvolgende stadia van een abject die in dit object gelijktijdig worden voorgesteld. Arets en Van den Bergh proberen daarentegen de architectonische narrativiteit te aggregeren op het mogelijke vlak van zijn eigen, architectonische, conceptualiteit, daarmee het gevaar lopend verhalen te vertellen die niets vertellen. Het is, zouden we kunnen zeggen, de stem van de architect die klinkt, maar in een taal zonder betekenisverlening, zonder stilte. Ze ondernemen een riskante poging door niet zozeer de mogelijkheid van een verhalende architectuur te veranderen als wel het bestaan van een effectieve theorie van zo'n architectonische narrativiteit daarbij. Het is precies wat we nodig hebben tegenwoordig. We hebben behoefte aan een theorie van architectonische narrativiteit.

Dit veld van onderzoek werd geopend door Ungers. Het is zijn belangrijke bijdrage. Terwijl de taalkundige analogie van een signaalarchitectuur berustte op het vermogen van de taal welke menselijke activiteit dan ook, architectuur niet uitgezonderd, te representeren, namelijk als dingen die

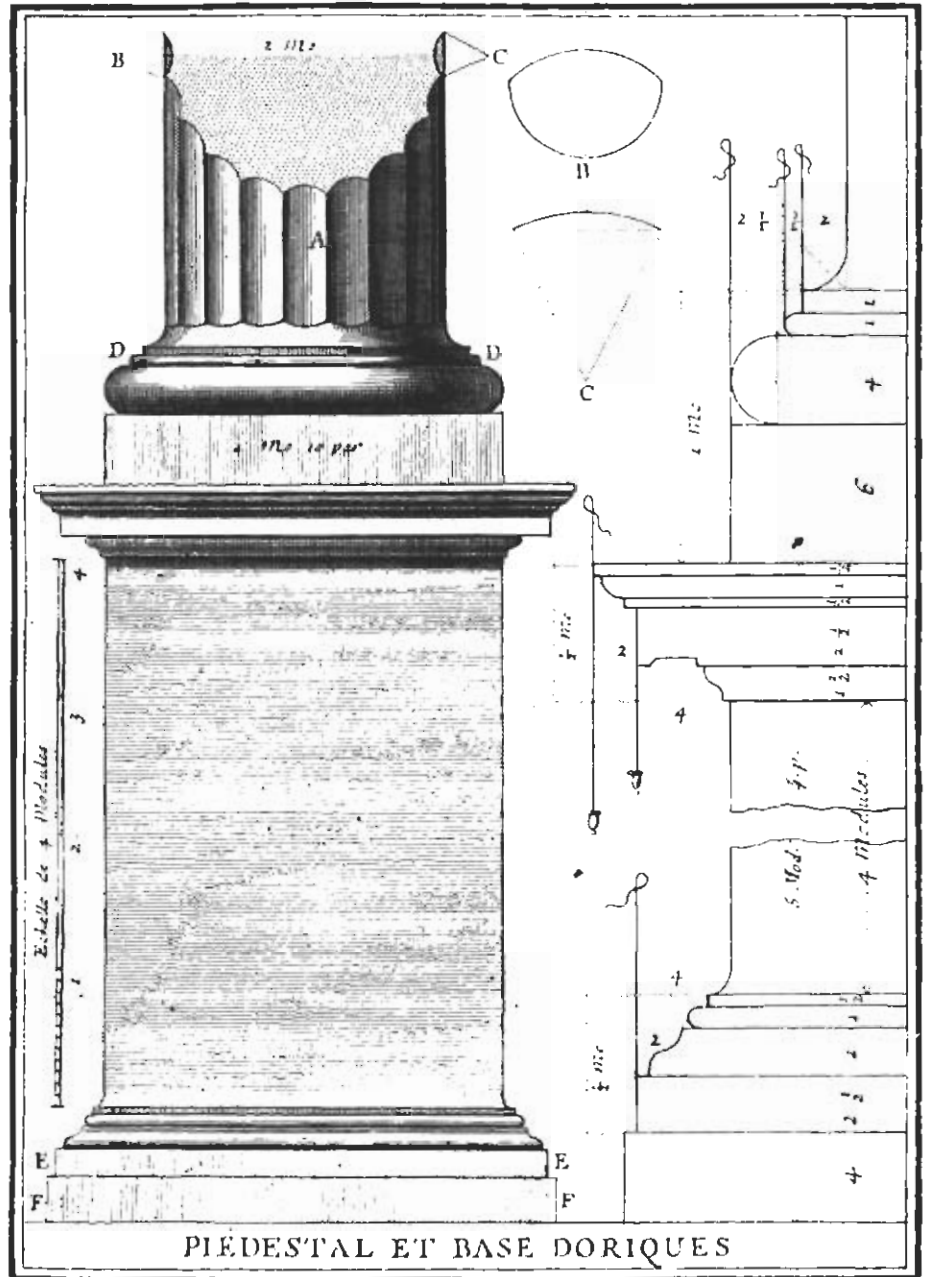
gebeuren in de natuurlijke wereld, bevrijdde Ungers' meetkunde het bouwen uit de schijn van de natuurlijke ruimte en uit de psychologische dan wel formalistische interpretatie ervan. Ungers gebruikte de meetkunde als representatiesysteem dat echt even algemeen was als de taal maar waarvan de relatie tot het bouwen noodzakelijkerwijs gespecificeerder en nauwer was. Zo kwam hij de parafraze van de 'architecture parlante' te boven. Zijn meetkunde verschijnt even discontinu als de architectuur zelf in het bouwen. De relatie van de meetkunde tot de natuurlijke ruimte zou dezelfde kunnen zijn als die van de architectuur daartoe. Architectuur en meetkunde zouden zich concurrerend kunnen ontwikkelen op hetzelfde gebied. In zo'n proces zouden beeld- en symboolwaarden kunnen worden ontwikkeld, in een soort uitwisseling tussen beide disciplines. Zo werd het mogelijk architectonische ideeën als gebouwde vertellingen te differentiëren zonder terugval in de indifferentie die de taalkundige analogie had getoond ten opzichte van architectonische begrippen. Toch bleef de scheiding tussen architectuur en meetkunde, in hun simultaneïteit, vloeiend in deze benadering. Ze bleven een relationeel tweeling-systeem. Het is misschien een van de redenen dat de meeste thema's van Ungers overgangen betreffen van de ene discipline in de andere. Zelfs een nogal intrinsieke architectonische categorie als 'het huis' werd door hem voorgesteld als reeks van kleinere en grotere huizen volgens het begrip van onderlinge incorporering of juist onderlinge tegenstelling enzovoort²⁵. Elk begrip, of het nu architectonisch of meetkundig was, bleef relationeel. Een enkel huis, ergens eenzaam apdoemend, of het nu de Waeste Hoagte is af het Kasteel van Otranto, zou eigenlijk ornamenteel worden, tenminste uit het oogpunt van de theorie, of het zou worden gerelateerd aan zijn omgeving, de bossen en de heuvels. Of eigenlijk, de narratie van dit huis zou niet het huis zelf kunnen vertellen, het zou er altijd omheen draaien, een verhaal rond het huis vertellen, over hoe het zich ontwikkelde, kleiner werd en hoe het los kwam te staan van andere huizen. Al het andere zou worden verteld behalve het huis zelf. Het zou nooit zijn eigen verhaal vertellen. Elk bouwwerk zou, als categorie in zijn narratio, als narratief 'ik', zichzelf slechts vastleggen als onveranderlijke architectonische categorie, of het nu 'het huis' is of 'het kasteel', 'de zuil' of zelfs 'het interieur'. Het zou zichzelf voorstellen als specimen in de handboeken, als nu eenmaal gevormd geneutraliseerd verschijnsel. Ungers' verdienste is een narratieve logica waarin meetkunde als buiten-architectonische discipline grandmetafoor is en de architectonische categorieën verschijnen als substantiële entiteit, onveranderlijk tijdens het verloop van het verhaal. In dit opzicht zijn Ungers relationele thema's vergelijkbaar met Venturi's contradicties. Maar terwijl de laatste worden

25. Oswald Mathias Ungers - *Architecture as Theme*, Electa, Milaan 1982

ontwikkeld in de natuurlijke ruimte, op psychologische wijze, waarbij elk bouwwerk een Gestalt is of moet zijn, ontwikkelt Ungers zijn thema's in intellectueel opzicht, los van Gestalt. Ungers onderscheidt architectonische substantie ('het huis') van de gebouwde narrativiteit ('het huis in het huis') en beide op hun beurt van de meetkunde als hun grondmetafaar ('iets in iets anders': het thema van de incorporering).

Wat Ungers doet in ontwerp mag herinneringen oproepen aan het maniërisme in de handboeken, zoals Vignola's *Regola*²⁶. Die bevat prachtige pagina's met opstanden van de ordes die in de marge worden gespiegeld in halve meetkundige voorstelling. Ook de ordes, in het maniërisme, zouden kunnen worden opgevot als categorie die aarzelt tussen haar ornamentele dan wel proportionele representatie, als begrip dat uit deze ambiguïteit inhoud wint en zich zo onderling weet te onderscheiden, of dit nu verloopt via de stoïcijnse absurditeit van persoonlijkheid door antropomorfisme of dat het komt door de idee van de Renaissance dat de meetkunde van de proporties rechtstreeks afhangt van de hemelse universaliteit die elke daad als tendentieel gespecificeerd doet voorkomen. Dan zouden we kunnen zien hoe Vignola's meetkundige proportionele representatie erin slaagt welke naturalistische dubbelzinnigheid dan ook te boven te komen door de wiskunde van de opbouw van de ordes volledig parallel te zien aan hun grafisch beeld. In dat geval definieert de proportionele meetkunde niet langer iedere proportie apart. Niet de proportie wordt meer gespecialiseerd. De ordes worden reeks. De ene orde ontwikkelt zich vanuit de andere. Dat niettemin geen slecht geanalyseerde melange van alle ordes samen ontstaat komt doordat ze toch enkelvoudig overblijven als categorie of als begrip van een bijna dode taal, als nu eenmaal Dorisch of als nu eenmaal Ionisch, of als nu eenmaal Campasiet, als substantiële entiteiten die voor eens en voor altijd gelden en daarom niet onderhevig zijn aan verandering, en zich voordoen als uitgeputte fenomenologie. Als architectonische elementen worden ze ornamenteel omcirkeld door hun meetkundige representatie in de marge van de bladzijde, wat hen zin had moeten geven maar wat eigenlijk alleen nog maar fungeert als hun foedraal, eigenlijk als een masker dat kortstondige maar tijdlaze blikken gunt op hun zijn als architectuurverzameling, als kostbare auratische stukjes. Proportie zelf wordt ornamenteel, werkelijk een orde van verwaarloosbaar detail, als haar eigen periferie. Vignola gaf, voor het eerst, de architectonische vorm een eigen representatie. De meetkunde zou de architectuur kunnen beschermen, als haar shawl. De ornamentele meetkunde verhinderde dat de architectuur terugviel in natuurlijke ruimte. De architectuur als medium werd een dikte, een weerstand verleend.

26. *Regola delli cinque ordini d'architettura*, 1562



Vandaar de enorme respons op de *Regola* die uiteindelijk het meest gedrukte architectuurboek aller tijden zou worden en vandaar ook een van de belangrijkste in de wording van architectuur als cultureel verschijnsel op zichzelf.

Tegenwoordig echter zijn we niet meer zo geïnteresseerd in het behoeden van een in zichzelf besloten kunstvorm. We zouden hem liever openen, als een doos van Pandora, en zien hoe hij effectief zou zijn op een andere manier. We formuleren liever hypothesen over wat zou gebeuren als de korst van het medium zou worden weggekrobd. In hun optie een nieuwe wereld te beginnen hebben modernisme en zelfs postmodernisme dit vraagstuk goeddeels verwaarloosd. In hun haast gingen ze de oude doctrines herhalen, om hen te vergeten. Wat nodig is is het geduld van een oeuvre als dat van Ungers dat de hele breedte van architectonische erfaring beslaat teneinde de mogelijkheden te ontdekken van een komend paradigma dat niet alleen nieuw zou zijn omdat het vroegere benaderingen fundamenteel afwijst, of het nu om classicisme, modernisme of functionalisme gaat, maar dat haar mede absorbeert in haar eigen complexiteit. Zo passief als de architectonische meetkunde bedoeld was te zijn in de traditionele ordeboeken, zo actief wordt ze toegepast in Ungers' ontwerpen, niet omdat het een meetkunde is van onze tijd, volgens de natuurwetenschappen van onze wereld, maar juist omdat het een oude meetkunde is, omdat ze als representatie te obsolete is om nog iets anders te representeren dan zichzelf. De meetkunde is een historisch feit dat een zekere duur heeft gehad. Ze is een hypothese die lang geleden werd geformuleerd om vandaag weerlegd te worden. Ze is een periade die alleen nog maar kan worden verteld maar als ze wordt verteld is het geen eenvoudig verhaal. De meetkunde is een grondmetafoor in zichzelf die verhaalt van zijn wendingen als historische gegevens van architectonische verbeelding in het verleden. Ungers' architectonische thema's, zoals de incorporering, de assimilering of zelfs de verbeelding zijn niet zelf metafoor. Het zijn gebeurtenissen die in het verleden hebben plaatsgevonden. Als vertelling houdt het bouwwerk zich helemaal niet bezig met de beweegredenen van zijn wendingen die immers altijd neerkomen op dezelfde al te menselijke verlangens, maar alleen met de beweegredenen als argumenteringswijze. Ungers gebruikt de meetkunde als een representerend systeem dat allang is uitgeput, hoezeer ook mensen een andere mening zijn toegedaan. Juist omdat het als representatiesysteem bedoeld was tot passiviteit of welgetempereerdheid, konden dingen gebeuren buiten het communicatieve veld ervan, onopgemerkt maar daarom niet minder actief in de narratie van het bouwen van vandaag.

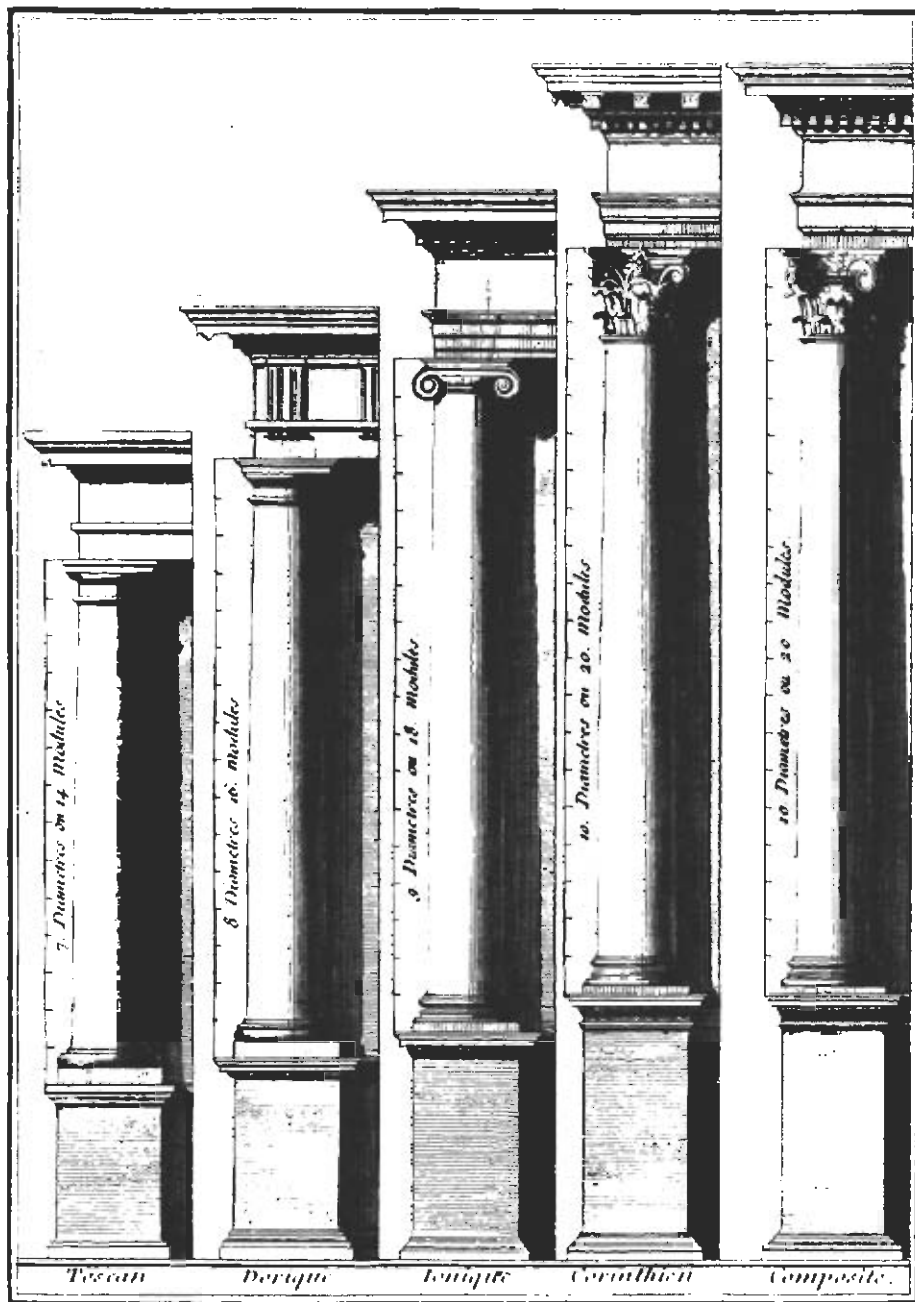
Nu goot het tegenwoordig misschien niet meer om de meetkunde of om het vroegstuk van representatie als zodanig. Elk in architectonisch opzicht passief begrip zou op dezelfde manier kunnen worden gebruikt. De narrativiteit van de architectuur van Wiel Arets en Wim van den Bergh betreft geen relationele begrippen of spiegelende vormen. Ze vertelt een verhaal van sociabiliteit dat berust op de metafoer van het stedelijk bouwblok. Dit stedelijk bouwblok is als begrip, hoe vaag ook, een negentiende eeuwse verschijning. Het is een van drie belangrijke negentiende eeuwse woonmodellen²⁷, voor de architectuur even fundamenteel als de meetkunde dit enkele eeuwen ervoor geweest was.

Huisvesting is een van de voornaamste bronnen van de architectuur van het modernisme. Terwijl het model van Phalanstère of arbeiderspaleis en dat van cottage of koloniale bungalow nog kunnen worden gezien als representatie van een progressieve, respectievelijk regressieve maatschappelijke utopie, vertegenwoordigt het stedelijke bouwblok geen maatschappelijk beeld of liever, het geeft vorm aan een gebrek aan vertegenwoordigend vermogen. Het is een ontsnapping uit de wereld van oproer en fabrieksschoorstenen en een vlucht in het interieur. Het stedelijk bouwblok is geen verbeelding. Het is geen opzet, geen wil. Het is een onderscheid. Het is een splijting van het burgerlijk wonen in enerzijds een ontledigd straatleven van flaneren zonder duidelijk doel, alsof je niets van plan bent, en anderzijds een erotiserende omgang met de meubelstukken en gebruiksvoorwerpen thuis, waarvan de tactiliteit nooit intensief genoeg zal zijn. Daartussen is geen synthese mogelijk. Er is geen plaats voor het burgerlijk woonhuis als zelfstandige architectonische representatie²⁸. Het stedelijk bouwblok is een analytiek, een soort Eisenmanianse 'presence of the absence'. Als het stedelijk bouwblok genomen wordt als grondmetafoer in het verhaal van het gebouw, zou dit gebouw ons op architectonische wijze kunnen vertellen wat echt gebeurd is in het metropolitane leven. Het zou architectonische wendingen ontwikkelen die we nog niet kennen. Het zou de stedelijke entropie ook architectonisch verhogen, niet als een af andere chaotische natuurlijke omgeving en ook niet als antledigende architectonische orde. Maar naar een substantiële architectuur.

27. Antonio Monestiroli - *L'architettura della realtà*, Clup, Milaan 1979

28. Hans Sedlmayr - *Verlust der Mitte, Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Otto Müller, Salzburg 1949. Vgl. Joost Meuwissen - 'Burgerlijk en psychiatrisch wonen', *Plan XVI* (1985) 4, blz. 36-40

Modern, klassiek, gotiek



Planning en architectuur als oude wetenschap

Het thema dat vandaag aan de orde is, 'planning en ontwerp', bevat een vraag, de vraag naar het verband van beide begrippen. Planning en ontwerp denateert, net als bijvaarbeeld 'ornament en misdaad' een relatie waarvan we de hoedanigheid zouden hebben te bepalen. Een opdracht die in het programma van deze studiedag ook expliciet vervat ligt. Ik wil mij niet onttrekken aan het zoeken van een antwoord of tenminste, naar de mogelijkheden van een antwoord. Ik zal dit proberen te doen vanuit mijn vak of, in de term die tegenwoordig gebruikelijker is, mijn vakgebied. Ik zou de architectuur echter liever geen gebied noemen. De wijze waarop zij zich ontwikkelt heeft weinig ruimtelijks of uitgestreks. Ook constateer ik dat waar het in onderwijs- en onderzoekprogramma's nog wel eens gaat om het afgrenzen van vakken als gebieden ten apzichte van elkaar, dat dan de architectuur er veelal bekaaid afkomt. Dit is niet iets om over te klagen en zeker is het geen aanleiding tot wantrouwen en verschansing. Het is een vaststelling.

De stelling die ik vandaag zou willen poneren gaat over een vraagstuk dat in de architectuur al geruime tijd een rol speelt. En wanneer we het hebben over een geruime tijd in de architectuur dan gaat het niet over vandaag of gisteren maar om de wat langere perioden waaraver deze trage wetenschap tot haar resultaten komt. Het betreft een vraagstuk dat anderzijds in de planning op gaede gronden wordt verwaarlaosd. Ik doel op het vraagstuk van de vorm.

Nu kunnen we vorm natuurlijk ap verschillende manieren benaderen, manieren die weinig met elkaar te maken zullen hoeven hebben. Zo mag het ontwerp zich bezig houden met verschijningsvormen, gestalten en opstanden, en het probleem van de uitdrukking in de bouwwerken. De normatieve af procedurele planning die hier vandaag ter discussie staat zou dan gericht zijn op omgangsvormen, zonder evenwel aan de verschijning van deze omgangsvormen, de mode en het taalgebruik, veel aandacht te schenken in haar theorie.

Toch is het mij verre de verschillende disciplines in zulke categorische anderscheidingen te vangen, al was het maar omdat ik mijn eigen vak niet zo zou willen laten inperken. We zouden kunnen zeggen dat in het ontwerp de vorm een esthetisch probleem behelst en dat het in de planning gaat om problemen van ethische aard (zij het dat binnen deze ethiek de vorm niet zo van belang is), maar er is op dit agenblik geen wijsgerig systeem dat algemeen genoeg zou zijn om via zulke distinctieve categoriën de communicatie tussen ontwerp en planning te bevorderen. Beide zouden in

zo'n communicatie karikaturolle dimensies krijgen¹. De communicatie zoals ze hier vandaag zich zou moeten voltrekken heeft als vormvoorwaarde het gemaskerd bal, niet de goede wil maar de baze opzet, niet de belangeloze openheid maar het gesloten gelid. In zekere zin zal dit de verschijningsvorm van elke discipline zijn, voorzover we ervan uit zouden kunnen gaan dat disciplines met elkaar strijden en dat ze zich ontwikkelen in processen van afweer en overweldiging, van gift en raof. Dit maakt haar waarheid uit, een waarheid die niet achter haar masker verborgen ligt als een waar gelaat om te warden anthuld maar de waarheid van het masker zelf. Tat zover ongeveer zouden we kunnen kamen met Nietzsche's categorieën zoals ze in de franse wijsbegeerte de laatste jaren zijn veralgemeend.

Het is misschien een gebruikelijke en zelfs een wat madieuze metafoer, waarvan we hapen dat de gebruikelijkheid de architecten en de madieusheid de planners aanspreekt. Deze ruimte is een veld, het forum heet taernooi, de kledij is het harnas, de amgang is hoofs. Het is niet de defensieve positie waarvan ik zoëven sprak maar de charge met gesloten vizier die ons pantser, als ik dit moeilijke woord hier zou mogen gebruiken, iconoclastisch maakt. Welnu, dan gaat het erom te winnen. De metafoer onthult het plezier erin pas wanneer ze tot het eind toe wardt doorgedacht. De disciplines zullen elkaar volledig willen apstokken, absorberen en verteren. Ze zullen zich alleen maar van elkaar willen afgrenzen om het gebied van de tegenpartij te kunnen bezetten. De maskers zijn er om gestalten te warden.

Het verband van ontwerp en planning houdt een vraag in, maar het antwoord lijkt niet zo van belang te zijn. De strategie is gelegen in het soort antwoord dat zou kunnen worden gegeven, dus bijvoorbeeld af we streven naar de hiervóór genoemde categorische definiëringen en principediscussie ofwel meteen belanden in de fase die erop volgt, die van de observaties omtrent ontwerper en planner als historisch verschijnsel. Er was een tiental jaren geleden wel sprake von een crisis in de architectuur (een crisis die inmiddels overwonnen is). En nu is er dan sprake van een crisis in de planning. Het zijn de momenten waarop de dragers van een discipline zich vergewissen van hun verschijning als type in de cultuur, een type temidden van andere types, waardoor ze hun verschijning historisch gaan begrijpen, zoals dit twintig jaar geleden heette. De strijd verplaatst zich naar het vlak van de geschiedenis waar immers iederéén elkaar lijkt te ontmoeten. Zo'n ontmoetingspunt is bijvoorbeeld het eind van de negentiende eeuw, als in de neo-kantiaanse wijsbegeerte esthetiek en ethiek definitief lijken te zijn losgeweekt uit het vraagstuk van de kennis. Ik schematiseer terwille van het argument, maar van dan af zullen de artistieke scheppingen op zoek zijn

1. De wijsgerige systemen, zoals die von Kant af Hegel, hebben ook nooit als oogmerk gehad hun distinctieve categorieën in zo'n specificerende zin toe te passen. Veelmeer betreft het de systematische kenmerken die bijzondere praktijken zoals de kunsten en de architectuur zouden kunnen dragen wanneer ze worden opgenomen in de wijsgerige beweging van veralgemening, een tendentiële beweging waarvan het welstagen of mislukken in bijzondere gevallen de historiciteit von het filosofische systeem kan vestigen, zoals bij Hegel in de 'dood van de kunst' of zoals bij Kant de verbinding van architectonische verschijnselen aan het sublieme. De architectuur is von oudsher niet volledig in zulke systemen opgenomen kunnen warden. Al bij Plata en Aristoteles heeft ze haar eigen statuut. De architectuur biedt, zoals bij Kant tendentief, hoogstens een meta-esthetica. Haar temporele verschijning is van een te grote traagheid (Schopenhauer) of van een te wijde verte om in het representerende denken een plaats te vinden, als ideo, beeld of faculteit.

naar een wereld om haar te veranderen, terwijl hiertoe deze wereld eerst moet worden ingenomen door haar te veresthetiseren. Het was zowel een verwezenlijking als een verwringing van Marx' adagium (niet de wereld interpreteren maar haar veranderen). Het is de dialectiek zoals Walter Benjamin haar onderscheidde in het geval van het futurisme², de dialectiek van de avantgarden die, anders dan Manfredo Tafuri veronderstelde³, geen lege tegenoverstelling is van destructieve en constructieve stromingen, omdat de destructie van het cognitieve aspect van de kunst (bij Kant geassocieerd aan het sublieme) wel de noodzakelijke voorwaarde vormt voor de esthetische opbouw van de wereld maar er ook zonder kan⁴. De veresthetisering van de wereld, zoals ze ook opklinkt uit de geschriften van Mondriaan, is een historische vergissing, want een onnodige verschijning. In het algemeen zouden we het met Daniel Bell eens kunnen zijn, dat het estheticisme de schaduw is die over het moderne van de twintigste eeuw keer op keer wordt geworpen⁵. Anderzijds staat binnen dezelfde ontwikkeling Mannheims utopie voor de paging het ethisch handelen te bevrijden van een inhoudelijke interpretatie van de wereld (de 'ideologie') door de maatschappelijke totaliteit nog slechts als betekenisverlener toe te laten⁶. Met deze verwaarlazing van het cognitieve aspect van het sociale⁷ ontstaat de planning als theorie, zoals we haar ook in de planningsbenadering die vandaag ter discussie staat zullen terugvinden: in de scheiding van inhoudelijke en procedurele theorie waarbij de laatste de feitelijke theorie van planning zou zijn, volgens Andreas Faludi in zijn *Planning Theory*⁸; misschien nog sterker in de scheiding tussen rationeel handelen en falsificerende kennisopbouw zoals Faludi haar nadien beargumenteert⁹. Ik kom hier nog op terug.

Zo lijken we in de ontplooiing van het neo-kantiaanse wereldbeeld een geschiedenis te kunnen schrijven waarin de oorsprongen van het moderne antwerpen en van de planning elkaar treffen. Een werkelijk trefpunt en een programma voor onderzoek. Maar hier lijken de problemen pas te beginnen. Verklaard zou moeten worden het ontwerp in de architectuur zich aan het avantgardisme in de kunsten nauwelijks iets gelegen liet liggen, waarom het pas veel later er een legitimering in vond en dan nog slechts als lippendienst. Waarom de architectuur het cognitieve aspect van het sociale niet kon opgeven. We kennen de bezwingen waarmee de architectuur om haar hardnekkigheid werd toegesproken, vooral in de periode van haar crisis tien jaar terug: zij was overbodig geworden, in de planning vervluchtigd, wat restte waren autoritaire blauwdrukken van een door niemand gewenst gemeenschapsleven, in de beste gevallen bracht ze nog slechts stilte voort, een paradigmatisch

2. Walter Benjamin - *Gesammelte Schriften* 1 - 2, Suhrkamp, Frankfurt 1974, blz. 467-469, 506-508

3. Manfredo Tafuri - *Ontwerp en utopie, Architectuur en ontwikkeling van het kapitalisme*, SUN, Nijmegen 1978 (Lolera, Bari 1973), blz. 103-131.

4. Vgl. de aarzelingen over het besef van 'decompositie' of 'deconstructie' als architectuurbeginsel zonder dat er een besef van compositie of constructie was gepaard zou gaan. Enerzijds is architectuur altijd verwerking van bestaande materialen en omgevingen in de decompositie kan een altijd geldend architectonisch beginsel worden genoemd, als zodanig ook als fundamenteel voor een werkwijze gelden: Henk Engel - 'Van huis tot woning, Een typologische analyse van enkele woningbouwontwerpen van J. J. P. Oud', *Plan* XII (1981) 9, blz. 34-39. Anderzijds is decompositie uiteraard een dialectisch begrip, een wijze van compositie zelf. Het denoteert van de compositie haar historiciteit, doordat ze een bepaald, specifiek naturalisme verbreekt ten bate van een dispositie (beschikking) van elementen. De doorbreking van een beeldmatigheid, de overgang van een imaginaire naar een symbolische fase in de compositie, is als beginsel echter gebaarden aan specifieke historische momenten, zoals in het avantgardisme de begintijd van *De Stijl*. De decompositie kan dus juist niet worden veralgemeend: Henk Engel - 'Compositie en stad', *Plan* XIV (1983) 5, blz. 22-25. In het algemeen echter lijkt in de architectuur de decompositie in de meeste gevallen te worden benut als een uitlegging van een alternatieve of niet ter zake doende, methodisch-individuele vormenwereld met gereduceerde inhoudelijke kenmerken, zoals in het geval van Peter Eisenman de geometrie van een eenvoudige lichamen. De decompositie heeft een legitimerende functie ten aanzien van een methodologisch-individualisme in de architectuur. Ze berooft de compositie van haar cognitief-architectonisch aspect, ten gunste van de 'openheid' van ongeordend experiment. De decompositie wordt dan als louter positief begrip gehanteerd. Vgl. Harm Tilmon - Eisenman en

zwijgen, er viel niets te ontwerpen¹⁰. Zo moest de architectuur verschijnen vanuit een wereldbeeld waarin de gestalten en de handelingen niet meer zingevend of kennisvormend konden zijn omdat ze onderworpen waren aan de despatische betekenisverlening van een orde die communicatief maest zijn.

Hoe dan te communiceren met een architectuur die er in het beste geval het zwijgen toe doet? De oplossing is simpel. Het discussieplatform van vandaag (het platform als ruimtelijke metafoor voor een forum van deskundigen) heeft geen disciplinaire vorm anders dan als gelegenheidsconstructie. Wanneer verschillende disciplines bij elkaar gaan zitten wordt niet noodzakelijkerwijs een superdiscipline (of zoals het vroeger heette, een metatheorie of metakritiek) gevormd. Er is immers niemand die zich van deze discipline iets zou aantrekken. Er is een gespreksniveau waarop de verschillende betogen die er warden gehouden elkaar nu eenmaal niet inhoudelijk zullen willen samenvatten. Het wil zeggen dat we, anders dan Hans Mastop suggereerde¹¹, van de inhoud van de gebruikte begrippen zouden moeten afzien en in een algemene conversatie terecht komen, een breed gesprek dat over vele dingen kan gaan en waarvan de enige norm de beleefdheid is.

Vanuit mijn vak, de architectuur, valt over het ontwerp wel een en ander te zeggen. De architectuur omvademt het. Het is een deel van haar instrumentarium, een bijzondere wijze van experiment in haar kennisvormingsproces. Het ontwerp, in de architectuur, kan worden benut, begrepen en gedefinieerd. Met planning is dit minder het geval, behalve misschien in de algemeenste zin (voorzover iedere menselijke activiteit voorwerp van planning zou kunnen zijn, dus ook de architectuur, het ontwerp, de bouw). Uit het oogpunt van architectuurtheorie is planning een historisch verschijnsel zoals de Franse Revolutie een historisch verschijnsel is. Ik heb het dan niet zozeer over het metaforisch of analoog gebruik van zulke begrippen als planning en ontwerp, waarbij je zou kunnen zeggen dat de Franse Revolutie een planningsproces behelst voor een nieuwe moetschappelijke orde, of een ontwerp voor een nieuwe maatschappij. Zo heeft Michelet het ons wel willen doen lezen. Het zou niet juist zijn de vanuit de vakwerelden gedroomde beelden van een dóórgeprofessionaliseerde wereld in ditzelfde licht te zien. Faludi's 'planning society', zowel als de vele architectenverhalen die suggereren dat we leven in een ontwerpwereld, ze traceren denkbeeldige effecten die het vakmatig hondelen zou hebben als de paradigma's ervan al hun onderzoeksprogrammo's ongeremd hadden kunnen volvoeren, als de paradigma's tot hun uitputtend einde waren gevoerd en als het ware ols vormen van dagelijks leven hun intrede in de

verder', *B-nieuws* XVI (1983) 37, 38 en 40, blz. 2-4, 1-2 en 1-3. Een zuiver negativerend gebruik van de decompositie, zoals beargumenteerd door E. M. Cioran - *Précis de décomposition*, Gallimard, Parijs 1949, lijkt in de architectuurtheorie nog niet te zijn verwerkt.

5. Daniel Bell - *The Winding Passage, Essays and Sociological Journeys 1960-1980*, Harper, New York 1981

6. Karl Mannheim - *Ideologie und Utopie*, Cohen, Bonn 1929, G. Schulte-Bulmke, Frankfurt 1953²

7. Lucia Calletti - *Ideologia e società*, Laterza, Bari 1969

8. Andreas Faludi - *Planning Theory*, Pergamon, Oxford e.a. 1973

9. Andreas Faludi - 'Planalogie an wetenschapsbeoefening', *Rooilijn* XI (1978) 9

10. o.a. Manfredo Tafuri - *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968; Tafuri - *Ontwerpen utopie*; Francesco Dal Co - 'Rassien de radicale nostalgie', *Plan* XIV (1983) 1, blz. 35-42; vele andere bijdragen hadden dezelfde strekking.

11. J. M. Mastop - 'Het plan in de planning. Een debat?', *Rooilijn* XVI (1983) 1, blz. 2-9, blz. 2

geschiedenis zouden hebben kunnen doen. Het gaat om de manier waarop de vakken historisch willen verschijnen, niet in de interpretatie van hun oorspronkelijke beweegredenen, maar in de intentionaliteit van hun kennisvormend streven.

Want het is nu eenmaal zo als een vak of wetenschap zichzelf door kennisvermeerdering ontwikkelen (ook al is dit misschien niet opzettelijk, anders dan in het willen toebehoren aan een traditie), dat de begrippen genuanceerder worden, intensiever, zich taespitsen, om dan te ontdekken dat ze za welgedefinieerd, zo intensief worden dat ze gaan fungeren als denominatieve aanduiding, als benaming, als namen vaar dingen. Het toepassingsveld van een begrip is dan za gering, zijn waarheidskarakter za groot, dat het als het ware als brokstuk zijn intrede daet in de geschiedenis, als feit, als evenement, zonder betekenis en zonder de behaeftte aan betekenis. Een vak, een discipline, kan warden gezien als zich ontvauwend in deze dialectiek, van 'levend denken' en 'vormvolmaaktheid' zoals Etienne Souriau haar omschreef¹². De historiciteit van het een dient niet te warden verward met die van het ander.

Vandaar het dubbele perspectief waarin Faludi de toekomst van zijn discipline schetst. De 'planning society' is geen blauwdruk van een ideale moatschoppij, maar voorol een droombeeld van het einde van zijn discipline als ze zich in het moatschoppelijke leven verspreid zou hebben. Het gaat gepoord, niet met de triomf, maar met de beperkte reikwijdte van kennis ols voldongen informatie en met een pleidaoi voor levend denken: 'The ideo of a planning society . . . incorporates awareness of the limitations of human knowledge and information-handling capacity. Because of this, o planning society would talerate widely divergent views, indeed regard them as a source for potential creativity in unexpected situations'¹³. Het is juist omdat de planningtheorie geen inhoudelijke begripvorming in haar kennisvorming toelaat dat ze haar reolisotie niet tegenover de maatschappij (als haar bewustwording of gekendheid) kon vinden maar curieus genoeg slechts in de maatschappij, niet door in de planningsprocessen enige sociale orde te simuleren, maor omgekeerd door het sociale als simulacrum van de planningtheorie te stellen. De normotieve planningtheorie poneert zich als fundamentele moatschappelijke waarde doordat het individuele karakter van het ethisch handelen wordt overstegen, niet in een ethisch handelen van collectiva, groeperingen of klassen, moar in het sociale als droombeeld van 'andere' mensen die handelen, het sociale als lusthof van het singuliere: 'If we were to assume, as is implied in the ideo of a planning society, that planning would become more widespread, and that there would be supreme planning agencies concerned mainly with . . . evolving (a) framework of

12. Etienne Souriau - *Pensée vivante et perfection formelle*, Hachette, Parijs 1925

13. Faludi - *Planning Theory*, blz. 294

planning by other agents, then planning theory would provide the basis for most important decisions. It would, indeed, be the most fundamental normative theory of all . . .'¹⁴. Het is minder de otomoire maatschappij-opvatting van vergelijkbaar handelende individuen en groeperingen (waarbij de collectiva aan het sociale altijd iets als een concept lijken toe te voegen en vandaar in het proces van kennisvorming dominant worden: de valkuil van de kennisvorming door empirisch onderzoek in planning, het epistemologisch obstakel voor een niet meer normatieve maar positieve theorie van planning¹⁵), dan wel het 'methodologisch individualisme' waardoor het sociale verschijnt als de sprong van de ander, als een altijd virtueel gegeven, als het idee van het ethisch handelen zelf. Anderzijds kan daarmee de groei van kennis, de verfijning en nuancering van begrippen, in zo'n discipline niet plaatsvinden via de continue opstapeling van ervaringen. Het proces van kennisvorming is wezenlijk discontinu. De toekomst van de discipline is afhankelijk van de ontwikkeling van onderzoeksprogramma's die deze discontinuïteit van ervaringen kunnen bevatten en formaliseren. Een 'positieve theorie van planning', gebaseerd en gericht op empirisch onderzoek naar historische planningsvaartgangen, kan in haar hypothesen deze virtuoïteit van het sociale eigenlijk alleen maar als exogene factoren formaliseren, bijvoorbeeld in het bestaan van verschillende nationale culturen van planning, verschillende 'planningsomgevingen', waardoor de resultaten van het onderzoek de trekken krijgen van een handboek-achtige 'typologie' van planning¹⁶, een typologie echter waarvan de parameter uiteraard de specifieke ambiance van één planningsomgeving overstijgt, waardoor het handboek in de praktijk niet zal worden benut¹⁷. Het plannings theoretische onderzoek is veelal in deze zin vergelijkend en in zijn praktisch nut teleurstellend¹⁸. Voor architectuur zou zoiets neerkomen op een handboek waarin naast de dorische orde niet de jonische en korintische staan, maar de pyramide van Cheops en de Eiffeltoren. Het bevat misschien een argument, maar zelf geen groei van kennis. De parameter is of exogeen of argumentatief. Dit laatste geldt ook voor het betooglijk kader waarin Faludi de normatieve planningtheorie plaatst naast minder verkieslijke alternatieve benaderingen¹⁹. De kennisvorm, het valdongen begrip, is wel deel van het perspectief, maar ofwel nutteloos ofwel onbereikbaar. Hij is even virtueel als het sociale, welks attribuut hij vormt. Precies dit achttiende-eeuwse rationalisme heeft de planningtheorie gemeen met de vormcodificeringen van de architectonische traditie. De Verlichting is in feite een tweede plateau waarop ontwerp en planning elkaar zouden kunnen treffen: het sociale bestaat niet dan uit

14. Ibid., blz. 295-296

15. Andreas Faludi - 'Introduction', in Andreas Faludi (red. - *A Reader in Planning Theory*, Pergamon, Oxford e.a. 1973, blz. 317-321

16. Faludi - *Planning Theory*, blz. 188-196

17. Faludi - 'Introduction'

18. Vgl. David Thomas e.o. - *Flexibility and Commitment in Planning, A Comparative Study of Local Planning and Development in the Netherlands and England*, Nijhoff, Den Haag e.o. 1983. Vgl. Andreas Faludi - 'Het plan in het openbaar bestuur vanuit planningsmethodologische optiek', in P. Thoens e.o. - *Benaderingen van planning, Vier pre-adviezen over beleidsvorming in het openbaar bestuur*, Staatsuitgeverij, 's-Gravenhage 1981, blz. 93-118, blz. 101-103

19. Andreas Faludi - 'Drie planningsbenaderingen', in Andreas Faludi e.o. (reds.) - *Platform 1*, Delftse Universitaire Pers, Delft 1982, blz. 13-62

kennis, het is even verrassend en heterogeen. 'Orde in de details en tumult in het ensemble', het is opmerkelijk hoe vaak Laugiers parool door planningtheoretici wordt geparafraseerd.

Voor de architectuur van de Verlichting was de realiteit van een bouwwerk niet gelegen in de stenen waaruit men het optrok, ook niet in concepten van zijn iconografie, slechts in de presentstelling van de ordes als kennisreservoir. In een gebouw is de dorische of jonische orde een patente verschijning, maar haar dispositie of superpositie vertelt geen verhaal. De conceptie van de orde volt samen met de opstand die er gedwongen door wordt gearticuleerd. Het ontwerp, voor een orde in het handboek of voor een opstand in het bouwwerk, is een natuurlijke verschijning en een gedwongen experiment met de articulering van de ordes. De ongearticuleerde orde, het kale proportiesysteem, bestaat niet in de architectuur af liever, heeft er geen bestaansrecht sinds haar representerend vermogen in het zestiende eeuwse maniërisme werd teniet gedaan. Zo nutteloos als het resultaat van het ontwerpexperiment verschijnt (werkelijk een orde van de details), zo onbereikbaar blijft de in de ordes opgesloten kennis.

Het betoog van het tractaat als genre architectonische verhandeling, is erop gericht de regels die de architecten volgen, de normen die ze zichzelf in het innerlijk van hun vakbeoefening opleggen, te beargumenteren als onderzoeksprogramma's waarmee de volmaakte vorm van de orde in een bepaalde 'planningsomgeving' adequaat kan worden gereleveerd. De tractaten zoeken de maatschappelijke waarde van de architectuur te definiëren²⁰. Zo kan de programmatische band worden gelegd tussen bijvoorbeeld de jonische orde, als keuze van een bepaalde proportionering, met een buitenwereld waarin erover gepraat zou kunnen worden in termen van vrouwelijk. Een verankering van reeds voorhanden zijnde architectonische elementen als termen in een algemene conversatie, via de weg van een bepaald argument, een bepaalde rationaliteit²¹.

De dorische orde is mannelijk, de jonische vrouwelijk. Toch beïnvloedt deze discursieve oppositie niet de vormgeving aan de details. Het systeem van de ordes is voldongen, het ontwerp problematiseert het, maar in de geheimhouding van een 'methodologisch individualisme', en het tractaat voert een betoog waarin niet deze geheimhouding wordt verbroken maar waarin de vormvolmaaktheid van de ordes als algemeen systeem tot een simulatie van maatschappelijke waarden voert. De ordes ontketenen oppositionele reeksen van begrippen waarmee haar singuliere verschijning sociaal wordt. De oppositie mannelijk-vrouwelijk geeft geen betekenis aan de ordes, die in het ontwerp en in de handboeken even enkelvoudig en

20. Giorgio Grassi - *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Padua 1967 1976²

21. Vgl. o.a. de lezing van C. Peeters in de collegereeks 'De contouren van de architectuurgeschiedenis in Nederland', Groep Architectuurgeschiedenis en Theorie, Technische Hogeschool Eindhoven, 16 mei 1983

kwantitatief blijven als ze waren, maar het is omgekeerd: de aanwezigheid van dergelijke singulariteiten dwingt een betoog (dat nu eenmaal niet van betekenisverlening kan afzien) tot een eigen, autonome consistentie in de betekenisverlening waarin de virtuele algemeenheid en voldangenheid van de ordes als systeem wordt afgespiegeld. Het systeem van de ordes kan zelf niet worden gekend maar slechts in het sociale gesimuleerd. De theoretici van het classicisme mogen ap zaek zijn naar de systematiek van de ordes, wat zij vinden, in de reeksen betekenisverleningen die de ontwikkelingen van hun betoog noodzakelijkerwijs met zich meesleept, zijn steeds weer andere opposities die het sociale negativeren en het daen verschijnen als het droombeeld van de orde. Op het vlak van het ontwerp mag een methodologisch individualisme heersen waarvan de epistemelagie niet wordt gekend, in het tractaat domineert een discursief individualisme waarvan de epistemologie steeds dezelfde is: van de volmaakte vorm, gesteld als waarde, naar de ontketening van reeksen opposities waarvan de samenbindende, respectievelijke waarden niet de architectuur unificeren maar slechts het sociale diversificeren. Laugier's parool heeft ook een kennistheoretische pointe, en het is om deze reden dat de naar methodologische eenheid strevende theoretici van het classicisme deze eenheid niet bereiken op het vlak van hun betoog en van de ontwikkeling van hun concepten²².

Het paradoxale en misschien voor de ontwikkeling van de architectuur kenmerkende is dat haar vormen, typen en ontwerpbeginselen zich het beste lijken te ontwikkelen in een situatie waar met bestaande middelen een nieuw vraagstuk tegemaet wordt getreden, waar dus niet in het bijzonder om de ontwikkeling van nieuwe middelen lijkt te worden gevraagd. De mislukking van vele van de betooglijke excursies van de theoretici van het classicisme schijnt er ook op te duiden, alsof het nieuwe in de architectuur niet ontstaat op grond van een individuele scheppingsdrang, een persoonlijke wil tot het nieuwe, een intellectuele creatie, maar alleen in een niet-inhoudelijke, kwantitatieve en classificatorische relatie tot het bestaande, als het ware een procedure zonder de voortgang van het tijdsaspect. Het is in dit verband ook opmerkelijk hoe de belangrijkste impulsen voor de ontwikkeling van de classicistische theorie kwamen van buiten het eigenlijke vak, van 'dilettanten' als Perrault en Laugier.

De architectonische kennis heeft haar achttiende eeuwse codificatie (in de 'vorm' van de *Encyclopédie*) in grote trekken gehandhaafd en bewaard in de traditie van handboeken. Deze handboeken bestaan uit typologische reeksen op relatief neutrale, kwantitatieve grondslag, bijvoorbeeld de proportie als bestaansreden van de reeks van de ordes, de kavelbreedte

22. Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, Denis Bilodeau - *De taal van de klassicistische architectuur, Het gebod tot orde*, SUN, Nijmegen 1983

voor de reeks woningplattegronden, de dichtheid voor de verkavelingspatronen enzovoort. In een typologische reeks kunnen alle bekende en bestaande oplossingen als type in een onderlinge maar louter kwantitatieve relatie treden. Dit is ook in het algemeen de band tussen typologie, crisis en geschiedenis, waar het juist het wegvallen van evalueringen betreft waardoor de verschijnselen, de vaklieden en hun vormen, door de leegte van de tijd in 'een' verhouding zichtbaar worden. De typologie is de fabel van de crisis²³.

Terwijl bijvoorbeeld de dorische orde, gezien als specifiek ontwerp, als mannelijk kan worden gewaardeerd en de jonische als vrouwelijk en deze kwalitatieve verhouding de keuze voor deze of gene orde bij een ontwerp voor een bouwwerk dat een bepaald karakter²⁴ zou moeten hebben kan beïnvloeden (een dorische tempel, een jonische tempel enzovoort), is deze relatie als reeks in het handboek bepoold door haar verschillende proportionering. Dit deed en doet vragen naar de systematiek van dergelijke vormenreeksen in de architectuur. Haar structurele, het architectonisch repertoire en de architectonische kennis funderende karakter ontleen ze aan haar gelijkelijk toebehoren aan twee reeksen, die van haar kwantitatieve orde en die van haar denominatieve aanduiding van hoe ze worden benoemd en begrepen. De dorische orde is een bepaalde proportionering en ze heeft als zodanig een kwantitatieve relatie tot andere proportioneringen, maar deze verhouding impliceert een specificatie van de dorische orde in de hele detaillering van haar opstand, van basement tot kapiteel, van schacht tot tryglief. Wat de typologische handboeken bieden is niet de proportionering (die slechts de voorwaarde vormt voor de reeksen waarmee het handboek zich vestigt als genre van de architectonische kennisvorming) maar is steeds een specifiek ontwerp of reeks ontwerpen voor de dorische, jonische of andere orde als waren deze laatste een bijzondere problematiek (een reeks die in beginsel dus oneindig is). Dit wil zeggen, de detaillering van een gevelopstand en het hierbij benutten van de overgeleverde ordensystematiek dwingt de architect tot het ontwikkelen van een argumentatief kader, een betooglijkheid, waarmee de detaillering van een bepaalde proportionering doodwerkelijk kan worden gearticuleerd, in een bouwwerk of in een handboek. Deze dwang vormt de 'scheppende kracht' van de ordes, de macht van het classicisme over eigenlijk de hele architectonische traditie.

Het argument dat de architect moet ontwikkelen om de gevelopstand te detailleren is niet dat van de handvaardigheid van de werkpluots (en als we de scherpe tong van Pugin ernstig zouden moeten nemen is het classicisme zelfs een aanslag op de habilititeit van het bouwen), maar is de werkpluots

23. De verhoudingen zijn louter kwantitatief, de verschijnselen louter kwalitatief; in de typologie worden de dingen kracht: Gilles Deleuze - *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Parijs 1962 1973⁴, blz. 85. De architectonische elementen in de handboeken kunnen als 'actieve' typen worden gekenschetst (in tegenstelling tot de normatieve vormwendingen in het ontwerp die ook psychologisch of pathologisch kunnen worden getraceerd) door hun hoge mate aan voldangenheid, juist ook door het feit dat de typologische reeks heterogeen kan verschijnen bij eenzelfde parameter. Vgl. *ibid.*, blz. 127 e.v. De vormen verschijnen er in hun machtswil, hierin ligt de mogelijke band met de verkeerde en tegenstrijdige wereld. Vgl. Massimo Cacciari - *Krisis, Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milaan 1976 1979⁵, blz. 62 e.v.

24. Het achttiende eeuwse concept van 'karakter' neigde er zo toe de reeks van de ordes te verbreken, waarbij de keuze als het ware belangrijker werd dan het reservoir waaruit werd gekozen: 'Perhaps at no time other than the late eighteenth century has architectural thought been confronted with so explosive an idea... By the demand for character, order was atomized': Colin Rowe - 'Character and Composition; or some Vicissitudes of Architectural Vocabulary in the Nineteenth Century', *Oppositions* (1972) 2, in Colin Rowe - *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, MIT Press, Cambridge Mass. e.a., 1976 1980⁵, blz. 59-87, blz. 80. We kunnen eraan aflezen hoe weinig de handboeken, in hun systematiek, gericht waren op benutting in het ontwerp door middel van keuze van voorbeelden, en hoe zeer het kenniskarakter erin overheerst heeft. Er is geen band, in de architectuurtheorie, tussen de systematiek van het handboek en de problematiek van het ontwerp. Iedere nagestreefde synthese verbroekt de systematiek van de ordes. Juist waar de ordes, de 'stijlen', ook voor het ontwerp van fundamenteel belang werden geacht, in de negentiende eeuw,

als sociale verschijning. Niet het bouwwerk zoals het verschijnt maar zoals het wordt gebouwd. Niet het bouwwerk maar het bouwen. Het is steeds wanneer de woorden van de architect een architectuurtheoretische strekking krijgen dat dit komt vanuit een latent of patent economisch motief. Maar het is de *economia* van de manufactuur, waarin het ontwerp zich als architectuurcategorie vestigde, die keer op keer op haar sociale draagwijdte moet worden beproefd, waardoor het betoog van de architect politieke demensies krijgt. In het geval van Adolf Loos heeft Aldo Rossi dit moment met nadruk willen onderstrepen²⁵. De *economia* van de manufactuur is het humanisme van de architect, het is de ultieme waarde waarin de architectuur in haar ontworpenheid maatschappelijk verschijnt, maar onaangepast en vandaar kritisch.

Het is misschien opmerkelijk dat het ontstaan van het ontwerp als categorie, het disegna in de Renaissance, gepaard gaat met het teruggrijpen op een veel vroegere vormtaal. Het is misschien in hetzelfde verband opmerkelijk dat ook het encyclopaedisme van de achttiende eeuwse Verlichting overeenkomt met een neoclassicisme in het vakgebied. Het ontwerp brengt niet iets nieuws (zoals men zou kunnen denken) maar iets ouds. In dat geval is het parallelle effect van ontwerp en handboek duidelijk.

De organisatie van de bouw van de Renaissance-bouwwerken zal, zelfs in het geval van de koepel op de dom te Florence, niet veel ingewikkelder zijn geweest in bouwtechnische zin of zelfs veel minder complex dan de bouw van de grote gotische kathedralen dit geweest was. Er zijn, zoals Tafuri ook aanduidde²⁶, eigenlijk geen specifieke vernieuwingen in het vakgebied in de Renaissance aan te wijzen die niet al ervóór gezien waren, alleen dat het ontwerp als categorie, als hoofdarbeid in de architectuur, voortkomt uit een nieuwe combinatie van het bestaande. Zo is er een dialectiek tussen het structurele gehalte dat de architectuur dan aanneemt, via de hoofdarbeid van het ontwerp en het handboek, en het onvermogen het bouwen zich als manufactuur in kapitalistische zin daadwerkelijk te laten ontwikkelen. Dit laatste punt is doorslaggevend en het is opmerkelijk dat er in de literatuur weinig aandacht aan is besteed. Het paradigma van de architectuurtheorie bevestigt het aparte statuut van de architectuur doordat de *economia* van de manufactuur de reële organisatie van de bouwprocessen schijnbaar breukloos kan rationaliseren, zonder dat hier enige behoefte of functie aan ten grondslag ligt. Terwijl de bouwwerken zelf niet economischer zullen kunnen worden uitgebaat dan voorheen, is de architectuur voor korte tijd een experimenteel veld voor de ontwikkeling van nieuwe organisatievormen, nieuwe grafische en mechanische technieken, die op de terreinen waar ze effectief zouden kunnen zijn niet of veel trager konden

leide het tot een bloei van experimentalisme. Alleen waar het ontwerp zelf als de bladzijde van een handboek wordt opgevat (wanneer dus geen principieel verschil wordt aanderkend tussen het ontwerpen van een arde binnen de systematiek van een handboek en het ontwerpen van een arde binnen de problematiek van een bouwwerk) zou het ontwerp een bijdrage kunnen vormen aan een groei van architectonische kennis: 'L'analisi, per esempio la classificazione delle architetture secondo parametri diversi, . . . fornisce un certo tipo di conoscenza dell'architettura. Questa conoscenza è parziale e limitata, ma ciò non vuol dire che essa abbia una portata limitata (per questo secondo me si può parlare di architettura come scienza): soltanto che la sua portata sul piano proprio conoscitivo può essere misurata (una misura peraltro singolare) solo in ciò che produce, cioè nel progetto, il quale resta la sua spiegazione più definitiva, perché appunto le esibisce concretamente, mostrando questa relazione che unisce tra loro architetture lontane nel tempo': Giorgio Grassi - 'Il rapporto analisi-progetto', in Aldo Rossi (red.) - *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*, Clup, Milaan 1970/1974²⁵, blz. 64-82, blz. 69-70. 'Analisi e progetto' (1969)', in Giorgio Grassi - *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Franco Angeli, Milaan 1980 (Gustavo Gili, Barcelona 1979), blz. 55. De problematiek van een ontwerp dient dus nooit als norm bij de samenstelling van een handboek, maar de systematiek van het handboek kan omgekeerd wel norm zijn bij het vervoerlijgen van een ontwerp. Het is de enige norm waarmee het ontwerp zich kan losmaken uit formalisme en experimentalisme, om daadwerkelijk toe te behoren aan de traditie van de architectuur als wetenschap zelf. In dit opzicht zou moeten worden bezien in hoeverre het concept van karakter met zijn effect van atomisering van de classicistische architectonische elementen de systematiek eigen aan de classicistische handboeken geschikt maakt als norm voor het neogotische ontwerp.

25. Aldo Rossi - 'Adolf Loos, 1870-1933', *Casabella continua* (1959) 233, in Aldo Rossi - *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Clup, Milaan 1975, blz. 78-106

26. Manfredo Tafuri - *Teorie e storia*, blz. 24-26, *Theories and History of Architecture*, Granada, Londen e.o. 1980, blz. 14-16: Brunelleschi's 'ant-historisering' van het bestaande ontwerpen.

worden ontwikkeld. Brunelleschi's werkplaats is veel gestroomlijnder dan de wolmanufacturen die het hadden moeten zijn²⁷ omdat zij het waren die bijdroegen aan de accumulatie, de productiekrachten intensiverden en nieuwe productieverhoudingen schiepen. In de architectuur speelden deze factoren geen of weinig rol. Het zou hier te ver vaeren ons te bewegen in de controversen tussen degenen voor wie de economie van de manufactuur (de kapitalistische verhoudingen in nuce) maatgevend moet worden gezien voor de ontwikkeling van de nieuwe mechanische en grafische technieken en als de grondslag geldt voor de opkamende natuurwetenschap²⁸ en degenen voor wie de wetenschappen ontstaan als een effect van de sociale ontmoeting van de handwerksman wiens mechanica en meeddaad een rechtstreeks antwoord vormen op zich nu eenmaal aandienende behoeften van veelal militaire aard²⁹ met het uit het oosten gevoede, continue mathematische groei³⁰. Of de productieverhoudingen moeten worden gezien als zelfstandige, formele gegevens die de productiekrachten tot vorm dwingen of dat de productieverhoudingen in de eerste plaats politieke en culturele verhoudingen van maatschappelijke groeperingen zijn die ageren in en reageren op wat het 'andere', de natuur of de anderen, geeft en neemt³¹. Voor de eerste, strikt sociologische en holistische visie pleit het feit, tenminste in de architectuur, dat de proportie en de orde haar kenniskarakter bewaren ook als haar iconografie en representerend vermogen allang zijn uitgeput, in tegenstelling tot de symbolische vormen van het perspectief en de mechanica. Niet dat de divina proportio voor korte tijd de natuurkundige dimensie heeft waardoor de architect het boek van de natuur lijkt te kunnen schrijven in zijn bouwwerken en de architectuur zelve als culturele synthese verschijnt tussen de empirie van het alledaagse leven en zijn ambachtelijke kracht aan de ene kant en de continuïteit van de wetenschappelijke traditie aan de andere kant, maar dat de proportie en de orde verschijnen als de eigen economie, het eigen ruilmiddel en de eigen verdienste van de architectuur om juist in haar 'zelfvoldaanheid', als het ware in een eigen facultair vermogen, bepaalde taken van het representerende denken te kunnen vervullen is voor het ontstaan van het proces van architectonische kennisvorming doorslaggevend. Juist de voldongenheid van de ordes als volmaakte vorm, als begrip gereïtereerd tot denominatieve aanduiding, maakt de architectuur niet autonoom³² en dwingt haar tot het sociale, omdat de ordes maar een deel van haar activiteiten behelsen, precies dat deel dat haar kennisvorming uitmaakt. Het is de nieuwe toon in tractaten als die van Alberti³³, maar het is duidelijk dat deze zelfvoldaanheid in overeenstemming zal zijn met een ongestoorde en als het ware breukloze voortzetting van de gotisch-ambachtelijke traditie,

27. Vgl. de verschillende studies van A. Doren, zoals samengevat door Friedrich Antal - *Florentine Painting and Its Social Background*, Routledge en Kegan Paul, Londen 1948, Harper en Row, New York e.a. z.d.

28. Franz Borkenau - *Der Uebergang vom feudalen zum bürgerlichen Weltbild, Studien zur Geschichte der Philosophie der Manufakturperiode*, Alcan, Parijs 1934, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt 1971

29. Henryk Grossmann - 'Die gesellschaftliche Grundlagen der mechanistischen Philosophie und die Manufaktur', *Zeitschrift für Sozialforschung* IV (1935) 2, blz. 161-231

30. E. J. Dijksterhuis - *De mechanisering van het wereldbeeld*, Meulenhoff, Amsterdam 1950 1977³, blz. 265-271

31. Louis Althusser - *Pour Marx*, Maspéro, Parijs 1965 en Maurice Godelier - *Rationalité et irrationalité en économie*, Maspéro, Parijs 1969

32. Geert Bekoert - 'Imitatie als levensbeschouwing. Over het omgaan met oude teksten', *Wonen-TA/BK* (1983) 10, blz. 20-27, blz. 27

33. Françoise Choay - *La règle et le modèle, Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Seuil, Parijs 1980

zoals bij Delorme³⁴.

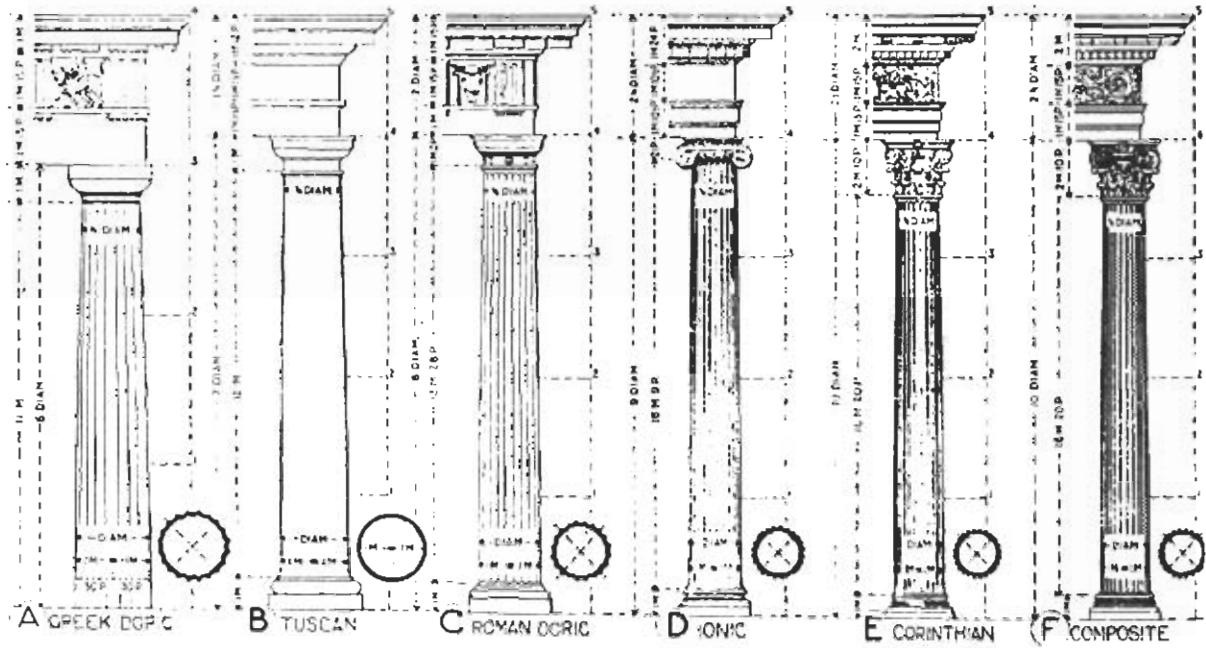
In de Renaissance poneert het ontwerp zich als experiment met de architectonische vormen van de Oudheid, vormen die nadien geen ontwikkeling meer toelieten anders dan in de nuancering, het minimummoduul, van hun detaillering³⁵. Vormen die ideologisch gefixeerd waren in een ver verleden zonder een archetypische draagwijdte aan te nemen³⁶. Binnen het vakgebied fungeerden ze niet zozeer als herontdekking van de klassieke varmentaal maar om het onbewuste reïteratieproces van de klassieke vormen dat in de veertiende eeuw (men denke aan Arnolfa) al sowieso plaatsvond en dat ook later nog in de hardnekkigheid van de gotisch-ambachtelijke overlevering in de noordelijke landen voortduurt te onderbreken, om ertegenover hun oorsprong en hun ideologie als een kunstmatigheid, een artificialiteit, te stellen. Anderzijds fungeert het ontwerp dan als een weerlegbare hypothese om het vakgebied van de architectuur, als een deel van de levende wereld, overeenkomstig de wijsgerige beginselen van de Renaissance, te boek te stellen. De utapie van het ontwerp als in de Renaissance ontstane categorie van architectonisch handelen - en dus als begrip in de architectuurtheorie - is niets anders dan dat het een onderzoek behelst ten behoeve van de samenstelling van het ultieme handboek als conclusieve presentatie van de architectonische technieken, als afronding dus. Deze ervaring vindt als het ware buiten de architectuur haar bekroning, in de achttiende eeuwse Encyclopédie, van Diderot en d'Alembert (waarvan vooral het Partie Graphique de architecten ook heden ten dage nog met zoiets als de kern van hun vakbeoefening zal confranteren), wanneer het erom gaat dat in het vooruitzicht van de industriële revolutie of liever de antiegeningsprocessen waarmee de oorspronkelijke accumulatie nu versneld (en zichtbaar) gepaard zal gaan véle kennisvormen verouderd raken en in dialectiek hiermee publiek worden gemaakt. Het is de dialectiek van de burgerlijke cultuur en haar openbaarheid³⁷. Wat openbaar is, is verouderd. Wat antiek is en versleten, is publiek. De toga waarin de Franse Revolutie gekleed zal gaan traceert het palitieke effect van dit iconoclastische pantser van volmaakte classicistische vormen die werden herhaald om hun geschiedenis te vergeten³⁸. Zowel in de klassieke handboeken als in het geweld van de sociale omwenteling staat de tijd stil³⁹.

Het is in dit perspectief - een weliswaar historiografisch perpectief maar toch een dat laat ik zeggen de waarheid van de architectuur als vak uitmaakt - dat het ontwerp of de architectuur, juist in hun voortdurendheid, in hun continuïteit waardoor we hen als vak kunnen aanmerken, zich keer op keer aan een functionalistische of fenomenologische concentratie op hun

34. Vgl. Geert Beekaert - 'Architect, wat betekent die benaming?', *Wonen-TA/BK* (1981) 9, blz. 16-28

35. Zoals in Roland Freart de Chambray - *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, Parijs 1650. De ontwikkeling van de ordes betreft de kleinste proportionering van haar details. De architectonische ervaring heeft betrekking op deze differentiele sensibiliteit die in de verschijning van het bouwwerk slechts als structuur of systeem zou kunnen worden gewaardeerd. Naast deze differentiele detaillering is er de systematiek in de representatie van de reeks van ordes, als een systematiek eigen aan de ordeboeken en niet verschijnend in de bouwwerken. De systematiek heeft betrekking op de mate waarin de reeks van ordes de entiteit van iedere proportionele verhouding van de orde opoort overstijgt. De ontwikkeling van de reeks van ordeboeken neigt tot een steeds abstracter voorstelling van de reeks ordes, tot een steeds gelijkmatiger reeks, waarin de verschillende proporties rechtstreeks aan elkaar worden gerelateerd. Zie geeft William Chambers - *A Treatise on Civil Architecture*, Londen 1759, een systematisering van de ordes waar bij gelijkblijvende hoogte de reeks van verhoudingen volledig transparant lijkt te worden. Ten opzichte van de zestiende eeuwse handboeken die er het voorbeeld van zijn blijven vormen (Serlio, Vignola, Palladio) tonen de bijdragen uit het midden van de achttiende eeuw hoezeer het begrip van de ordenreks is gaan samenvallen met het ontwerp tot presentatie van deze reeks, zonder externe verwijzing en zelfs zonder verwijzing naar de regels van ontwerp van een bouwwerk of gecombineerde afstand. Ze vormen een gefigureerd begrip, dat in de illustratie met zichzelf samenvalt, maar omdat het buiten het ordeboek niet kan worden benut daar noodzakelijk vaag blijft, dat wil zeggen oneindige toepassing heeft. Juist de verdere verfijning van de ordenreks maakt het begrip van de proportie algemeen bruikbaar, ook waar de orden niet meer worden benut, hetgeen leidt tot de kole tectonische gevelvlakken van de Franse-Revolutie-architecten, terwijl anderzijds, in de Engelse traditie, de orde hiermee zuiver ornamentaal van aard lijkt te worden. Vgl. Emil Kaufmann - *Architecture in the Age of Reason*, Harvard University Press, Cambridge Mass 1955

COMPARATIVE PROPORTIONS OF THE ORDERS AFTER SIR W. CHAMBERS



'probleemveld' onttrekken, om als bij wijze kritisch cultureel en sociaal vermogen alle maatschappelijke bereiken te doarzwemen, van de logica van hun kennisopbouw tot de made van hun vormgeving, van de ethiek van het handelen in de geheime werkplaats tot de statie van het politiek doorslaggevende evenement, van de volmaaktheid van hun orden tot de problematiseringen waartoe hun levend denken zich gedwongen vaelt. Het ontwerp is geen beeld van het bouwwerk, het is überhaupt geen image maar een nauwkeurig omschreven document voor het proces, aantal en soort van handelingen die een aannemer juridicaliter moet verrichten. Het is, zoals Alain ook opmerkte⁴⁰, helemaal geen noodzakelijke categorie voor het bouwen en ik heb proberen duidelijk te maken dat het dit in de geschiedenis ook niet geweest is. Het is zou je kunnen zeggen een ideeë en in de uitwerking ervan symbolische categorie ten behoeve van de hervestiging van de architectuur als discipline in de cultuur - waarvan de pointe niet sociaal is maar literair - of alleen en juist sociaal voorzover literair - en dat de architecten over het algemeen kwaliteiten aan hun ontwerp taekennen is een gegeven dot hier in zekere zin los von staat. Het is het problematiserend karakter van het ontwerp dat in de tractaten als simulatie in het sociale wordt afgespiegeld.

Het zou hier te ver voeren in het humanisme van de Renaissance, het rationalisme van de Verlichting en het sociale ols simulacrum aan het eind van de negentiende eeuw de parallelle sparen aan te voeren waarmee de planning, dit betrekkelijk moderne begrip, juist in haar procedurele theorie dezelfde epistemalagische voorwaarden en mogelijkheden heeft doorlapen als de architectuur. Beide hebben de neiging hun relatie tot hun 'probleemveld', het bouwen, de stad, de 'ruimte', de 'ruimtelijke' ardening, het 'ruimtelijke' beleid en zijn voorbereiding, niet veel sterker te definiëren dan volgens de cammon sense in een bepaalde periode wordt gevergd. Hun probleemveld is niet extern maar intern en is gelegen in de problematiseringen die ze bewerkstelligen. Ontwerp zowel als strategische keuzebenadering problematiseren het handelen uit het oogpunt van efficiency en economisch effect. Ze haren toe aan een *economia*, waardoor ze hun eigen versleten systematiek, de antropomorfie van de ordes af de goedheid van de mens, het hondwerk van het ambacht of het handelen van het individu, Machs denkeconomie of de 'human growth', al deze naïeve beelden maar in het gehele proces van hun kennisvorming kritische momenten kunnen bewaren als weerhaken, keer op keer geslagen in de tors von het Europese leven.

Dit doet dan ook vragen, tenslotte, naar de toekomst van beide disciplines. Een ontwikkeling van een toekomstperspectief voor de programma's van

36. De discursiviteit van de ordes is minder gelegen in de oorsprong van iedere orde op zichzelf dan wel in de 'klassieke' herkomst van de gehele ordenreeks, als een ongerijmde verbinding van de Romeinse en Griekse bouwkunst. De Toscaanse orde en de Compositiorde zijn de specifiek Romeinse uiteinden van een Grieks-Romeinse reeks. Erin zit steeds de dualiteit van het Romeinse of Griekse bouwen, een dualiteit die in het midden van de achttiende eeuw tot een discussie uitbarst. Interessanter is dat in de reeks ordes zelf de kwaliteit van de verschillende oorsprongen is opgeheven in de kwantiteit van de reeks. Er is geen ideologische tegenstelling tussen de boerse ruraliteit van de Toscaanse orde en de Hellenistische artificialiteit van de Compositiet. Er is geen tegenstelling in architectuur denkbaar tussen stad (kunstwerk) en platteland (oorsprong).

37. Een overzicht van de dialectiek van de verschillende kunstvormen in dit apzicht geeft Leo Baele, E. Gerhard - *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert* (1936), Ullstein, Frankfurt 1972 1979²

38. Vgl. Marx' 18e Brumaire, zoals geïnterpreteerd door Gilles Deleuze - *Différence et répétition*, PUF, Parijs 1968

39. Benjamin, blz. 702

40. Grassi - *L'architettura come mestiere*, blz. 194

onderzoek in de disciplines van architectuur en planning is legitiem voorzover beide gedwongen zijn (in het proces van hun kennisvorming) het sociale als hun simulacrum te zien. Ik heb het dan niet zozeer over directe toepassingen van de nieuwe rekenmachines in de bestaande praktijken maar meer over hoe deze praktijken veranderen in het kader van de economische 'heropleving' op grond van de microcomputer. Ook gaat het niet zozeer om hoe architect en planner zullen omgaan met de grote hoeveelheden gegevens die hen tegen geringe kosten ter beschikking zal kunnen staan. Beider disciplines hebben in haar traditie genoeg weerstand opgebouwd tegen de toestroming van informatie uit haar 'probleemveld'. Beide zijn het niet zozeer activiteiten die problemen oplossen als wel problematiserend te werk gaan. Interessanter is hoe de informatiestromen zelf van hoedanigheid veranderen. Wat verandert is de mate van openbaarheid en privaatheid van de verschillende economische sectoren. Het is dit wat directe consequenties heeft voor de kennisvormingsprocessen in de disciplines als architectuur en planning.

Het kapitalisme van de toekomst, zegt bijvoorbeeld Attali⁴¹, zal de taken avernemen die nu nog tot de openbare sector horen (zoals het onderwijs, de gezondheidszorg en dergelijke), terwijl alles wat nu nog tot de particuliere sector hoort (de onrendabel geworden bedrijfstakken als staal, scheepsbouw, zware chemie en dergelijke) onder de openbare sector zal vallen. Ik wil hier, aan het slot van mijn betoog, niet ingaan op de draagwijdte van deze prognose maar slechts vaststellen dat ze een begrip vormt van wat we op verspreide wijze dagelijks in de krant lezen. Het is denkbaar, binnen dit perspectief van veranderende openbaarheid, dat voor het architectonisch vakgebied en het ontwerp, begrepen als onderzoeksvorm hierin, de naoorlogse aberratie van de fenomenologische, beleefbare 'ruimte' (een ruimte die evenals de proportie in de Renaissance iets voor zou moeten stellen zonder zelf iets voor te stellen) aan betekenis zal inboeten, ook in de publieke aandacht, ten gunste van de materialiteit van het bouwwerk. Bouwtechnieken komen nu veelal slechts in het nieuws als uit de materialen vreemde gassen ontsnappen. In het naaarlage bouwen is de materialiteit van het bouwwerk sterk veranachtzaamd ten opzichte van de beschikbare, akoestische en thermische kwaliteit van de ruimte die door de bouwmaterialen werd bewerkstelligd. Terwijl de ruimte privatiseert en de overheid haar bemoeienis op dit vlak aan het terugbrengen is (men denke aan de uitgifte van stadsparken, de privatisering van staatsbosbeheer en dergelijke) zal de toeleveringsindustrie waar de architect voor een deel van zijn materialen van afhankelijk is tot de overheidstaken gaan behoren. De reeks van materialen loopt daarmee van geprivatiseerd hout en baksteen

41. Jacques Attali, Marc Guillaume - *L'anti-économie*, PUF, Parijs 1975 en Jacques Attali - *La nouvelle économie française*, PUF, Parijs 1978

tot publiek geregeld staal en plastic. De sociale woningbouw zal wellicht, zo hij dan nog bestaat, in de laatste materialen worden opgetrokken, de particuliere in de eerste. Voor de architect verandert er in beginsel weinig. Men moet zich voorstellen - en ik chargeer hier doelbewust, bij wijze van conclusie - dat de context van het ontwerp niet gevormd zal worden door een ruimtelijk plan, een bestemmingsplan, maar door een materialenplan. De ruimtelijke planning voelt haar werkterreinen, haar 'probleemveld', haar object als ik het zo mag noemen, wegglijden in de private sector. In plaats van het ook hier verdedigen van kwaliteiten die economisch en cultureel gezien niet meer gelden als zodanig zou het er mijns inziens om gaan dat planning als discipline de privatisering van haar probleemveld overdenkt en onderzoekt.



Neogotiek thans en honderd jaar geleden

De neogotiek is in Nederland laat in de cultuur doorgedrongen, pas in het midden van de negentiende eeuw, met de paleisbouw van Willem II en de kerkenbouw van de katholieke heropleving. Dit en haar beperkte ideologische draagvlak - de heilige familie van de roomse avantgarde - maken haar extreme karakter verklaarbaar en bewerkstelligen haar succes en mislukking.

De Nederlandse bouwmeester adopteert de gotische vormen meer dan vijftig jaar na de geboorte van de neogotiek, als haar oorspronkelijke anticlassicistische impuls al is geromantiseerd en haar schandalige vormen zijn gesystematiseerd in de *Dictionnaires* van Viollet-le-Duc. Hierdoor is het zicht op de heftigheid van haar vormen altijd wat duister gebleven. Je zou kunnen opperen, als een hypothese, dat de bijzondere denktrant van de katholieke intelligentsia in Nederland in de tweede helft van de vorige eeuw een vorm van 'nomadisch denken' is, een denken zonder oorsprong en zonder traditie. Het is de stem van een minderheid, als van een onafhankelijk geworden kolonie waar de geluiden van alle minderheden samenklinken in een taal die elk concept van zijn inhoud berooft, die elke overlevering van haar centrale these ontdoet om haar middelpuntvlindend te maken, en die archaïserend en mechanisch is.

Dat Cuypers' beste bouwwerken, het station, het museum en de Vondelkerk te Amsterdam, de neogotiek antstijgen, in uitleg en zelfs in opstand, is een indicatie voor het feit dat de Nederlanders de neogotische vormen eigenlijk nooit als een te systematiseren stelsel hebben gezien dat door experiment zou kunnen worden verfijnd, bewezen of weerlegd. Elke min of meer oorspronkelijke ontwerpdaad van Cuypers onttrekt zich onmiddellijk aan het varmenrepertoire dat in de geschriften wel werd gevierd via eindeloze liturgie-explicaties maar nimmer systematisch werd beschreven. Dat Cuypers is doorgegaan voor de Nederlandse Viollet-le-Duc mag een weerlegde mythe zijn¹, dan blijft toch de vraag wat de beweegreden was, op het vlak van de vakbeoefening, waarom voor de bouwstramen van de katholieke kerken, eenmaal het belang van liturgie en architectuur onderkend, in het midden van de negentiende eeuw juist de gotiek werd uitverkoren en niet bijvoorbeeld het madel van de Sint Pieter, de jezuïetenbarok, het romaans of byzantijs, die de aarspronkelijkheid van het enig ware geloof beter hadden kunnen weergeven. De vraag is bovendien interessant in de huidige situatie, omdat het postmodernisme wel alle vormen uit de klassieke traditie als citaat tolereert maar de neogotiek nog niet in het repertoire heeft laten daardringen.

1. Vgl. Jan de Heer - 'De geest der neogotiek', *Plan XIII* (1982) 7-8, blz. 30-37

Het postmodernisme heeft de spitsboog nog niet in de vormtotaal ingevoerd, hoewel het verlangen hiertoe wel aanwezig lijkt te zijn in de grotere gezelligheid en meedeelzaamheid die van bouwwerken nu worden verwacht. Recente ontwerpen van postmodernisme tonen een voorkeur voor architectonische vormen die mededelingen bevatten over de vormtotaal waaruit ze zijn gekozen. Het is verbazend dat de neogotische vormen niet tot de eigentijdse genaegegens worden gerekend, in de systematisering die elk postmodernistisch ontwerp weer in de geschiedenis van de architectuur probeert aan te brengen.

De neogotiek is nog taboe. Niet dat gotische vormen categorisch zijn uitgesloten uit het ontwerp. Philip Johnson bouwt een gotische wolkenkrabber, maar het is een mogelijkheid, meer niet. De gotiek is bij Johnson een mogelijkheid vooral, omdat ze buiten de theoretische discussies valt. Het internationale debat over architectuur gaat al jaar en dag over de classicistische fundamenten van het modernisme. Het is de weg door Le Corbusier geweest in 1923 in *Vers une architecture* - van Parthenon tot driedekker. De theorie der moderne en postmoderne architectuur leeft steeds van deze tegenstelling. Elk oeuvre vormt er de autobiografische synthese van. Formalisme in de architectuur knoapt vroeger of later aan bij de ordes van het classicisme, niet bij de blaemrijkheid van het ornament maar bij de schematische maatvoeringen ervan.

Het classicistische brokstuk, de zuil, de gebroken zuil, de omgekeerde zuil, de hangende zuil, ze worden allerwegen als aanhaling in het gebouwde betoog van de postmodernistische verwezenlijkingen benut ter ondersteuning van de lectuur ervan. Joop van Stijg's italianiserende gevelopstanden zouden helemaal niet begrepen kunnen worden zonder kennis der architectuurgeschiedenis. Aan de andere kant, ook gezien vanuit de historische vormen blijven ze dubbelzinnig. Het rande is in het postmodernisme altijd cirkelrond gebleven. Het is een masker dat de rechte vormen kan worden opgezet. We hebben dit ook gezien in het ontwerp door Carel Weeber voor de bibliotheek in Rotterdam, waar de ronde gaten in de gevel net zo goed rechthoekig hadden kunnen zijn. Niettemin werden ze door Aldo van Eyck bestreden met het argument dat ronde vensters in de architectuur nooit zijn voortgekomen. Het argument had gemakkelijk weerlegd kunnen worden onder verwijzing naar de roosvensters van de kathedralen, in plaats van onder verwijzing naar Van Ravensteins station te Den Bosch².

Maar de gotische vormen vallen buiten de horizon van de goedwillende Nederlandse architect, voor wie een theepat zodanig dient te zijn vormgegeven dat je er thee uit kan schenken. Het gesprek dient zodanig te

2. Vgl. Cees Boekrood [red.] - 'Discussie', en de overige bijdragen in *Wonen-TA/BK* (1978) 9



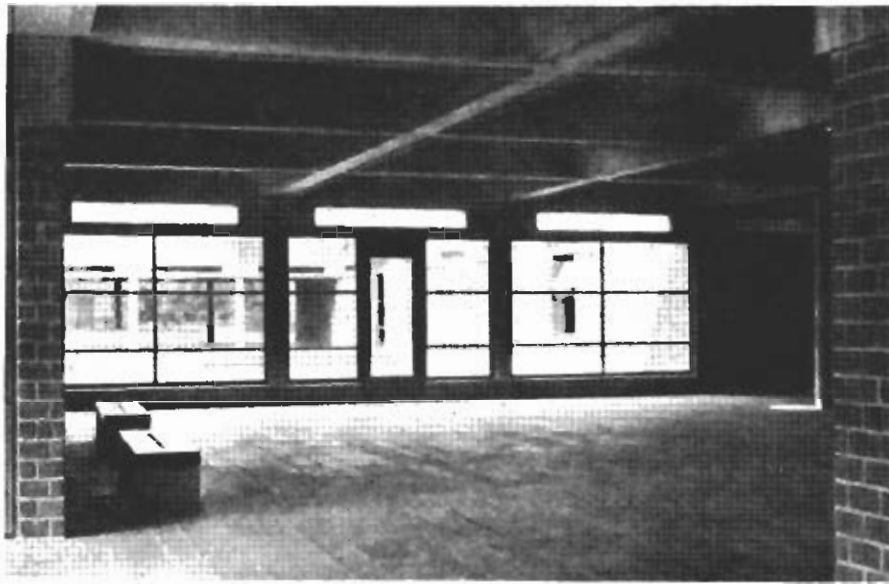
zijn dat er niets bijzonders wordt gezegd. Alleen als aan deze beide voorwaarden is voldaan wint een architectonisch cultuurdrager de Maaskantprijs.

Nu is het roosvenster inderdaad nauwelijks vergelijkbaar met Weebers cirkelvormige goten of met Van Stigts en Von Eycks rondbogen. Van het roosvenster is het vraagstuk nooit de vorm geweest, maar de plaats en de iconografie waren dat. Of liever gezegd: eenmaal de iconografie vastgelegd in een wiel of rad van avontuur dat de westzijde en de topgevels der transeptarmen zou kunnen sieren, was de globale plaats ervan wel vastgelegd, maar niet de precieze plaats naast de andere elementen van de gevel. Deze laatste heeft de bouwmeesters heel wat hoofdbreken gekost, zoals Erwin Panofsky prochtig beschrijft in *Gothic Architecture and Scholasticism*³.

Maar een vorm, iedere vorm, die tweezijdig symmetrisch is, van welke ook de bovenkant gelijk is aan de onderzijde, staat deze niet op gespannen voet met een architectuur die van boven naar beneden wordt gedragen en niet van links naar rechts? De symmetrie met verticale as is een logische verschijning in het bouwen, omdat ze de krachten aan beide zijden van een lichaam of gewelf tegelijkertijd afvoert. Maar een symmetrie met horizontale as heeft geen draagstructurele betekenis, tenzij als I-balk of als vakwerklijger. En wat erger is: ze doet iets af aan de symmetrie van links en rechts, door de introductie van een vorm die spot met het beginsel van het dragen en met het onderscheid tussen horizontaal en verticaal in de bouwwerken. Een cirkelvormig venster van enige afmeting (zodra het grater wordt dan een duivengat in het midden van een tympan) is een crime, omdat het geen architectuur is maar een ding dat toevallig in de bouwkunst verzeild is geraakt. Dit is vermoedelijk een van de redenen waarom Weeber het met plezier toepast.

Het is vermoedelijk ook de reden dat het in de gotiek werd toegepast, waar in de dialectische opeenvolgingen van vormen en vormbeginselen (van de ene bouwplaats op de andere) steeds werd gezacht naar een nieuw concept dat de voorgaande synthese in twijfel zou kunnen trekken. De gotiek der kathedralen was in tegenstelling tot het postmodernisme geen architectuur die over architectuur ging, maar een architectuur die zichzelf en haar eigen systeem steeds te boven wilde komen en daarom op zoek ging naar vormen die er juist niet in zouden kunnen worden toegepast. Het vraagstuk van het roosvenster is er nooit opgelost. Het bleef incongruent en *hors système*. Voor Van Eyck mogen het horizontale en het verticale niet op vloeiende wijze met elkaar worden verbanden, op straffe des doods. Het burgerweeshuis in Amsterdam geeft veel details te zien waar de architect zichzelf inderdaad

3. *Gothic Architecture and Scholasticism, An inquiry into the analogy of the arts, philosophy, and religion in the Middle Ages*, World Publishing Co., New York 1957, The New American Library, New York 1976 (1951)



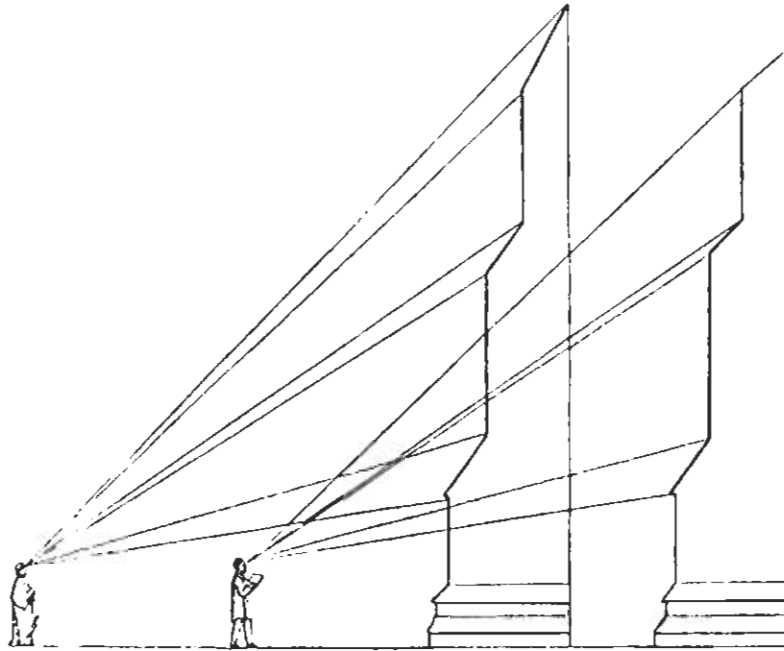
aan zijn eigen norm houdt. De redenering met welke het wordt beargumenteerd maakt een scholastische indruk. Dat de gevel rond de binnenplaats in de hoogte een roedenverdeling volgens de gulden snede en in de breedte een repetitie van gelijke delen te zien geeft komt volgens Van Eyck omdat mensen horizontaal en niet verticaal bewegen. Je beweegt horizontaal, dus wat in de breedte gelijk is verandert steeds voor het oog. Het is het idee van perspectief, maar alsof zijn systeem is vergeten. In de hoogterichting staot het oog stil. De architectonische perspectieftekening geeft de verticale lijnen parallel weer, terwijl toch elke fotograaf weet dat deze wijken. Het is alsof het oog in horizontale richting zou kunnen bewegen, maar in het aanzicht van een opstand op absolute afstand wordt gehouden. De opstand van de gevel is steeds dezelfde voor het oog en kan daarom beter maar niet in gelijke onderverdeling worden vormgegeven.

Het argument zou eenvoudig kunnen worden weerlegd - men denke aan een figuur als Tarzan - maar waar het om gaat is dat Van Eycks architectuur niet zelf naar zo'n weerlegging streeft. De norm luidt: lage gebouwen, opdat het oog zich niet in de hoogte verliest. Het is een ontgotisch idee, waarin de gevel als een onaoglijke strip op de grond ligt.

De invaering van normen in het perspectivische stelsel was altijd wel mogelijk geweest, maar wordt in de geschiedenis van de architectuur pas noodzakelijk op het ogenblik dat het perspectief niet zelf meer een waarde representeert, niet meer in staat is zijn eigen symbolische orde uit te drukken, en toch wordt gebruikt. De verpsychologisering van het puntoog, het oogpunt van het perspectief, tot mensenoog en peinzend oog, gaat in de theorie steeds gepaard met een antiperspectivisch besef en met een zeker verlangen dat de mensen onwiskundig door de wiskundige bouwwerken zouden gaan. Dat de bouwwerken, met andere woorden, niet zouden worden geapprecieerd volgens de ideeën waarmee ze waren vormgegeven, maar dat ze op een 'andere' manier zouden worden beleefd, door de ruimtelijkheid hunner verschijning. Een architectuur die over architectuur ging zou een beleving oproepen die over beleving ging. Dit was het 'verhaal van de andere gedachte' dat de Forumgroep in 1959 voorstelde⁴.

Het opvallendste aan deze gedachte is dat ze de vorm van een verschuiving heeft waardoor een weerleggingsmogelijkheid of besef van eventuele mislukking lijkt te ontbreken. De Forumarchitectuur is als een paradigma dat zich aan kritische discussie en het probleem van uitdrukking in de bouwwerken lijkt te willen onttrekken. Het is een echt paradigma! Het kon alleen van binnen uit worden uitgehold, door het overtreden van de ontwerpnormen bij gelijkblijvende beleving, zoals Corel Weeber doet, of

4. Aldo van Eyck - 'Het verhaal van een andere gedachte', *Forum*XIV (1959) 7, biz. 197-248, en in het algemeen de jaargangen van *Forum* 1959-1962



door het systematiseren van de beleving bij gelijkblijvende ontwerpnormen, zoals Jan Hoogstad heeft gedaan. Heel de schok die het 'neorationalisme' teweeg heeft gebracht is voortgevloeid uit de twijfel die het zaaide over het heersende paradigma, binnen de grenzen van dit paradigma, zonder er een nieuw voor in de plaats te stellen⁵.

Weeber doorbreekt in het bibliotheekontwerp de verplichte scheiding van staande en liggende delen door de cirkels in de gevel, bij uitstek het wiskundige element dat Von Eyck als dominant teken in de plattegrond had gebruikt. Hoogstad hanteert de wrakke synthese die het Forumdenken tussen ontwerp en beleving had aangebracht, de ruimtelijkheid, om aan te tonen dat deze juist een scheiding impliceert tussen mathematisch ontwerp en beleefde ruimte⁶. En wanneer je een 'congruentie' van ontwerp en beleving normatief zou kunnen stellen, om te komen tot een goede architectuur (die op de hoogte van de tijd is), dan zijn experimenten nodig met leefbare, dus eenvoudige maar juist niet mathematische bouwlichamen, met behulp van een hypothesevorming in het ontwerp daartoe, dus met bewijsvoering en weerlegging, en niet met autobiografische beelden. Toch, of de collega's nu worden gebruskeerd of de beleving systematisch wordt benoerd, het psychologisme - het uitgangspunt dat architectuur in de vorm van gebouwen wordt beleefd en ervaren in rechtstreekse waarneming en daar hoor zin vindt - blijft in het neorationalisme intact. Het is de perspectivische orde die met normen wordt gevuld en normen zijn er om overtreden te worden (Weeber). Het is de perspectivische orde die zelf, in haar geheel, normatief kan worden in een wetenschappelijke benadering (Hoogstad). Het perspectief - nu eens leeg om te worden gevuld (Weeber), dan weer zinvol als instrument in een laboratorium (Hoogstad) - blijft als systemotisch concept het ontwerp als verzameling punten en de architectuur als waarneming-vanuit-punten met elkaar mengen. Er is nog niets dat deze systemotiek overstijgt, in het neorationalisme, behalve W. Quists taalmetafoor als ze wat verder overdacht was geweest⁷.

Wat had meer voor de hand gelegen dan dat Hoogstad de gewenste congruentie van ontwerp en beleving had gezocht in een voortgaande exploratie van de architectuurstijl in welke deze congruentie zelf steeds tot de systemotiek had behoord? Maar het neogotische ontwerp en de neogotische architectuur zijn, in de 'ware beginselen' van Pugin, zo met elkaar versmolten geweest dat het bouwwerk zich zo perfect naar de perspectivische waarneming voegt dat het een sculptuur van zichlijnen is geworden. Maar is dit dan niet het doel van Hoogstads experimenten? De neogotiek is Hoogstads utopie⁸.

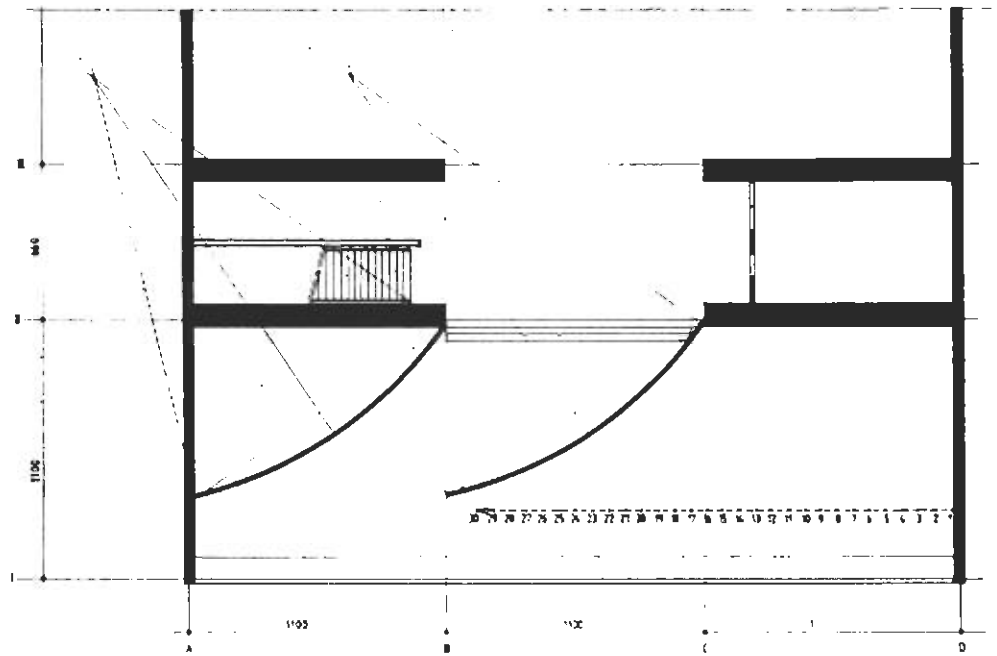
Weebers cirkelvensters doorbreken niet zozeer de verticale opstand waar

5. *Plan X* (1979) 11 en 12, met bijdragen van onder meer Corel Weeber, Wim Quist, Jan Hoogstad, Alexander Tzonis en Umberto Borbieri, onder de titel 'Neo-rationalisme in de Nederlandse architectuur', een *weerslag* van de dat jaar te Delft gehouden postdoctorale cursus 'Lessen in architectuur', georganiseerd door de Stichting Postdoctoraal Onderwijs in het Buitenland te Delft.

6. J. Hoogstad - 'Architect: maker van ruimteklokken', *Plan X* (1979) 12, blz. 8-25, 'De noodzaak van 'n architectuurtheorie', *Plan XI* (1980) 12, blz. 21-49, en 'Architectuur als wetenschap', *Plan XII* (1981) 5, blz. 27-29.

7. W. G. Quist - 'Natuurlijkheid gepaard aan distinctie', *Plan X* (1979) 11, blz. 16-25

8. Vgl. de door Hoogstad getekende Richard-Serra-plattegrond, in Hoogstad - 'De noodzaak van 'n architectuurtheorie', blz. 28



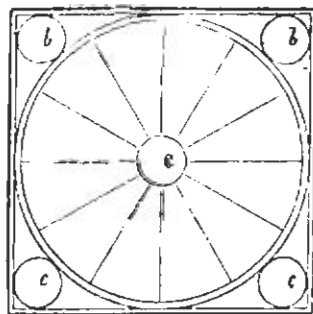
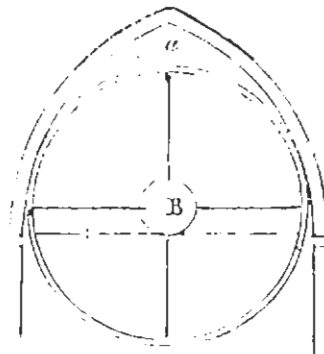
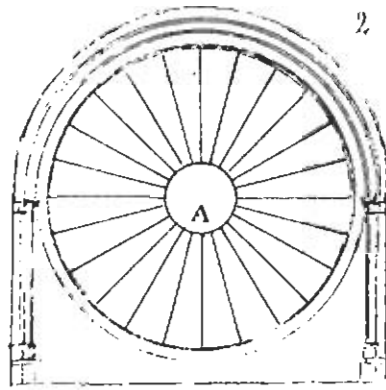
het late-late-Forum-postmodernisme naar is gaan verlangen in een oppervlakkige poging de grachtenpandenarchitectuur nieuw leven in te blazen. Ze doorbreken veeleer de horizontale gelaagdheid van de gordijngedevs der moderne architectuur, die wel naar beneden hingen, maar per verdieping, zodat ze nooit echt konden wapperen. Gordijngedevs? Het betekende alleen dat je er gordijnen achter moest hangen tegen de inkiik. Kenmerkend voor Weebers gaten is dat het echte gaten zijn in een vlak dat erdoor wordt verzelfstandigd. Het zijn niet in de eerste plaats lichtdoorlatende vensters, maar uitsnijdingen van overbodig materiaal. De overweging loopt parallel aan Viollet-le-Duc's historisch tracee van de 'roos' in de *Dictionnaire*⁹. Het idee van de roos is niet de roos. Het idee is dat de gevelinvulling bij grote hoogte te zwaar zou worden en zichzelf nauwelijks zou kunnen dragen, of even dik zou worden als de draagstructuur, daarmee het hele idee van de ribbendraagstructuur geweld aandoend. Daarom laten de gotische meesters materiaal weg uit de gevel. Viollet-le-Duc onderscheidt drie vormbeginselen voor het ontstane gat. Het eerste is de randboog die naar beneden wordt omgeklapt. Het tweede is de ornamentelere oplossing uit de Champagnestreek, in welke het cirkelvormige gat aan de bovenzijde door een spitsboog wordt bekroond (een spitsboog die in dit geval losstaat van enige ribbenstructuur). Het derde is de votting van het roosvenster in een vierkant vlak. In alle gevallen is het roosvenster geen bloem maar een soort stabiliteitsverbond bij een gegeven gat. De eigenlijke vorm van de roos, zegt Viollet-le-Duc, is een twaalfhoek. Dit alles verklaart de roos noch haar plaats. Het verklaart niet waarom de twaalfhoek cirkelvormig wordt uitgevoerd.

Johanna Launspochs pleidooi voor een gotieke bloei¹⁰ entameert een discussie die in de bouwkunst nooit gevoerd is, ook nu niet, tenminste niet rond de gotische vormen zelf. Het ligt misschien aan de manier waarop Launspach de discussie opstart. De gotiek is aanleiding voor het aan de orde stellen van een algemeen menselijk verlangen naar bloemigheid, in plaats van andersom. Je zou veronderstellen, als zo'n verlangen bestond - en waarom zou het niet bestaan? - dat het zou kunnen leiden tot een bestudering van gotiek. Dit laatste is nu juist niet gebeurd.

Antroposofische architecten mogen tegenwoordig tot wulpsere bouwwerken komen, deze hebben weinig gotisch. Ton Alberts beargumenteert zijn vormen als persoonlijke reacties op impressies opgedaan op de bouwplaats en aan de hand van programma's. De materialiteit van een bouwwerk, bijvoorbeeld baksteen, lijkt te worden benadrukt in de verschijningsvorm maar bij nader inzien geeft ze

9. E. E. Viollet-le-Duc - *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Tome huitième, A. Morel, Parijs 1866, F. de Nobele, Parijs 1967 (facsimile-uitgave), blz. 38-68

10. 'Bouwen als hoop, Ernst Bloch over architectuur', *Plan XII* (1981) 8, blz. 18-29, een in de architectuurtheorie zeldzame operationalisering van Bloch's dialectiek van ornamentele bloei en doods-kristal in de architectuur: *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp, Frankfurt 1959/1973, blz. 844-850



uitdrukking aan een concept van vorm en niet van materiaal zelf. Er is in het 'organicisme' van de antroposofische architectuur een betoog aanwezig over hoe vorm tot stand komt, namelijk als een soort kristallijnen, gebroken, op z'n minst vormeloze representatie van de verschillende elementen waarvan het bouwwerk een mengsel is (programma, situatie, bouw materiaal, energieën en dergelijke). Het is een soep vol ingrediënten die alle iets bijdragen tot de smaak in welke ze niet meer apart herkenbaar zijn. Het is als in de klassieke Franse keuken. Het recept is geheim, niet alleen wat betreft de volgorde van handelingen maar ook wat betreft de aard van de ingrediënten. Want het bijzondere in het kunstwerk dient een zicht te geven op het algemene, zegt Goethe. Niet andersom. Nu werken de nouvelle cuisine en de gotische kruidenvrouwtjes wel andersom, van het algemene naar het bijzondere, wat wellicht een verklaring is voor het feit dat de organicisten aver de gotische stijl in de architectuur niets bijzonders te berde brengen.

Alleen een nomade kan de gotische stemming onder woorden brengen die de westerse mens bevongt bij het aanzicht van de middeleeuwse kathedraal. Het gotische detail heeft geen specifieke plaats. Het kan elke vorm hebben op elke plaats. Het is een vorm die bouw materiaal ergens aanneemt. Er is, buiten de bewerking van dit materiaal, meestal steen, en buiten het concept van de vorm die het materiaal aanneemt, helemaal geen concept aanwezig dat het detail zou relateren aan het geheel van de kathedraal.

Viollet-le-Duc's *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* beschrijft het gotische bouwen als een reeks losse elementen die alfabetisch kunnen worden geordend en gekend. Zo is de vorm van zijn onderzoek naar de middeleeuwse architectuur in overeenstemming met het onderwerp. Het is een herhaling van de kathedraal in boekvorm. Geschreven architectuur. Je zou het Parthenon, of de tempels van Paestum, niet op deze wijze kunnen herhalen in boekvorm. De ordeboeken van de classicistische overlevering zijn nooit alfabetisch geweest. Het systeem van de classicistische handboeken wordt gevormd door de ordes zelf, die ook zelf haar eigen volgorde hadden. De Dorische, Ionische, Corinthische, Toscaanse en andere ordes zijn consistent als een eigen ontwikkeling in de tijd, haar volgorde markeert een de architectuur eigen geschiedsbefef dat in de handboeken was geformaliseerd. De gotiek nu mist niet alleen een orde, maar mist ook de volgorde van ordes en daarmee een haar eigen systematisering in handboeken. Ze mist tenslotte - wat het belangrijkste is - het besef van haar groei in de tijd, zoals het classicisme dit wel heeft gekend. Het classicisme was een noodzakelijkheid, de gotiek werd uitgevonden.

De klassieke ordes, zegt Quinlon Terry, zijn 'daar God gegeven'¹¹. De gotiek echter is, volgens Pugin in 1841, door mensen gemaakt om God te dienen. Dit is het hele verschil. De klassieke architectuur is een goddelijke gift, zij heeft een oorsprong, Adams huis in het paradijs, de hut, de tempel, en aan elke creatie volgens haar wetten gaat een beeld vooraf. Ontwerpt een architect een hut, dan vormt hij zich eerst een beeld van de hut in zijn hoofd. Naarmate de mens zich ontwikkelt, volmaakter wordt en meer op God gaat lijken, komt ook dit beeld steeds meer in overeenstemming met de goddelijke gave, totdat de architectonische prestatie samenvalt met de goddelijke ordes, zoals in het Parthenon of in de gebouwen van Quinlon Terry. Het is een progressieve ontwikkeling naar een steeds grotere identiteit en een steeds saaiere uitdrukking¹². De gotiek daarentegen kent geen progressieve ontwikkeling, ze wordt bij Pugin gepresenteerd als verval. De gotiek begint met haar hoogtepunt. Ze is een inventie, niet van God maar van de mensen. Bouwt de middeleeuwse mens een kathedraal, dan vormt hij zich niet eerst een beeld in zijn hoofd¹³, maar begint met het leggen van de fundamenten. Dit gaat gepaard met eindeloze disputen, niet over het beeld van de kathedraal, maar over de gevolgen van deze fundamenten. Er is onophoudelijk gepraat rond het gotische bouwen, zoals de archieven van de Dom van Milaan leren¹⁴. De menselijke handeling, het leggen van de steen, levert een communicatie-universum op dat op geen enkele representatie steunt. De taal in welke de gotische mensen spreken kent geen wetten, alleen opeenvolgingen. Er is geen moraal, geen geweten, geen psychologie. Alles is mogelijk, niets menselijks is hen vreemd. Het is de intrinsieke reden van de adoptie van de gotiek door de katholieke elite in Nederland in de tweede helft van de negentiende eeuw: een binding van de ongeletterde mensen aan een communicatie-universum zonder wetten en zonder moraal, met een dwang tot handelen in alle ongewisheid hoe een daad, eenmaal begaan, zou kunnen worden uitgelegd. Hij kan op duizend manieren worden uitgelegd. De mens kan in zijn hoofd onmogelijk een beeld vormen van de duizend daden die hij met zijn ene zou begaan. De katholieke mens heeft geen beeld in zijn hoofd maar zijn daad heeft een intentie. Aan de woorden gaat geen betekenis of inhoud maar alleen een daad vooraf. Dit is geformaliseerd in het enige gesprek dat de katholiek verplicht is te voeren: de biecht.

Een ontworpen vorm heeft geen betekenis. Hij heeft duizend betekenissen die allemaal nog moeten worden benoemd. Als een vorm echter duizend betekenissen heeft dan is de stelling onhoudbaar dat deze duizend betekenissen het beeld zouden zijn geweest op grond waarvan de vorm werd geconcipieerd. Zo is er in het betoog van Cuyppers eerst de vorm,

11. Volgens Robert Maxwell - 'Quinlan Terry: An Architect's Response', in Frank Russell (red.) - *Quinlan Terry*, Academy Editions, Londen 1981, blz. V-VIII. In feite heeft Terry dit gezegd nadat bedoeld: Jaost Meuwissen - 'Klassieke argumenten', *Plan XIV* (1983) 4, blz. 35-37

12. '... the Palladian exercise (in het geval van Raymond Eriths en Quinlan Terry's Kingswolden Bury van 1971) lacks any strong underlying idea, or any extension of the classical tradition (...) there is no sense of irony in the displacement of cultural forms (in Terry's 'Moskee in het Midden-Oosten', 1975), or the hiatus in classical design (...) one can't pretend as these designs do, that Modernism never existed...': Charles Jencks - *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, Londen 1977-1978, blz. 92

13. Vgl. Alain: 'De natuurlijke dood van een mens die zich een huis wil voorstellen is dat huis maken. Er is helemaal geen andere manier om het te laten verschijnen', geciteerd in Giorgio Grassi - *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Franca Angeli, Milaan 1980 (Gustavo Gili, Barcelona 1979), blz. 194

14. James S. Ackerman - 'Ars sine scientia nihil est, Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan', *Art Bulletin* XXXI (1949), blz. 84-111, onder meer bedoeld als weerlegging van Viollet-le-Duc's rationalistische opvatting van de bouw van kathedraal als beantwoordend aan een duidelijke draagstructurele conceptie, hetgeen in de Milanese bouwgeschiedenis maar één van de naar voren gebrachte opvattingen geweest is. Maar juist de werkelijke aarzelingen, abrupte koersveranderingen en volledige omwentelingen in het voortslepende bouwproces van de Dom te Milaan, werden ook min of meer verondersteld in Viollet-le-Duc's rationalisme, dat geen rationalisme van het planningsproces is maar van de bouwkundige elementen. Waar de bouwmeester personalistisch wordt voorgesteld, in versterkte mate in zijn *Histoires*, gaat het ook om een literaire vorm, een narratie, die niet met het historisch onderzoek zelf moet worden verward. In het algemeen is de draagstructuur van de gotische kathedraal finalistisch noch personalistisch, maar zelf revolutionerend.

bijvoorbeeld het 'roosvenster' of de 'gewelfkap'. Een alinea van Cuypers begint met de benoeming van deze elementen. Zij krijgen hun betekenis niet door hun relatie met andere elementen van het gebouw. Bij de beschrijving van één element is er zelfs helemaal geen sprake van andere elementen. Roosvenster of gewelfkap 'verzinnebeelden' iets algemeen, bijvoorbeeld 'wijsheid' of 'liefde'. Maar deze algemeenheden zijn alleen maar aanleiding voor de ontketening van een schier oneindige reeks ratio's die al even specifiek zijn en daarom volstrekt gelijkwaardig en uitwisselbaar. De reeks kan naar believen worden uitgebreid of ingekrompen.

'Het roos- of radvenster was steeds het zinnebeeld der ware oneindige wijsheid die uit God is; het is bij uitnemendheid de stoffelijke voorstelling van het ware licht. De roos is het zinnebeeld van Maria die de Rosa mystica genoemd wordt en tevens de sedes sapientiae is. De H. Catharina, de patrones der Goddelijke Wetenschap, wordt steeds met een rad afgebeeld. Ook de visio van Ezechiël wijst ons op de cherubijnen, die zich in den vorm van raderen om Gods troon voortbewegen. In het roos- of radvenster wordt verder gesymboliseerd: de eeuwigheid, het licht, de gadgeleerdheid, de hemelsche aanschouwingen, de evangelieverkondiging. Zowel de Kerkvaders als de oude en nieuwere kunsthistorici naemen het roosvenster het schoonste sieraad der Christelijke Kerk'. Aldus Cuypers in 1884¹⁵.

Het argument kan als volgt schematisch worden weergegeven. A of B is zinnebeeld van C; is voorstelling van D. A is zinnebeeld van E; A is naam van E; E is de zetel van D. H staat aver C; B is afbeelding van H. I verbeeldt J; B is de vorm van J. A of B is symbool van K, D, C, I, L. C, I en L noemen A het beste wat er is. De verzoening van het 'oude' en 'nieuwere', het Oude en Nieuwe Testament, de 'evangelie-verkondiging' en de 'gadgeleerdheid' is de intentie van het roosvenster. Heel het argument is op weg naar de nevenschikking van de begrippen die in de vijfde zin van de beschrijving wordt bereikt; wat dan volgt in de zesde zin is een bekrachtiging van het roosvenster als element. De eerste vier zinnen relateren steeds twee dingen aan elkaar, op zeer verschillende wijze. Dit begint al met de naamgeving ('roos- of radvenster'). De elementen worden steeds op elkaar teruggevoerd via steeds andere relaties. Er is geen enkele herhaling in de relaties die de dingen met elkaar aangaan. In de vijfde zin wordt dit laatste feit tot conclusie verheven. De redenering is als volgt. Een ding heeft duizend betekenissen. Deze betekenissen hebben evenzovele relaties met elkaar als met het ding waarvan ze de betekenis vormen. Nu is het aantal mogelijke wijzes van betekenisverlening beperkt. Je kunt zeggen dat een ding een naam heeft, of een plaats, dat het iets afbeeldt, aanduidt of veronderstelt.

Laten we zeggen dat er tien wijzes van betekenisverlening zijn en duizend

15. P. J. H. Cuypers, geciteerd in H. P. R. Rosenberg - *De 19de-eeuwse kerkelijke bouwkunst in Nederland*, Staatsuitgeverij, Den Haag 1972, biz. 38

betekenissen. Hoe lossen we dit op?

Cuypers' oplossing is even simpel als effectief. Hij somt eerst de tien betekenisverleningen op en zegt dan, in de vijfde zin, 'enzovoorts': 'In het roos- of radvenster wordt verder gesymboliseerd...'. De overige 990 betekenissen ontstaan als het ware vanzelf, zonder dat er iets of iemand is die deze betekenissen aan het ding hecht. Het levert een communicatie-universum op zonder herkomst, zonder taalkundige of grammaticale wetten, zonder orde. De 'symbolen' vliegen als braadjes over de toonbank. Ze laten geen discussie, alleen benutting toe. Het is de betooglijke vorm in welke een elite zonder traditie, oorsprong of herkomst heerst over een al even ongeletterde bevolking.

Zelfs als Cuypers de vorm van een heel bouwwerk wil uitleggen is ditzelfde taalvernietigend mechanisme werkzaam. Bij alle functionalistische of 'protofunctionalistische' tenen is de volgende uitspraak, in het *Bouwkundig Weekblad* van 1886, uitermate destructief voor het kerkgebouw als traditioneel type in de architectuur: 'De hoogte eener kerk kan voor het gebruik, in vele opzichten en vooral in ons land, nadeelig zijn; eensdeels voor de acoustiek, anderdeels voor de koude en de luchtbeweging. Het is dus geraden de hoogte van het ruim der kerk niet te overdrijven. De toren daarentegen wordt gebouwd voor de gemeentenaren buiten de kerk; de toren moet hoog zijn. Hij dient om uit de verte de plaats der kerk aan te tonen; hij moet hoog zijn, omdat de klokken het geluid in de verte over de woningen der gemeentenaren moeten verspreiden en hen ter kerke roepen - een lage toren is een onding; hier behoort dus de hoogte vooral in het oog te laapen'¹⁶.

De toren wordt als emblematisch segment uit het kerkgebouw losgeweekt. Het is eenzelfde proces als met het roosvenster plaatsgrijpt. Omdat het roosvenster het ware licht verzinnebeeldt, kan het ruim der kerk donker blijven. Cuypers' kerken hebben een saaie en egale lichtinval. Ze zijn niet werkelijk duister en eng, zoals de vroege neogotiek verlangd had, en ze zijn ook niet licht en luchtig. Het licht is groezelig. Omdat de toren hoog moet zijn af liever gezegd 'hoogte' moet zijn, kan het ruim der kerk laag blijven. Ieder geëxalteerd betooglijk concept heeft betrekking op andere dingen - emblematische details - dan op de kerkruimte zelf, die ineen kan schrompelen tot een zaaltje voor een aantal gelovigen.

Zo ontbreekt een innerlijke noodzaak voor de verdere ontwikkeling van de neogotiek als benadering van de opstand van de kerkruimte. Het is alsof de entrees uit Viollet-le-Duc's *Dictionnaire* door Cuypers worden benut als uit de geschiedenis nu eenmaal overgeleverde namen, die als een litanie kunnen worden aangeroepen. O roos! O toren! Nooit gaat het over de

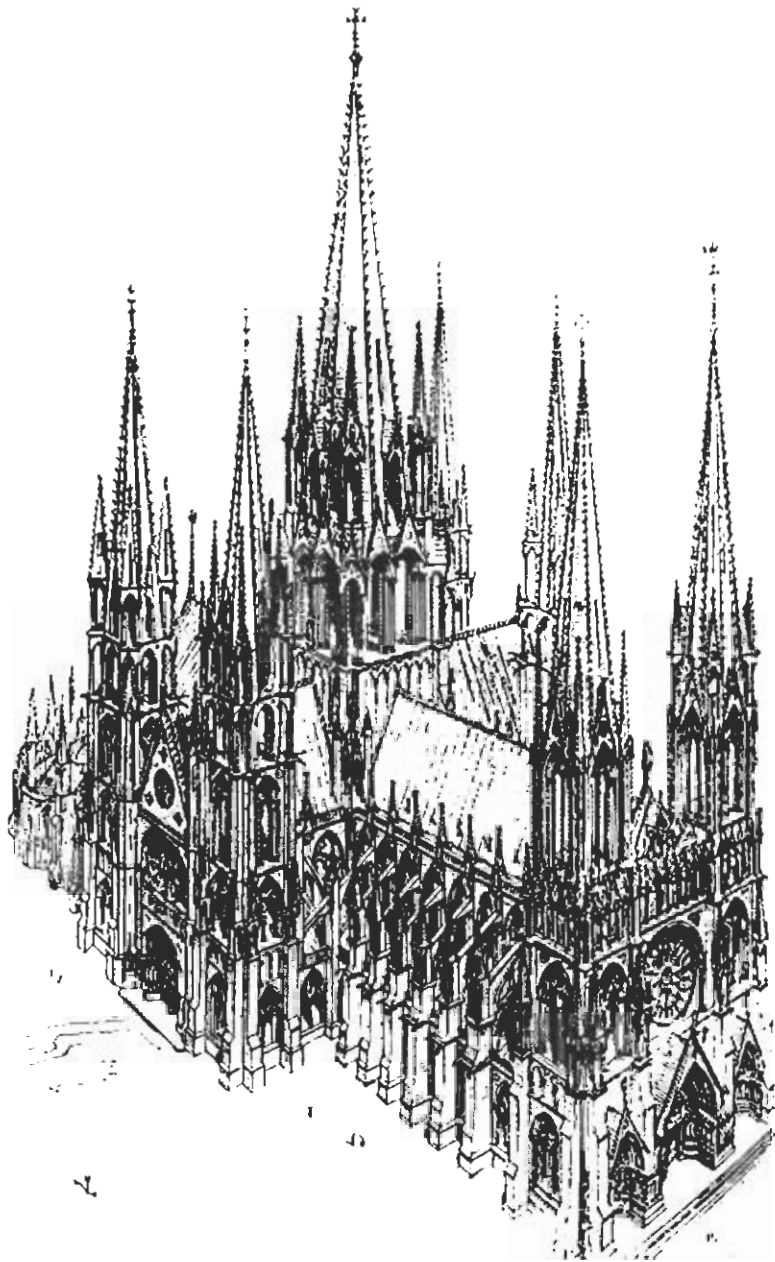
16. *Ibid.*, blz. 49-50

plaats van deze heiligen in de opstand of in de uitleg van het gebouw. In de jaren zestig en zeventig vult Viollet-le-Duc de elementaire descripties uit zijn *Dictionnaire* aan met de normativiteiten die voor de ontwikkeling van het ontwerp als experiment in de architectuur noodzakelijk zijn: in de *Entretiens* uit 1863-72 het 'beeld van de ideale kathedraal', waar de alfabetische details van de *Dictiannaire* een soort plaats krijgen in een globaal ontwerp, en in de reeks *Histoires* uit de jaren zeventig door de vorm van het ontworpen gebouw te relateren aan een ideële geschiedsschrijving, een vie romancée, van de functie¹⁷. Voor Cuypers valt de alfabetische orde van het woordenboek echter ongeveer samen met de architectuur zelf. Voor Cuypers is het roosvenster een woud von symbolen die allemaal zouden moeten kunnen worden benoemd, omdat het een argument is voor de toepassing ervan. Viollet-le-Duc beschrijft in zijn *Dictiannaire* de roos als een figuur die in de bouwwerken is verschenen volgens niet meer dan drie vormgevingsprincipes. Er is nauwelijks een groter verschil van betoog denkbaar dan tussen beider benodering. Als Cuypers een leerling is van Viollet-le-Duc, dan niet omdat hij zijn meester zou navolgen.

De alfabetische, kwantitatieve benodering van de architectonische gegevens als reeks, in de *Dictionnaires*, betekent voor het ontwerp in de architectuur dat het zijn eigen stellingen en zijn eigen procedure moet ontwikkelen. Het geclassificeerde materiaal uit de woordenboeken staat tot de vormende krachten in het ontwerp als de stoffen van natuurwetenschapper en arts tot het experiment waarin ze doses zijn. De koele, analytische blik van het midden der negentiende eeuw is gericht op waarneming in de laboratoriumsituatie. Auguste Comte in de sociologie, Claude Bernard in de geneeskunst, Viollet-le-Duc in de architectuur, ze leggen de grondslag voor proefneming als intellectuele interesse in vakgebieden waar tot dan toe de omschrijving van de meeste algemene categorieën voorop had gestaan¹⁸. De hypothesevorming die in experiment is benodigd was niet meer afhankelijk van algemene begrippen als 'de' ziekte, 'de' sociabiliteit of 'de' kathedraal, maar in hoge mate van een aanleiding die er de context van vormde, 'een' epidemie, 'een' conflict of 'een' ontwerpogave. In Viollet-le-Ducs oeuvre is geen sprake van 'het' ontwerp maar van een reeks verschillende theses die worden getoetst in de context uit welke ze voortkomen.

Zo luidt het in de *Dictionnaire de l'architecture*, onder het hoofdje Restouratie dat zij 'herstel is (van een bouwwerk) in zijn volledige staat die op geen enkel bepaald tijdstip heeft hoeven bestaan'. De patiënt wordt, door juiste doseringen, in een gezondheidstoestand gebracht in welke hij

17. Naast de secundaire en gelegenheidsge-schriften bestaat Viollet-le-Ducs theoretische oeuvre uit deze drie momenten. De *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* wordt van 1854 tot 1868 in tien delen uitgegeven, aanvankelijk door B. Bonce, later A. Morel, te Parijs, de *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la renaissance* van 1858 tot 1875 door dezelfde uitgever in zes delen. Deze woordenboeken beschrijven elementen van architectuur, meubilair, kleding enz., zowel wat betreft hun historische wording als wat betreft hun rationele vormverschijning, vergezeld van soms schematische illustraties. Voor de argumentatieve opbouw van de lemma's zie verderop in de tekst. De *Entretiens sur l'architecture*, in twee delen, A. Morel, Parijs 1863 en 1872 (*Edition intégrale, Tomes 1 + 2*, Mardaga, Brussel - Luik 1977) bevatten lezingen over het hele gebied en de hele geschiedenis van de architectuur, met begripsmatiger beschouwingen en ook begripsmatiger, minder zichzelf presenterende afbeeldingen, ook minder in getal. Het betoog is didactisch van aard, en gericht op het ontfouwen van ontwerpvragestukken en ontwerp mogelijkheden. Dit laatste wordt benadrukt door het toevoegen van een aparte platenafis waarin op geserreerde wijze het experimentele karakter van het architectonisch ontwerpen wordt getoetst aan historische gebouwen, ideaalmodellen en opstanden waarin nieuwbouwmateriaal (ijzer) is geïntroduceerd. Eenzelfde normatiek lijkt ook de opvallende keuze van al dan niet verwezenlijkte architecturen in de vele dan uitgegeven platenboeken te beïnvloeden, zoals in bijvoorbeeld Anatole de Baudat - *Eglises de bourgs et villages*, twee delen, A. Morel, Parijs 1867, en de *Habitations modernes recueillies par E. Viollet-le-Duc avec le concours du comité de rédaction de l'Encyclopédie d'Architecture et la collaboration de Félix Norjoux*, in twee delen, A. Morel, Parijs 1875 en 1877 (*Edition intégrale des*



misschien nooit heeft verkeerd. Zo vergeleek Auke van der Woud eens Viollet-le-Ducs restauratie van het kasteel te Pierrefonds met een kunstgebit en treffender kan eigenlijk niet¹⁹. De doseringen, de architectonische 'intensieve kwantiteiten' uit de *Dictionnaire*, verschijnen in het restauratieproces als amputering of prothese. Er is, in de restauratie, geen overkoepelend ontwerp of algemeen ontwerpidee. De volmaakte gezandheidstoestand wordt niet ontworpen! Hij kan helemaal niet worden ontworpen, hij dient alleen te worden bereikt.

Evenzo zijn de beroemde ijzer-ontwerpen uit de *Entretiens* geen ideaal-ontwerpen die laten zien wat er met ijzer allemaal wel mogelijk is. Het gaat Viollet-le-Duc om de consequenties van een introductie van ijzer in het architectonische corpus dat de *Dictionnaire* hod omlijnd. Het is precies dezelfde gotische opstand van weleer, waarin het ijzer specifieke en beredeneerbare effecten zou hebben omdat het op trek kon worden belast. De interesse geldt de architectonische, niet de technische gevolgen²⁰. Voor demonstraties van de technische mogelijkheden zijn Paxton of Eiffel meer van belang. De verbazingwekkende constructies van de negentiende eeuwse ingenieurs hadden veelal civiele opgaven gegolden, de bruggen, kassen en hallen van de nieuwe opdrachtgevers. Honderd jaar later wordt het architectonische bouwwerk nog steeds in steen opgetrokken. Je kunt hier wel meewarig over doen, zoals verdedigers van de moderne architectuur hebben gedaan²¹, maar het blijft een feit.

Het ontwerp als steeds andere proefneming met een reeks architectonische elementen en een reeks technische gegevens verandert de formulering van een hypothese die actueel is voor de ontwikkeling van de architectuur als vakgebied. Zo gaat het restauratie-ontwerp gepaard met een geschiedschrijving van het bouwwerk, gericht op de bepaling van het gelukkigste ogenblik waarop het zich als type had kunnen ontplooiën. Zo worden op grond van in traditionele vormen ingevoerd ijzer nieuwe architectonische vormen ontwikkeld, zoals ze bij Paxton of Eiffel nooit zijn ontstaan. Essentieel is dat ieder ontwerp bij Viollet-le-Duc een hypothese vergt die zelf niet wordt ontworpen, maar wordt beredeneerd. Een ontwerp heeft een redenering nodig, een betoog, een argumentativiteit, om te worden begrepen.

Deze argumentativiteit is al in het innerlijk van het theoriebetoog zelf werkzaam, ook waar (nog) geen sprake is, zoals in de *Dictionnaires*, van verwijzing naar eigentijdse ontwerpvragestukken. De aanzienlijke uitgebreidheid van Viollet-le-Ducs theoretische oeuvre heeft er echter waarschijnlijk toe bijgedragen dat een systematische lectuur ervan, zeker

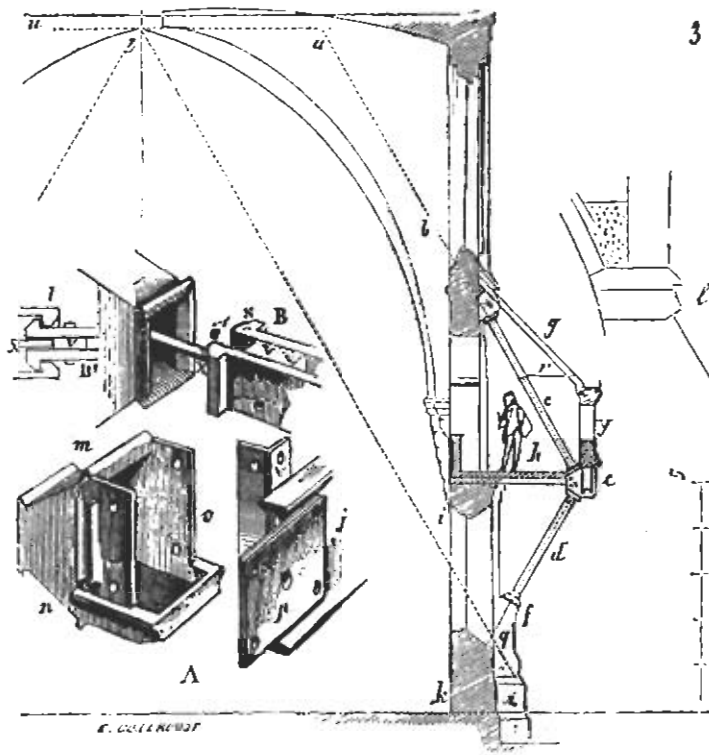
deux volumes, Mardaga, Brussel - Luik 1979), waarin ook enkele woonhuizen van Cuyppers. In de reeks jeugdboeken, *de Histories*, ten slotte, van 1873 tot 1879 uitgegeven door J. Heizef, Parijs (die ook Jules Verne uitgaaf), in 1978 heruitgegeven door Mardaga, Brussel - Luik, en door Berger-Levrault, Parijs, wordt het didactische moment verinnerlijkt in de verhaalstructuur zelf (een verhaal over doceren en leren), waardoor een volledige transparantie ten opzichte van de functie (van het wonen, het verdedigen, het tekenen) lijkt te ontstaan: *Histoire d'une maison, Texte et dessins*, 1873; *d'une forteresse, Texte et dessins*, 1874; *de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours, Texte et dessins*, 1875; *d'un hôtel de ville et d'une cathédrale, Texte et dessins*, 1878 (De geschiedenis van een stadhuis en van een kathedraal), Erven F. Bohm, Haarlem 1897, in vertaling van Th. Molkenboer en met een voorwoord van Cuyppers); *d'un dessinateur, Comment on apprend à dessiner, Texte et dessins*, 1879 (Geschiedenis van een teekenaar, J. Ahrend, Amsterdam 1910, in vertaling van Elisabeth Stoop en Henriette van der Hoop en met een voorwoord van S. Jasserun de Mesquita).

18. Vgl. Georges Canguilhem - *Le normal et le pathologique*, PUF, Parijs 1966, en *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences*, Vrin, Parijs 1968

19. 'Op het spoor van Viollet-le-Duc', *Plan XIII* (1982) 5

20. Viollet-le-Duc - *Entretiens* . . . , deel II, *Twaalve Entretien*, blz. 53-103

21. Van Sigfried Giedions *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* uit 1928 tot zijn 'laatste bijbel' (Jencks) *Architecture and the Phenomenon of Transition, The Three Space Conceptions in Architecture* van 1971, wordt de toepassing van nieuwe bouwmaterialen in de ingenieurskunst van de negentiende eeuw als een van de doorslaggevende factoren voor de ontwikkeling van de moderne architectuur gezien. Vgl. ook Giedions 'Construction and Aesthetics, Notes on the Reinforced-Concrete Bridges designed by the Swiss Engineer Robert Maillart', in J. L. Martin, Ben Nicholson, Naum Gabo (reds.) - *Circle, International Survey of Constructive Art*, Londen 1937, Praeger, New York 1971, blz. 220-229, wat de gelegenheid markeert tot het presenteren van een constructivistische traditie in beeldende kunst en architectuur zonder dat aan het elementarisme



op dit punt, ontbreekt. Alleen van de *Dictionnaire de l'architecture* is zo'n lezing gedaan, door Philippe Boudon en Philippe Deshayes in 1979²², maar de kennistheoretische benoeding ervan lijkt nu reeds te zijn verouderd. Het structuralisme van hun lectuur lijkt niet geheel consistent te zijn in relatie tot het bestudeerde werk zelf, voorzover 1 geen duidelijk onderscheid is aangebracht tussen begrippen die bij Viollet-le-Duc zelf optreden en begrippen (of categorieën) die voortkamen uit de structuralistische belangstellingsfeer, 2 betooglijkheid en betooglijke wendingen, in het algemeen de argumentativiteit, geen bijzondere rol spelen in hun lectuur en 3 de positie van het theorie-oeuvre ten aanzien van Viollet-le-Ducs gebouwde architecturen niet in de interpretatie van het theorie-oeuvre is betrokken. Het is dit laatste punt waardoor deze structuralistische lezing zichzelf ook buiten de traditie van de kunstgeschiedenis plaatst, die hier, patent of latent, toch steeds een relatie verandert.

Anderzijds is binnen de traditie van kunstgeschiedenis de interesse in de theorie van Viollet-le-Duc gering geweest, wat ook zou kunnen worden verklaard door de juist zeer specifieke relatie van theorie en praktijk die Viollet-le-Ducs gehele oeuvre in de kunsttheorie vertegenwoordigt. Ze sluit niet aan bij een kunsthistorische positieve lectuur van begrippen. Het vraagstuk ligt bij Viollet-le-Duc veeleer in de negatieve werkzaamheid van begrippen en in zwakke argumentatie, ten gunste van de ontwikkeling van vormwendingen buiten ieder formalisme aan. Een systematische lectuur zou derhalve niet kunnen afzien van de methodologie van discursieve analyse²³, zowel als van de relatie tot het gebouwde oeuvre. Geschreven en getekend oeuvre lopen al in de theorieteksten in elkaar over. De verschillende verschijningen van deze relatie zijn van belang voor de interpretatie van de tekst.

Boudon en Deshayes geven een lectuur op hoofdpunten die a priori zijn vastgelegd. Hierdoor wordt ook het vraagstuk vermeden van betekenisverlening aan de secundaire begrippen en argumentatie. Een van de bijzondere historische vraagstukken, in de tijd van verschijnen van de *Dictionnaires* door de tijdgenoten wel gereleveerd²⁴, is echter het geringe aantal begrippen dat Viollet-le-Duc als entree in zijn *Dictionnaires* toelaat. Boudons en Deshayes' structuralistische lezing ziet als het ware bij voorbaat af van een interpretatie van de werking die de *Dictionnaires* hebben op de vaktaal, dat wil zeggen merkwaardig genoeg van de *Dictionnaires* als taal. Hun synchrane lectuur stelt een meta-communicabiliteit boven de veranderingen die in de communicabiliteit zelf plaatsvinden en die het motief (of tenminste, een motief) van Viollet-le-Ducs theorie-oeuvre zouden kunnen vormen. Op zijn minst zou onderzocht kunnen zijn waarom en hoe het

veel aandacht meer wordt besteed. Een tegenoverliggend standpunt, waarin niet het ijzer maar wel het gewapend beton als vormend materiaal bingen een klassieke architectuuropvatting, die van Auguste Perret, als daarslaggevend voor de ontwikkeling van het moderne in de architectuur wordt gezien, wordt ingunomen door Peter Collins - *Concrete, The Vision of a New Architecture, A Study of Auguste Perret and his Precursors*, Faber and Faber, Londen 1959. Deze historische belangstelling voor de bouwtechnische bijdrage aan de ontwikkeling van de moderne architectuur en haar idioom verflaauwt in de jaren zestig, wanneer een grotere nadruk wordt gelegd op methodes en begrippen en de aandacht allengs meer uitgaat naar de architectuurtheorieën: Peter Collins - *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, Faber and Faber, Londen 1965

22. Philippe Boudon, Philippe Deshayes - *Viollet-le-Duc, Le dictionnaire d'architecture, Relevés et observations*, Mardaga, Brussel - Luik 1979

23. Vgl. D. Mainguenu - *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Problèmes et perspectives*, Macthettu, Parijs 1976

24. In de inleiding tot zijn in 1877 in Parijs verschenen *Dictionnaire raisonné d'architecture et de sciences et arts qui s'y rattachent*, schrijft Ernest Bosc dat Viollet-le-Duc *Dictionnaire* '... eerder een alfabetisch geordende architectuurgeschiedenis van de Middeleeuwen is dan een echt woordenboek. (...) aangezien hij in de negen delen waarvan zijn werk bestaat maar 515 woorden geeft, terwijl mijn dictionnaire er 8000 à 9000 levert...' (ook geciteerd in Giorgio Grassi - *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Padua 1967 1976², blz. 83-84). Bosc is tevens auteur van verhandelingen over plattelandsarchitectuur en over verwarming en ventilatie. Aan de andere kant valt ook de kwaliteit van behandeling op. Zo vindt Prosper Mérimée, een van Viollet-le-Duc's beschermers en onder meer bekend als auteur van *Carmen*, in Viollet-le-Duc's *Dictionnaire* wel een bepaald idee van de traditie, maar het boek eigenlijk geen boek, en nog minder een fresco of grootscheepse schildering van de inhoud van het vak. Voor de Viollet-le-Duc-receptie in de kunstgeschiedenis en architectuur in het algemeen vgl. Geert Bekoert - 'A la recherche de Viollet-le-Duc', in Geert Bekoert (red.) - *A la recherche de Viollet-le-Duc*, Mardaga, Brussel-Luik 1980, blz. 5-79

geringe aantal begrippen juist aanleiding geeft tot de ruimte van een langademig betoog of, hoe dit betoog zijn draagwijdte ontleent aan juist de afwezigheid van een begrip, aan de afschaffing van de traditionele vaktaal die het bewerkstelligt. Het is in dit verband opmerkelijk dat de gebruikelijke rijkdom aan woorden en uitdrukkingen in het ambacht door Viollet-le-Duc volledig wordt vermeden, in feite vernietigd. Het zou deel kunnen zijn van algemene ontwikkelingen in de taal van het midden van de negentiende eeuw of liever, het taalgebruik. De uitsluiting van de differenties uit de volkstoel met betrekking tot de productieve sectoren van het boerenbedrijf en het ombocht, ten gunste van het intellectuele project van een differentiërend betoog, zoals dit rond 1848 wordt geëffectueerd, treedt niet alleen in de architectuur op²⁵. Dit proces zou kunnen worden gezien in het historische kader van veranderende openbaarheid en nieuwe intellectuele positie in een industrialiserende samenleving die ollengs ook de consumptie ontdekt. Hier is iets van de onschuldige helderheid van Diderots en d'Alemberts rationalistische *Encyclopédie* verloren gegaan, ten gunste van een model van educatie dat slechts betrekking heeft op een gedeeltelijke fase van theorievorming, waarin niet alles meer op zichzelf wordt gezegd en getoond. Een vergelijking tussen de gedifferentieerde zelfstandigheid van de Partie Graphique van de *Encyclopédie* en de obsessieve tekstuele gebondenheid van de grafische figuren in de *Dictionnaires* van Viollet-le-Duc moge dit verduidelijken.

De architectonische grafiek, zelf veelol in reeksen, verschijnt ondergeschikt aan het discours van de *Dictionnaires*. En het is dit discours dat in het kader van het 'woordenboek' als kennisweergave, ontheemd aan het educerend moment, wordt verzelfstandigd. Juist in zijn fragmenten ontsnapt dit tractaat (het laatste grote tractaat uit de Franse traditie²⁶) oon het model van de educatie dat in de volgende werken, de *Entretiens*, dominant zal worden om tenslotte in de narrativiteit van de *Histoires* het eigen historisch moment te ontlokelen en te verinnerlijken.

Het geringe aantal begrippen, het fragmentaire betoog dat keer op keer aanzet am in vorm af te ronden en de langodemigheid van de tekst in zijn ritme maken de *Dictionnaires* ook als literaire vorm in hoge mate consistent. Het is een zoeken naar waarheid, niet naar kennis, dat het betooglijke motief vormt. De *Dictionnaires* mogen de omhullende vorm van de kennisweergevende encyclopedie aannemen, het is de weergave die nochtans centraal staat, niet de kennisvorming zelf. Er is nog zoiets als de waarheid van de gotiek die zou kunnen worden gerestaureerd en waarvan het 'tractaat', deze middeleeuwse filosofische vorm²⁷, een getrouwer afspiegeling zal zijn dan de 'encyclopedie'.

25. Vgl. Renée Balibar - 'An Example of Literary Work in France: George Sand's 'La mare au diable' / 'The Devil's Pool' of 1846', in Francis Barker e.a. (reds.) - *1848: The Sociology of Literature, Proceedings of the Essex conference on the Sociology of Literature, July 1977*, University of Essex, Colchester 1978, blz. 27-46

26. Vgl. John Summerson - 'Viollet-le-Duc and the Rational Point of View', in John Summerson - *Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture*, The Cresset Press, Londen 1949, waar Viollet-le-Duc wordt gekenschetst als de 'laatste grote theoreticus in de wereld van de architectuur' (blz. 135), als wel als als 'de grootste architectuurtheoreticus van de moderne tijd' (blz. 139), terwijl zijn theorie in de *Dictionnaires* nog slechts 'impliciet' is (blz. 140) en pas later, in de *Entretiens*, als theorie tot uiting komt (Ibid.)

27. Vgl. Walter Benjamin - *Ursprung des deutschen Trüverspiels*, Suhrkamp, Frankfurt 1963/1972 (1927), blz. B: 'Traktate mögen lehrhaft zwar in ihrem Ton sein; ihrer innersten Haltung nach bleibt die Bündigkeit einer Unterweisung ihnen versagt, welche wie die Lehre aus eigener Autorität sich zu behaupten vermöchte. Nicht weniger ernsthaft sind die Zwangsmittel des mathematischen Beweises. In ihrer kanonischen Form wird als einziges Bestandteil einer mehr fast erziehlischen als lehrenden Intention das autoritären Zitatsich-einfinden. Darstellung ist der Inbegriff ihrer Methode. Methode ist Umweg. Darstellung als Umweg - das ist denn der methodische Charakter des Traktats. Verzicht auf den unabgesetzten Lauf der Intention ist sein erstes Kennzeichen. Ausdauernd hebt das Denken nichts was neuem an, umständlich geht es auf die Sache selbst zurück. Dies unablässige Atemholen ist die eigenste Daseinsform der Kontemplation.'

Doch het betreft een historische waarheid waarin de lotgevallen van het beschrevene niet kunnen worden gemist, het feit, dat in de achttiende eeuw het ambacht in de *Encyclopédie* is veruitwendigd, in kennisvorm openbaar gemaakt, op het ogenblik dan het verouderde. De *Dictionnaires* kunnen het tractaat slechts in de vorm van de *Encyclopédie* bewaren, zoals de waarheid van een detail van een bouwwerk niet los kan worden gezien van de nageschiedenis ervan. Anders dan in de *Entretiens* voegen rond 1848 de details zich niet samen tot een ideaal bouwwerk, maar blijven de compleetheid van het bouwwerk in hun eigen verschijnen, in hun enkelvoudigheid weergeven. Het is op dit moment dat de waarheid zich steeds aan het bewustzijn zal onttrekken, niet om structureel te worden in de zin van het structuralisme²⁸, maar in de weergave van de idee.

Het is alsof in de *Dictionnaires* de ideeën zich keer op keer onder de begrippen uitwerken, in frenetieke herhaling van betooglijke wendingen, en dat juist hierin ook de feitelijke band met de Franse tractatentraditie gelegd wordt. Bijvoorbeeld het ornament, dat in de *Dictionnaires* entree is noch categorie in de structuralistische lectuur van Boudon en Deshayes, maar dat een woord is dat weerkeert, in een eigenlijke argumentatie. Een beschreven architectonisch element, als entree in de *Dictionnaire*, mag er in zijn naam, zijn woordsoort, zijn functie en zijn in zijn geschiedenis optredende varianten worden gereleveerd, maar er komt altijd een moment dat het is gebruikt buiten zijn naam, zijn functie en zijn geschiedenis om, als ornament: 'Des redents sont posés aussi comme simple décoration, à dater du commencement du XIII^e siècle (. . .) Ces redents sont terminés par des bouquets de feuillage', of: 'Les quatrefeuilles et quintefeuilles forment aussi des ornements sur des nus, et alors sont aveugles; les extrémités de redents sont fréquemment ornées de bouquets feuillus . . .'²⁹. Waar het om gaat is dat het element als ornament, in zijn bewustelaze waarheid, aanleiding geeft tot zijn eigen ornament, tot zijn bloei als patente vorm.

Het is evident dat de architect vormen uit het verleden benut en deze in de benutting verandert. Het nieuwe kan een zo volmaakte herhaling zijn dat de oude vormen warden vergeten. Viollet-le-Duc's *Dictionnaire* werd samengesteld op grond van historisch onderzoek, maar het is geen geschiedschrijving. De elementen zijn gelijkwaardig en worden geclassificeerd op naam en vormontwikkeling. De aparte vormen kunnen warden getroceerd in een geschiedenis van hun ontstaan. Maar de vormen kunnen zo apart warden gedacht omdat de gotiek als een systeem wordt opgevat dat structureel is en zichzelf niet ontwikkelt. Het systeem bewerkstelligt de gelijkwaardigheid der elementen en deze kunnen ieder

28. Zoals wel wordt opgevat door Hubert Damisch (red.) - E. E. Viollet-le-Duc, *L'architecture raisonnée, Extraits du Dictionnaire de L'architecture française*, Hermann, Parijs 1964, blz. 12-24

29. Viollet-le-Duc - *Dictionnaire raisonné de l'architecture . . .*, VIII, blz. 4-6

in een eigen geschiedenis worden geclassificeerd tot een handboek. Toepassing van de vormen uit het handboek, zelfs toepassing van alle vormen uit het handboek bewerkstelligt geen letterlijke, maar een complexe herhaling van het betreffende vormenrepertoire, omdat het systeem van dit repertoire wel een aanname is geweest voor de keuze van het onderwerp, maar in het handboek zelf niet tot uitdrukking is gebracht. De eigen functie van een handboek als Viallet-le-Ducs *Dictionnaire* in de vernieuwing van de architectuur is dat het een bestaand systeem of een stijl die allerwegen als een eenheid wordt gezien van zijn despotisch-systematisch karakter berooft. De aanname van een gotisch 'systeem' leidt tot een *Dictionnaire* die de 'systematische' vormen ordent op grond van een heel ander systeem dat weinig met het eerste te maken heeft: het alfabet. Maar hiermee is nog weinig gebeurd, als niet het woordenboek zou uitzien naar zijn benutting in bijvoorbeeld een ontwerp. De vormen benut in ontwerp maakt weerlegging van het systematische karakter van een stijl magelijk. De neogotiek herhaalt de gotiek, niet om hetzelfde te doen als voorheen en niet om het verschil tot een ontwerp in de architectuur zou kunnen maken uit te bannen, maar integendeel om het experimentele vermogen van het ontwerp volledig tot zijn recht te laten komen.

Het paradigma van Viollet-le-Duc zou als volgt kunnen worden omschreven: 1 volledige beschikbaarheid van de architectuur als reeks intensieve kwantiteiten en 2 alle macht aan het ontwerp. Het ontwerp wordt wat betreft zijn haedanigheden niet meer gefundeerd op de evidenties van de architectuur, bijvoorbeeld op de ardes zoals ze nu eenmaal bestaan en zijn overgeleverd. Alles wat kwantitatief is aan een ontwerp komt voort uit actuele gegevens, de geschiedenis van een bouwwerk als stimulans voor de restauratie ervan, nieuwe bouwmaterialen, ornamentale toepassing en dergelijke. Het ontwerp ontleent geen betekenis meer aan de architectonische elementen waarvan het de compositie vormt, maar ontleent zijn betekenis louter aan de hypothese en haar betoog die in het ontwerp worden getoetst, bevestigd dan wel weerlegd.

Kenmerkend voor Viollet-le-Ducs benadering is het antbreken van een conclusie wanneer het ontwerp eenmaal is gemaakt. Of het ontwerp tot nieuwe vormen, nieuwe elementen aanleiding geeft die op hun beurt in de handboeken zouden kunnen worden geclassificeerd is als het ware een zaak voor latere generaties. Viollet-le-Ducs eigen ontwerpen, altijd te klein van opzet, met altijd te bescheiden aanzichten, zien eruit alsof er meer is ingestopt dan er ooit is uitgekomen.

Vanaf deze tijd vergt elk ontwerp zijn eigen betoog dat het inbedt in het

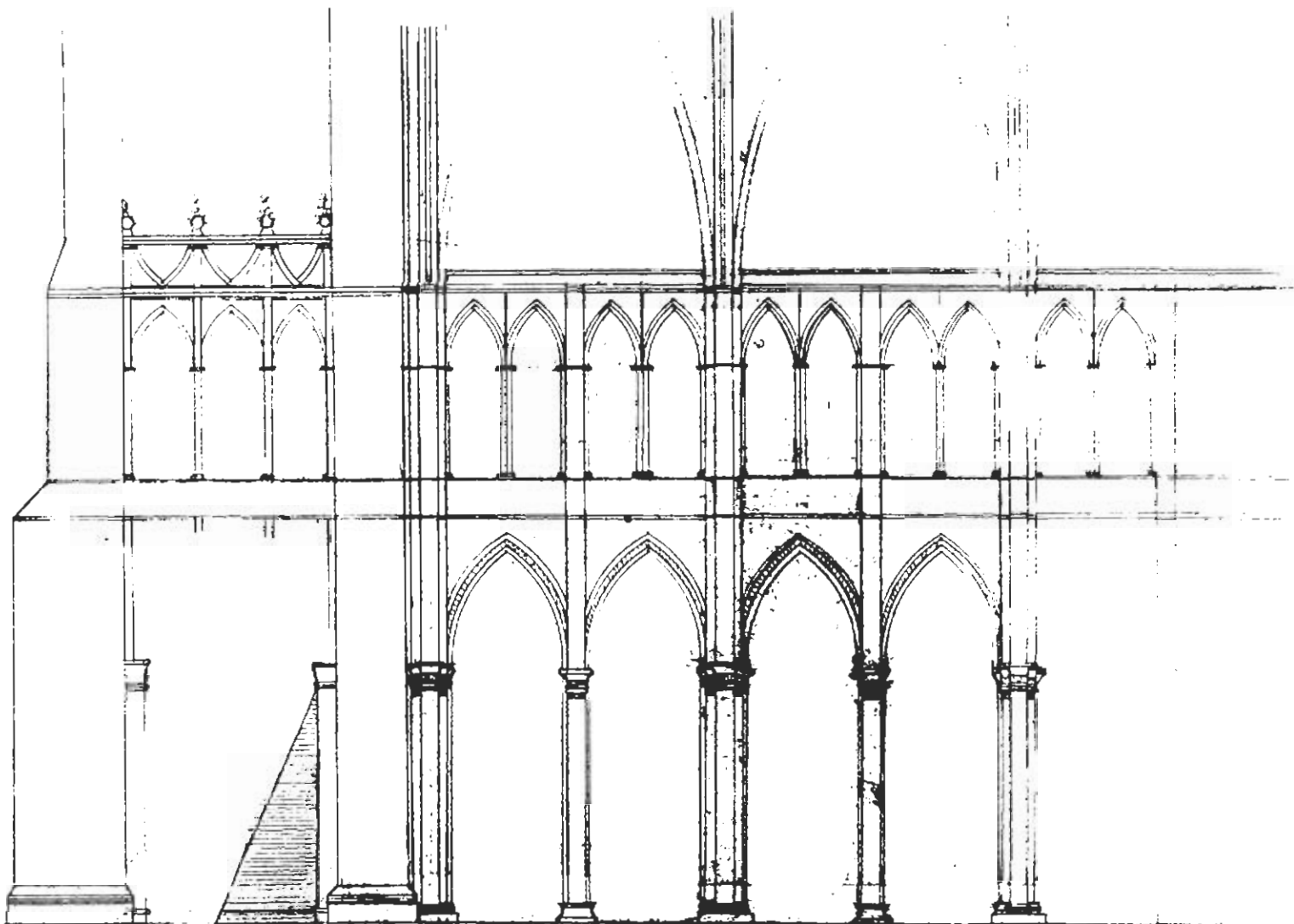
actuele gebeuren, of dit nu het comfort van het landhuis is, de arbeiderswoning of de roomse santenkraam. Het idee dat de veronderstelling die de architect aldus bij een ontwerp formuleert ook daadwerkelijk in het bouwwerk tot uitdrukking komt is niets anders dan het geloof dat elk experiment geslaagd is, als het maar wordt gedaan. De hele ideologie van het gebouw als voornaamste feit in de architectuur, van de architect als maker en van het ontwerp als blauwdruk is een gevolg van het feit dat Viollet-le-Duc het vraagstuk van de uitdrukking in de architectuur heeft kunnen vermijden in zijn paradigma. De uitdrukking was gegeven met de intensieve kwantiteiten waaruit de *Dictionnaire* bestond. Viollet-le-Duc's eigen ontwerpen laten als reeks zien dat er zelfs in de actueelste situaties, bijvoorbeeld bij het ontwerp voor de Parijse opera, maar heel weinig mogelijkheden voor vormvernieuwing aanwezig zijn.

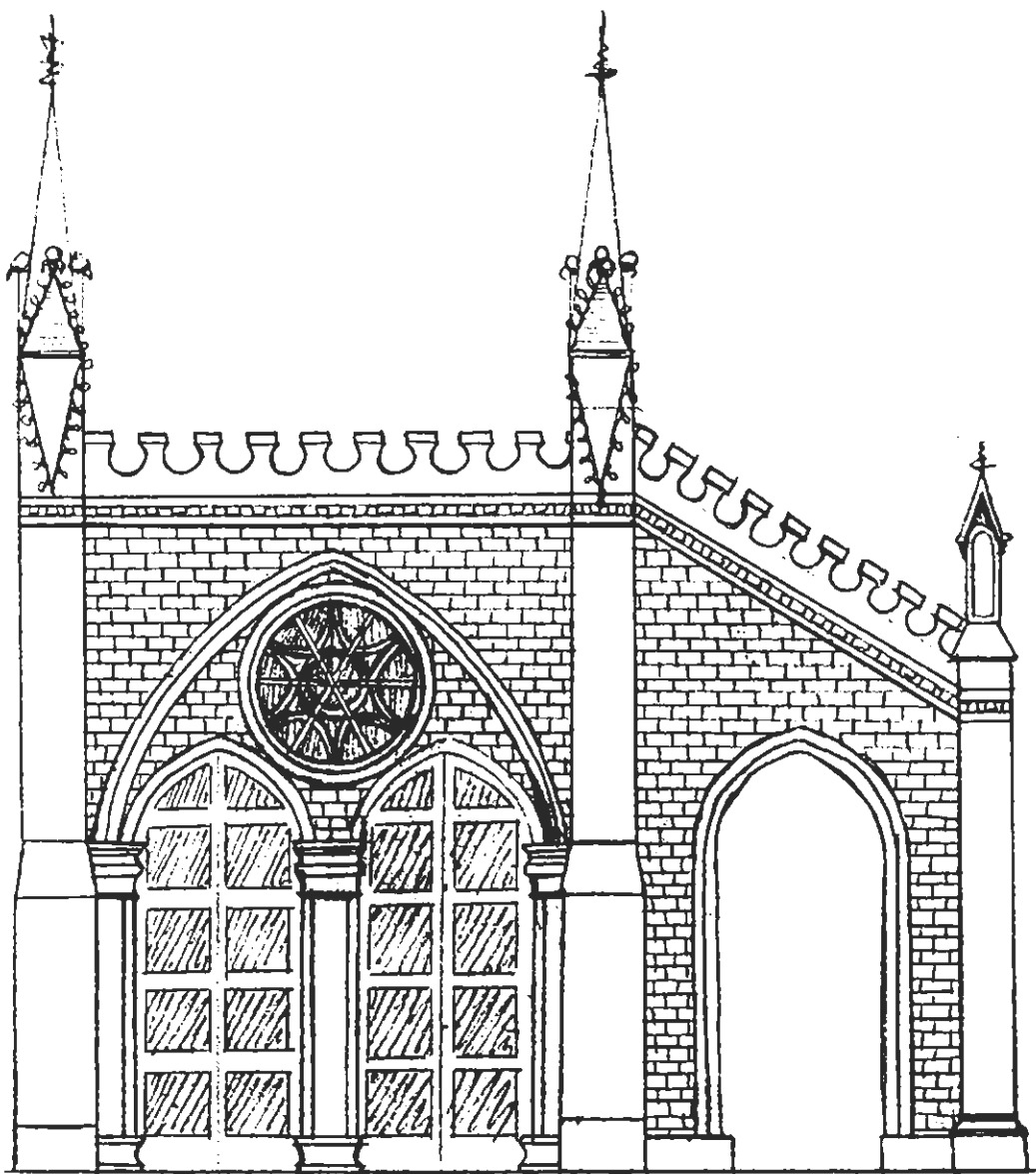
De architecten die later volgens dit paradigma te werk gaan - en het is aloverheersend - vermijden de heldere explicitering van hun uitdrukkingsvormen die bij Viollet-le-Duc de voorwaarde was geweest. Het is alsof elk ontwerp voor hen het ontwerp voor een nieuwe entree in het woordenboek is. De architecten zijn artsen die ook gezonde mensen de meest uiteenlopende pillen voorschrijven.

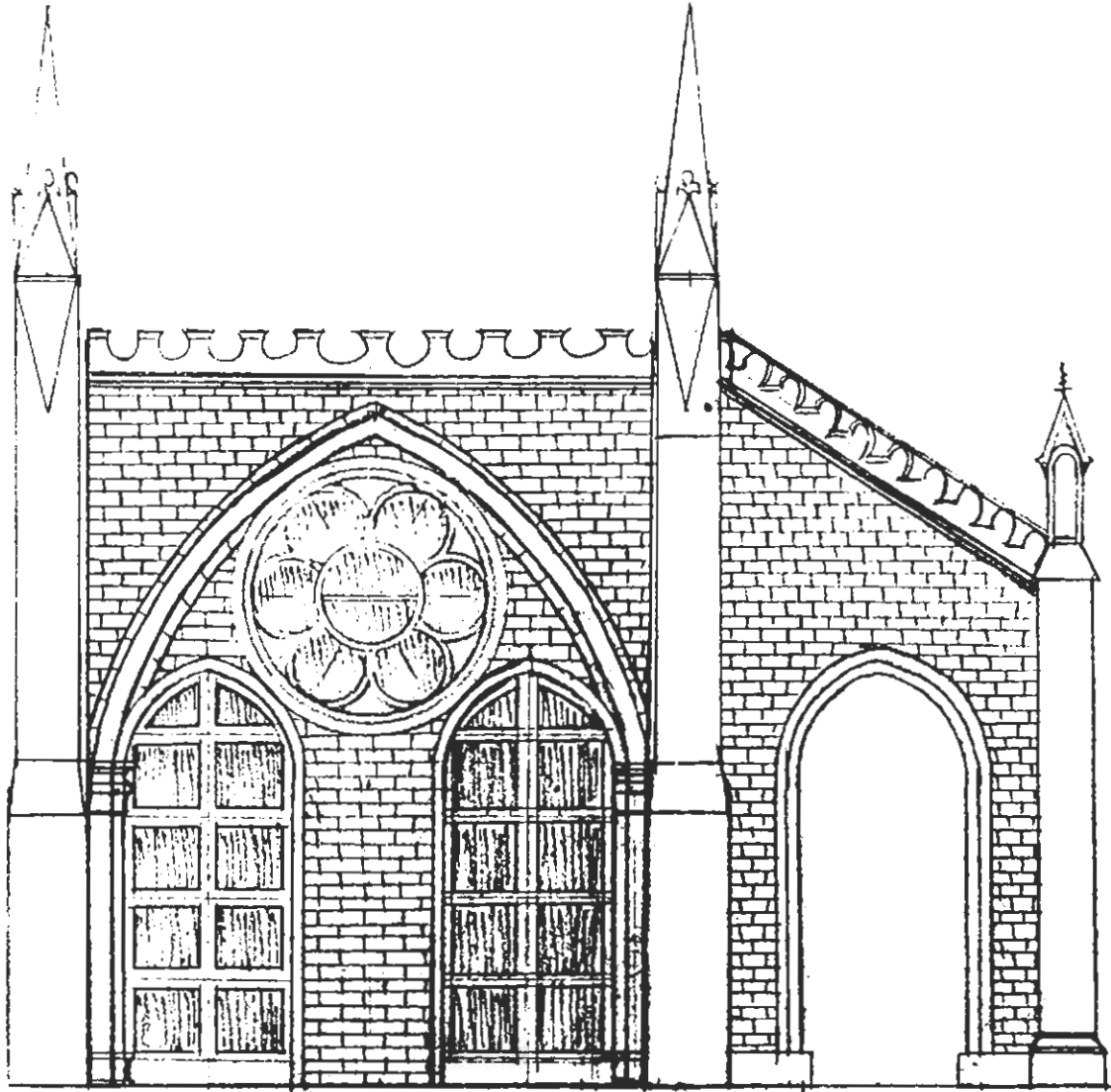
Hoogstads uitgangspunt, dat de bouwwerken niet zo worden beleefd als ze worden ontworpen, is daarom een mijlpool in het architectonische denken, omdat het het vraagstuk van de uitdrukking in de bouwwerken opnieuw stelt. Het vraagt in zekere zin naar een handboekachtig gegeven dat bij het ontwerpen zou kunnen worden benut, zodat niet elk ontwerp naar volledige nieuwheid of letterlijke herhaling van een nieuwheid zou hoeven streven. Het wetenschappelijke karakter dat een handboek aankleeft wordt door Hoogstad niet gezocht in een reeks architectonische intensiteiten (de deur, het venster, het roosvenster, de borstwering, de architectuur, de restauratie enz.) maar in een extensief gegeven, de ruimtelijkheid. Dit is een andere ruimtelijkheid dan de impressionistische die de moderne architectuur en Giedion voorop hadden gesteld in hun poging elementaire composities voor een niet-begrijpend publiek aannemelijk te maken. Hoogstads ruimtelijkheid is een veld van uitgebreidheid dat bewerkstelligt dat enerzijds in de ontwerptekening de punten en lijnen van perspectivische waarneming worden meegetekend en dat anderzijds het dit gegeven is dat in de verschijning der bouwwerken de uitdrukking vormt. Het ontwerp is mathematisch, het gebouw sculpturaal³⁰.

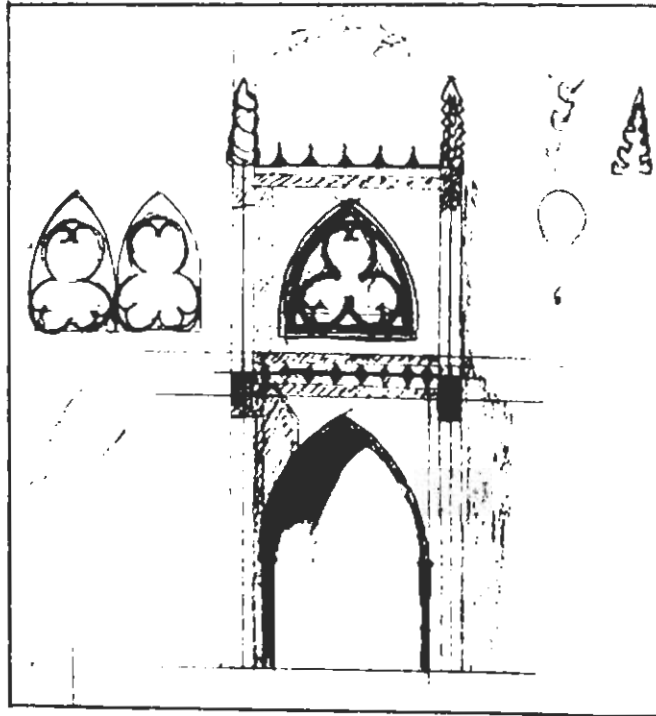
Dit loopt parallel met het idee van de jonge Nederlandse gotici dat de gotische vormen een architectonische opstand als begrip beschikbaar stellen, am er dan in geschreven er de uitdrukking van te vormen. Het hele

30. Vgl. Jaost Mruwissen - 'Klassieke conditie, Konloorgebouw Moret & Limpert', *Plan XIV* (1983) 7-8, blz. 17-24





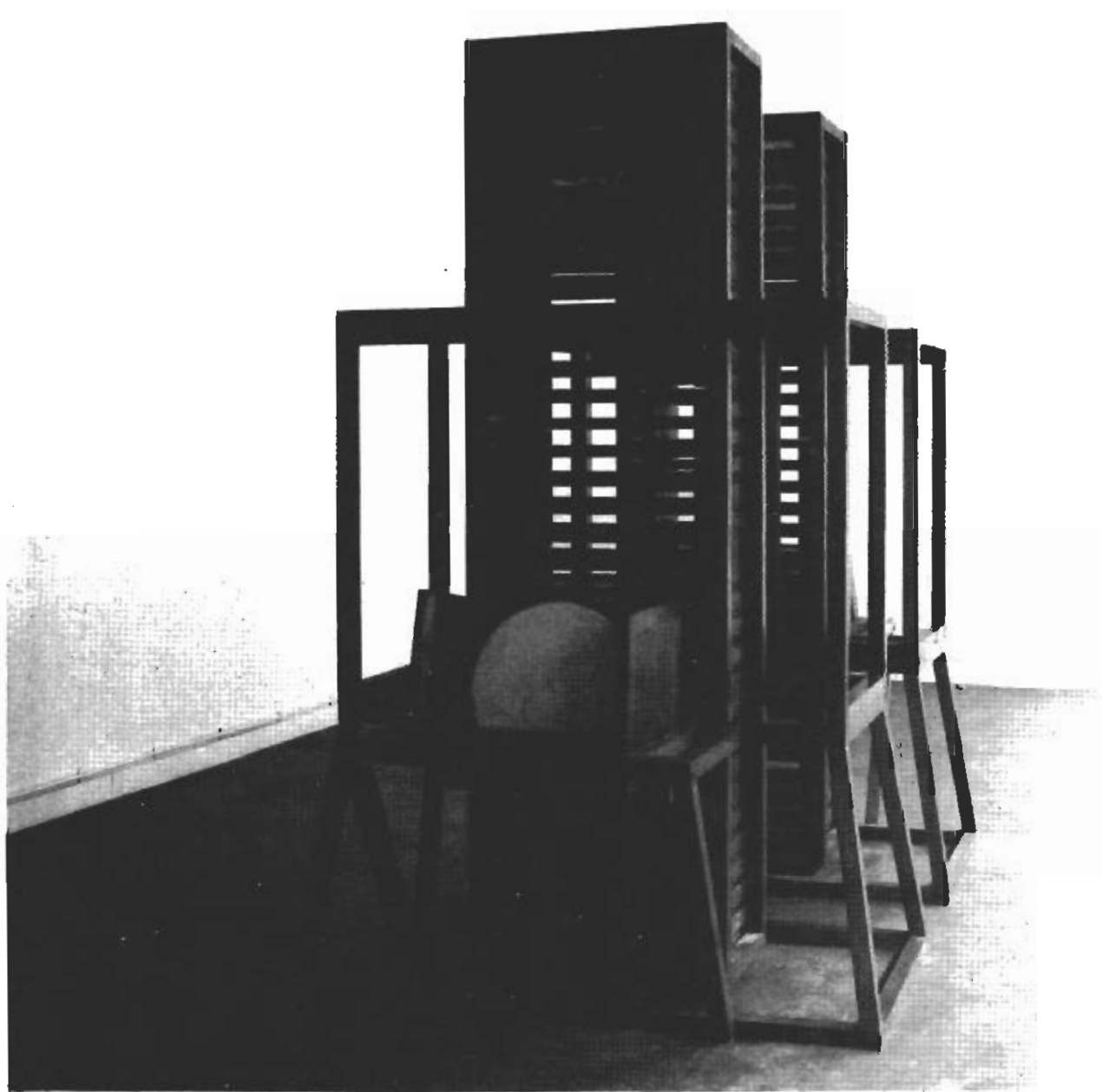




schets

idee van het taxonomotische boekwerk of kaartstelsel dat de moderne architectuur vanaf Viollet-le-Duc als een soort schuldbewustzijn heeft begeleid is er overwonnen ten gunste van het idee dat alles wat intensief is in de architectuur - een deur, een raam - in de eerste plaats ook een extensief gegeven veronderstelt, een uitbreiding in het vlak - de gevel, de opstand - waarvan het de articulering vormt. Terwijl Hoogstads ruimtelijkheid nog een architectuur van de plattegrond veroorzaakt - alleen daar kan het oogpunt van het perspectief gelijkwaardig zijn aan de omtrekken van een bouwwerk - en het bouwwerk als het ware vanuit de plattegrond wordt opgetrokken, toont het werk van de jonge goten wezenlijk een architectuur van opstand en daorsnede, zoals sinds de vroegste dagen van de neogotiek, bij Horace Walpole of James Wyatt, niet meer gezien.

Het geheim van daorsnede en opstand in de architectuur is dat het bouwwerk in zijn verschijning kan worden getekend, zonder dat het ooit zo verschijnt. De plattegrond geeft misschien een uitleg, maar naait uitdrukking aan de bouwwerken. In de opstand is het vraagstuk van de uitdrukking noodzakelijkerwijs betrokken.



Moderne en postmoderne

Het beeld van de architectuur van vandaag, ook in Nederland, wordt samengevat in het begrip postmodernisme, of het postmoderne. Er zijn natuurlijk architecten die bogen op hun rimpelloze moderniteit, op het feit dat ze zo iets als de continuïteit van het moderne weten vorm te geven, het zakelijke van het moderne tegenover het zondagmiddagachtige van het postmoderne, maar juist dat de continuïteit van het moderne niet meer iets vonzelfsprekends is, of eenvoudig als een progressie verdedigd wordt, het feit dat de continuïteit van het moderne, als daar sprake van zou zijn, thans ook genoemd moet worden in het betoog van de architecten, als iets dat zij hebben bereikt, duidt erop dat we allang in een andere fase, een andere fase van discussie, zijn overgegaan. Zo heeft Abe Bonnema, die onlangs de prijsvraag voor het gebouw van de Nationale Nederlanden in Rotterdam heeft gewonnen, het in zijn toelichting over 'onsterfelijk functionalisme'¹ en ik moet dan vaststellen, louter op het vlak van de argumentatie, dat het functionalisme thans wel onsterfelijk moet worden genoemd omdat er blijkbaar weinig andere begrippen meer zijn om het te verdedigen. Zo hebben architecten het na de oorlog ook vaak gehad over het eeuwige wonen van de mens, 'de mens woont altijd', terwijl dit misschien niet het geval is of is geweest, en zelfs als het zo zou zijn, niet zoveel zegt, tenzij in filosofische zin, als een categorische bepaling van het denken in de fenomenologie van die tijd, en niet van de architectuur, maar vanwege het denken wordt het 'eeuwige wonen' in de architectuur meestal niet gebruikt. Het was meer om het 'tijdelijke wonen', dat in feite werd ontworpen, niet als te nomadisch te doen voorkomen².

Ik zou het postmodernisme, liever dan als stijlcategorie, zien als tijdscategorie, als aanduiding van een bepaalde periode, het nu, het heden. Dan is deze discussie ook nog niet afgerond³. Dan houden we er ook rekening mee dat het moderne, zowel als het postmoderne, niet alleen in de architectuur een rol heeft gespeeld, of speelt, maar op tal van culturele, sociale en artistieke terreinen. De overgang die de beeldhouwkunst heeft doorgemaakt, ander invloed van Joseph Beuys en ander teruggrijpen op Marcel Duchamp, kan in zekere zin nog in een soort parallelle vernieuwing met de architectuur worden gezien, hoewel de bewegingen die architecten en beeldhouwers gemaakt hebben verschillen en soms tegengesteld lijken te zijn, tenminste volgens de inmiddels tot cliché geworden uitspraak van Michael Graves: 'Tegenwoordig antwerpen architecten beeldhouwwerken en beeldhouwers maken meubels'. Maar de beweging waarin dit gebeurt is eenzelfde, en ze wordt samengevat in opmerkingen van Tom Puckey over

1. Abe Bonnema, geciteerd in Niko Koffeman (red.) - *5 architecten en het Weena, Visies op de nieuwe huisvesting van Nationale Nederlanden en RVS*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1986, z. blz.

2. Otto Friedrich Bollnow - *Mensch und Raum*, W. Kohhammer, Stuttgart 1963, geeft de samenhang weer tussen het wonen als verblijven en de ontheemding, via vier ontwikkelingsstadia ('modificaties van de menselijke ruimtelijkheid') die simultaan kunnen zijn maar in het denken elkaar opvolgen: 1. het 'kinderlijke geborgen zijn', het naieve vertrouwen, een natuurlijk of gedachteloos geborgen zijn in huis en vaderland 2. een toestand van ontheemding, verlorenheid in een vreemde ruimte 3. herstel van de geborgenheid door het optrekken van een huis, een bergend interieur. De bedreigende, ontheemde ruimte is dan niet meer centraal, maar rand 4. maar toch blijft het huis aangrijpbaar. De bedreigende ruimte blijft in het interieur aanwezig. De verstijving (van angst) wordt overwonnen door het herstel van de naieve ruimte, maar op een hoger vlak, een 'open geborgenheid' die onzekerheid toelaat en vandaar ook problematisch blijft (blz. 306-307). De gedachtegang mondt uit in een kritiek op de theoretici van ~~alleen~~ maar de gelukkige ruimte, de 'topofilische' benadering van het wonen, zoals Gaston Bachelard - *La poétique de l'espace*, PUF, Parijs 1957. Toch kan men zich niet aan de indruk onttrekken dat Bollnows benoeding als theorie van de ruimte en het wonen vooral een theorie van het gemis is.

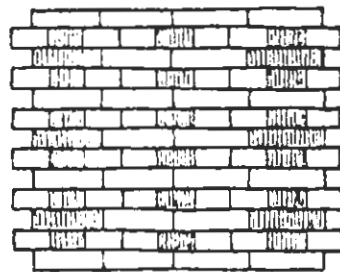
3. Volgens Hans van Dijk is deze discussie wel afgerond (voordracht 'In plaats van de preek', in Cinecitta te Tilburg, 29 maart 1987).

zijn opleiding aan de kunstacademie waar hem geleerd werd dat een beeldhouwwerk iets ruimtelijks is (bijvoorbeeld in tegenstelling tot de platte vorm van het schilderdoek) en dat je om het beeldhouwwerk te appreciëren het dus ook als ruimtelijk gegeven moet zien en eromheen moet lopen, dat je een goed beeldhouwwerk van alle kanten zou moeten kunnen appreciëren en dat is precies wat hij niet wou. Hij wou geen ruimtelijke beelden maken, hij wou frontale beelden maken, hij wou niet ruimtelijkheid als categorie, als discriminatie van de beeldhouwkunst, maar sculpturen als een kast, een boekenkast⁴. En dit is bij uitstek ook een architectonische wending omdat, als we het architectonische voorwerp par excellence nemen, datgene waar de architectuur van oudsher het sculpturaalst is geweest, de zuil, in haar mogelijke orde, het een object is dat alzijdig waarneembaar is en toch altijd ook deel is van een front, een gevelvlak, een opstand, en hierin frontaal is. De zuil is vlak in de architectuurgrafiek, het tekenen waarmee ze wordt gearticuleerd en vormgegeven, in het aanzicht waarin ze een voorkant, een zijkant en een achterkant heeft. Een portiek wordt zelden van achteren getekend. Vitruvius, in zijn *Tien Boeken*, noemt de zuil, in haar platte representatie als decorstuk in het theater, samen met pediment en beeld een 'koninklijk voorwerp'⁵, naar aristotelische indeling, waarmee de orde van de architectuur in de schijn van haar representatie min of meer naturalistisch kon worden gefundeerd. Er is een ander aspect aan deze frontaliteit, zowel in de beeldhouwkunst als in de architectuur, waarvoor Tam Puckey ook de aandacht heeft gevraagd, en dit is dat er in de articulering van deze frontaliteit, juist omdat ze een frontaliteit is met een zekere materiële diepte, vanuit de verschijning van het materiaal, aan het oppervlak van het kunstwerk, een zekere domheid wordt gevérgd opdat deze frontaliteit ook als materieel gegeven wadt geaccepteerd. De beeldhouwer moet durven toegeven dat hij op dit punt dom is, 'een stamme kunstenaar is, omdat zijn werk alleen bestaat uit de resultaten van zijn vergissingen, zijn luiheid, zijn verkeerde interpretaties en misleidingen, die hij om dezelfde redenen accepteert en waarin hij zegt te geloven'⁶. Ook dit is een besef dat in de architectuur al geruime tijd geformuleerd was geworden, en wel door Heinrich Tessenow in zijn *Hausbau und dergleichen* in 1916, waar hij zegt: het ornament, in de architectuur, is het domme. Hij licht het toe met een tekening van een baksteenmuur met een regelmatig patroon in het metselwerk, waarin hij door middel van arcering aangeeft dat er vanuit dit patroon, als effect figuren ontstaan in deze muur, die misschien helemaal geen rol hebben gespeeld bij de vaststelling van het steenverband zelf, dat misschien meer bepaald werd door muurdikte en draagvermogen. Het ornament is de

4. Tam Puckey, geciteerd in Anton van Gemert (red.) - *Nieuwe beelden, Tam Puckey in gesprek met Paul Hefting & Antje van Groenuniz, De Vleeshal, Expositie Tam Puckey, Middelburg 17-1 t/m 16-2-'86*, z. uitg., Middelburg 1986, blz. 23

5. Vitruvius V.6, waar de orde van de architectuur verbonden wordt met de tragedie, het burgerlijk woonhuis met zijn balkons en vensterreeksen met de komedie, en natuurlijke, landschappelijke elementen met de satire.

6. Tam Puckey - 'Bepalende vorm en bepalende proporties en opstelling. Met extra notities over stupiditeit van kunstenaar TP', *Museumjournaal* (1986) 6, blz. 387-390



niet-bedachte vorm⁷. Tessenows gedachtengang zal zeker ook een commentaar zijn geweest op de weergave van een eender steenverband in John Ruskins *Stones of Venice*, dat iets simpeler en regelmatiger mag zijn maar door Ruskin dan ook des te negatiever wordt bejegend: 'Exhibited masonry is in most cases the expedient of architects who do not know how to fill up blank spaces, and many a building, which would have been decent enough if let alone, has been scrawled over with straight lines (...), on exactly the same principles, and with just the same amount of intelligence as a boy's in scrawling his copy-book when he cannot write'⁸. De materialiteit van de bouwstof ('exhibited masonry'), waarin het domme tot lijnvoering komt, staat bij Ruskin tegenover het verhaal dat een ornamentale architectuur zou kunnen vertellen, terwijl voor Tessenow het domme en het ornament juist samenvallen.

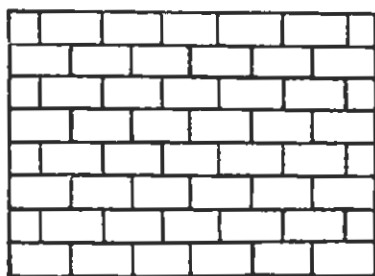
Zo is er ook, bijvoorbeeld, maar dit terzijde, over het ontstaan van de spitsboog in de architectuur van de gotiek, naast het idee dat deze spitsboog bedacht is, op een bepaald moment, omdat hij in zekere zin een bepaald probleem zou oplossen, bijvoorbeeld van constructieve aard, als een soort efficiënte, want parabolaïde draagconstructie, ook het min of meer apocriefe verhaal over het ontstaan van de spitsboog uit de geest van het ornament, in de Normandische gotiek, namelijk als effect dat ontstaat als twee rondbogen elkaar overlappen. Dan ontstaat in het midden een - niet vooropgezette - spitsboog, als een ontdekking die wordt gedaan in de architectuur. Dit verhaal kan misschien, ofschoon het historisch misschien niet klopt, ook het verschil tussen het moderne en het postmoderne verduidelijken, in zoverre als de moderne opvatting over het ontstaan van vormen neigt naar de gedachte dat die vormen met een reden ontstaan, terwijl in het postmoderne de vormen meer worden gezien als effecten die als zodanig worden herkend en erkend, als ontdekking, als iets dat alleen maar wordt gezien als er achteraf een zekere draagwijdte aan kan worden toegekend. Een draagwijdte van het ding, niet van het denken.

Het postmoderne is een stoïcijnse leer van de effecten, het moderne een platonische leer van de objecten. In het algemeen is de moderne architectuur dan ook zowel formalistischer als experimenteler of experimentalistischer geweest⁹ dan de postmoderne architectuur thans is of lijkt te zijn, of geacht wordt te zijn. In de loop van mijn betoog wil ik dan aangeven dat in het algemeen het postmoderne ook veelal als een effect van het moderne kan worden beschouwd. Eigenlijk is er niet zoveel veranderd in de vormen en hun uitdrukking, alleen dat we die uitdrukking thans anders bejegenen, niet meer als abstracte vorm maar als (im)materieel effect van een materieel gegeven.

7. Heinrich Tessenow - *Hausbau und dergleichen*, Bruno Cassirer, Berlijn 1916 (Waldemar Klein, Baden-Baden 1953⁴), blz. 57

8. John Ruskin - *Stones of Venice I*, hoofdstuk V, par. 7 (*Works*, 9)

9. Giorgio Grassi - 'Il formalismo nell'architettura moderna', in Grassi - *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Franco Angeli, Milaan 1980 (Gustavo Gili, Barcelona 1979), blz. 216-223



In *Hausbau und dergleichen* heeft Tessenow ook een verhoor over de oorsprong van het ornament. Het was dat in oude tijden de jagersman na een dag van moeizame jacht thuiskomt en 's avonds bij de haard, in plaats van de nodige technische verbeteringen aan te brengen in zijn pijl en boog, maar wat met zijn mes zit te krassen in die boog¹⁰. Het is de geboorte van het ornament uit de geest van de moeheid, uit de vermoeide geest. Waar het om gaat is dat in al deze gevollen - en daarom moeten we hier ook spreken over ornament, als een dialectische, zijdelingse doch steeds facultaire bepaling van wat architectuur is, in tegenstelling tot de 'vormen' van het moderne en postmoderne, zelfs in tegenstelling tot de postmoderne ornamentele vormen - het ornament onlosmakelijk verbonden is met de aanwezigheid van materie, een stof waarin wordt gekerfd of die wordt gestapeld of die, zoals in het geval van de kruisende randbogen, ook daadwerkelijk in materiaal moet zijn uitgedrukt opdat vervolgens die vorm uit dit materiaal omhoog wordt gedacht als geschikt voor heel andere doeleinden dan waarvoor het gemaakt was. Het ornament is beschikbaar. Precies dit is strijdig met Ruskins opvatting van kunst, in het kader van zijn sociale theorie van de arbeid waarin het artistieke moment wordt gedefinieerd als meerwaarde zó in materiaal verzonken dat ze niet meer daaruit kan worden gehaald, niet meer beschikbaar is om te worden verhandeld, niet privaat kan worden toegeëigend tenzij in het kader van het kunstwerk als geheel¹¹. Wat beschikbaar is aan het kunstwerk is bij Ruskin onvermogen in de arbeid, terwijl het daar Tessenow buiten de arbeid, als rust¹², als vrije tijd, als wat op arbeid volgt wordt voorgesteld. Nu mag in de kunst van de Romantiek en het moderne de ongezochte, onopzettelijk gevonden vorm en het niet-weten een categorische rol in het denken vervullen¹³, van belang is dat bij Tessenow de dusdanige vorm tevens materieel, als kunstwerk, voltaoid is voor hij als zodanig wordt ontdekt, of liever daarin wordt ontdekt als zijn effect, als datgene wat in het materiaal onwezig is maar misschien een heel andere dan artistieke beschikking vergt, aan een andere reeks of orde van vormen beantwoordt, de kunst en architectuur waaruit het voortkwam te boven gaat of iets te worden daarbuiten. Nog de waarneming van het ornament als onbedoeld patroon in metselwerk heeft iets onwillekeurigs, iets onbewusts, alsof het niet aan een mentaal beeld beantwoordt en daarom ook meestal over het hoofd wordt gezien. Ruskin: 'Nothing is more contemptible in any work than an appearance of the slightest desire on the part of the builder to *direct attention* to the way its stones are put together, or of any trouble taken either to show or to conceal it more than was rigidly necessary (. . .) *studiously* to conceal it is the error of vulgar painters, who are afraid to show that their figures

10. Tessenow, blz. 56

11. Vgl. Franca Bernabei - 'Saggio introduttivo', in John Ruskin - *La natura del gotico*, Jaca, Milaan 1981, blz. 7-52: het ambacht is een bevrijding uit het mechanische van de industriële productiemethoden. Het verbindt subject en gemeenschap. De ambachtelijke arbeid is geen proces van transformatie van de natuur, maar is 'de hand die maakt', het teken van de mens. Anders dan in het estheticisme van de kunst kent het ambacht geen exaltering van zulteloze arbeid. De kunst kan als tegengesteld aan de productie worden opgevat. Toch ligt het vraagstuk ingewikkelder. Er is een relatie van arbeid en kunst, gegeven met wat de arbeid uitdrukt (de gebruikswaarde, niet de ruilwaarde), maar het onderscheid ligt in de finaliteit van de arbeid: men verfraait niet waar men moe van wordt, maar men verfraait in rust (blz. 41-43). Het is op dit punt dat Ruskin Tessenows ornamenthypothese het meest benadert. Toch kan volgens Ruskin een analogie van de arbeid en kunst ontstaan, wanneer arbeid uit de ruilwetten van de kapitalistische maatschappij zou kunnen worden bevrijd, en kunst op haar beurt zou afzien van technische perfectie. De noodzakelijke component van kunst is luxe, de meerwaarde ten opzichte van de arbeid, bijvoorbeeld door de kostbaarheid van de gebruikte materialen. Het kapitalisme herinvesteert deze meerwaarde, maar voor Ruskin is ze, in de kunst, immobiel en gekristalliseerd, 'getransformeerd in goud en aan God gegeven of eigenlijk door de mens toebedeeld aan zijn geloof'. De in kunst geïnvesteerde meerwaarde heeft dus geen algemeen equivalent, ze is een individueel en moreel offer waarin de economie wordt genegeerd. Kunst behoort slechts tot de maatschappij als haar permanentie. Van het arbeidsprodukt wordt de meerwaarde niet geconsumeerd; in de kunst wordt de meerwaarde volledig geconsumeerd, ze kan niet worden herinvesteerd omdat ze gewijd is aan een doel. In die zin is kunst de uiterste figuur van arbeid en niet de onkenning ervan. Ze staat niet tegenover de arbeid als iets volmaakters maar als een vollediger mens zijn. Uiteindelijk is

have bones; and studiously to display it is the error of the base pupils of Michael Angelo, who turned heroes' limbs into surgeons' diagrams, - but with less excuse than theirs, for there is less interest in the anatomy displayed' ¹⁴. Het onbedoelde effect mag soms onvermijdelijk zijn, het wordt geëxcuseerd indien het in de bedding van het onderwerp wordt teruggevoerd, indien de architect architect blijft en de chirurg chirurg.

Er ligt in de architectonische ornementtheorieën over het algemeen een grote nadruk op de materialiteit, in tegenstelling tot bij de theorieën over vormen. Het komt omdat hetgeen er wordt waargenomen, op het moment dat het wordt waargenomen, niet de zin heeft af kan hebben die er nadien aan kan worden toegekend. Dit is het punt waar het postmoderne afstand neemt van de negentiende eeuwse waarnemingspsychologie. Het effect van het ornament ontstaat niet door de herkenning van een bepaald 'karakter' dat het zou hebben, het is als het ware zonder eigenschappen en het ontbeert een mentaal verschijningsbeeld dat we ervan in ons hoofd zouden hebben en dat in de psychologie van de waarneming wel wordt omschreven als Gestalt. Daarom is zo'n ontdekking ook een zeldzaamheid en wordt het in de meeste gevallen over het hoofd gezien. Het definieert, zou je kunnen zeggen, de traagheid van architectuur ¹⁵.

Het is dit michelangeleske verankeren van de vorm, de anatomie, het skelet of het 'corps sans organes' in de materie, in de stof waarvan het verlangt het oppervlak te breken, dat in de postmoderne beeldhouwkunst een grote rol speelt maar in de architectuur nauwelijks ¹⁶. Daarom denk ik dat het in de architectuur zou moeten worden gedefinieerd als 'onze' relatie tot het moderne. De hardnekkigheid van de term postmodernisme, juist in de architectuur, zou er misschien door kunnen worden verklaard. Dat Tessenows ornamenthypothese uit 1916 is betekent ook niet dat ze wijd verbreid is geweest in de architectuur van het moderne. Daarvoor zou ook haar formulering te patent negatief zijn geweest. Ze is pas in de jaren zestig in het Italiaanse rationalisme van Aldo Rossi en vooral Giorgio Grassi opnieuw overdacht ¹⁷. Het vraagstuk heeft eigenlijk in bijna de hele moderne architectuur geen rol gespeeld, deels omdat het materiaal van het bouwwerk als kneedbaar of vervormbaar werd voorgesteld, zoals het beton, deels omdat het materiaal als dun, immaterieel, luchtig en vervangbaar werd voorgesteld, zoals het staal en het glas, en deels omdat het bouwwerk als een transparant object werd geïdealiseerd, als object zonder veel weerstand, ook niet ten opzichte van waar het aan had te voldoen. Dit laatste heeft velerlei vorm aangenomen, van de leus 'licht, lucht en openheid' tot de deels ingezepte glasplaten waarmee Edwin Luytens het volumen van zijn bouwwerken bepaalde ¹⁸, tot de transparante doos, tot de Vijf Punten van

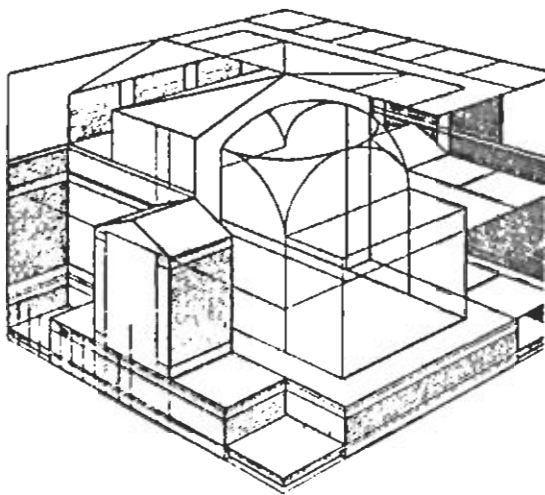
het statische karakter van kunst dus niet strijdig met de kwaliteit van de arbeid, omdat immers ook de arbeid als zodanig als een 'human growth', als een verrijking kan worden beschouwd (blz. 43-45). De belangrijkste tekst in dit verband is Ruskin's *A Joy for Ever (Works, 16)* uit 1857.

12. Vgl. Cesare Cattaneo - *Giovanni e Giuseppe, Disegni d'architettura*, Salto, Milaan 1941, blz. 127-130, waar de inventie van details wordt omschreven als een manier van uitrusten, niet van creëren. Zulke details trekken wel de aandacht van het publiek, maar zijn in het geheel van de architectonische vormgeving en haar problematiek te verwaarlozen. Toch is het tevens het moment waarin de kunstenaar of architect buiten zijn discipline treedt. Hij zou, na een dag van artistieke arbeid, naar de vliegtuigfabriek kunnen gaan om het productieproces van vliegtuigen te organiseren in dezelfde staat van 'rust'. Het zou niet meer dan vijf minuten in beslag nemen. Vgl. Jaast Meuwissen, Ornella Selvafolte (reds.) - *Cesare Cattaneo (1912-1943), First Monograph*, Wiederhall, Amsterdam 1987. De afwijzing van een verbeelding werkzaam in zulke details is in overeenstemming met Paul Valéry's idee dat 'in de uitvoering van het bouwwerk geen details voorkomen': Paul Valéry - *Eupalinos, L'âme et la danse, Dialogue de l'arbre*, Gallimard, Parijs 1944 (1921), blz. 19

13. Vgl. de uitspraak van Caspar David Friedrich: 'ein Bild muss nicht erfunden, sondern empfunden sein' en zijn parafrase door Pablo Picasso: 'Ik zoek niet, maar ik vind'. **benevens** Jean Bozanne's motto: 'Surtout il faut passer ou non-savoir, car en ce chemin, laisser son chemin, c'est entrer en chemin' (*Exercice de la peinture*, Parijs 1973), geciteerd in Evert van Utert - *Het gelaaf in de moderne kunst*, Meulenhoff/Landshoff, z.p. 1987, blz. 34, 36

14. Ruskin - *Stones of Venice I*, h.v., par. 7

15. In de filosofie wordt in dit opzicht de meest materiële opvatting van architectuur geformuleerd door Arthur Schopenhauer in zijn *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818, volgens welke het bouwwerk nauwelijks een objectivering van de 'wil' kan zijn, omdat zijn pure materialiteit niet in staat is een idee uit te drukken. Het bouwwerk drukt slechts zijn eigen materialiteit uit (deel I, boek III, par. 43 (*Sämtliche Werke I*, München 1911))



Edwin Lutyens - Vlakkenwapening

16. '... I have used as a basic structure for my sculptures an open wooden framework, a supporting mechanism in which other materials are placed or displaced. I found the form (...) when I for purely practical reasons had to make temporary supporting structures in old houses for quite fragile metal and chemical formations. These wooden frameworks took on a character for themselves (...) not quite real, but showing a possible reality (...) I use dark-oak colour because it is an acceptable furniture colour. It says 'furniture'. The frameworks all now have a direct, frontal character. Other than furniture, they are comparable to the form of a house, with a front and a back ...': Tom Puckey - 'Time Passing', *Wiederhall* (1986) 2, blz. 18. Vgl. in de architectuur Aldo Rossi's paardenserie, in zijn *Architettura padana*, Provincia di Mantova - Casa del Mantegna, Mantua 1984, en Joost Meuwissen - 'Architectuur en paarden', Tekeningenreeks van Aldo Rossi', *Plan XVI* (1985) 1-2, blz. 48-53

17. Grassi - L'architettura come mestiere (Introduzione a Hl. Tessenow)', in Heinrich Tessenow - *Osservazioni elementari sul costruire*, Franca Angeli, Milaan 1974, blz. 21-68, tevens in Grassi - *L'architettura come mestiere*, blz. 157-183

18. De transportie representatie van het bouwwerk in glasmodellen heeft bij Lutyens echter op haar beurt de functie de materialiteit van het bouwwerk te fixeren. Volgens Robert Lutyens - *Sir Edwin Lutyens. An appreciation in perspective, by his son*, Country life, Londen 1942, blz. 55-70: architectuur is wezenlijk vormkunst, door middel van de aggregering van materialen. 'Een gebouw bestaat uit materiele gedeelten en leegtes, die alle een bepaalde vorm en meerkundige relaties hebben. Het vaststellen van een abstracte meerkundige verhouding is bruikbaar voor onderzoek en evaluering maar voor synthese en ontwerp heb je er weinig aan...'. De architect hoort namelijk instinctief te weten wat de meerkundige verhouding in het werk betekent. Ze is deel van het medium architectuur, van het instrumentarium van de architect. Ze is geen externe factor. Om deze verhouding vast te stellen moet de architect allereerst de ruimte die het gebouw inneemt zichtbaar maken alsof ze is verdeeld volgens drie reeksen vlakken die loodrecht op elkaar staan, wat resulteert in een aantal kubische compartimenten of cellen. Eén reeks vlakken is horizontaal, zoals vloervlakken



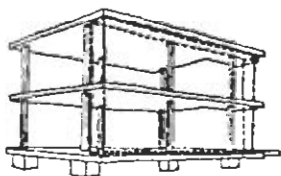
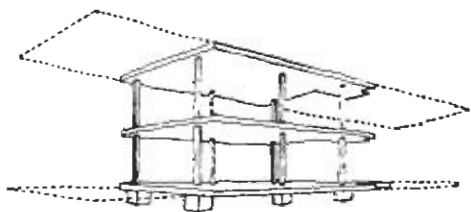
of waterspiegels. Deze vlakken strekken zich uit over het hele gebied. De beide andere vlakkenreeksen zijn verticaal en loodrecht op elkaar staand. Ze strekken zich uit tot aan de rond van het gebouw. Zo wordt de in alle richtingen verdeelde ruimte gevisualiseerd in een 'wapening van vlakken' waarop driedimensionale behoudingen kunnen worden gebaseerd. De 'vlakkenwapening' is geen raster of maaswerk van snijlijnen, maar een kristal met bijna onzichtbare breuklijnen. Om het aantal vlakken en de lussenliggende afstanden te vinden moet de architect een overzicht hebben van alle factoren die de gebouwde vorm zullen bepalen. Ook het ruimtebeslag en aantal en grootte van de delen van het gebouw moeten worden bepaald. Hun noemer is de 'eenheid' of standaardafstand tussen de vlakken. 'Eenheid' noch 'vlakkenwapening' regelen de plaatsbepaling. Ze komen voort uit gegeven groottes en bekende factoren. Ze kunnen worden beschouwd als deel van een kristalliseringsproces, waarbij ze de maten met een grotere nauwkeurigheid oangeven dan menselijk mogelijk is. Wanneer de 'vlakkenwapening' eenmaal in elkaar zit, kan een latere regel er niets meer aan veranderen. In de complexiteit van de onderverdelingen is elk interval mogelijk. De gebouwvorm die de 'vlakkenwapening' in zich draagt en deze 'wapening' zelf kunnen simultaan worden opgevat, omdat de ene slechts een aspect van de andere is. Er kan ook geen strijdigheid ontstaan. De uiteindelijke materialisering wordt beheerst door en blijft behoren tot de eerste oplossing van de verschillende factoren. De drie vlakkenreeksen hebben grondvlakken. Voor de horizontale vlakken, gescheiden door hoogte-intervallen, zijn dit het vlak of het maaiveld. Voor de beide reeksen verticale vlakken, gescheiden door intervallen in de lengte en in de breedte, zijn het de beide hoofdasen. Deze assen, die soms wel als 'middellijn' worden aangeduid, zijn in dit geval geen lijnen maar tweedimensionale vlakken! De verticale vlakken aan weerszijden van de 'grondvlakken' vullen uiteen in groepen kleinere vlakken rond regelmatig verdeelde grotere vlakken. Tussen een groep rond een groter vlak en een groep rond een volgend groter vlak is nooit 'vlokke ruimte' of een ongerelateerde opvulling. Wat voor ruimte er ook is, vol of leeg, ze is altijd verdeeld door andere vlakken van de 'vlakkenwapening', zelfs al hebben die geen bijzonder kenmerk. Op deze wijze kan een latere ritmering of spatiering nooit

Le Corbusier, waarin de vrijheden van grondvlak en gevel werden neergelegd, tot het begrip 'transparency' zoals Colin Rowe het in het midden van de jaren zeventig formuleert, namelijk dat het bouwwerk begrijpelijk wordt, alleen maar als het gevelvlak een soort afspiegeling, een soort Gestalt geeft van het gebouwde organisme en zijn structuur die zich daarachter afspelen, gebaseerd op een immaterieel maar cartesiaans idee van een virtuele uitbreidbaarheid van de gebouwde objecten langs de lijnen waarmee ze waren vormgegeven¹⁹, het idee van grafische code van de architectuurdoorsnede überhaupt. Er is in de hele moderne architectuur een streven naar het immateriële, een streven dat na de oorlog, in weerwil van de theorie, langzaam uitput. Dit immateriële was immers ook steeds gedacht geweest als een soort uitkleding, een ontkleding, een deconstructie van het classicistische bouwwerk dat ontdaan werd van zijn materiële volheid. Een stripping bare van het classicistische bouwwerk dat de meeste moderne architecten op school hadden leren ontwerpen. De 'tweede generatie' moderne architecten, die van na de oorlog, die geen klassieke opleiding meer genoten hadden²⁰, maar bijvoorbeeld op het Bauhaus hadden gezeten, moesten het idee van architectonische materialiteit opnieuw formuleren. Le Corbusier, met weinig gedegen klassieke opleiding, gaat hen hierin voor, met zijn béton brut en het materiaalgebruik van Maison Jaoul. Het is een wending die J. J. P. Oud al vlak voor de oorlog volbrengt in zijn Haagse Shell-gebouw, door een van de taboes van het modernisme, dat op ornament, te doorbreken. Mijs inziens niet vanwege het ornament maar vanwege het vraagstuk van de materialiteit van het bouwwerk, zodra het mentale beeld ervan in de praliferatie van het moderne, ook binnen het oeuvre van Oud, niet meer een reactie op het klassieke erfgoed kon zijn. Het is iets dat in de discussie over Ouds ornamentgebruik, die na de oorlog ontstond, eigenlijk niet goed duidelijk is geworden²¹. Ik leg de nadruk op deze ontwikkeling omdat het vraagstuk van de materialiteit respectievelijk immaterialiteit van het bouwwerk mijns inziens de kernvraag is van het postmodernisme in de architectuur. Of tenminste, het meest centrale vraagstuk, naast dat van openbaarheid en privaatheid dat er methodisch wel mee samenhangt omdat de appreciatie van de veranderingen van het openbare en private in zekere zin ook een afwijzing van een formalistische invalshoek, ten gunste van een ruimte- en Gestaltloze beschouwingwijze vegt.

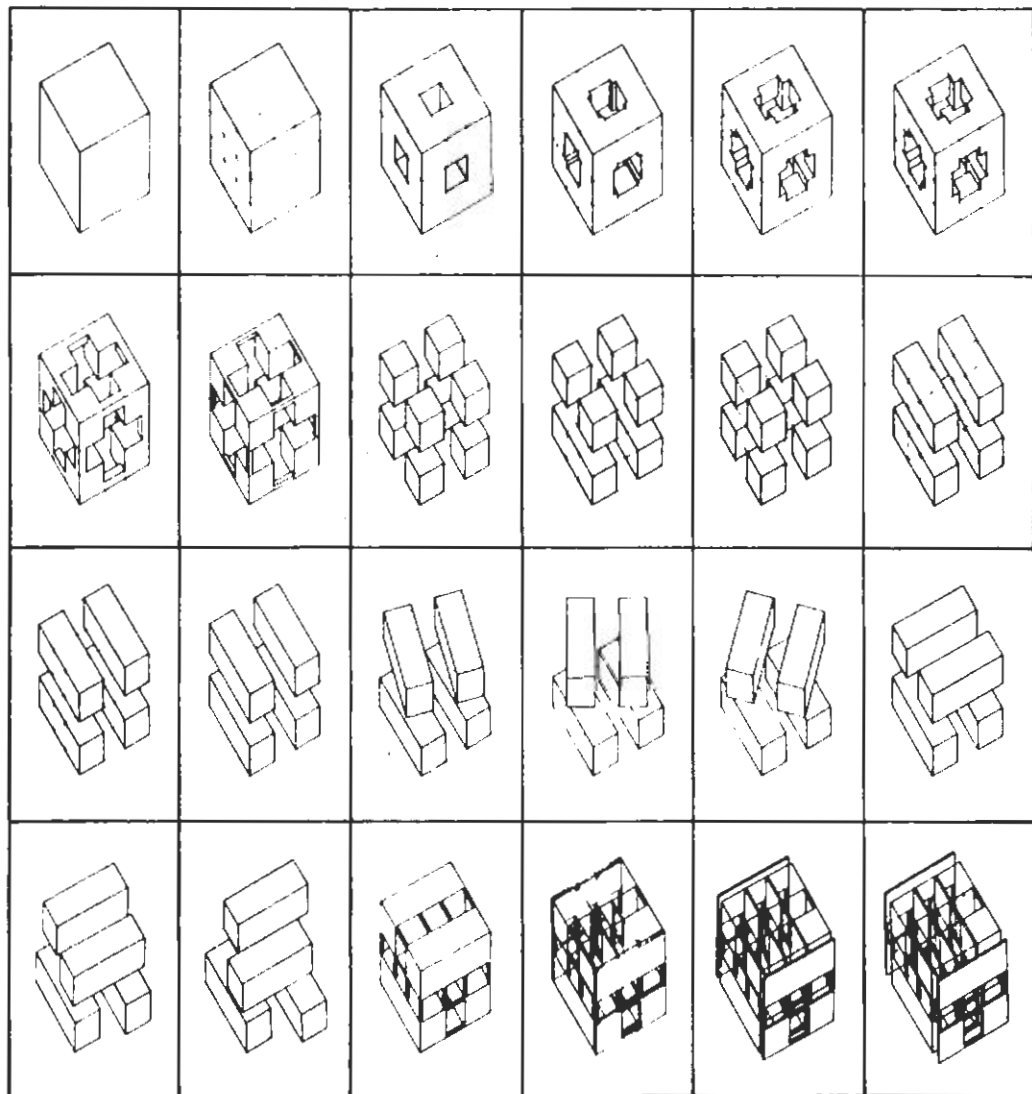
Als het waar is dat het kernpunt van het postmodernisme het immateriële is van de producten en productiemiddelen²², de stroom van informatie en communicatie, dan geeft dit misschien een zekere rechtvaardiging voor een groot deel van de postmoderne architectuur die aan de materialiteit van

te kort schieten in het kader van deze volmaakte passing. Omdat de hele ruimte zo wordt verdeeld volgens de eisen die aan het bouwwerk zijn gesteld, geeft ze precies wat nodig is. De eenheidspatiering of gelijkgestendheid van de 'vlakkenwapening' vormt het fundament van de vorm. Nergens is ze materieel. Ze verdwijnt als het gebouw dat ze in zich draagt vorm heeft gekregen. Dit werkelijke en materiële gebouw, met zijn even werkelijke leegtes, speelt een spel tussen de vlakken; het sloot hen steeds gade, af gaat weg en komt bij hen terug; het springt van het ene vlak op het andere, en nu eens benadrukt het de relaties tussen groepen, dan weer desillieert het nieuwe intervallen eruit, en onverwachte vormcombinaties - alles, af het nu leeg of vol is, driemensionaal en gerelateerd aan elkaar'. Ook op het gebied van de detaillering kan zo het copieren van details vermeden worden. Aldus Lutyens. Volgens Geoffrey Broadbent - 'A plain man's guide to the theory of signs in architecture', *Architectural Design* XLVIII (1977) 7-8, blz. 474-482, kan deze werkwijze in verband worden gebracht met Peter Eisenmans transformaties van architectonische vormen,

19. Peter Eisenman - 'Real and English: The Destruction of the Box. I', *Oppositions* (1975) 2, blz. 5-34, blz. 8, beschrijft en visualiseert Colin Rowe's idee dat vloervlakken en verticale vlakken van een bouwwerk 'kunnen worden gezien als zuiver conceptuele referent, dat wil zeggen als vlak dat de in de diepte van de ruimte toegepaste vormstrategieën noteert en structureert'. De neutraliteit van de draagstructuur in Le Corbusiers Maison Dom-ino had geleid tot de gedachte dat alleen het vloervlak nog een gegeven was, '... een vermeldenswaardige abstractie (...) die het idee lijkt te vestigen dat de ruimte is opgebouwd uit horizontale lagen (...) en het idee van muren in waarde doet verminderen'. Het terugzetten van de kolommen uit de gevel leidt echter ook tot een verticaal gegeven. Ook het verticale vlak wordt van de dragende eenheid bevrijdt, en krijgt, in zijn immateriële diepte, een '... latente of virtuele capaciteit als impliciete ruimte'. Het verschil van horizontaal en verticaal vlak is gegeven in het feit dat het eerste vlak blijft en het tweede een immateriële diepte heeft. Dit idee was al in het midden van de jaren vijftig geformuleerd door Colin Rowe, Robert Slutzky - 'Transparency literal and phenomenal', *Perspecta* [1963] 7, *Transparenz*, Birkhäuser, Basel en Stuttgart 1968 1974², evenals 'Transparency: Literal and



Phenomenal (with Robert Slutzky)', in Colin Rowe - *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, MIT Press, Cambridge, Mass. en London 1977 1980⁴, blz. 159-183. Het idee van een gevelvlak met een eigen immateriële diepte, waarop op hun beurt de gebeurtenissen die in de diepte van het bouwwerk plaatsvinden kunnen worden genoteerd, komt overeen met John Bergers interpretatie van het kubistische schilderij in 'The Moment of Cubism' (1969), waar de ruimtelijke relatie tussen twee vormen '... niet de regel vormt voor alle vormen op het schilderij (...). Dit is mogelijk zonder een nachtmerrie-achtige deformatie van de ruimte, omdat het tweedimensionale oppervlak van het schilderij steeds fungeert als scheidsrechter die beslist over uiteenlopende aanspraken. Het oppervlak van het schilderij functioneert in een kubistisch werk als de constante die ons in staat stelt om de waarde van de variabelen te bepalen. Voor en na iedere verkenning door onze verbeelding van de problematische ruimten en onderlinge samenhangen van een kubistisch schilderij, bemerken we dat onze blik opnieuw tot rust is gekomen op het oppervlak van het schilderij, waarbij we ons weer bewust zijn van tweedimensionale vormen op een tweedimensionaal paneel of daak...': *Het moment van het kubisme*, SUN, Nijmegen 1976, blz. 35. Deze Angelsaksische benaderingen van het gevel- of schildervlak als midden, als rustpunt tussen de avontuurlijke dieptes van bouwwerk of schilderstuk, als niet betekenisverlenend maar als noodzakelijk evalueerend en onderscheidend, gaan gepaard met de obsessie dat zo'n vlak ook een eigen fand heeft dat als het omhoog komt iedere lijn, iedere notitie erop, verstoort en vernielt: Gilles Deleuze - *Différence et répétition*, PUF, Parijs 1968 1972⁷, blz. 44. Volgens Gilles Deleuze, Claire Parnet - *Dialogues*, Flammarion, Parijs 1977, biz. 50: 'Les Anglois, les Américains n'ont pas la même manière de recommencer que les Français. Le recommencement français c'est la table rase, la recherche d'une première certitude comme d'un point d'origine, toujours le point ferme. L'autre manière de recommencer, au contraire, c'est reprendre la ligne interrompue, ajouter un segment à la ligne brisée, la faire passer entre deux rochers, dans un étroit défilé, ou par-dessus le vide, là où elle s'était arrêtée. Ce n'est jamais le début ni la fin qui sont intéressants, le début et la fin sont des points. L'intéressant, c'est le milieu. Le zéro anglais est toujours au milieu. Les étranglements sont toujours au milieu. On est au milieu d'une ligne, et c'est la situation



la plus inconfortable. On recommence par le milieu. Les Français pensent trop en termes d'arbre (...) C'est le contraire de l'herbe. Non seulement l'herbe pousse au milieu des choses, mais elle pousse elle-même par le milieu. C'est le problème anglais, ou américain. L'herbe a sa ligne de fuite, et pas d'enracinement. On a de l'herbe dans la tête, et pas un arbre...'

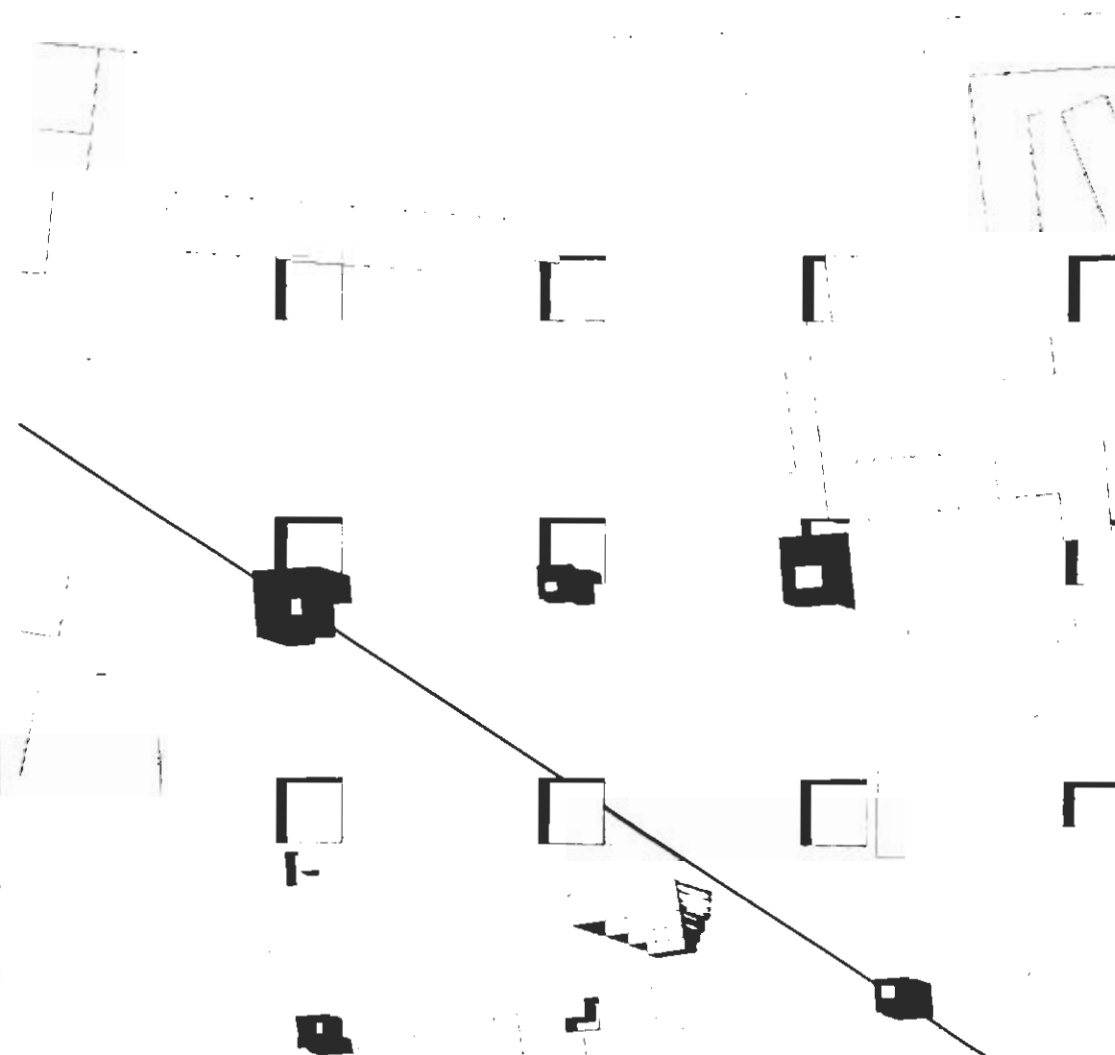
Het vroege werk van Peter Eisenman nu verloopt via een op de linguïstiek van Noam Chomsky gebaseerd proces volgens een boomstructuur, waarin 'meekunde' en 'gebouw' het vaste begin- en eindpunt zijn (vgl. *Five Architects*, Oxford University Press, New York 1975²), waardoor ook zijn interpretaties van bouwwerken van Giuseppe Terragni worden bepaald. Peter Eisenman - 'From Object to Relationships, The casa del Fascio by Terragni', *Cosabella* XXXIV (1970) 344, en 'From Object to Relationships II, Giuseppe Terragni, Casa Giuliani Frigerio', *Perspecta* (1971) 13-14. In het latere werk antstoonde de vormen als breuklijn van een fond of van verschillende fonds, ongeveer vanaf Peter Eisenman - z.l., in Francesco Dal Co (red.) - *10 immagini per Venezia*, Officina, Rome 1980, blz. 55-65. Het probleem blijft echter in alle gevallen dat het de meekunde is die het gebouwde object transparant maakt, en aanleiding geeft tot de oppositie van val en half daarin. Vgl. Arie Graafland - *Esthetisch vertoog en ontwerp, Theorie en methode van betekenisverlening in architectuur en kunst*, SUN, Nijmegen 1986, blz. 213-229. Pas met het verlaten van iedere verwijzing naar een Cartesiaanse ruimte, ten gunste van een Besef van 'dichte' ruimte, lijkt het bouwwerk in architectonische zin te kunnen worden geconceptualiseerd. Kim Shkapich (red.) - *John Hejduk, Mask of Medusa, Works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985

20. '... Anti-historiciteit is een van de argumenten waarom het gewettigd is de verzamelingen 'moderne architectuur' te gebruiken. Door een miskenning van haar historische situatie is de moderne architectuur er het slachtoffer van geworden en heeft zich voor een goed deel buiten of minstens aan de rand van de historische evolutie geplaatst (...) een historische regressie (...) De stijl die ze ervoor ontwierp was, zelfs in zijn veelvormige verschijning, een terugvallen op het stijl begrip van voor de negentiende eeuw. De bevrijding van de architectuur die in de historiciserende stijlen van de negentiende eeuw op gang was gebracht, werd afgeremd...': Geert Bekeert - 'Architectuur

an geschiedenis', in Hans van Dam, Tjeerd Deelstra, Niels Luning Prak (reds.) - *Historie: nou en?*, Een bundel bijdragen tot de discussie over de plaats van de geschiedenis in het onderwijs aan de Afdeling der Bouwkunde, TH-Delft, z. uitg., Delft 1973, blz. 43-50

21. 'Mr. Oud embroiders a Theme', *Architectural Record* C (1946) 6, blz. 80-84; J. J. P. Oud - 'Mr. Oud replies 'Building or Architecture?', *Architectural Record* CI (1947) 3, blz. 18, en 'Repliek op 'Oud in de Amerikaanse pers'', *Forum* II (1947) 2-3, blz. 71

22. Vgl. Jean Lyotard o.a. - *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985



het bouwwerk niet zoveel aandacht besteedt, het als probleem miskent dan wel het als probleem oplost, zoals in de high-tech architectuur, maar dan blijft het vreemd dat dit vraagstuk niet daadwerkelijk is doordacht. Namelijk in hoeverre het materiële van het bouwwerk als een soort rest, een korst, als cultureel erfgoed of afvalprodukt mag gelden, dan wel of hierin dan zogezien een ontwikkeling plotsvindt. Er is het common-sense-beeld van de aanvankelijke discussie rond het postmodernisme waar deze vroeg ontkennend wordt beantwoordt. Het gangbare beeld waarin het postmoderne een soort onverantwoorde opeenstapeling van her en der gevonden vormen was, die op gebouwen geplakt werden die daarzonder gewoon beter zouden zijn geweest - de echo van het gestripte classicisme van de doctrine van het moderne - en die met lawaai trachtten te verheimelijken dat het verlies aan waarde wordt ingezien. Aanleiding hiertoe waren de Biennale van Venetië van 1980 en het beeld van het postmodernisme in de architectuur dat Charles Jencks in 1977 had gegeven in *Postmodern Architecture*²³. In beide, maar vooral in de laatste, had de nadruk nog vooral gelegen op een kritiek op het voorgaande moderne, de constatering van het failliet ervan. In beide presentaties verandert eigenlijk weinig aan het heersende denkklimaat in de architectuur, waarin de gebouwen nog steeds als unieke, waargenomen objecten met hun Gestalt of met hun karakter worden geapprecieerd.

Het belang van Jencks' boek uit 1977 is naar mijn mening inderdaad zijn kritiek, zijn negatieve wending geweest, voorzover de verschijning ervan een abrupt einde maakte aan een soort essentialistische en categorische discussie waarin het bouwwerk in een de architectuur eigen existentieel systeem van werkingen en boodschappen was gevat, aanvankelijk via de fenomenologie, later via de semiotiek. Jencks stopt deze discussie. Doch het duurt een tijdje voor het doordringt dat de heterogene vormen die van dan af in de architectuur niet alleen mogen maar ook komen, niet zo zeer voortkomen uit relativisme en verwarring, als in een onduidelijke situatie van -ismes, maar dat de architectuur in het postmodernisme, in de bredere culturele betekenis van het woord - als een monier van denken zonder afspiegeling, zonder representatie - aanvankelijk gedoemd is het heterogene te produceren als schaduw van het moderne, of datgene dat in de moderne architectuur duister was gebleven en nu tot effect komt. Juist in het heterogene van de pastmoderne architectuurtaal ligt haar band met het moderne²⁴.

Ook als we kijken naar de vormen, hun gestalte en karakter, dan mag het aannemelijk zijn dat ze niet zo zeer een breuk met het moderne inhouden als wel daarvan, van het moderne, de schaduw zijn. Het wil zeggen dat het

23. Charles Jencks - *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, Londen 1977, *Revised and enlarged edition* 1991. *Post-Modernism, The New Classicism in Art and Architecture* 1987⁴

24. 'We bevinden ons in een tijd waarin heel sterk de behoefte tot verteren leeft. De Amerikanen hebben daar een uitdrukking voor: 'there is a time to eat and a time to digest'... Kasper König, geciteerd in Pieter Heynen, Pa Groot - 'Expositie Westkunst in Keulen, 'Een sterke behoefte aan potverteren', *Museumjournaal* XXVI (1981) 3, blz. 105-108. Wim van den Bergh - 'Pandorama', *Wiederhall* (1987) 5, blz. 28-36: het project van het moderne als kolonisering van de wereld, wordt verdubbeld volgens een 'matrix' van 'verlangde individuele feiten en evenementen produceert'. Vgl. Wim van den Bergh - 'Art of Dwelling, The Redoubling of the World in the Desiring-Machine or Colonizing the Delirium', *Wiederhall* (1986) blz. 25-29

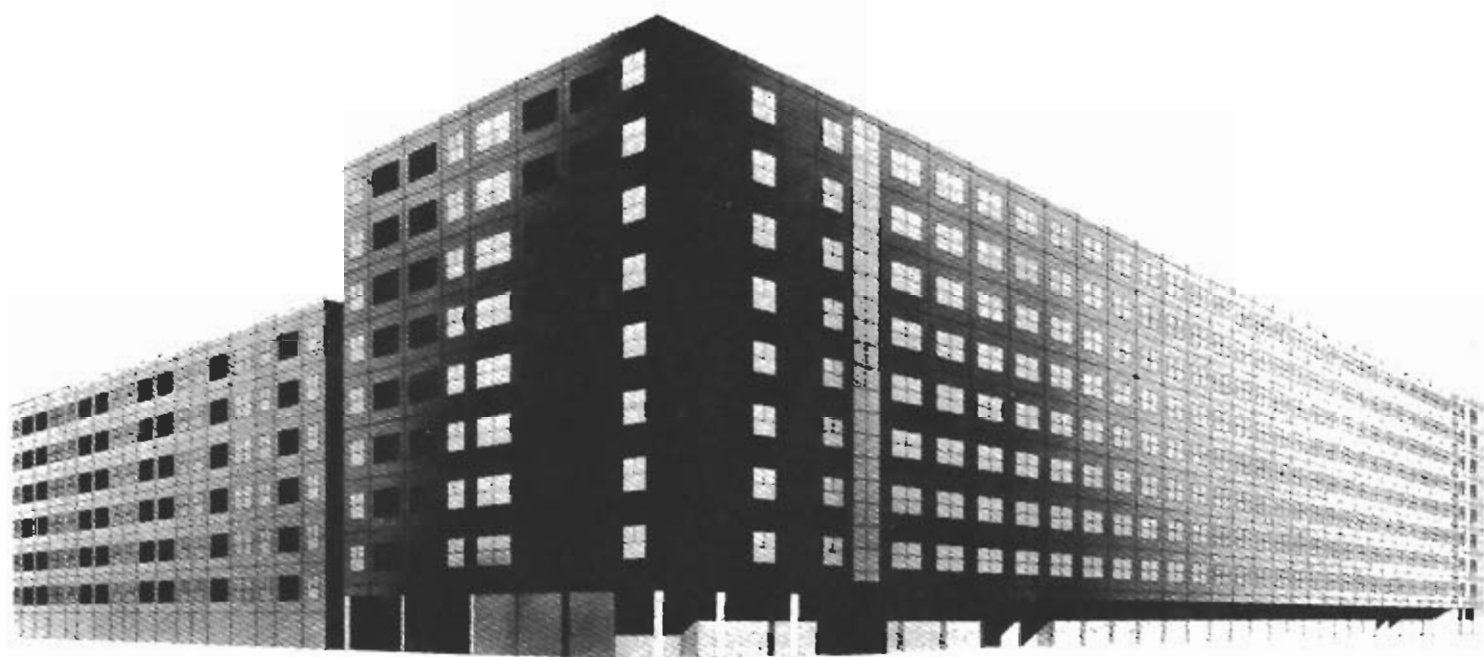
moderne thans als een bij uitstek materiële vorm van architectuur wordt gezien, die inderdaad nog vragen openlaat, niet in de helderheid van zijn cartesiaanse utopie maar in het verhaal ervan, in het verlangen van hun experimentalisme en in het relaas van de moderne autobiografische architectuurtekst, het 'ik' van de moderne architect²⁵. Dan blijft ook het beeld intact van een immaterieel postmodernisme dat als het ware een mentaal effect is, een gevolgtrekking, een ontdekking van wat binnen het medium architectuur in de moderne tijd in steen of beton en ander materiaal was vastgelegd. Het zou ook in overeenstemming zijn met de recente ontwikkeling in de bouwmaterialenproductie, vooral onder invloed van de chemische industrie, waarin het materiaal eigenlijk niet meer als materiaal maar meer als huid of bekleding aanwezig is, dat wil zeggen weinig tectonische draagwijdte meer heeft. Het verklaart ook waarom de toepassing van ornament in de postmodernistische architectuur, af van kleur daarin, niet gepaard gaat met een theorie van ornament of kleur. Het wordt als het ware gevonden, als nu eenmaal aanwezige combinatie die wordt ontdekt in het verouderde materiële medium, op het moment dat niet meer de transparantie van zijn objecten vooropstaat maar de weerstand van zijn materiaal zelf breekt in narratieve sequensen, en het wordt meegedeeld in het nieuwe, immateriële postmoderne medium architectuur.

Zo is het opmerkelijk dat zelfs in de high-tech architectuur die zich nog het meest op vraagstukken van de techniek lijkt te richten en daarin dus een soort groei van kennis, van produktkennis, zou moeten vinden, deze groei nauwelijks aanwezig is en in ieder geval niet is vooropgezet, deels vanwege de enkelvoudigheid, de empiriciteit van de oplossingen, die volgens Renzo Piano wordt bewerkstelligd juist door kleinschalige, flexibele en eigenlijk ambachtelijke productiemethoden²⁶, deels door het zien van elke opgave als 'nieuw'. Zo werd eens een van de architecten van het douanekantoor te Hazeldonk, Jan Benthem, gevraagd of zijn bouwwerk, met zijn prachtige groene vakwerken, niet was beïnvloed door het Centre Pompidou in Parijs en zijn antwoord was: Neen, beide komen voort uit dezelfde filosofie²⁷. Ik heb dit altijd een merkwaardig antwoord gevonden omdat, aan de architecten van het Centre Pompidou de omgekeerde vraag gesteld, die moeilijk het omgekeerde antwoord zouden kunnen geven. In alle gevallen wordt het beeld van de architectonische vorm, in het postmodernisme, als inventie, als effect gezien waarmee de architectuur buiten haar oevers treedt. Dan zou het erom gaan, voor de groei van kennis in de architectuur, dat in het raam van deze vakkundigheid, deze vrijheid, de architectuur meer aandacht zou schenken aan sociale vraagstellingen.

25. Ofschoon het autobiografisme van het twintigste eeuwse architectuurtractaat positief kon worden beoordeeld, voorzover het gebaseerd is op een morele wil tot herfundering van de architectuur op haar eigen elementen, bijvoorbeeld in het geval van J. J. P. Oud, ofwel op een exemplarische moraliteit, zoals in het geval van Le Corbusier (Giorgia Grassi - *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Padua 1967/1976², blz. 85-111), heeft het zijn beperking in de overdraagbaarheid van de architectuur als discipline, waartoe het 'ik' van de architect niet als basismetafoor voor de architectonische tekst maar als begrip daarin zou kunnen worden geëffectueerd. Dit gebeurt pas bij Louis Kahn, waar de architectuur en het betoog over de architectuur worden bevrijd van de individualiteit van het ontwerp en zijn ervaring, ten gunste van een toebehoren aan het bouwwerk als niet betekend maar argumentief verschijnsel, in een betooglijke wending die sterk zoekt naar een identiteit van het materiele van het bouwwerk, bij omschrijving van niet-communicabele ervaringen ervan. Vgl. bijvoorbeeld Louis I. Kahn - 'Architecture is the thoughtful making of spaces, the continual renewal of architecture comes from changing concepts of space', *Perspecta* (1957) 4, blz. 2-3, en 'Silence and Light' (*Complete Works*). Hier ligt het ontstaan van de architectuurtekst als zelfstandig genre, in de vorm van een problematisering, niet van de systematisering van architectuur, een gegeven dat in Amerika wel maar in Europa nauwelijks is benut.

26. Vgl. Renzo Piano, geciteerd in *L'architecture d'aujourd'hui* (1982) 219: 'Tout le monde a été séduit par l'idée d'industrialisation du bâtiment. Mais je n'y ai jamais cru (...) parce qu'il est impossible de faire les fenêtres d'un côté, les murs de l'autre et que le résultat soit de l'architecture (...) Beaubourg est fait de pièces très sophistiquées, mais fabriquées artisanalement...' (blz. 7). Vgl. 'Piano Speaks, Renzo Piano talks to the Architectural Review' *The Architectural Review* (1983) 8, blz. 30-31

27. Jan Benthem, geciteerd in Maarten Kloos, Rob Klaasman - *De kans om te bouwen*, VPRO-televisie, 27 maart 1985



Polychromie en monochromie

Kleurgebruik in de Europese architectuur van vandaag is zeker bewuster, vrijliker en veelvuldiger dan in het verleden het geval is geweest. Het heeft te maken met nieuwe architectuurstromingen waarvoor kleur deel is van de techniek van het bouwwerk omdat het stromingen zijn die sterk visueel gericht zijn. De verschijningsvorm van het bouwwerk is voor hen vaak belangrijker dan de logica van de plattegrond of de beleving van de ruimte. Ik denk hierbij aan het postmodernisme en de high-tech-architectuur die ieder op hun manier elementen van het bouwwerk willen verzelfstandigen en hiertoe vaak kleur als middel benutten. De ontwikkeling in de bouwtechniek heeft hiertoe bijgedragen. Meer dan voorheen wordt een bouwwerk nu uit industrieel vervaardigde elementen opgebouwd. En deze elementen zijn wat groter dan de baksteen van vroeger. Ze zijn ook gedifferentieerder. Een gevelelement bestaat nu uit verschillende platen en de buitenste plaat is bijvoorbeeld herkenbaar niet alleen als element (veel groter dan een baksteen) maar ook als plaat, dat wil zeggen als dun materiaal. Terwijl de baksteen zelf het materiaal was van het werk zijn de gevelplaten van vandaag niet het materiaal waarmee het bouwwerk wordt opgetrokken of ze zijn daar slechts een deel van. Er is dus ook minder aanleiding om de gevelplaat als materiaal te tonen. Voor de afwerking en dus ook voor kleur staan daarom alle mogelijkheden open. Dit geldt eigenlijk voor alle elementen in het huidige bouwen. Speelde vroeger de kleur vooral een rol in die delen van het bouwwerk die geverfd werden, thans is de scala aan afwerkings- en behandelingsmethoden van materialen zo groot dat de bepaling van kleur, haar waarde en intensiteit, eigenlijk bij elk element een rol speelt en daarom zelfs bij baksteen grotere aandacht krijgt. Ook baksteen is overigens allengs een bekledingsmateriaal geworden. Met de introductie van industrieel gekleurd glas is ook de tegenstelling tussen dicht en getint materiaal en transparant ongetint materiaal vloeiender geworden. Het verschil tussen natuurlijke materialen die de tint van hun grondstof dragen en synthetische materialen die met pigmenten dan wel chemisch zijn gekleurd is hiermee als uitgangspunt voor een architectonische kleurtheorie goeddeels vervallen. Er is geen onderscheid meer tussen verflaag en beplating. Beide is het opgevat als materiaal. In de architectuur van vandaag is alles materiaal. Zelfs transparantie wordt materieel gedacht. En dit in het kader van het visuele: het glas is niet om doorheen te kijken maar om naar te kijken.

Vandaar twee belangrijke ontwikkelingen in het Europese architectonische kleurgebruik die overigens weinig met elkaar te maken hebben. Er is een

stroming die het kleurgebruik opneemt in de tectoniek van het bouwwerk, als onderdeel van een architectonisch repertoire. Kleur wordt dan niet meer gezien als toevoeging of decoratie achteraf. Ze geldt niet zozeer meer als een karakterbepaling van de ruimte. Ze vervult een rol in de logica van de architectonische opstand en kan daarin niet worden gemist. Zonder zijn kleuren zou het bouwwerk minder gaed zijn of in ieder geval redeloos verschijnen. Zulke bouwwerken zijn meestal veelkleurig (polychroom). Ze kunnen ook uit één kleur zijn (monochroom), al was het maar om bij alle verschillende elementen waaruit het bouwwerk is opgebouwd de eenheid van het object en zijn architectonische opstand voorop te stellen. Er is echter een andere stroming waarbij monochromie essentieel is omdat kleur er de materialiteit van het bouwwerk moet versterken, los van de tectoniek en los van de elementen van de opstand, als beeld. Waarbij gezocht wordt naar een kleur die als het ware het hele gebouw doortrekt. Een kleur die noteert dat het gebouw een eigen materiaal heeft, los van de materialen waaruit het allemaal wel niet is opgebouwd. Deze monochrome opvatting kan wel meerdere kleuren tolereren, maar alleen om het gebouw als materieel beeld te versterken. Zo is het Teatra del Mando van Aldo Rossi in 1981 in Venetië tweekleurig: een bruine toren met een blauw puntdak. Het noteert een bepaald beeld van het gebouw als materiaal zonder dat het daadwerkelijk zo hoeft te zijn opgebouwd. Door de materialiteit van het bouwwerk los te weken van de eigenlijke constructie en haar als mentaal beeld te fixeren zou de monochrome tendens ook als 'immaterieel' kunnen worden omschreven¹. In het algemeen zal de drang tot monochromie ook te maken hebben met het immateriële en abstracte karakter dat veel van de huidige bouwmaterialen aankleeft. De monochromie zelf is echter niet abstract bedoeld, ze is gericht op de aanduiding of aanwijzing van een concreet object dat bestaat, het bouwwerk, ook al is het niet zo opgetrokken als de aanwijzing veronderstelt.

Polychromie en monochromie, zoals ik beide tendensen hier gemakshalve met oude architectonische termen zou willen aanduiden, komen voor in alle tegenwoordige architectuurstromingen en daaruit blijkt misschien dat kleur niet belangrijk genoeg wordt gevonden om als een -isme te gelden en om er zich rond te graeperen. Zelfs binnen het oeuvre van één architect kunnen beide wendingen worden gevonden. Zo is Carel Weebers woongebouw De Peperklip te Rotterdam een typisch polychroom gebouw, terwijl zijn woongebouw VZOS in het Spuikwartier in Den Haag enkele jaren later een monochroom zwart gebouw is. In De Peperklip is het kleurgebruik tectonisch, in het VZOS-gebouw is het om het bouwwerk en zijn inhoud als één materieel geheel te laten verschijnen: 'Kleur in de architectuur van

1. Vgl. Jean Lyotard e.a. - *Immateralitat und Postmoderne*, Berlijn 1985

Weeber is er niet om te behagen, om een illusie te wekken, maar om de vormen, en onderdelen daarvan, op hun juiste plaats te krijgen. In het nieuwe te bouwen woonblok in het Haagse Spuikwartier is één van de visuele middelen om het gebouw onder spanning te brengen het bijna absurde contrast tussen een volledig zwart gevelvlak en een heldere lichte binnenruimte². Bij nader inzien zal het verschil niet zo groot zijn. Het is afhankelijk van het aantal aspecten dat in de opstand van het bouwwerk verschijnt. Het monotone gevelvlak van het Haagse VZOS-gebouw wordt in de haeken begrensd door een verticale glassleuf en panelen van kleiner formaat die niet alleen de gevel aan weerszijden optisch gecorrigeerd beëindigen maar ook het gordijnachtige aspect van de monotone midsgevel voldoende noteren, zodat de panelen hier niet nog eens door verschillende kleuring als paneel hoeven te worden verzelfstandigd. In De Peperklip antbreken deze ruimtelijke accenten. Het gebouw verschijnt ook in zijn randingen meer als een doorlopende strip, waardoor de gevelopstand eigenlijk los van de vorm van het bouwwerk moest worden vormgegeven, meer als een eigen systeem. Daar verschillende kleuren worden de panelen als paneel verzelfstandigd ten opzichte van elkaar. Het naastliggende paneel heeft, zowel horizontaal als verticaal gezien, afwel een andere vorm (balkon in plaats van venster, dicht in plaats van geperforeerd) afwel een andere kleur. In ieder geval is het naastliggende paneel verschillend. Het aantal kleuren of liever hun verschillen is dus onafhankelijk van de tectonische opbouw van de gevel. Het aantal kleuren is zo klein mogelijk, binnen het systeem van de gevelopstand. Het zijn er vier, namelijk wit, bruin, geel-aranje en blauw. Bij een andere gevelopbouw hadden het er misschien vijf of drie kunnen zijn. In het Haagse VZOS-gebouw is het er een.

We kunnen niet zeggen dat de kleuren in De Peperklip gecodeerd zijn of een bepaalde baadschap bevatten. Alleen het aantal kleuren codeert de gevel. Kleur zelf verschijnt als een aspect van het bouwwerk waarvan als omschrijving zou kunnen gelden dat het aantal flexibel en beschikbaar is, want in beginsel oneindig. Kleur verschijnt niet als kwaliteit, als pigment of als warmte of als diepte, maar als kwantiteit, als het meest vloeiende kwantitatieve gegeven in de gevelopstand en zijn systeem. De ratio van de kleur in De Peperklip is niet de kleur zelf. Hij is niet gelegen in haar kwaliteit. Het is misschien de reden dat de kleuren er bij alle verschil toch zo getemperd zijn, zo gewit en krijtig, en daarin, in hun materialiteit als tegel, zo op elkaar betrokken dat ik bijna geneigd zou zijn het gebouw van De Peperklip als kleurloos of monochroom te omschrijven of in ieder geval als gekleurd in één intensiteit. We zouden deze kleuren kunnen omschrijven als

2. Ed Taverne - *Moeten school in de architectuur van Carel Weeber*, Stichting Sikkensprijs, z.p. 1983, blz. 4

intensieve kwantiteiten zoals Hermann Cahen ze eens definieerde³, als minimale benodigde afwijkingen van een eigenlijk wit grandpatroon, zoals het zwart van het VZOS-gebouw een oppositionele afwijking is van hetzelfde witte grandpatroon. Dit witte grandpatroon waaruit kleuren zich als een spectrum opbouwen en waarin de nadruk veelal ligt op heldere, primaire en benoembare kleuren is in het architectonische denken veelal gebaseerd op een meer natuurwetenschappelijke grondslag, op de Newtoniaanse kleurtheorie en haar esthetische en psychologische uitwerkingen bij Goethe, Helmholtz of de kleurencirkel van Ostwald. Waar dit gegeven wordt aangewend is het altijd met een doel, een ander doel dan kleur zelf. Bij Weeber zal dit de analyseerbaarheid van het bouwwerk zijn. In De Peperklip is kleur een middel om de panelen te verzelfstandigen en wanneer dit gebeurt is het niet alleen ten opzichte van elkaar maar ook als gevel ten opzichte van de andere delen van het gebouw, de draagstructuur, de woningplattegrond, de ontsluiting en dergelijke. Je mag aannemen dat als de differentiatie van de gevelpanelen met zulke minimale middelen geschiedt, wanneer die differentiatie zo economisch is uitgedacht, dat zulks ook wel op zal gaan voor de andere aspecten van het gebouw. De ratio van kleur in De Peperklip is dat ze autonoom is, dat ze kwantitatief is en dat ze kan worden ervaren. Daardoor geeft ze een zicht op die andere aspecten van het bouwwerk die ook autonoom en kwantitatief zijn (zoals de woningplattegrond die geëconomiseerd wordt op grond van specifieke eisen en voorschriften) maar wat minder kunnen worden ervaren. Kleur bemiddelt dan niet de natuurlijke ervaring van het bouwwerk als object in de natuurlijke of stedelijke ruimte, maar zij bemiddelt de ervaring van het bouwwerk als een samenstelling van verschillende sociale, technische en esthetische facetten die eigenlijk weinig met elkaar te maken hebben (zoals de woningplattegrond en de betontechniek eigenlijk niet zoveel met elkaar te maken hebben of zouden hoeven hebben). Ieder facet wordt toegerekend aan zijn eigen sociale of technische bereik en daarom is er weinig aanleiding om een kleurtheorie in de architectuur te ontwikkelen, eenvoudig omdat op dit gebied een dergelijk sociaal of technisch bereik dat normatief zou kunnen werken ontbreekt⁴. Er is bij Weeber daarom geen poging om tot een theorie te komen die zou gaan over hoe kleur vandaag in de tectoniek zou kunnen worden opgenomen.

Dit laatste is uitdrukkelijk wel het geval bij de Rotterdamse woningbouw van de architectengroep De Nijl, waarbij de kleurvlakken niet alleen de gevel verzelfstandigen ten opzichte van de andere facetten van het gebouw (vooral de woningplattegrond) maar waarbij deze kleurvlakken ook zijn vormgegeven op dezelfde schaal als de gevel zelf. Het is alsof de

3. Hermann Cohen - *Kants Theorie der Erfahrung*, Ferd. Dümmler, Berlijn 1871 1885², hoofdstuk 12 en 16

4. Joost Meuwissen - *'Peperklip te Rotterdam'*, *Plan XIV* (1983) 9, blz. 29-36, blz. 35



verschillende facetten samenstromen in één esthetische tectoniek, waarin deze verschillende facetten in ieder geval vergelijkbaar zijn als middel. Juist als kwantitatief gegeven is kleur voor de architectuur van De Nijl een orde zoals er vele andere ardes zijn waarmee het bouwwerk wordt opgetrokken. Anders dan bij Weeber is deze arde voor De Nijl niet tendentieel normatief of betrekken op een bepaald soort sociaal of technisch bereik. Het is een arde als zodanig. Terwijl voor Weeber en ook voor de theoreticus van architectonisch structuralisme, Christopher Alexander⁵, kleur als architectonische orde door haar gebrek aan normativiteit of maatschappelijke interesse daarmee ook voor de architectuur eigenlijk van minder belang is, kent De Nijl haar een bijzonder belang toe omdat ze in de architectuur een toegevoegd medium is dat geen vanzelfsprekend onderdeel is van de tectoniek of er in ieder geval niet uit traditie of ervaring deel van uitmaakt. Een standpunt dat ook door Aldo van Eyck naar voren wordt gebracht: wie droomt van kleur en van een kleur verzadigde wereld ontdekt in de architectuur dat kleur pas een rol speelt als de andere tectonische middelen zijn uitgeput en er desondanks nog iets gedaan moet worden aan het gebouw: 'aan het kleuren heb ik, hoewel natuurlijk niet zoveel als aan het gebouw zonder kleur, wel zéér veel zorg en tijd besteed'⁶. Kleur is een orde van de tweede orde en zij duidt in zekere zin op een gemis aan tectonisch vermogen. Kleur is de keerzijde van het verval aan tectoniek in de architectuur van vandaag.

De paging tot tectonisch kleurgebruik in de woningbouw van De Nijl komt voort uit de wil het materiaal waarmee de architect zijn ontwerp samenstelt explicieter en zelfstandiger vorm te geven, om zo een ervaring en een traditie op te bouwen. Het voorbeeld voor een dergelijke werkwijze wordt gevonden in de woningbouw van J. J. P. Oud die de gevels van zijn woanblokken anders ordende dan op grond van de erachter gelegen woningen verwacht zou kunnen zijn. Hiermee apende Oud in de jaren twintig een nieuwe ontwikkeling in de architectuur, namelijk een analyseerbare relatie van verschillende soorten architectonisch materiaal, waarbij de invulling van een bouwvlak met woningen en hun ontsluiting los kwam te staan van de opbouw en symmetrieën van de gevel en daarmee beide voorwerp zouden kunnen worden van een zelfstandige ontwikkeling die in zekere zin de vorm van een kennisopbouw zou kunnen hebben⁷. Terwijl voor Weeber zulke verschillende facetten op functionalistische wijze gebonden blijven aan de vereisten van maatschappelijke behoefte of vervaardigingswijze staat voor De Nijl de opbouw van een architectonisch kennisreservoir centraal. Het is om deze reden dat kleur bij De Nijl ook veel oneconomischer of anfunctioneler verschijnt. Ze wordt als een zelfstandig

5. Christopher Alexander - *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1964

6. Aldo van Eyck - 'De bouw van een huis', in z. red. - *Aldo van Eyck, Hubertus Hubertus house*, Stichting Wonen, Amsterdam 1982, blz. 38-95, blz. 88

7. Henk Engel - 'Van huis tot woning. Een typologische analyse van enkele woningbouwontwerpen van J. J. P. Oud', *Plan XII* (1981) 9, blz. 34-39

anderdeel van de architectonische varmentaal gezien, ook al ontbreekt op dit gebied een traditie of liever juist om zo'n traditie dan tenminste te farcen. Niet het aantal kleuren is van belang maar het ongebreidelde verschil dat kleuren maken wordt in de tectaniek opgenomen. Vandaar dat de kleurenreeks weliswaar grotendeels op het Newtoniaanse spectrum gebaseerd is maar niet het hele geveleppervlok bedekt. Terwijl de kleuren vertrekken vanuit het wit en zich daarvan veel verder verwijderen dan bij Weeber het geval kan zijn behoort het gebouw als geheel toe aan een geheel andere, meer manachrame kleurstelling gebaseerd op aardkleuren en hun nuances bruin. Vanuit de kleurvlakken geredeneerd zal het bruin gedefinieerd zijn als een niet-kleur, als een gebrek aan kleur of minstens als een kleur die te maken heeft met materiaal en omgeving van het gebouw, waartegenover de op wit gebaseerde kleurreeks van de heldere kleurvlakken als architectonische of tectonische orde afsteekt. Hierdoor dreigen de kleurvlakken ook tot accent of decoratie te worden gereduceerd, hetgeen zou betekenen dat ze niet meer als vanzelf bij de appreciatie van het gebouw zouden begrepen worden als architectonische orde. In dit opzicht is de vergelijking met de Franse woningbouw interessant, waar het woongebouw De Peperklip ook wel mee vergeleken is als was het een stukje Parijs in het zuiden van Rotterdam. Daarvan kan Emile Aillauds woonwijk La Grande Barne te Grigny het belangrijkste voorbeeld worden genaemd. Terwijl in de Nederlandse woningbouw de kleuren echter deel zijn van het ontwerp van de architect, is kleur in Grigny bij voorbaat los gedacht van de architectonische vormgeving die wel kleur veranderde omdat ze zonder kleur zeker te armoedig zou zijn geweest maar toch deze kleur niet in haar bepalingen had opgenomen. Kleur in La Grande Barne wordt door een andere antwerper verzorgd, die niet uit de architectonische discipline afkomstig is. Dit om het idee van decoratie van de bouwvlakken te vermijden. De 'metteur en couleurs' Fabia Rieti stelde dat kleur te maken heeft met het karakter van de openbare ruimte en dat de bepaling daarvan niets architectonisch heeft. Bij de aankleding van stedelijke ruimte is kleur geen tectanisch middel. Ze staat naast andere middelen als culturele, literaire en sculpturale verwijzingen. Ze heeft niets te maken met de altijd naar eenheid strevende architectuur en haar ontwerp. Kleur maakt van La Grande Barne een 'ville' en geen 'cité', een kakafonie die korte metten maakt met Aillauds ontwerp dat bij alle grilligheden en variatie toch, al was het maar gezien de bouwmethodiek, naar eenheid streefde⁸. Kleur breekt de architectuur af. Ze draagt niet bij aan het begrip voor deze architectuur, behalve doordat ze er geduld kan worden. Wel is het opmerkelijk dat de verschillende ruimtes bij hun karakterbepaling door Rieti wel ieder van een

8. Fabia Rieti - 'La coloration à la Grande Barne', in Emile Aillaud e.a. - *La Grande Barne à Grigny, Ville d'Emile Aillaud*, Hachette, Parijs 1972, blz. 149-150

eigen monochrome kleurreeks worden voorzien, hier een geel-bruin plein en door een blauwe wand, steeds in reeksen van nuances. Het is een beetje alsof een werkelijk polychrome stedelijke ruimte de architectuur weer in zijn staat zou herstellen, alsof in een polychroom plein de orde van de kleuren zich als vanzelf weer zou mengen met de orde van de architectuur en hoor tectoniek, hetgeen te vermijden al was het maar omdat de wot kale geometrische architectuur van Aillaud er niet op berekend zou zijn geweest. In feite maakt Rieti in La Grande Borne monochrome stedelijke ruimtes, waarin kleur aanduidt niet dat de architectuur materieel is maar dat de ruimte materieel is, dat de ruimte materieel wordt omgrensd niet door de architectuur van de gebouwen maar door kleur zelf. Vandaar dat kleur ook veel verzadigder verschijnt dan in de Nederlandse voorbeelden het geval is. En vandaar ook de overdreven met surrealistische beelden koketterende nadrukkelijkheid die de materialiteit van de openbare ruimte, de bestrating en de grasmat, er krijgt. Deze materiële ruimtes zijn het masker waarachter het gelaat van de architectuur in de Franse sociale woningbouw en stedenbouw dan voorgaend lijkt te verdwijnen. Er is geen poging om kleur als middel of facet in de architectuur op te nemen.

In zekere zin vormt Rieti's monochromie van de stedelijke ruimte ook een oplossing voor het oude vraagstuk dat Ferdinand Léger in de jaren na de Eerste Wereldoorlog nog besproken heeft met Lea Trotzky, het vraagstuk van de polychrome stad. Léger is een van de weinigen die zich met dit probleem is blijven bezig houden⁹. Ook als antwoord op een soort vervluchting van kleur als zodanig in de weliswaar niet traditionele maar toch kunstmatig tectonische voorstellen van Piet Mondriaan in *De Stijl*¹⁰ (waaraan de huidige Nederlandse voorbeelden nog grotendeels zullen refereren). Het maar is, aldus Léger, een witte muur met daarop een schilderij van Mondriaan maar wat we zien in de stad is een kale muur met daarop een veelkleurige sigarettenreclame. Niet kleur als zodanig is afwezig in de stedelijke ruimte maar haar orde is toevallig en kwantitatief. Het zou eram moeten gaan een besef te ontwikkelen van de kwaliteit van kleur in de stedelijke ruimte¹¹. Rieti's La Grande Borne vormt hierop een antwoord doordat de kwaliteit van de kleur er gedefinieerd wordt door de stedelijke ruimte zelf. Doch dit is niet precies wat Léger met zijn polychrome stad op het oog had. De kleur die gedefinieerd wordt daar haar ruimte zal immers benoembaar zijn omdat ze onderworpen is aan een symbolische betekenisverlening en om zelfstandig te verschijnen (bijvoorbeeld ten opzichte van de sigarettenreclame) zal ze ook nog monochroom zijn. Een reductie van dit vraagstuk wordt gevormd door het te verbinden aan een uitgesproken anti-stedelijke ideologie waarin wordt voorgesteld de

9. Patricia Sloane - *Colour: Basic Principles and New Directions*, Studio Vista, Londen, Reinhold, New York z.d., blz. 70

10. P. Mondriaan - 'De realisering van het neo-plasticisme in verre toekomst en in de huidige architectuur', *De Stijl* V (1922) 3, blz. 41-47 en 5, blz. 65-71

11. Fernand Léger - *Fonctions de la peinture*, Gonthier, Parijs 1965, blz. 113-127



architectonische kleurstelling te relateren aan de natuurlijke omgeving. Het is Frank Lloyd Wright die een in beginsel monochrome set van aardkleuren als basis van architectonische polychromie voorstelt¹², een standpunt dat in Europa wordt verbreid door Bruno Zevi¹³. Wel is het effect dat de architectuur vanaf die tijd twee kleurreeksen telt die ook tegelijk kunnen worden toegepast, een op de aardkleuren gebaseerde 'natuurlijke' reeks en een op het Newtoniaanse wit gebaseerde primaire reeks. Zoals in het werk van De Nijl de aardkleur genuanceerd kan zijn en niettemin als een fond of niet-kleur kan fungeren, zo is omgekeerd in de woningbouw van Ricordo Bofill een reeks van aardkleuren het fond voor het verschijnen van één echte kleur, het wit, dat in de primaire kleurreeks elders steeds een fond is. In het algemeen is in de zuidelijke londen van Europa de reeks van aardkleuren het uitgangspunt en in de noordelijke londen de reeks primaire kleuren op een kleurloos (wit of grijs) fond. Het heeft natuurlijk ook te maken met geografische verschillen in lichtval.

Een kritischer benadering van het vraagstuk van de polychrome stad levert Aldo van Eyck volgens wie het er thans niet meer om gaat kwaliteit te ontwikkelen in het kader van de stedelijke omgeving die slechts kwantitatieve kleurige signalen kent maar om een architectonische tectoniek die op het gebied van kleur wat dit betreft eigenlijk helemaal opnieuw moet oonvongen. Want we kunnen er niet omheen dat kleur in de bestaande stad synoniem is aan afval, verval en vuil, aan datgene wat het snelst verbruikt wordt, aan de weggooi- en verpakkingen en andere vluchtigheden. Wat kleur is in de stad van vandaag staat voor iets dat laag wordt gewaardeerd. Een naïeve positieve benadering van kleur door de architect in de stedelijke omgeving is derhalve uitgesloten¹⁴. Van Eycks woorden doen herinneren aan de kritiek vanuit de Frankfurter Schule twintig jaar geleden op de willekeur van het nu eenmaal gekozen bouw materiaal als effect en signaal zonder inhoud, de om de decoratieve reden gekozen afdekplaat, 'haushöhe, pseudofunktionale Aluminiumblenden, die in der Fassade einen Akzent setzen sollen, gesprengelte Mosaikwände, die an Blutwurstaufschnitt erinnern, oparte Farbtupfer, usw.'¹⁵, een geheel aan signalen dat juist door zijn decoratieve, vluchtige en niet grondige karakter walging opriep. Het was een verlies aan zinvol ornament, het was de decoratie als vervreemding die werd herkend, een aspect dat thans door het iconoclasme van veel graffiti wel overwonnen lijkt te zijn. Van Eycks Hubertushuis aan de Plantage Middenlaan te Amsterdam is geen kleursignaal meer in de stad maar is een volledig doorkleurde gebouwde structuur die in dit opzicht als een statement kan gelden omdat het gebouw een kleurstelling heeft zonder fond. De kleuren zijn niet gerelateerd aan een natuurlijke aardkleurreeks en

12. Cornelis J. M. van de Ven - 'Kleur in de architectuur I', *Intermediair* XIV (1978) 14, blz. 11-17, blz. 11

13. Bruno Zevi - *Versa un'architettura organica*, Einaudi, Turijn 1945

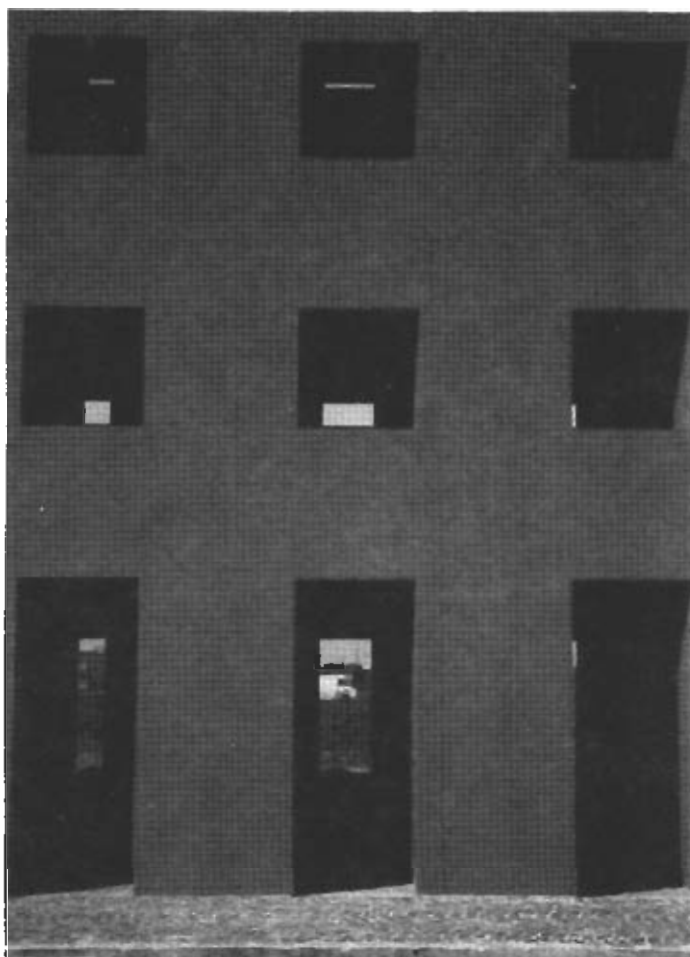
14. Aldo van Eyck, blz. 86

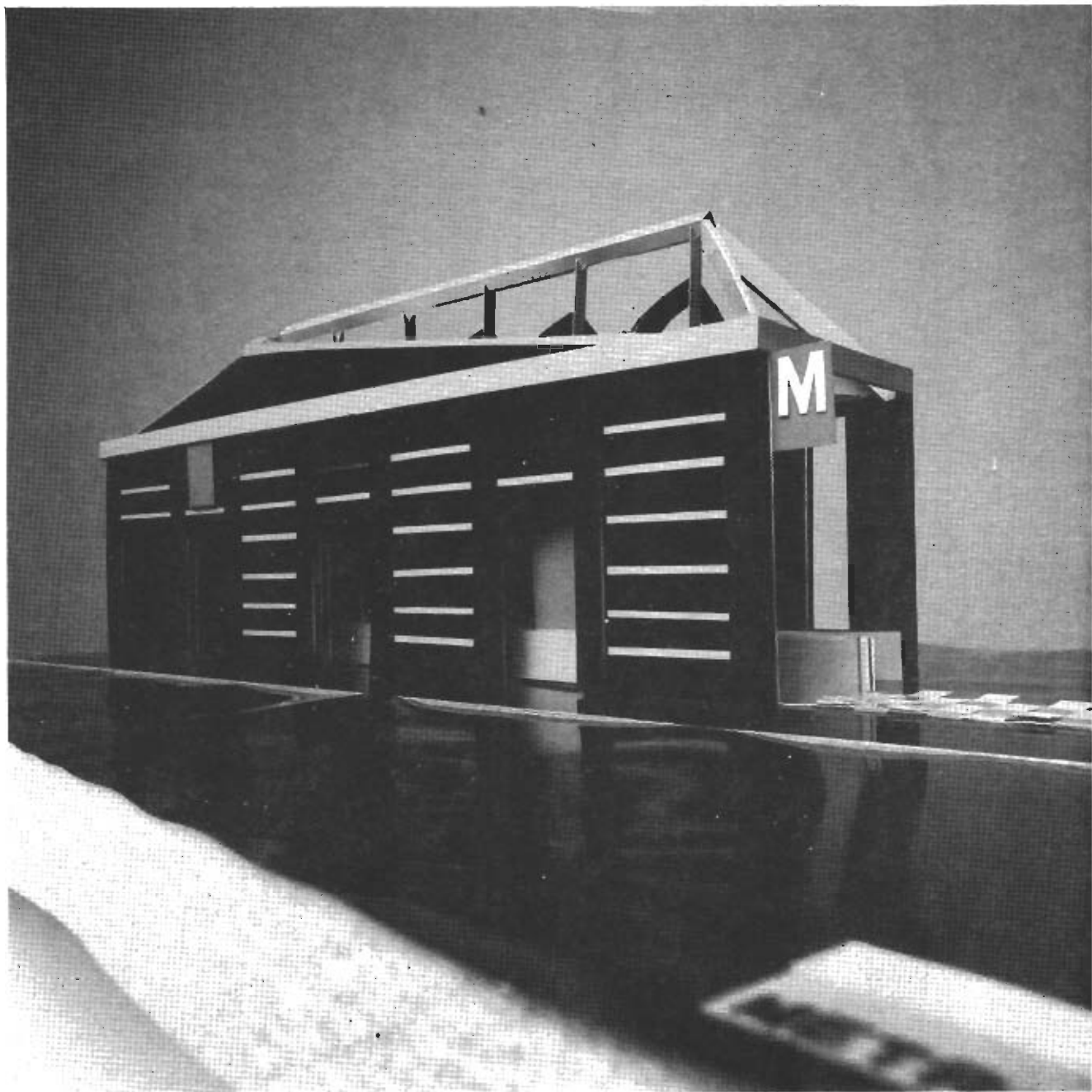
15. Alfred Lorenzer - 'Stadtebau: Funktionalismus und Sozialmontage? Zur sozialpsychologischen Funktion der Architektur', in Heide Berndt e.a. - *Architektur als Ideologie*, Suhrkamp, Frankfurt 1968, blz. 53



ofschoon helder vermijden ze het wit als basis door rechtstreeks tectonisch te verschijnen in circulaire reeksen waarin een kleurengamma in zichzelf terugkeert zonder definiëring van iedere kleur apart ten opzichte van een buitenkleur wit. Het effect of eigenlijk de voorwaarde voor deze werkwijze is dat kleur het hele gebouw doortrekt en niet alleen maar een bepaald aspect van de gevel of van een ander element tectonisch ondersteunt of eraan aanleeft. De kleur in het Hubertushuis bevat dus een monochrome tendens, in zoverre als het hele gebouw is gekleurd, maar omdat de tectoniek van de kleur er bepaald wordt door alle andere tectonische aspecten (de schaal, de maat, de diepte, de binnenkomst, de ontsluiting, het glas en dergelijke) moet de kleur noodzakelijkerwijs in een eigen reeks en een eigen ontwikkeling verschijnen omdat anders haar betekenis verloren zou gaan. De kleur moet meedaen.

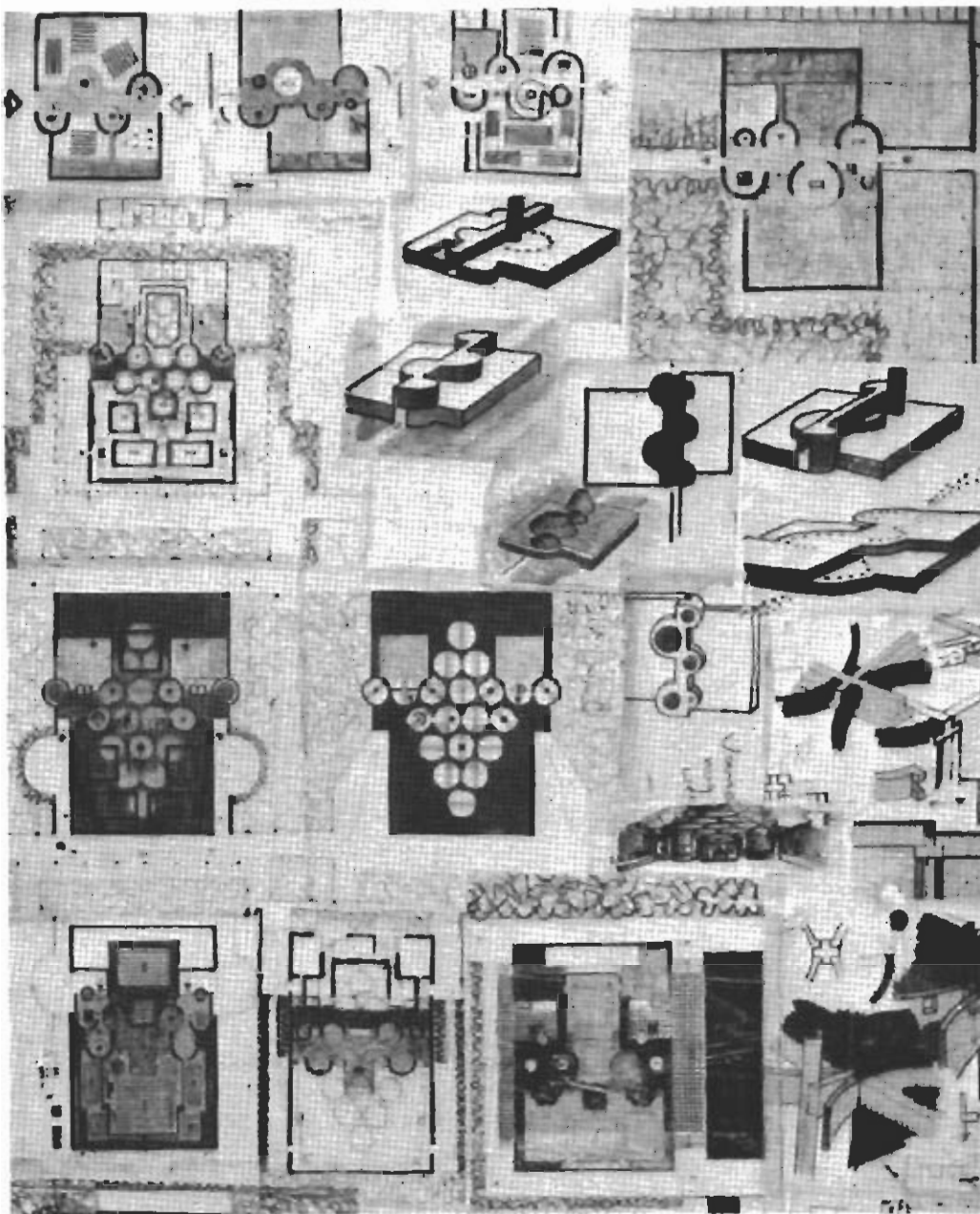
Het Hubertushuis vormt een belangrijke stap in de coloristiek in de architectuur omdat het een einde maakt aan de periode waarin kleur als een accent werd gezien, waarvan het criterium als het niet de slechte smaak van de reclameboodschap was tóch de goede smaak van een pochet of van een garnering had behelst. Dit gegeven, dat in kleding en gebruiksvoorwerp al een twintig jaar geleden werd verlaten ten gunste van objecten die volledig doorkleurd (manachroom) zouden zijn, heeft de architectuur lang behouden. Dit heeft natuurlijk ook te maken met de complexiteit van het bouwwerk dat bovendien door de nieuwe bouwtechnieken steeds meer in verschillende delen uit elkaar viel. Nochtans is een deel van het anbehagen in de architectuur wel te wijten geweest aan deze verauderde, elders in de cultuur niet meer zo relevante smaakbenadering. Het leidde in de architectuur ook tot een regressie naar een veelal verkeerd begrepen jaren-twintig-elementarisme, het witte gebouw met een rade deur en een blauw accent, waardoor de architectuur verregaand leek te veresthetiseren. Dit was vooral in de high-tech bouwwerken het geval die nu eenmaal veel accessoires hebben die het verleidelijk maakten het eigenlijke bouwwerk dat bovendien veelal uit veel glas bestond ongekleurd te laten en alleen de toevoegingen, de leidingschachten, kolommen of vakwerken, in te kleuren, al was het maar omdat deze laatste elementen meestal uit kleurbaar materiaal bestaan. Dit was het geval bij Renzo Piano's en Richard Rogers' Centre Pompidou te Parijs: 'de pijpen die langs, over en door het Centre Pompidou in Parijs lopen . . . zijn bepaald leuk, maar waar ze niet lopen is het meteen minder leuk!' ¹⁶ Met Norman Fosters Hongkongbank en Rogers' Lloyds-gebouw te Londen, beide in 1986 gereed gekomen, bereikt ook de high-tech-architectuur een gratere monochromie, zij het gebaseerd op de materialen zelf. Dit laatste geldt ook voor veel monochromie die gebaseerd





is op de aardkleurenreeks die uiteraard vaak werkelijk of schijnbaar kan samenvallen met het eigenlijke materiaal van het bouwwerk zelf, zoals in de centrale structuur van Aldo Rossi's kerkhof te Modena. De door de materialiteit van het bouwwerk zelf genoteerde monochromie leidt zo in veel gevallen ook tot beperking van het aantal te gebruiken materialen. Het bijzondere aan Van Eycks Hubertushuis echter is dan vooral de tendentiële monochromie met juist heldere, briljante en verzadigde kleuren die er wordt bewerkstelligd.

Er is een aspect aan deze briljante-kleuren-monochromie dat naar mijn mening van belang kan zijn voor de verdere ontwikkeling van de architectuur en dit niet alleen wat betreft haar kleuraspect. Het speelt juist een rol bij die monochromen die de materialiteit van het bouwwerk niet al te letterlijk nateren, dus minder bij de high-tech-grijzen en aardkleuren. Een kleur die het bouwwerk als object volledig doordrenkt vraagt aan het oppervlak van dat object eigenlijk om een breking van diezelfde kleur. Het is een gegeven dat in het ontwerp van meubels en interieur recentelijk tot een nieuw decorativisme heeft geleid. Er is geen aanleiding om te veronderstellen dat de architectuur die ontwikkeling niet zou volgen. Het merendeel van de postmodernistische ornamentiek is echter essentieel geapliceerd en niet vanuit de diepte van het object omhoog gekomen om te breken aan het oppervlak ervan. De kleuren van het Hubertushuis zijn, als ze als gebroken kleur worden geïnterpreteerd, spectraal gebroken, in feite nog steeds gebaseerd op een natuurwetenschappelijke optiek. Zij volgen wel de fragmentaire tectoniek van het gebouw maar waar zij als kleur op het oppervlak van de materialen zijn aangebracht zijn ze ongebroken. Zo bieden ze geen aanleiding tot bloei van ornament. Voor het ornament moet de architect van het Hubertushuis zich nog altijd behelpen met spiegeltjes en kralen. Jas van Eldonks metrostation te Eindhoven geeft wel een aanwijzing hoe een volledig van kleur, in dit geval zwart, verzadigde architectuur haar monochromie aan haar oppervlak verbreekt in blauwen en gelen die een ornamentele orde vormen die door de tectoniek van het gebouw en zijn gevel nauwelijks nog wordt ingetoamd.



De architectuurtekening vandaag

Pas de laatste jaren wordt in Nederland de architectuurtekening ook als zelfstandig verschijnsel (los van het bouwproces) gezien. De eerste Nederlandse architectuurgalerie, Van Raoy Galerie, opende haar paarten in 1980, later gevolgd door eendere, maar schoarvoetende initiatieven in dezelfde richting, vooral in Amsterdam. Toch is in Nederland ook thans geen sprake van een levendige handel in tekening en maquette als artistiek produkt, als kunstwerk. Het blijkt dat verzamelaars en musea terugschrikken vaar de aanschaf van kunstwerken die met hun veelal drage en anonieme lijnvoering door ieder zouden kunnen worden nagemaakt, en dat wellicht ook zijn. Er is altijd twijfel aver het auteurschap van de tekening. Het architecturaatelier (het architectenbureau) telt medewerkers voor het vervaardigen van bestektekeningen en technische details die al een klein bouwwerk in grote haeveelheden vergt. Het zijn deze medewerkers die nu eenmaal vaak beter kunnen tekenen dan de architect zelf. Hun wardt de uitwerking van de grote presentatietekeningen overgelaten, de perspectieven en aanzichten, die naar opdrachtgever en publiek toe het beeld van het bouwwerk bepalen en in de tijdschriften gepubliceerd warden. De grate architectuurtentaonstellingen, die vanaf 1975 in de Nederlandse musea gehauden werden, volgen dit laatste model, waarin de tekening, naast foto en maquette, een illustratie van het bouwwerk is. Ze wardt er als document, niet als kunstwerk geëxposeerd.

Alleen bij de schetsen die de architect maakt als voorstudie van een ontwerp is een persoonlijk handschrift herkenbaar, maar hun beeld is te vluchtig en hun aantal te groot opdat de architectuurtekening hierin haar artistieke zelfstandigheid zou vinden. Daar de architect zelf worden ze oak zelden als artistiek produkt behandeld, en alleen gepubliceerd om duidelijk te maken wat een zoektocht van alternatieven het ontwerpproces geweest is, zoals door Aldo van Eyck, af juist om de twijfels vast te leggen, zoals Wim Quist doet. De conceptuele inhoud wordt in ieder geval naait in één tekening gebracht maar altijd in een hele stapel tekeningen. Het zou wel mogelijk zijn inhoud en beeld van de architectuurschets te intensiveren in de richting van een artistieker produkt, een kunstwerk dat als zodanig overtuigt, zoals dit in Italië doar Aldo Rossi is gedaan, maar tach volgen de jonge Nederlandse architecten die verantwoordelijk zijn voor de apbloei van de architectuurtekening in zeer recente tijd een ander weg, met uitzondering van John Körmeling.

De eigenlijke inhoud van de architectuurtekening zou het programmatistische of het project-achtige kunnen zijn, waarvan het idee wordt verbeeld, en niet

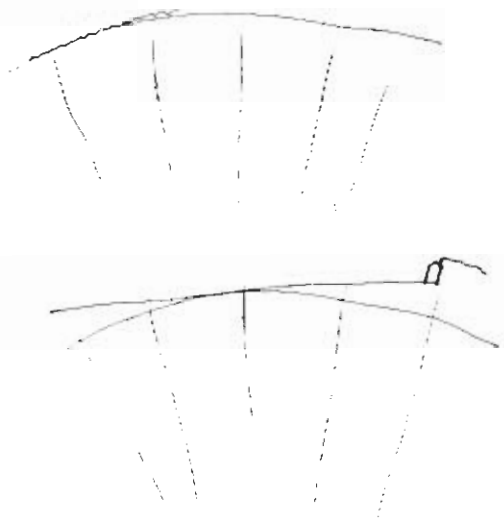
noodzakelijkerwijs het eindresultaat. Dit is het ook mogelijk architecturen te bedenken die realiter niet uitgevoerd zouden kunnen worden, zoals een aantal van John Körmelings belangrijkste projecten, 'Huis in de wolken' en 'Holland Hollowland'. Het laatste gaat uit van de idee dat Holland een vlak land is en dat diens gevolg ook de kromming van het aardoppervlak in Holland teniet zou moeten worden gedaan, waarmee volgens de woordspeling 'Hol-land' (Hollow-Land) het land pas echt zijn werkelijke, ideële vorm zou vinden. In dit project zullen tekst en tekening uiteraard gelijkwaardig zijn. Beide tonen hetzelfde handschrift. Ze gereduceerd als de inhoud van de tekst is, zo schematisch is de tekening die juist wil overtuigen door het verband van slechts enkele, primaire elementen: de aardstralen, het aardoppervlak, het gecorrigeerde aardoppervlak en een naïef huisje-met-rookpluim dat de graatschalige overdrijving tot menselijke proporties terugbrengt. John Körmelings meestal eenvoudige lijntekeningen, vaak qua ruimtelijke weergave ongeconstrueerde perspectieven, vormen eigenlijk een omkering van de didactische ideeënschetsen, schema's, die in de architectuur wel vanaf het midden van de negentiende eeuw gebruikt werden, bijvoorbeeld door Le Corbusier om in publicaties zijn standpunten te verduidelijken. De gereduceerdheid van hun grafische methode wordt nu toegepast opdat door overdrijving de absurditeit van iedere regel en ieder auteurschap duidelijk wordt. Vandaar dat John Körmeling ook meestal wordt gevraagd dat hij bouwwerken van andere architecten van een relativerende aanvulling voorziet. Hij wordt geapprecieerd als een vorm van toegepaste, monumentale kunst. Zo voorzag hij in 1987, in samenwerking met de beeldhouwer Henk Visch, de gevel van de bekende Amsterdamse haorzaal Paradiso van twee in perspex uitgevoerde toortsen.

Het dilemma van John Körmelings kunstenaarschap vertoont verwantschap met dat van het beleid van de Van Rooy Galerie. Aanvankelijk werd door Luce van Rooy het artistieke gehalte van architectuurtekening en maquette juist gezocht in het project-achtige ervan, maar in de speurtocht naar waardevolle beelden op dit gebied dreigde zij ermee nagal snel te belanden bij die vormen van monumentale beeldende kunst die een zeker commentaar inhouden op de bouwwerken of ruimtes waarvoor ze bedoeld zijn, terwijl de architectuurtekening toch eerder zou moeten gaan over die bouwwerken of ruimtes zelf. In die zin zou het artistieke gehalte van de architectuurtekening misschien vooral gezocht moeten worden in de bijzondere conceptuele mogelijkheden die de technische architectuurtekening als grafische code biedt. Het is in deze richting dat de meeste jonge Nederlandse architecten experimenteren. Hierbij wordt geen

John Körmeling - 'Holland Hollowland',
Wiederhall (1986) 3, blz. 35

Joost Meuwissen - 'Architectuurtekening als
beeldende kunst bij Luce van Rooy', *Haarlems
Dagblad* 22 oktober 1980

De zegen dat Nederland
vlak is, doet u niet waan:
Nederland is horizontaal
Nederland is kronen
Doe rondom een plaats een
echt vlak stuk land te
maken maakt ik een helling.
Het groter het vlak Loe
Lolter het midden Holland
De filde horizon op de
Zichtbaar is bij warme
lucht en koude grond

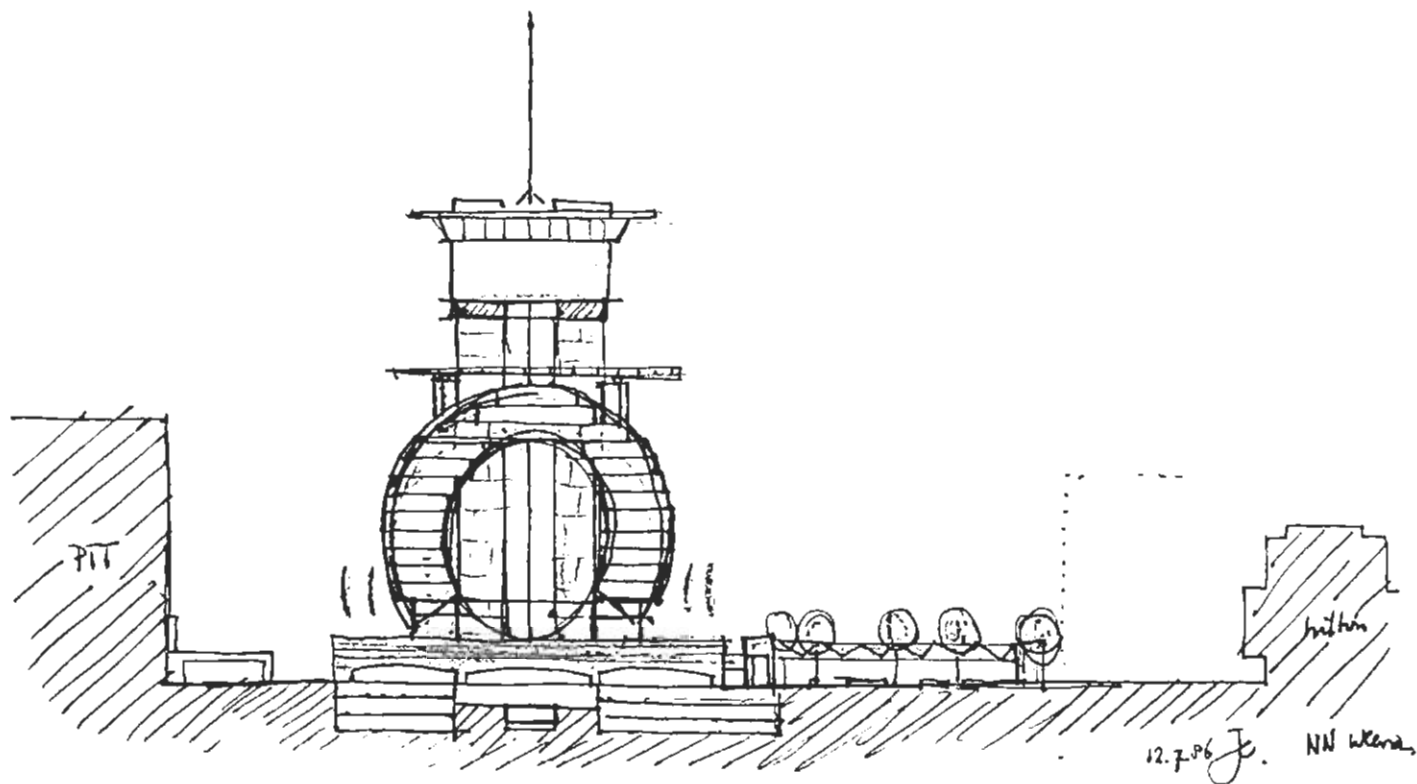


verschil in uitdrukkingmogelijkheden meer gezien tussen tekening en bouwwerk. Beide kunnen dezelfde architectonische inhoud hebben. Ook het materiële van het bouwwerk kon immers worden getekend. Zo wordt thans door Luce van Rooy de architectuurtekening als materieel kunstwerk en als object van verzameling aangeprezen. Het is in overeenstemming met de ontwikkelingen in het internationale architectuuronderwijs, vooral de Stedelschule in Frankfurt, de AA te Londen en de Newyorkse Cooper Union, waar het architectuuridee al in het ontwerp, in tekening en maquette, volledig uitgedrukt wordt geacht en de uitvoering als bouwwerk daaraan weinig meer toevoegt, een ontwikkeling die in Nederland vooral aan de Technische Universiteit in Eindhoven is gevolgd. Het leidt er ook toe dat eigenschappen die in de architectuur altijd alleen de tekening aankleefden nu ook op de bouwwerken zelf worden toegepast. Wanneer dit gebeurt wordt de tekening voor het begrip van bouwwerken zelfs van doorslaggevend belang. Dit is vooral bij Jo Coenen het geval.

Wat is nu het bijzondere kenmerk van de architectuurtekening? Waaruit bestaat haar grafische code? Het is in alle gevallen de snede, de doorsnede en de plattegrond, maar de plattegrond dan niet gezien als kaart maar als horizontale doorsnede. De snede ligt aan het oppervlak van het papier. Het papier valt samen met de plaats van de snede door het te bouwen lichaam. Wat niet wordt doorgesneden hoeft niet te worden getekend of, als het wordt ingetekend wordt het op een andere wijze weergegeven. De doorsnede zelf verschijnt gelijktijdig over het hele vlak van de tekening, bij de doorzichten die tussen het doorgesneden overblijven heeft dit niet het geval te zijn. Het fond van het papier verschijnt nu eens als peillaze diepte van de ruimte die het bouwwerk omringt, dan weer als achterwand van een daargesneden kamer en aan de onderzijde als dichtheid van de grond waarop het bouwwerk staat. De doorgesneden elementen worden weliswaar meestal loodrecht op het papiervlak gedacht, maar het betekent ook dat in de doorsnedetekening zelf begin en einde van deze elementen loodrecht op de tekening niet kunnen worden aangegeven, maar alleen in een andere doorsnede, de plattegrond, die hier weer loodrecht op staat. De tekening is altijd een partiële weergave van het bouwwerk en de verschillende soorten tekeningen (horizontale en verticale doorsneden) zijn in hun grafiek van elkaar afhankelijk. Het fond is wel gearticuleerd maar niet getekend omdat het buiten de systematiek van de doorsnede valt. De verschijning van het gebouw in de doorsnede en de werking die hiermee in presentatietekeningen ook meestal wordt beoogd, berust op dit beeld van een alleen door een technisch procedé te bewerkstelligen ruimte, op grond van het feit dat de ene tekening niet zonder de andere kan, een ruimte als

Luce van Rooy - 'Towards a Dutch Institute'.
Wiederhall (1986) 2, blz. 23

Vgl. Carl Linfert - 'Die Grundlagen der
Architekturzeichnung. Mit einem Versuch über
französische Architekturzeichnungen des 18.
Jahrhunderts', in *Kunstwissenschaftliche
Forschungen, Erster Band*, Frankfurter
Verlags-Anstalt, Berlin 1931, blz. 133-246



samenstelling van hol en vol en van veraf en dichtbij die slechts door een architectonische constructie kan worden gemaakt. Jo Caenens vraege architecturen volgen, in hun ruimtelijke uitleg, dit complexe spel van een ruimte die wordt bepaald door meerdere en verschillende doorsnedes en van de opbollingen en uithollingen die ermee aan de buitengevel gepaard kunnen gaan. Midden en einde van een ruimte haren meestal toe aan verschillende doorsnedes. De ruimtelijke beleving van zo'n gebouw is rijk, maar een echte logica van de waarneming ervan zou alleen vanuit het idee van de tekeningen kunnen worden gereconstrueerd.

Vandaor de ontwikkeling in Jo Coenens recente werken, de terugkeer naar de eigen ratio van de doorsnedetekening, namelijk het dóórsnijden van het bouwwerk in zijn materiële opstand. Het doorgesnedene is steen of hout, in ieder geval: materiaal. En ook dit materiaal heeft, in zijn opstand, een eigen logica. De nadruk komt nu meer te liggen op de materiële omhulling van de ruimte, op één doorsnede, of op verschillende doorsnedes maar die in elkaars verlengde liggen en dezelfde ruimte ompolen. Deze werkwijze komt voort uit onvrede met de onduidelijke bouwmaterialen in veel huidige architectuur en vindt haar voorbeeld in de experimentele en didactische doorsnedes van gotische kathedralen in de boeken van de negentiende eeuwse rationalist Eugène Viollet-le-Duc. De presentatie van ruimtes als die van Jo Coenens frietenrestaurant te Almere (1987) is dan niet meer die van doorsnede met onduidelijke achterwand, maar een centraalperspectief waarin de ruimte wordt omhuld en bepaald door de articulering van het materiaal van de zijwanden. De tekening is zo vaar een begrip van Jo Coenens werk doorslaggevend, maar wordt als artistiek produkt misschien juist daarom niet echt verzelfstandigd.

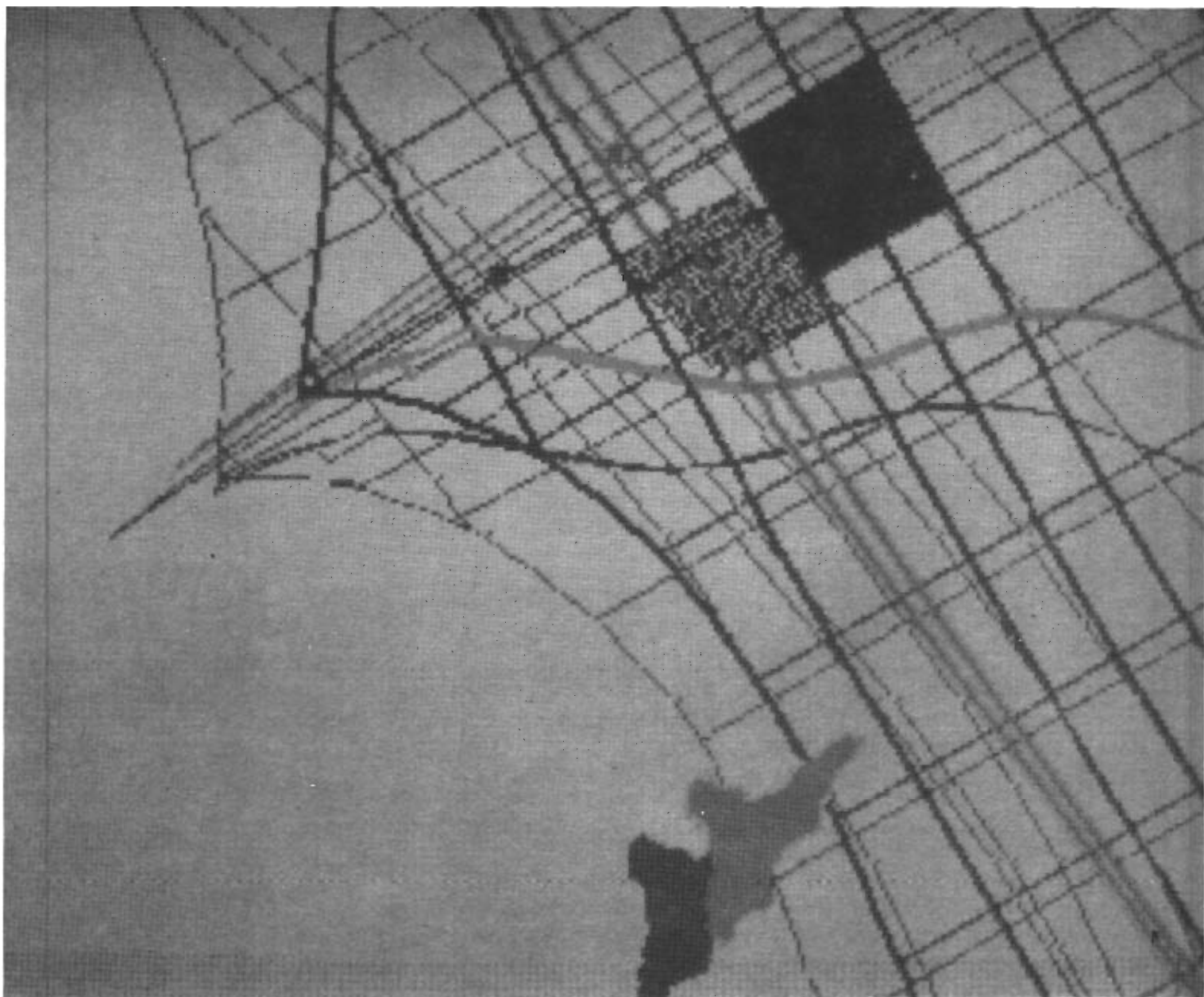
Dezelfde grafische code is echter door de eeuwen heen niet alleen benut voor het maken van bouwtekeningen, maar ook voor de weergave van bouwwerken in publicaties, in houtsnede, kopergravure en later de lithografie. Het drukken van architectonische platenboeken had, net als het drukwerk in het algemeen, al in de zeventiende eeuw in Nederland een hoge vlucht genomen. Anders dan de handvervaardigde pentekening op papier heeft dit drukwerk een economie die tot een zekere beperking van het aantal tekeningen en weergaven van het bouwwerk dwang, tot samenvattende en synthetische beelden. De verzelfstandiging van de architectuurtekening tot kunstwerk lijkt thons vooral op deze traditie van drukwerken gebaseerd te worden. In dit verbond mog oak de opleving van bouwplaatuitgaven van belangrijke moderne bouwwerken in Nederland worden genaemd, alsmede het nieuwe architectuurtijdschrift *Wiederholl* (Amsterdam, 1986) dat exclusief aan de weergave van architectuurbeelden gewijd is en niet

Vgl. Joost Meuwissen - 'Ontwerp en tekening bij Jo Coenen', *Plan XIII* (1982) 12, blz. 21-25

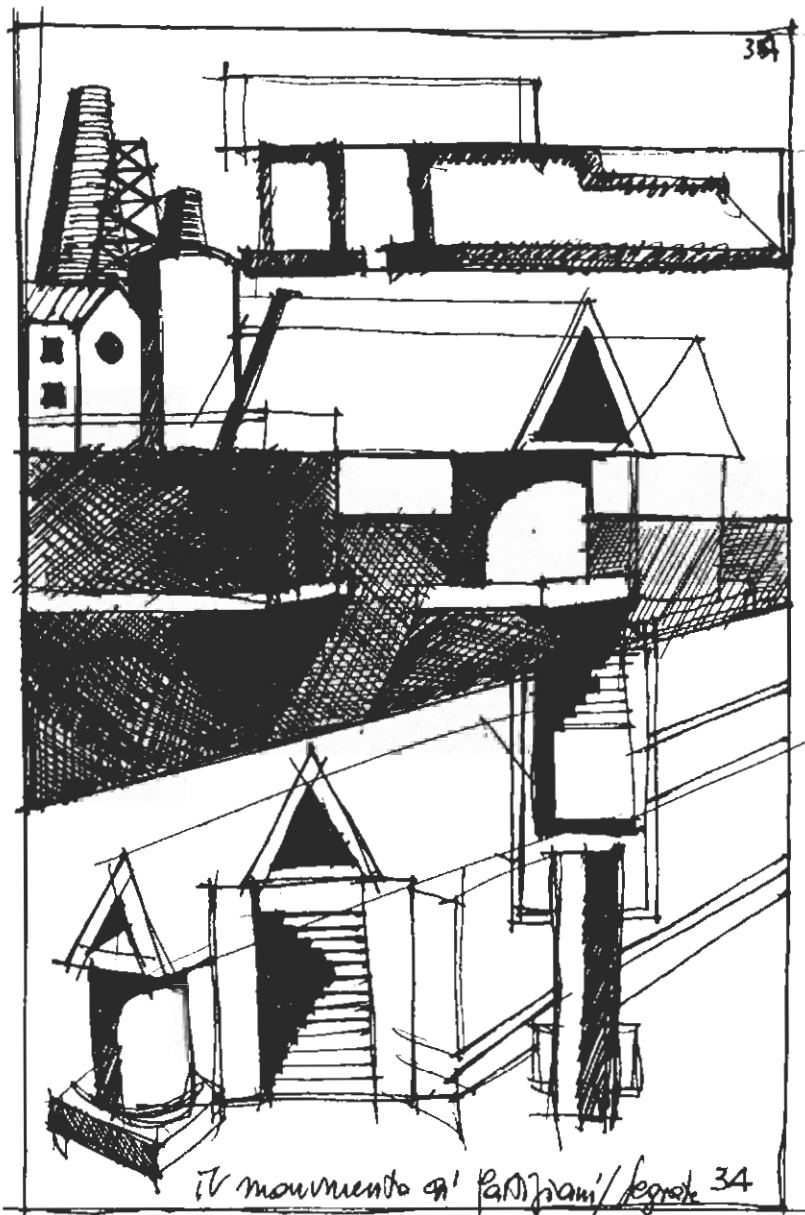
Vgl. W. Kuyper - *Dutch Classicist Architecture, A Survey of Dutch Architecture, Gardens and Anglo-Dutch Architectural Relations from 1625 to 1760*, Delft University Press, Delft 1980, hoofdstuk 25: 'The printed sources: a catalogue'

meer het gangbare model van tekst plus vele illustraties volgt. Niettemin kampt de verzelfstondiging van de architectuurtekening tot kunstwerk met het keurslijf van de mechanische lijnvoering. Ook waar een complexe compositie van doorsneden met schuine projecties en omkeringen daarvan wordt voorgesteld, blijft dit een probleem. De oplossing wordt deels gezocht in een grafische verzadiging van de vlokken, door zwarting, grijzing of rastering, zoals in de pen- en potloodtekeningen van Wiel Arets en Wim van den Bergh. Deze werkwijze is ontleend aan de vroege jaren-zestig tekeningen van de Italiaanse rationalisten Aldo Rossi en Giorgio Grassi en is, via de Italiaanse abstracte schilderkunst, terug te voeren op kubistische aanzetten. Maar anderdeels wordt wel gestreefd naar juist een verheving van de eigen code van de architectuurtekening, zoals die vanaf de jaren zestig in de Londense popcultuur en haar architectonische representant, de 'radicale architectuur' van de groep Archigram, werd nagestreefd. Door extreem schuine projecties wordt de ruimtelijke weergave van een bouwwerk frontaal van aard. De volumetrie wordt teruggebracht in het platte vlak, maar de opbouw van de architectuur blijft aanwezig. Hierdoor kan de contourlijn van het vlak ook worden weggelaten, het kleurvlak wordt uit de omknelling van de lijnen bevrijd. Met deze werkwijze, in navolging van het Russische suprematisme van Kazimir Malewitsj uit het begin van de eeuw, wordt voor de architectuurtekening een iconisch, zij het gefragmenteerd en facet-achtig beeld gevonden dat het eveneens brokstuk-achtige karakter van de antworpen bouwwerken van een mogelijkheid tot appreciatie voorziet. In de tekeningen van Zaha Hadid en Rem Koolhaas is het bouwwerk zo tot in het extreme vervaarbaar. Dit laatste is ook het geval bij de computertekeningen waarvan veel jonge architecten zich bedienen. Eenvoudige tekenprogramma's konden een bouwwerkcontour uit alle mogelijke hoeken perspectivisch weergeven, maar dan aanvankelijk wel transparant, alsof het bouwwerk helemaal uit glos bestond. Om het bouwwerk in deze zin goed weer te geven moest de architect dan vaak extreme verdwijnpunten kiezen. De transparantie en standpuntloosheid van de tekening leidde in veel gevallen tot een sculpturaler architectuurbenadering. Inmiddels zijn de computertekensystemen veel verder ontwikkeld en kunnen ze ook in artistieke zin voor de problemen van de architectuurtekening worden aangewend. Een fraai voorbeeld van dit laatste zijn de verregaande experimenten van Kas Oosterhuis in de richting van fondloze architectuurtekeningen. Het fond van de tekening wordt als gekromd vlak op enige afstand van de te tekenen plattegrond of doorsnede gedacht. Het is alleen zichtbaar door de schaduw die de tekening erop werpt. De

Vgl. Joost Meuwissen - 'Architectuur in Rotterdam', *Plan XVI* (1985) 7-8, blz. 41-44



lijn-fond-problematiek van de lijntekening op papier, die de grafische code van de doorsnede in de architectuur haar materiële gestrengheid had verschaft, wordt ingewisseld voor de immateriële verschijning van het ontwerp op het beeldscherm.



Macchina bredana

Kroonstuk van de Aldo-Rossi-tentoonstelling in Breda is de installatie op de binnenplaats van het cultureel centrum De Beyerd. Het is Rossi's fontein te Segrate uit 1965, in schaal twee op drie. Het monument te Segrate heeft altijd een weerkerend motief in zijn werk gevormd.

In bijna iedere tekening van Aldo Rossi, in de jaren zeventig, keerde het model van Segrate terug, in verschillende perspectivische vervormingen. De relaties tussen de elementen van de fontein bleven wel steeds intact, maar ze konden losser zijn of losser lijken. Het model kon ook worden verlengd. Of liever, de verlenging, de zekere extrusie waardoor de Segrate-fontein wordt gekenmerkt, heeft door de latere tekeningen iets onbepaalds gekregen. De moten kunnen verschillen. De elementen kunnen in hun lengte-richting langer of korter zijn. De cylinder kan hoger of lager zijn. De driehoekige buis en de geëxtrudeerde kubus kunnen worden verlengd dan wel ingekort.

Het monument mag een beeld van beweeglijkheid geven, de elementen lijken ten opzichte van elkaar verschoven te zijn, maar er is ook een innerlijke mobiliteit van ieder element apart. Het zijn extrusies van driehoek, cirkel en vierkant. Het meetkundige feit van driehoek, cirkel en vierkant is gefixeerder dan de lengte van hun extrusie. Het monument mengt formele (meetkundige) en proportionele (architectonische) bepalingen. Ik zou willen stellen dat het monument zijn schaal krijgt, en hiermee zijn betekenis, door de ongerijmde relatie van meetkundige fixatie en vage architectonische maatvoering in de extrusie.

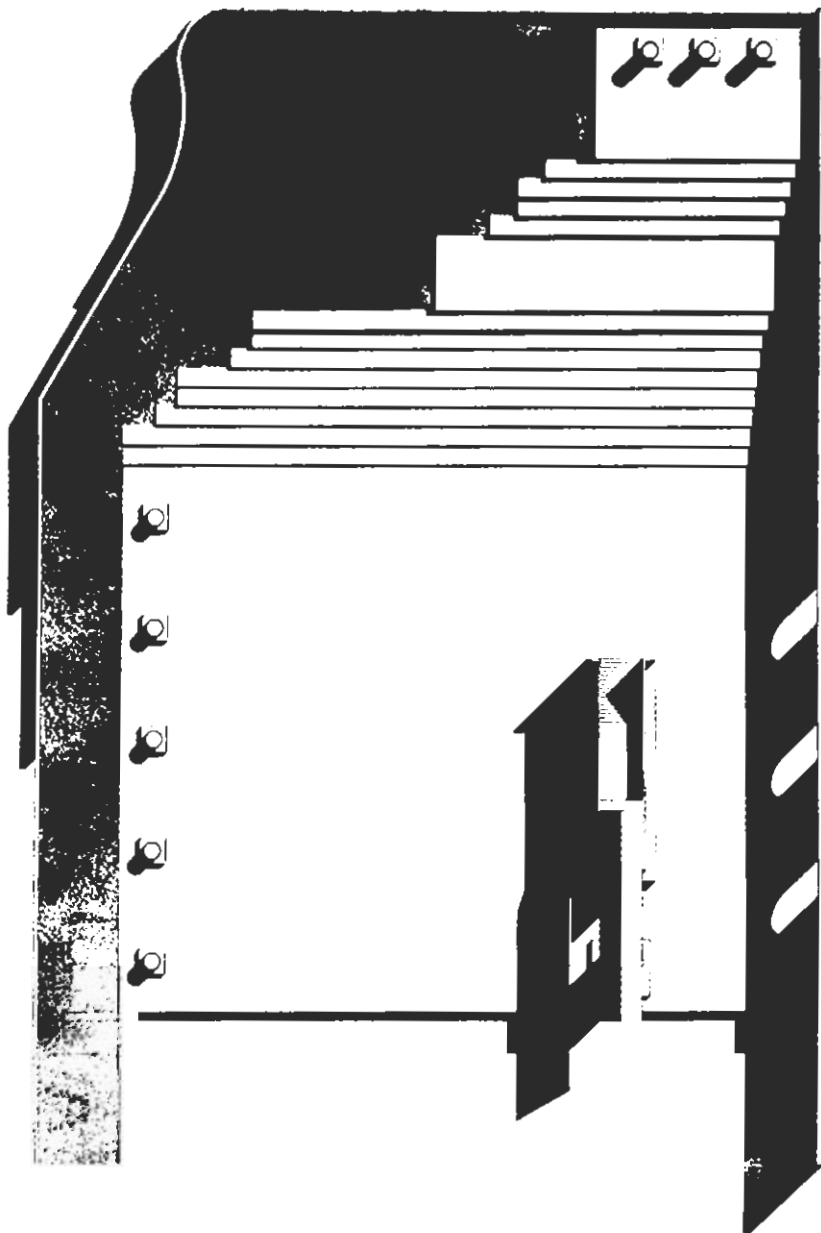
De verkleining van het model binnen de afmetingen van de binnenplaats van De Beyerd kon op twee manieren gebeuren: door proportionele verkleining van alle maten (de zogenaamde verkleining op schaal) afwel door aanpassing van de lengtematen van de geëxtrudeerde elementen. De laatste mogelijkheid is natuurlijk veruit het interessantst om te doen. Was mij de opgave gesteld dan had ik niet gearzeld om me te mengen in het spel van oprekking en indikking dat Rossi in reeksen tekeningen heeft uitgeschetst. Ik had me die kans niet laten ontgaan! Toch heeft Umberto Barbieri, door Rossi met de opgave belast, de gelukkigste keuze gedaan, met een neutrale, proportionele verkleining. Het komt tegemoet aan de formalistische interesse van de Nederlandse architectuurliefhebber - als zo iemand zou bestaan. Liever een echte Rossi op schaal dan aanpassing aan de krappe hof van het voormalig oudemannenhuis aan de Boschstraat. Bovendien zou indikking van het monument temidden van de troge bogen en het drukkende dak rond de binnenplaats het geheel iets gedrongens hebben gegeven, iets

Brabants wellicht, doch het zou in strijd zijn geweest met het luchtige, ijle karakter van Rossi's fontein zoals het in de latere tekeningen nog versterkt wordt. Tenslotte is de fontein altijd deel geweest van een omgeving die er het programma van vormde: een ruim, leeg plein.

De hardnekkige terugkeer van de Segrate-fontein in Rossi's tekeningen, tot zeer recente datum, verbonden met het primaire karakter van de meetkundige elementen in hun lineaire compositie, markeert een soort vignet van heel Rossi's architectuur, een lago bijna, een samengebald programma tot vorm gekomen. Het is een pars pro toto. Het is misschien ook om die reden dat in de loop van twintig jaar in publikaties van Rossi's werk de constructie in Segrate de betekenisverandering heeft ondergaan van fontein (als deel van een manumentoal complex) naar het bedoelde monument zelf.

Het verzetsmonument te Segrate was opgezet als stedelijke omgeving, als plek. Een plein uitmondend in brede treden als van een tribune aan de hoge zijde; op het plein een aan de treden evenwijdige sleuf water, gevoed door de fontein; een rij kolommen, even boven de voet afgesneden, als betrof het een opgraving; en aan de vierde zijde van het plein een muur met drie erin uitgesneden toegangen. Hiervan zijn alleen plein, treden en fontein tot uitvoering gekomen. Nooit heb ik een foto gezien waarop uit de driehoekige buis van de fonteinconstructie water stroomde of druppelde in de sleuf eronder. Ook de beschildering van het betan van de fontein is niet meer intact. Aanvankelijke publikaties tonen aan de waterzijde in het rechthoekige gedeelte een deur, het zicht waarop in de latere fotokeuzen zoveel mogelijk lijkt te worden vermeden. Recente overzichten van Rossi's werk tonen de fontein frontaal van voren of schuin van achter. In beide gevallen is de deur niet zichtbaar meer. In twintig jaar verschuift het beeld naar gratere abstractie. De fontein wordt nu zelf aangemerkt als verzetsmonument.

Het lijkt alsof de architectuur van de fontein in de loop der jaren steeds sterker alle betekenissen uit de omgeving absorbeert. Het analoge karakter van het bouwsel ten opzichte van de verschijnselen van zijn omgeving - de literaire inhoud van het manument als verzetsmonument - zwakt eigenlijk af ten gunste van een op de voorgrond treden van het raadselachtige beeld van het bouwsel als architectonisch programma. Niet als functioneel programma voor een fontein en ook niet als literair programma voor een gedenkteken maar simpel en alleen maar als een benadering van de architectuur en wat zo'n benadering zou vergen. De halsstarrige duurzaamheid van het monument als teken in Rossi's grafiek laat tenminste de inhoud ervan, de portizanen van Segrate, delen met de andere inhouden



in zijn werk, de 'strandhuisjes op Elbo', de poorden van Mantuo, de koffiepot in setting à la Morandi, de Dovid van Michelangelo als schaduw. Het zijn de elementen van een dagelijks leven, ergens in het Noorden van Italië, tot stilleven verenigd.

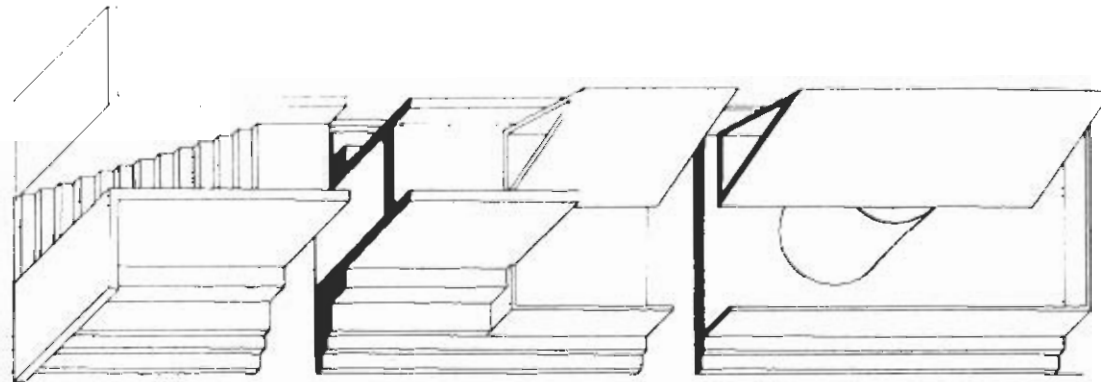
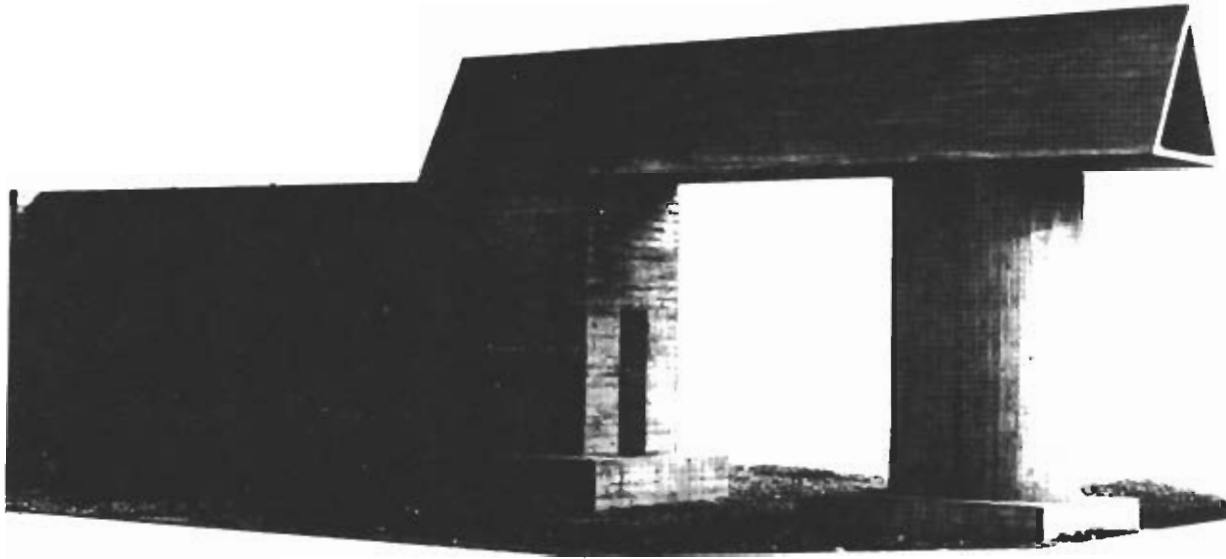
Het eigenlijke vraagstuk van het gedenkteken in de architectuur van vandaag, namelijk het bewaren van één bijzondere herinnering, in dit geval aan het verzet in Segrate, wordt door Rossi vermeden ten gunste van een architectuur die elke herinnering zou kunnen bewaren. De fontein absorbeert de betekenissen uit haar omgeving, niet om er één te verbijzonderen, maar om de herinnering aan welke brokstukken van het leven dan ook te construeren. Het is niet zozeer monument voor het verzet als wel monument voor een herinnering waartoe dan het verzet hoort. Het is het probleem dat het gedenkteken met architectonische vormen nooit specifiek kan zijn.

Als het grafmonument en het gedenkteken volgens Adolf Loos nog de enige bouwopgaven zijn die onder architectuur kunnen worden verwezenlijkt, als kunst, dan betekent het wel dat ze onder het genre van het stilleven vallen, een stilleven 'van' architectonische vormen, een arrangement van architectuurfragmenten, werkelijk een 'architecture morte'. De aldus gearticuleerde architectuur fungeert als veralgemening van de dood of herinnering, niet in betekenis maar in gebaar, niet in symbolische maar in allegorische zin. Dan wordt echter de omgang van de architect met het vraagstuk van het gedenkteken nogal snel belangrijker dan het gedenkteken zelf. Waar architectuur op deze wijze een kunst wordt, daar verdwijnt haar inhoud, haar dikte als medium, haar materiële karakter bijna volledig. Haar scherm wordt zo dun dat erachter de schim van de architect opdoemt.

Precies hierin traceert Peter Eisenman in zijn interpretatie van het Segrate-monument de werking ervan. Het bouwsel kan worden gelezen op zijn betekenissen, vanuit de tegenstelling daad-leven. Het mengt gedenkteken (dood), fontein (leven), doodskist (dood) en primitief huis (leven). Maar de terugkeer van het monument in Rossi's architecturen markeert pas de echte draagwijdte ervan, namelijk dat de herinnering moet worden gemaakt, geconstrueerd. Het is wat Eisenman noemt een omgekeerd geschiedsverloop, waarbij het monument niet iets uit het verleden doet herinneren, maar waarbij de latere tekeningen het verhaal verbijzonderen dat in het eerdere monument zal worden veralgemeend. Het zou betekenen dat de dood van de architectuur die in het Segrate-monument wordt geformuleerd als veralgemening van de gedachtenis van het verzet niet zozeer de dood is van een voorbije architectuur als wel van een

toekomstige architectuur en dat de werking van het gedenkteken daarop berust. Het zou dan niet de breuk met de traditie zijn die de architectuur als dood afficheert en vandaar de dood van de verzetsstrijders symboliseert, maar eerder een hachelijk vertoon van de herhalingsdwang, de continuïteit van de architectuur als vergeetmachine, een 'machine à oublier' waartoe de architect als hij zich met zijn kunst bezighoudt nu eenmaal gedoemd is. De continuïteit van de architectuur, haar geschiedenis, berust op een factor die buiten haar omgaat, de meetkunde. Het Segrate-monument traceert de 'coherente en ambigue' relatie van architectonisch element en meetkundig element. Driehoek, cirkel en vierkant zijn meetkundige elementen die niet in hun elementaire immateriële, zeg platonische karakter zouden kunnen worden verwezenlijkt in steen, omdat een platonisch lichaam in baksteen of staal een vreemde fusie zou zijn. Het materiaal, de oppervlakte van het staal zou iets aan het platonische blijven afdoen. De gedachte zou zijn dat het ideële karakter van het platonische lichaam nog op het materiaalgebruik zou afstralen, het abstracter maken, zoals bij Le Corbusier, zijn 'witte kathedralen' en zijn hang naar bol, kubus en kegel. Toch wordt het idee van de architectuur dan gevonden in iets buiten haar om, in de lichamelijke verschijning van de meetkundige elementen, in plaats van in de manier waarop ze in de architectuur steeds praktisch effectief zijn geweest, namelijk in de construerende grafiek van de tekening. Bol, kubus en kegel zijn 'slecht geanalyseerde melanges' van architectuur en meetkunde. Cirkel, vierkant en driehoek zijn de instrumenten die de architect gebruikt.

Het idee van de architectuur is in het Segrate-monument de extrusie, het dóórlopen van de meetkundige elementen in een dimensie haaks op hun grafische verschijning. Het idee van de architectuur is een hoogte, een breedte en een diepte. Het zijn deze - vage - elementen die de lichamelijkheid van de architectuur bewerkstelligen, een essentieel onplatonische, materiële en tactiele lichamelijkheid. Vierkant, driehoek en cirkel vormen de meetkundige elementen waarmee de architectonische compositie in de oppervlakte van de tekening kan worden gedefinieerd, maar zij verschijnen in het Segrate-monument ex negativo: waar de architectonische lichamen worden afgesneden, waar ze ophouden, de bijna onbepaalde plaats waar de architect zijn doorsnede situeert. Het meetkundige element heeft in de gerealiseerde constructie het karakter van doorsnede, een immaterieel gegeven, een oppervlakte waar de uitdrukking van het betan bijna doorheenbreekt. Het wordt door Rossi op drie manieren genoteerd. bij de cylinder is het 't drogen zelf, bij de driehoek de architectonische holte waar iets uitstroomt, bij het vierkant de deur of liever,

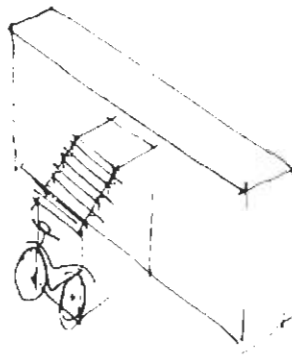


aan de andere zijde, het omkrullen van het betonmateriaal in het vlak van de doorsnede tot lijst, tot verticaal basement. Het voetstuk is een bodemloos fond, een materieel brokstuk, dat van de andere zijde langs de extrusielijn omhoogkomt om de meetkundige uitdrukking van de doorsnede te vernietigen, eenmaal door het meetkundige element te vermaterialiseren in de verdikking van de doorsnede, andermaal door de holte die overblijft te noteren als peilloze diepte.

De crux is dat de elementen hol moeten zijn. Als je je voorstelt dat de elementen van Segrate massief zouden zijn, dan zou er van de werking weinig overblijven. De elementen zijn hol. Het zijn buizen waardoor de betekenissen kunnen stromen, waardoor het monument de betekenissen uit de omgeving kan absorberen, alleen om ze weer weg te laten vloeien. Het drama is dat alle facetten van het dagelijkse leven, de trap, de deur, het water, het verzet, het monument posseren als via een doorgeefluik of douanestation. Het monument vermijdt betekenissen van vast te houden. Ik heb me daarom altijd afgevraagd of het wel een goed gedenkteken is. Of een gedenkteken niet massief zou moeten zijn, in een uitdrukking als die van de graftombe van Loos. Ik heb dit altijd een moeilijk probleem gevonden. Ik heb me er ook praktisch mee bezig gehouden tijdens het ontwerpen voor de prijsvraag voor een monument voor Hannie Schaft te Haarlem, enkele jaren terug. Het idee was dat als de holte van het monument de betekenissen niet zou kunnen vasthouden anders dan door ze te veralgemenen via het zicht op een toekomstige teloorgang van een betekenisdragende architectuur, dat het dan misschien mogelijk zou zijn deze betekenissen al van de oonvang af te laten afketsen op het oppervlak van het monument, massief of niet. Een architectonisch monument dat de betekenissen van het dagelijks leven - welke dan ook - zou weten te reflecteren 'als' verzet. Een tegen het monument geplaatste fiets zou kunnen worden weerspiegeld als een door de Duitsers ontvreemd voorwerp, als fiets onder afwezigheid van haar eigenares. Ook hier een tot het idee van breedte en hoogte gereduceerde architectuur, met minieme bepalingen van muur en trap, van een beweging die vooral de afwezigheid van het nu te gedenken verzet zou noteren, een verzet dat over deze architectonische vormen zou zijn heengegaan om niet meer terug te keren in zijn bijzonderheid.

Wat het Hannie-Schoft-monument met Segrate gemeen heeft is dat alle betekenissen via een notering van hun voorbijgaan in een proces van veralgemening worden gevat, een veralgemening die architectuur eigen is. Maar de naïeve poging van het Haarlemse monument kon uiteindelijk alleen worden gered door steeds op het oppervlak ervan dit voorbijgaan te blijven noteren, in een sculpturale aanwezigheid van fiets of vrouw met fiets,

waarvoor het monument als achtergrond, als voetstuk, als fard zou fungeren. Zonder een dergelijke inscriptie zou de verschijning van het gedenkteken niet houdbaar zijn. Ik heb het ontwerp dan ook niet voor de prijsvraag ingezonden.



Voordracht over architectuurkritiek

Architectuurkritiek bestaat niet. Zo luidt het thema, of althans de titel, van dit symposium* en aanvankelijk dacht ik dat ik vanuit mijn positie als architectuurcriticus vanavond geacht werd uit te leggen waarom en hoe architectuurkritiek wél bestaat, maar bij nader inzien vond ik dit meer de taak van Maarten Kloos en Max van Rooy omdat die in hun praktijk blijken, mijns inziens, zoveel positiever te staan tegenover de architectuurkritiek dan ikzelf. Als architect en redacteur van een architectuurtijdschrift beschouw ik kritiek als een noodzakelijk, maar ook noodzakelijk negatief¹ moment in de omschrijving en definiëring van het héle vakgebied der architectuur. Het onderwerp leent zich natuurlijk bij uitstek voor een wijdloperige beschouwing.

Maarten Kloos zal mijn praatje na afloop wel weer een college noemen. Ik had willen spreken over een van de meest interessante wendingen in de geschiedenis van de kritiek, namelijk de avergang, aan het eind van de zeventiende eeuw, van de pedante kritiek naar de smaakkritiek. De smaakkritiek, om met de laatste te beginnen, veronderstelt iets, een vermogen, dat critici en ontwerpers, architecten, opdrachtgevers en publiek gemeen zouden kunnen hebben, namelijk smaak². Er is goede en slechte smaak, maar smaak zelf is er altijd. Smaak is een communicatie-universum, een van de sociale vermogens waarmee de burgerlijke openbaarheid zich vestigde - de burgerlijke openbaarheid van NRC-Handelsblad. Hoe het kunstwerk er ook uitziet, er is steeds die communicatie mogelijk, het kunstwerk communiceert altijd in dat veld van betrekkingen³.

Het gaat er slechts om, zoals de architect Wim Quist wel stelt, goed te luisteren⁴. Luisteren en vertalen, verstaan en duiden, onderwijzen en opvoeden en vooral: ontwikkelen en verheffen, want smaak is bij uitstek een vermogen dat via verhoogde werking der zintuigen kan worden ontwikkeld, op een hoger niveau kan worden gebracht. De architect maakt geen gebouw maar een ontwikkeling door. Een architect als Quist maakt geen architectuur maar een oeuvre.

Ik denk dat een groot deel van de Nederlandse architectuurkritiek tot deze smaakkritiek kan worden gerekend, of het nu gaat om Janny Rodermonds persoonlijke verstandhouding met een bouwwerk, Maarten Kloos' verrassende observaties rond de afmetingen van de w.c. in een spel van voor- en afkeuren of de manier waarop Hans van Dijk zijn belezenheid wil tonen in de oeuvre's van architecten als een soort ideeënontwikkeling, al deze critici vinden de gebouwen verstaanbaar, ze communiceren ermee. Dit komt tot uiting in het merkwaardige verschijnsel dat deze critici de

* Symposium 'Architectuurkritiek bestaat niet', met bijdragen van Max van Rooy, Maarten Kloos, Cornelis van de Ven en de auteur, Academie van Bouwkunst te Rotterdam, 31 januari 1985

1. Of, zoals Adorno zegt, 'positieve', opbouwende, constructieve kritiek bestaat niet als kritiek. Kritiek is altijd negatief.

2. Antonio Hernandez - 'Zur Geschichte der Architekturkritik', *Archithese* (1974) 10, blz. 2-10: tengevolge van het ontbreken van 'positieve esthetische wetten in de architectuur' komt in het begin van de achttiende eeuw een architectuurpubliek op, met 'smaak' als centrale categorie. Onder invloed van Laugier's oppositie van ratio en gevoel wordt halverwege de eeuw gaandeweg meer nadruk gelegd op de subjectieve belevingswaarde van de architectuur dan op de rechtstreekser aan 'smaak' gebonden gebruikswaarde. Durand's 'op nuchtere rationaliteit' gebaseerde professionalisering van de architectuur zou aan het begin van de negentiende eeuw de didactische kritiek tenslotte 'hulpeloos' gemaakt hebben.

3. Vgl. Galvano della Volpe - *Storia del gusto*, Editori Riuniti, Rome 1971

4. W. G. Quist - 'Verstaanbaarheid', *Plan* XIII (1982) 9, blz. 38-41

gebouwen die ze willen bespreken ook doodwerkelijk gaan bekijken.

Laten we teruggaan naar de zeventiende eeuw. Anders dan de smaakkritiek bestond de pedante kritiek eruit dat het kunstwerk werd getoetst aan regels die het kunstwerk niet kon veranderen. De pedante kritiek stond de kunst geen ontwikkeling toe buiten deze regels en stond ook geen ontwikkeling toe van deze regels. Het hing samen met het levensgevoel van het klassieke denken van die tijd, een zekere zwaarmoedigheid die we zowel terugvinden in de barokke melancholie als in de uitspraak van de moraalfilosoof Jean de la Bruyère, die ik vrij citeer als volgt: 'Alles is al gedaan. Wij kamen te laat, na meer dan tweeduizend jaar dat mensen denken en doen'. Het is een ontbaezeming die we nadien tal van kunstenaars zullen horen uiten - men denke aan Ingres - en die volgens Giorgia Grassi in 1967 aak een van de grondslagen van de architectuurervaring mog worden genaemd⁵. Het is ook J. J. P. Oud die zich in zijn zwonezang *Architecturalia* vrolijk maakt over de architectuurcritici die altijd maar weer ontwikkelingen zien en voor wie het nieuwste nog niet nieuw genoeg is, wier tempo zo haag is dat ze in een oogwenk weer uit het gezicht zijn verdwenen⁶. En vergeten. Het is de weerkering van dit gevael van voltoaidheid waar mijns inziens de kritiek zich ook rekenschap van zou moeten geven, namelijk dat ontwikkeling en communicatie in het gebouw misschien maar een heel partieel verschijnsel is. Dat, bijvoorbeeld in het geval van Quist, het gebrek aan ontwikkeling misschien veel interessanter is dan de ontwikkeling. De obstakels die deze architect opwerpt. De onverstoonbaarheid van zijn gebouwen wekt eerder mijn nieuwsgierigheid dan hun zogenaamde verstaanbaarheid. Voor een gebouw dat zichzelf afficheert als verstaanbaar blijf ik Oostindisch daof. De pedante criticus van de zeventiende eeuw toetst een blijspel van Molière, dat is een toneelschrijver, aan de eeuwige regels van het klassieke vers. Constateert dat Molière wel erg vrij is omgesprongen met deze regels. Concludeert dat het beneden de maat is. Het verweer van Molière zal U bekend voorkomen. In de eerste plaats verwijst hij naar de artistieke vrijheid die zovele malen interessanter dingen oplevert dan de ambtenarij van de pedante criticus. In de tweede plaats trekken mijn blijspelen volle zalen. Dat kun je van de pedante criticus niet zeggen. Niemand leest het en Molière zelf zal het oak niet meer lezen⁷.

Die kritiek bestaat gewoon niet. De toneelschrijver heeft alleen oog voor zijn communicatie met het kunstwerk en voor de communicatie met het publiek. Het centrale begrip, de categorie, heet: smaak. Het kunstwerk wacht op een oordeel maar de pedante kritiek geeft eigenlijk geen oordeel, of in ieder geval geen oordeel waar iemand wat aan heeft, want Molière wist natuurlijk

5. *La costruzione logico dell'architettura*, Marsilio, Padova 1967 1976², blz. 89

6. *Architecturalia voor bouwheren en architecten, Random een poëtisch functionalisme*, Mouton, Den Haag 1963

7. Remy G. Saisselin - *Taste in Eighteenth Century France. Critical Reflections on the Origins of Aesthetics or An apology for Amateurs*, Syracuse University Press, Syracuse, NY 1965

zelf al dat hij de regels van het klassieke vers met voeten had getreden. De pedante kritiek is een vorm van boekhouding en eigenlijk niet van oordeel. Het omgaan met de klassieke regels is uiteindelijk interessanter dan de toepassing ervan of de toetsing eraan. De waarde van de pedante kritiek is het bewaren van deze klassieke regels als vormen en niet als regels. Deze waarde wordt effectief in de overweging van de pedante criticus dat ook waar de architect of kunstenaar zich aan deze regels niets gelegen laat liggen dat het kunstwerk of het bouwwerk er dan nog steeds aan kan worden getoetst. De voorwaarde voor deze werkwijze is een afwezigheid van oordeelsvorming of mening van de criticus zelf.

De pedante architectuurcriticus bewaart, ik zou bijna zeggen bewaakt, het disciplinaire moment van de architectuur, dat in de smaakkritiek vervluchtigt. De bijzondere functie van de pedante criticus is de belangenbehartiging, de verdediging van de architectuur, niet omdat de architectuur van belang zou zijn - dat is zij niet - maar omdat de architectuurbeoefening een recht is dat in een lange traditie is verworven en waard is om te worden verdedigd. De pedante kritiek is dus deel van de architectuur zelf, maar op voorwaarde dat zij geen banden aangaat met het bekritiseerde object. De pedante kritiek is professionele, vakmatige kritiek, niet omdat de criticus meeschetst met het ontwerp van de architect, maar omdat die kritiek, gezien haar traditie, haar verleden, naast het ontwerp dat de architecten maken noteert wat architectuur is.

Zo is het misschien begrijpelijk dat ik de gebouwen die ik bespreek meestal niet bezoek. Ik ga ze niet bekijken. Die bouwwerken liggen in onmogelijke plaatsen als Lelystad. Ik heb genoeg aan plattegronden, doorsneden en aanzichten. Het aardige van architectuur is ook dat je er altijd omheen kunt, in tegenstelling tot bijvoorbeeld literatuur en film. Een roman als van Proust of van de Brontë's is zodanig in de cultuur opgegaan, opgenomen, dat zelfs als ik die roman niet zou willen lezen, hem indirect wel lees, door zo te proberen te doen. Maar architectuur is, omdat ze misschien van alle kunstvormen de minst inhoudelijke is, en het moeilijkst tot klinken te brengen, omdat daardoor met de opkomst van de burgerklasse vanaf het begin van de achttiende eeuw werkelijk ook iedere ontwikkeling is stopgezet - ik refereer hierbij natuurlijk ook aan de nog altijd interessante stelling hierover van Hans Sedlmayr in zijn *Verlust der Mitte*⁸ - de architectuur is daardoor een meer gesloten vakgebied geworden waarbij architecten op voor buitenstaanders vaak onbegrijpelijke wijze de oude ervaring van architectuur in hun teksten trachten te revitaliseren - teksten door architecten geschreven zijn vaak volkomen losgeslagen poëtiëken. Dit geldt bijvoorbeeld mijns inziens ook voor de klaagzangen van Quist.

8. *Verlust der Mitte, Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Otto Müller, Salzburg 1949

Het gevolg is dat architectuur zich eigenlijk niet verspreidt via de cultuurmedia of de literaire omgang in de conversatie. Dus is het heel goed mogelijk een gebouw onder architectuur met een al dan niet grote A gewoon niet te ervaren. Je kunt altijd de andere kant op kijken. Ik twijfel eraan of ik een interessant bouwwerk als Quists windtunnel in een van de IJsselmeerpolders ooit zal zien. Want wat moet ik in een windtunnel. In de tweede plaats kennen mijn kritieken geen oordeelsvarming. Als ik op het eind van een recensie het besproken gebouw een prachtig gebouw noem dan klinkt het zo ongeloofwaardig dat de meeste mensen denken dat ik het omgekeerde bedoel. Ik krijg ook altijd de vraag: wat vind je er nu eigenlijk van? Wel, ik vind gebouwen, eigenlijk alle gebouwen na de barok, na de laatste stijl waarin de ontwikkeling van architectuur wezenlijk cultureel was, ik vind alle gebouwen na die tijd geen gebouwen waar je überhaupt iets van kunt vinden. En dat is omdat de architectuur als geheel niet in staat is geweest zich vanaf de achttiende eeuw om te vormen in de richting van de grote burgerlijke vervreemdingen. Het Engelse parklandschap van 1750, de geometrie van 1800, het burgerlijke interieur van 1830, de wereldtentoonstellingen van 1850 en het industrial design van 1900 zijn deelgebieden, specialismen gebleven, zonder het vermogen de architectuur als geheel te beheersen. Het zijn valkuilen waar de architectuur niet is ingestapt. Daarom sta ik ook altijd wat argwanend tegenover de poging een bouwwerk volledig vorm te geven via het concept van het industrieel design, zeg maar de high-tech architectuur. Je gooit dan echt alles weg⁹. Het beeld van de pedante of professionele kritiek is dan als volgt. Het gebouw wordt gemeten aan de klassieke regels van proportie en de orde. Naarmate de architecten zich verder van deze regels lijken of menen te verwijderen wordt een dergelijke kritiek hachelijker, gewaagder en daardoor interessanter. Met een variant op Papper kan worden gezegd dat het daardoor meer kennis oplevert voor de architectuur als wetenschap. Je kunt een gebouw als Moret en Limperg in Rotterdam van Jan Hoogstad natuurlijk bespreken aan de hand van Hoogstads theorie, maar dit levert niet meer op dan aan de ene kant een reconstitutie van het gebouw zelf, aan de andere kant een cultuurkritiek op die theorie. Het is de werkwijze van de Warburgschool¹⁰. Hetzelfde gebouw bespreken op grond van proportie en orde, de Dorische orde, die er helemaal niet in lijkt voor te komen, levert meer op. De overweging daarbij is dat de patente poging die deze architect onderneemt om het klassieke erfgoed te vergeten wordt bewerkstelligd door een complexe herhaling van het systeem van proportie en orde¹¹. Het interessante is deze complexiteit van de herhaling. Het is daarin dat de architectuur tegenwoordig bestaat.

9. 'The architect who proposes to run with technology knows now that he will be in fast company, and that, in order to keep up, he may have to emulate the Futurists and discard his whole cultural load, including the professional garments by which he is recognised as an architect...': Reyner Banham - *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London, Praeger, New York o.a. 1960 1967² blz. 329-330

10. Anders dan bij de statische distincties van Walfflins Kunstgeschichtliche Grundbegriffe zijn de 'symbolische vormen' van de Kunstwissenschaft van de Warburgschool als systemen van in de tijd veranderende distincties zelf voorwerp van kunsthistorische hypothesen. Vgl. Guido Neri - 'The Artistic Theory of Erwin Panofsky', in Demetri Porphyrios (red.) - *On the Methodology of Architectural History*, Architectural Design, London 1981, blz. 31-33

11. Vgl. Joost Meuwissen - 'Klassieke conditie, Kantoorgebouw Moret & Limperg', *Plan XIV* (1983) 7-8, blz. 17-24

Het is een besef dat in sommige stromingen van het postmodernisme ook tot de architecten zelf lijkt doorgedrongen te zijn¹².

Een van de vraagstukken waar de professionele, pedante of vakmatige kritiek zich voor gesteld ziet is echter dat er ook architecten zijn die zich aan dit schema onttrekken. Een bouwwerk van Hoogstad kan vanuit de klassieke proportieeler worden besproken, maar een gebouw van Quist niet. In de architectuur die zich vanaf de achttiende eeuw als vakgebied, als geheel, heeft onttrokken aan de grote burgerlijke vervreemding, is aan het eind van de achttiende eeuw één poging ondernomen om die vervreemding op een consistente manier in het vakgebied als geheel op te nemen, namelijk in de neogotiek. De fascinatie voor de ruïne, voor het verval en het gevaar, voor het morbide en benarde, voor het opgeslatene, voor de nacht, een architectuur van duisternis en zonder aanleiding dovende kaarsen. Een wezenlijk dreigende architectuur die ook in de vormen en haar regels getuigenis aflegt van de catastrofen die er plaats gevonden hebben. Een regelsysteem dat zich grotendeels onttrekt aan de klassieke orde en waarvan de laatste, eigenlijk al niet meer positieve formulering die van Pugin in de jaren dertig van de vorige eeuw is, in zijn *True Principles of Pointed or Christian Architecture*, de ware beginselen van gespitste af christelijke architectuur¹³.

Het zijn deze regels op grond waarvan Quists architectuur wel kan worden besproken. Hier aanbreekt de tijd en de gelegenheid om dit toe te lichten en ik valsta daarom met een verwijzing naar de gevelbehandeling van de bouwlaods in Krimpen¹⁴, de benarde ruimten in de uitbreiding van het Krälller-Müller-museum in Otterlo waar de gotische doarsnede van het sheddak niet kon worden gerijmd met de helder bedoelde ruimte eronder. De drukkendheid van de neogotische architectuur waarvan de beweging de baog van boven naar onder is moet er worden gestopt in een soort plofondplint die elke waarneming overheerst. Een schilderij kan er niet worden waargenomen zonder tevens de plafondlijn te zien. Een opstand die in de museumarchitectuur zelden eerder is vertoond. Slecht museum, belangwekkende architectuur. Iets eenders geldt voor het ontwerp van de schouwburg in Rotterdam waar een gebaowtypologie wordt gebruikt die spot met de wetten van het theater en ook nauwelijks eerder is vertoond. De bezoeker zou naast af bijna onder het toneel binnenkomen om dan in het theater een beweging terug te maken. In plaats van de klassieke trappartijen aan de voorkant, waar bij het afdalen van de trop de jurk die je aanhebt even voor de hele stad zichtbaar is, maakt Quist een sluiptweg die herinnert aan het foilliet van Viollet-le-Ducs Parijse opera-ontwerp. Het motief van Quists architectuur is neogotisch maar eigenlijk niet op een positieve

12. Vanaf Robert Venturi - *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966, waarin architectonische vorm desondanks Gestalt blijft.

13. John Weale, Londen 1841, facsimile Academy Editions, Londen, St. Martin's Press, New York 1973

14. Vgl. Joost Meuwissen - 'Bouwlaods to Krimpen aan de IJssel', *Plan* XIV (1983) 6, blz. 32-36

manier: het is bezwering van het schandaal van de neogotiek. De neogotiek is voor de kritiek zo interessant omdat het 't enige consistente architectonische regelsysteem is dat niet af is. De bemoeienis van architecten, critici en historici is eigenlijk al vanaf Pugin en Viollet-le-Duc steeds geweest het motief van de neogotiek, de ruïne, de catastrofe, te verijdelen. De vroege neogotiek geldt als tweederangs genre en zij wordt tendentieel steeds tot de romantiek gerekend en zo verpsychologiseerd. Zelfs de grootste deskundigen op dit gebied, zoals Mario Praz, ontkomen niet aan deze neiging de neogotische vormen in het kader van hun werking op het gebied van smaak en psyche te neutraliseren¹⁵. Ik kom dan tot een conclusie.

De geschiedenis van de moderne architectuur en de kritiek op haar verschijnselen kan worden geschreven als een langzaam vergeten van de klassieke vormen door deze op een ingewikkelde en oppervlakkige manier te herhalen maar het betreft dan een gebrek aan ontwikkeling en een cultureel verval van de architectuur dat het programma vormt. Wat Quist 'zondagmiddagarchitectuur' noemt¹⁶. Het is het thema van een groot deel van de moderne architecten en expliciet in het postmodernisme. De geschiedenis van de moderne architectuur en de kritiek op haar verschijnselen kan echter ook worden aangezet vanuit de onderstroom van bezwering van de neogotische vormen en de pogingen die zijn ondernomen de vormcanon van de neogotiek uit het architectonische idioom te strepen, om de ontwikkeling ervan tegen te houden. Omdat de neogotiek de architectuur wèl cultureel heeft willen verankeren en omdat haar vormcanon niet is afgerond en voltaaid zijn deze pogingen architectonisch interessanter, ook waar ze trachten het geheel te vermijden. Het geldt voor zulke uiteenlopende architecten als Edwin Luytens, Dudok, Quist. Zandagochtend-, zondagavond en zandagnachtarchitectuur. Architectuur die ik dan ook met een grotere A zou willen omschrijven dan die van het min of meer gestripte classicisme.

Maar tenslotte zijn er natuurlijk architecten die de hier geschetste gedachtegang zelf hebben gevolgd, die de kritiek, niet in de zin van smaakkritiek maar in de zin van de pedante kritiek als omschrijving, definiëring van het vakgebied, als uitgangspunt voor hun werk hebben genomen. Architecten die de *onvoltooidheid* van de neogotiek tot uitgangspunt nemen. Daardoor ook weinig gemeen hebben en niet of bij uitzondering met elkaar of met de kritiek communiceren. Het zijn die enkele architecten die het beeld van de ruïne, de geleden catastrofe, het historisch uit elkaar vallen van het bouwwerk als verschijning tot de fragmenten plattegrond, doorsnede en aanzicht, in hun werk als grondslag

15. Neogotiek is 'a clearly-defined, easily-identified genre with a collection of episodes and devices of its own and a style of treatment scarcely noted for its subtlety'. James Trainer - Ludwig Tieck, *From Gothic to Romantic*, Mouton, Den Haag 1964, blz. 12

16. Quist

beargumenteren. Ik denk aan de stem van Louis Kahn, aan Philip Johnson en zijn ruïnebeeld, het glazen huis in New Canaan, of aan Aldo Rossi en zijn reumatische architectuur. Wanneer de pedante of professionele kritiek wezenlijk vakmatige kritiek is, dat wil zeggen ook zelf ontwerpend, dan is dat volgens mij alleen mogelijk op dit laatste niveau, op het niveau van de architectuur met de grootst mogelijke A. Het meest kritische moment van de architectuur zelf. In die zin bestaat architectuurkritiek inderdaad niet.

English Summary

Some Theoretical Remarks on Rationalism in Dutch Architecture

In this book I am trying to trace out rationalism in Dutch architecture as its mainstream and in the way it actually appears, e.g. not in the form of an object-tied conception of an architectural work of art as such, but in the formulation and formalization of an entire architectural culture with its numerous institutions and the whole range of methods for the social embedding of architecture. The interest of Dutch rationalism has primarily been with the construction of such an architectural culture and only secondly with the building as a work of art; or rather, the building was specifically regarded as a momentum in the construction of an architectural culture. The subject of this book is not the architectural culture in the Netherlands as such, with its institutions in the fields of planning, financing, education, research, regulations and media. Its subject is, in a restricted sense, the theoretical aspect of this culture, that is, the way in which architects treat buildings within such a culture. How do they conceive a building that is not interpreted as an ultimate object of architectural achievement and appreciation, but always as a momentum in a larger period of time, as an element in a broader context? How then will a building be defined and designed? That is the question I pose in this book, using a number of examples.

In this context, rationalism is defined as an indication to a certain approach rather than as a name for a current or even a style within Dutch architecture. To the same purpose, the term rationalism was used only sporadically in the past, in 1979 for example, when Wim Quist, Carel Weeber and Jan Hoogstad attempted to challenge the 1970's approach of small-scaled architecture in The Netherlands¹. Still, the conception never achieved a clear denominative and theoretical profoundness as was, for example, the case in Italy. I am using the term rationalism specifically on the basis of a method of thinking employed by these architects, and others too, which says that an object is not phenomenologically fixed, but treated as an event within a stream of occurrences, a momentum that is potentially directive and enables those employing the method to question the stream's impressionability. In this instance the term rationalism issues from the fact that the aforementioned reasoning can be described as being rational, in compliance as to how it has been defined in the theories of planning². In this context I prefer to interpret rationalism as a procedural approach to buildings within architecture.

Consequently, those theories that have been formulated in this field in The Netherlands, do not attempt to define the building according to any

1. 'Neo-rationalisme in de Nederlandse architectuur', *Plan X* (1979) 11 and 12.

2. Karl Mannheim for instance, or Andreas Faludi - *Planning Theory*, Pergamon Press, Oxford o.o. 1973.

descriptive systematics nor to any other object-oriented systematics, but rather deal with the building as a problem. The building is made problematical in a wider normative framework that does not coincide with the building itself. This leads to theories which are partly negatively formulated, especially where they avoid categorical definitions and conceptual development based on these definitions. This is clearly the case with J. H. van den Broek and Carel Weeber. On the one hand architecture is not a kind of added on value to buildings ('architecture or buildings, it comes down to the same'), but on the other hand one should not raise the kind of unrealistic expectations that always seem to be raised about buildings in Europe. In that manner Carel Weeber and Wiel Arets and Wim van den Bergh share a predilection for the Asiatic city in general and the Japanese city in particular, where the building does not present itself as an overstrained work of art, but can be a 'non-building', an implement in the stream of 'transversal communication', in fact an immaterial fact that in the world of post-modernity can only demand a 'concept' that is architectural and yet not coinciding with building itself. Something quite the same can be applied to the approach of Herman de Kavel and Arnest Boender. To Boender, the building, the box of Mies's IIT-curriculum, is indeed an object, but one of the kind of lateral thinking that has been labeled 'hyper-rationalistic' in other instances³.

The fact that these theories do not enter the realms of a systematics of the language of architecture itself, but restrict themselves to its problematics, the 'argumentability'⁴, is an indication to their 'open' character. Each phenomenon is absorbed in what is an investigation of utility. These theories develop horizontally rather than vertically, even when they attempt to create consistency in the field of argumentation, like in the example of Van den Broek. The contents or the 'concept' as Wiel Arets calls it, is always discussed as if it is something that needs to be 'waited' for, something to materialize in a later phase and to whose arrival only preparations can be made. The 'concept' is partly autobiographic, as with Carel Weeber ('as a child I travelled to The Netherlands on the same steamer as the architect Maaskant') and subsequently partly the gradual filling in of the contents ('the story has been told when the architect dies'). It also implicates that the causes for the establishment of theories can be manifold. Apart from Wiel Arets and Wim van den Bergh who explicitly consider the 'concept' or the establishment of theories as what is probably of paramount importance within architecture, with the building as contributive factor, most theories of architecture which are relevant in this book have no preconceived meaning. Their creation is opportune. Architecture exists by the sake of opportunity. Good architecture

3. See Arthur Wortmann - 'Obscene Scenarios, On Arnest Boender', *Wiederhall* (1987) 5, pp. 20-21.

4. The concept of this distinction comes from Gustave Guillaume's conception of language.

is, as Kenzo Tonge phrased it, the exploitation of 'fortune accasions'⁵. Poul Valéry says the same about literature.

The theories of architecture which are discussed here, have been presented mainly in series of occasional writings and rarely homogeneously, which evidently affects their contents, aims and practicality. If a concept is really to live up to two criteria, as Gilles Deleuze claims, e.g. whether it agrees and whether it works, it could be argued that Dutch rational theories of architecture fully emphasize practicality and fully ignore consistency in the way they are presented. The establishment of scientific theories cannot avoid a certain amount of standardization. For this reason these theories were not recognised as such in the past, even by architects in some cases. If, by occasion, they do have to shape their thinking explicitly and patently systematical, the result is often of less interest than their most banal occasional writings. An intrinsic coherence exists between the fact that the theory is issued forth at an occasion of architectural culture and the fact that their dedication is towards the very same architectural culture as an analytic series of opportunities. Carel Weeber does not only design the building as an organic object, but as a subdivision of aspects which all correspond to various opportunities within the architectural culture. The building is fundamentally heterogeneous. The fundamental shape of theory is its differentiation, or rather, its differentiating. In that way, Jan Haagstad's theory does not allow a bridge between spatiality and typology. To Wim Quist architecture is 'naturalness united to distinction'. In that way, Weeber and other rationalistic architects do not treat the building aesthetically or psychologically, but as a distinction, as an 'urban block'.

The 'urban block' does not represent a positive model of architecture, but a negative one; it is passive and reactive and forces the description of the building to become separate to its natural appearance and part of an intrinsic standardization not applying to the building itself but to its description in the typological manuals, for example, or the methods of interpretation as I employ them. The differentiation is not so much between the constructed or drafted work of art on the one side and its verbal or literary reflection on the other side, but between a certain kind of problematisation which is shaped verbally or architecturally and the standard and manner of the context in which this happens. The extraordinary nature or exceptional ability of the aforementioned approaches are, scientifically speaking, that they accept the standardization which determines their scientific degree as an exterior factor. In that way the plan of a house is part of the standardization of the regulation and suggestions of the system of social housing schemes, not subjected to restriction and regularization but as a

5. 'Mijn leven met architectuur', *Plan XIII* (1982) 2, pp. 15-23.

proposition within a theory and possibly as a verifiable and falsifiable hypothesis within the framework of such a proposition.

The aim of this book, however imperfect and explorative its reproduction, is to explain that these approaches do exist as a theory of architecture and that their phrasing shows a continuity in Dutch architecture which surpasses currents and generations. For this reason I believe that the architectural thinking which is described here, can be considered as the mainstream of Dutch architecture over the last five decades of architectural history, opposed to the object-oriented, more direct contents-orientated phenomenological approaches. The latter usually provided the tracing for the theoretical contents of Dutch architecture, in their rather infertile short-circuit, and should be considered as an off-branch. J. H. von den Broek phrased this most clearly. The first part of this book, 'Rationalism and Building Blocks', describes a number of important events in this history and surfaces as its skeleton. It might have been necessary to deal with other patent or latent theoreticians of the New Zakelijkheid. I am thinking of Van Tijen, to whom an extensive monograph was recently devoted⁶, or Mart Stam. Yet, in my opinion Van den Broek supplies us with the most complete argument within the context of the rationalistic notion of architecture as a means of shaping an entire architectural culture. The same applies to Carel Weeber but within the context of 'neo-rationalism'.

Reversely, theories that would not normally be included in this approach could become object of research. Although these theories are very much formulated in regards to their contents, practically speaking and separate from their theoretical contents, they bring about a likewise turning and spread themselves extensively within the architectural culture. I am thinking of Jaap Bakema and Aldo van Eyck, whom I mentioned indirectly, Rem Koolhaas and Granpré Molière. The latter used to be honoured as a theoretician and not as an architect, by Van Tijen among others, although I believe that his theory is in his architecture and not in his theory, and his writing ought to be re-read from that point of departure.

In the second part of the book, 'Modern, Classic, Gothic', some rather general aspects are discussed of a way of architectural thinking that does not exhaust itself in the formalism of buildings. Especially the 'open' nature of the establishment of theories that is described, allows tendentious and adequate selection of social questions to which architecture could contribute.

Dutch architecture is the richest in the world. The fact that this is not always recognized, here and elsewhere, is not only due to the small Dutch speaking region, but moreover to the proximity of the architectural and institutional

6. Ton Idsinga, Jeroen Schilt - *'Architect W. van Tijen 1894-1974: Ik ben een rationalist, maar er is meer op de wereld ...'*, Staatsuitgeverij, The Hague 1987.

practices; the proximity feeds the theory and makes explicitness superfluous at the same time. It is for this reason that Dutch architecture appears to be partly incomprehensible abroad. In this context it is of paramount importance that within the international architectural debate, the youngest generation of architects should want to make its approach theoretically explicit. I am thinking of Jo Coenen and of Wiel Arets and Wim van den Bergh. In the proceeding internationalization of architectural culture, the 'open' theory of Dutch rationalism might prove a fertile contribution. This book is a modest attempt, a little step, into that direction.

- Aalto, Alvar 50
 Ackerman, James 177
 Adorno, Th. W. 246
 Ahsmann, Joost 76, 100-101
 Aillaud, Emile 217-219
 Alain 160, 177
 Alberti, L. B. 157
 Alberts, Ton 174
 d'Alembert, J. le Rond 158, 185
 Alexander, Christopher 216
 Althusser, Louis 157
 Antal, Friedrich 157
 Arets, Wiel 12, 15, 122-129, 132-133, 135-138, 143, 233
 Aristoteles 148, 196
 Arneil, Peter 18, 19
 Arnolfo di Cambio 158
 Attali, Jacques 161
- Ba8a, Shozo 123
 Babel 17
 Babelan, Jean-Pierre 123
 Bachelard, Gaston 195
 Baird, George 134
 Bakema, Jaap 14, 16, 35, 38-39, 88-96, 102, 111
 Bakker, Honk 55
 Balet, Leo 160
 Balibar, Renée 185
 Banham, Reynier 84, 249
 Barbieri, S. Umberto 16, 18, 46, 51, 55, 57, 63, 72, 172, 237
 Barker, Francis 185
 Barthes, Roland 132
 de Baudat, Anatole 180
 Baudrillard, Juan 79
 Bazaine, Jean 201
 Beekman, Piet 94
 Bekker, Geert 107, 157, 158, 184, 206
 Bekkering, Henco 46, 52
 Bell, Daniel 149-150
 Benjamin, Walter 84, 149, 160, 185
 Benthem, Jan 209
 Berger, John 205
 Bergh, Wim van den 12, 15, 122-129, 132-133, 135, 137-138, 143, 208, 233
 Berlage, H. P. 80, 87
 Bernabei, Franco 200
 Bernard, Claude 180
 Berndt, Heide 220
 Beuys, Joseph 195
 Bickford, Ted 18
 Bilodeau, Denis 154
 Blaser, Werner 17, 110, 114
 Blijstra, Rein 70
 Bloch, Ernst 174
- Backraad, Cees 51, 166
 Boender, Arnest 12, 16, 20, 107-109, 116, 130
 Boersma, Pieter 18
 Bolill, Ricardo 220
 Bollnow, Otto Friedrich 195
 Bonnema, Abe 195
 Boonstra, R. 48, 54
 Boot, Hans 35
 Borkenau, Franz 157
 Bosc, Ernst 184
 Boudon, Philippe 184, 186
 Bremer, J. 50
 Broadbent, Geoffrey 204
 Broek, J.H. van den 12, 14, 16, 20, 24-41, 58, 63, 64, 91
 Brokx, G. Ph. 66
 Bronté's, de 248
 Brown, Denise Scott 134
 Brunelleschi 156-157
 de la Bruyère, Jean 247
 Burgee, John 118
- Cacciari, Massimo 155
 Campo, Marco 17, 120
 Conguilihem, Georges 182
 Casciato, Maristella 16
 Cattaneo, Cesare 201
 Cézanne, Paul 127
 Chambers, William 158-159
 Choay, Françoise 157
 Chomsky, Noam 206
 Christaller, Walter 98
 Claron, M. 150
 Coenen, Jo 15, 230-232
 Cohen, Ben 20
 Cohen, Hermann 214
 Colletti, Lucio 150
 Collins, Peter 184
 Comte, Auguste 180
 le Corbusier 28, 30, 110-112, 114, 166, 204-205, 209, 228, 241
 Cox, Peter 18
 Cuypers, P. J. H. 165, 177-180, 182
- Dal Co, Francesca 18, 86, 150, 206
 Dali, Salvador 123
 Dam, Hans van 207
 Damisch, Hubert 186
 Das, Rudolf 58, 60
 Deelstra, Tjeerd 207
 Deleuze, Gilles 13, 83-84, 128, 155, 160, 205
 Della Valpe, Galvano 246
 Delorme, Philibert 158
 Descartes, René 206
 Deshayes, Philippe, 184, 186

- Dessauer, Friedrich 34
 Diderot, D. 158, 185
 Dijk, Hans van 195, 246
 Dijksterhuis, E. J. 157
 Dil, Emile 57
 Dobbelaar, Daif 66
 Doren, A. 157
 Dorren, Armand 73
 Duchamp, Marcel 195
 Dudak, W. M. 58, 94, 251
 Duin, Luc van 20, 50
 Durand, J. N. L. 246
- Eesteren, Cornelis van** 32, 94
EGM architecten 21
Eiffel, Gustave 182
Eikeren, Ruud van 57
Eisenman, Peter 143, 149, 204-207, 240
Eldonk, Jos van 102, 105, 224-225
 Engel, Henk 20, 149, 216
 Erlih, Raymond 177
 Eyck, Aldo van 14, 45, 91, 166-172, 216, 220-222, 225, 226-227
- Faludi, Andreas 11, 83, 149-152
 Faenstra, R. M. 55
 Foster, Norman 222
 Frampton, Kenneth 118, 240
 Fréart de Chambroy, Roland 158
 Friedrich, Caspar David 201
- Gabo, Naum 182
 Gemert, Anton van 196
 Gerhard, E. 160
 Giedion, Sigfried 182
 Giesen, J. H. L. 32
 Glass, Philip 84, 107
 Godallier, Maurice 157
 Goethe, J. W. van 114, 176, 214
 Goldberger, Paul 17
 Graaf, Jan de 72
 Graafland, Arie 16, 20, 206
 Grövenitz, Antje van 196
 Grassi, Giorgio 129, 134, 153, 156, 160, 177, 184, 198, 201-202, 209, 233, 247
 Graves, Michael 195
 Groot, Paul 208
 Gropius, Walter 30, 110-112, 114
 Grossmann, Henryk 157
 Gubitosi, Comillo 18
 Guillaume, Gustave 12
 Guillaume, Marc 160
- Haagsma, Ids 51, 114
 Haan, Hilde de 51, 114
- Haar, Bert ter 128
 Habraken, N. J. 28
 Hadid, Zaha 233
 Heer, Jan de 18, 21, 165
 Hefting, Paul 196
 Hegel, G. W. F. 148
 Heidegger, Martin 28, 35
 Hejduk, John 206
 Helmholtz 21-4
 Henri IV 123
 Hernandez, Antonio 246
 Hertzberger, Herman 54
 Heynen, Pieter 208
 Hilberseimer, Ludwig 118, 128
 Hoffand, H. J. A. 45
 Hood, Raymond 129
 Hoogstad, Jan 11, 13, 172-173, 188, 193, 249-250
 Hoop, Henriette van der 182
 Houben, Francine 58
 Huse, Norbert 132
 Husserl, Edmund 51
- Ilding, Ton 14
 Ingres, J. A. D. 247
 Izenour, Steven 134
 Izzo, Alberto 18
- Janson, J. W. 40
 Jelles, J. 39
 Jöncks, Charles 134, 177, 182, 208
 Jessurun de Mesquita, S. 182
 Jochens, Ton 73
 Johnson, Philip 118-120, 166, 252
 Janker, Jan Hein 63
 Junen, Henk 22
- Kahn, Louis 133, 209, 252
 Kant, Immanuel 34, 37, 148-149, 214
 Kaufmann, Emil 158
 Keller, G. 16
 Keller, Hans 55
 Kerrebijn, Paul 58, 61
 Kloosman, Rob 209
 Klühnes, Joseph P. 57
 Klein, Alexander 16, 29, 30, 32
 Klerk, Len de 66
 Kloos, Maarten 209, 246
 Klotz, Heinrich 133
 König, Kasper 208
 Kormeling, Jahn 227-229
 Koovaets, Geert 21
 Koffeman, Niika 195
 Kolbe, Georg 133, 136-138
 Koolhaas, Rem 14, 85, 114, 129-132, 233
 Kops, H. A. de Bruijn 19
- Kavel, Herman de 12, 20, 107-108, 112, 114-121
 Kuyper, W. 232
- Laugier, M. A. 153-154, 246
 Lounspach, Johanna 174
 Ledoux, Claude-Nicolas 46
 Lefavre, Liane 154
 Léger, Fernand 218
 Lentz, Wilfried 114
 Leppla, H. 29-30, 32
 Leupen, Bernard 50
 Libera, Adalberto 116, 118
 Linfert, Carl 230
 Loos, Adolf 112, 118, 156, 240, 243
 Larenzer, Alfred 220
 Louis XIII 123
 Lukács, G. 134
 Lutyens, Edwin 18, 136, 201-203, 251
 Lutyens, Robert 18, 202, 204
 Lyotard, Jean 207, 212
- Maaskant, H. A. 12, 112, 168
 Mach, Ernst 114, 160
 Mallart, Robert 182
 Maingeneau, D. 184
 Malewitsj, Kozimir 233
 Mannheim, Karl 11, 49, 78, 149-150
 Marlin, J. L. 182
 Marx, Karl 149, 157, 160
 Mastop, Hans 150
 May, Ernst 30
 Maxwell, Robert 177
 Meijs, Harry van der 102
 Mérimée, Prosper 184
 Merx, Jan 192
 Meuwissen, Joost 16, 39, 58, 81, 95, 97, 99, 114, 133, 136, 143, 177, 188, 201-202, 228, 232-233, 245, 249-250
 Meyer, Han 69
 Michelangelo 201, 240
 Michelet, Jules 150
 Mieras, J. P. 40
 Mies van der Rohe, Ludwig 12, 17, 20, 106-107, 110, 112-120, 133, 136
 Molière 247
 Molière, M. J. Granpré 15
 Molkenbaer, Th. 182
 Mondriaan, Piet 218
 Monestrioli, Antonio 85, 143
 Morandi, Giorgio 240
 Morard, Daniel 18
- Norjoux, Félix 180
 Neri, Guido 245
 Newton, Isaac 214, 217, 220

Nicholson, Ben 182
Nietzsche, Friederich 148,155
Nijenhuis, Wim 72
de Nijl 214-216, 220
Nixon, Richard 127
Narth, Arthur Tappan 129
Nycalaas, Jacques 57, 65-66, 70, 72-74

Oosterhuis, Kas 233-234
Ostwald 214
Oud, J. J. P. 33, 112, 149, 204, 207, 209, 216, 247

Palladio, Andrea 52, 158
Panafsky, Erwin 168, 249
Parnet, Claire 205
Paxton, J. 182
Peeters, C. 153
Pehnt, Wolfgang 132
Perrault, Ch. 154
Perret, Gustave 184
Piana, Renzo 209, 222
Picasso, Pablo 201
Pirovano, Carlo 123
Plato 148, 241
Poete, Marcel 80
Pallock, Jackson 84
Popper, Karl 249
Parphyrios, Demetri 249
Prak, Niels Luning 207
Praz, Maria 251
Priemus, Hugo 20
Proust, Marcel 123, 128, 248
Puckey, Tam 194-196, 202
Pugin, August Welby 17, 155, 171-172, 177, 250-251

Quist, Wim 11, 13, 45, 172, 227, 246-251

Rasmussen, Steen Eiler 80
Ravenstein, S. van 166
Rietl, Fabia 217-218
Rietveld, Gerrit 30, 32-33
Rodermand, Janny 52, 246
Rogers, Richard 222
Roak, Piet 16,18
Rooy, Luce van 228, 230
Rooy, Max van 246
Rooy, Myriom van 189-191
Rosenberg, H. P. R. 178
Rossi, Aldo 18-19, 57, 123, 135, 150, 156, 201-202, 212, 223-225, 227, 233, 237-242, 252
Rowe, Colin 155, 204
Ruiter, Bob de 16
Ruskin, John 18, 198-201
Russell, Frank 17, 177

Rutten, Jan 118

Saisselin, Rémy G. 247
Salomons, Izak 114
Sand, George 185
Scalvini, Mario Luisa 134
Schaft, Hannie 243, 245
Schenk, Albert 73
Schilt, Jeroen 14
Schaenmakers, Mariet 58
Schopenhauer, Arthur 148, 201
Sedlmayr, Hans 85, 143, 248
Selvafolta, Ornella 201
Serlio, S. 158
Serra, Richard 172-173
Shkapich, Kim 206
Sijmons, K. L. 32
Simmel, G. 78, 85
Singelenberg, Pieter 30
Skidmore, Owings & Merrill 114
Sloan and Robertson 131
Sloane, Patricia 218
Slutzky, Robert 204-205
Smeenk, Stefan 102,105
Smithson, Peter 114
Smithsons, de 114
Snoek, Gijs 58, 62-64, 73-74
Sauriau, Etienne 151
Stoaten, Jurg van 28, 82
Stam, Mart 14
Stege, B. G. 49
Stet, René 50, 52
Stigt, Jaop van 166-168
Staklo, J. M. 89
Stoop, Elisabeth 182
Straink, Rudy 16, 20, 30, 32-33, 63
Struijs, Maarten 22
Sullivan, Louis 110
Summerson, John 185

Tafari, Manfredo 133, 149-150, 156
Tange, Kenzo 13,129
Taut, Bruno 132
Taverne, Ed 18, 55, 213
Terragni, Giuseppe 116, 118, 206
Terry, Quinlan 17,177
Tessenow, Heinrich 18, 196-198, 200-202
Thaenes, P. 152
Thomas, David 152
Tieck, Ludwig 251
Tijen, Willem van 14-15, 32, 35, 38
Tilman, Harm 16, 20, 28, 57, 82, 128, 149
Toennies, Ferdinand 132
Trainer, James 251
Trotzky, Leo 218

Tummers, Tamira 102, 164
Tuns + Hoosting Architekten 49
Tzonis, Alexander 154, 172

Uitert, Evert van 201
Ungers, Oswald Mothias 57, 63, 133, 138-142

Valéry, Paul 13, 134, 201
Ven, Cornelis J. M. von de 220, 246
Venturi, Robert 133-134, 139, 250
Vermeer, Johannes 123, 136
Vermeulen, P. O. 66
Verne, Jules 182
Verschoeren, Monique 102
Vignola 17, 140-141, 146, 158
Vinkenborg, Evelien 103
Viollet-le-Duc, E. E. 16, 18, 21, 40, 165, 174-177, 179-188, 193, 232, 250-251
Visch, Henk 228
Vitruvius 196
Vlugt, L. C. van der 26
Vries, Gijs Wallis de 26, 28, 82-83
Vries, H. P. J. de 26
Vroom, Paul de 66

Walpole, Horace 193
Weber, Max 85
Weeber, Carel 11-14, 18, 44-45, 64, 166-174, 210, 212-214, 216-217
Weerheym, Ran 22
Wijnant, Hans 118
William II 165
Wittgenstein, Ludwig 155
Walfflin, Heinrich 249
Waerkam, Dick van 32
Wartmann, Arthur 12
Waud, Auke van der 182
Wright, Frank Lloyd 220
Wyatt, James 193

Zaknic, Ivan 118
Zanstra, P. 32
Zeijl, Gerard van 133
Zevi, Bruno 220
Zwarts, Mashe 113
Zwiers, H. T. 26
Zwinkels, Cees 52

